

# PUNTO DE VISTA

Revista  
de cultura

Año IV, número 11  
Marzo-Junio de 1981  
\$ 6.000.-

“Leyenda policial” de Borges  
La vanguardia en la literatura argentina

Los efectos del boom:  
mercado y producción literaria

Cultura, lengua y sociedad  
en Raymond Williams

Althusser, J.L. Romero, Halperin, Legendre, Piglia  
Textos de Hebe Uhart y Daniel Samoilovich.  
Dibujos de Roque Pronesti.



## Daniel Samoilovich

### Araca, corazón, calláte un poco

No toques con tu borde que una imagen consagra los bordes de las cosas.  
Dejá que ellas desplieguen su macadam, sus plátanos, en suaves avenidas  
y andemos como moscas salidas de un jarrón, de una lámina,  
andemos,  
como moscas abstractas que somos por la corpórea calma del verano.  
El juicio suspendido, la razón suspensa, la filosa piedra del molino colgada allí, en la imposible vecindad del cuerpo.  
¿Quién habló antes, quién habitó el sonido, quién hizo esta casa articulada y vieja, quién navegó antes que nosotros este río interrumpido, esta quimera?  
Araca corazón, calláte un rato.

### En la doliente sombra

En la doliente sombra de su cuarto de esperar alguien atiende a las señales de una ajena voluntad.  
Considera con calma el espantoso empapelado, la improbable latitud en que se encuentra, el cierto frío.  
Y espera que algo tiemble.  
Son unas flores azules, dispuestas en hileras paralelas, que sin embargo a veces avanzan, amenazantes, la una sobre la otra, empujadas por la impericia del colocador.  
Afectados por la fealdad, los ojos vacilan sin embargo en cerrarse.  
La canilla no gotea.  
Los heraldos, los montes erizados de rombos luminosos, caracoleosas caballerías y el polvo que levantan y la equívoca distancia y todo aquello esperan el momento.  
En la doliente sombra de su cuarto de esperar.

### Una pasión

1.  
Fiel a la regla según la cual el nacimiento es un hecho fabuloso multiplicó las partidas que del suyo daban cuenta en sitios diversos. En cuanto a nosotros siempre estuvimos dispuestos a admitir que hubiera nacido en la opuesta ribera siempre que fuera del otro lado del mar, y no del otro lado del río.  
Para nacer tan cerca, razonábamos, no sin astucia, hubiera nacido directamente acá, qué duda cabe. Más allá del océano, en cambio, podían actuar causas extravagantes y poderosas, ocultos motivos que dispusieran allí su advenimiento.

2.  
Su sonrisa nos estaba, en todo caso, dedicada y era el más nuestro de los nuestros, alegre y reservado, cantó las letras de decenas que ahora lo recuerdan melancólicamente. Los demás nos limitamos a contemplar el crecimiento de su voz: junto a ella una ciudad turbia e ingenua alza sus tiendas ubicuás Dondequiera que su voz convoque los familiares desastres, los extravíos del destino, una multitud apasionada desfila por las solapas espejadas de su smoking.  
3.  
Ese mundo está enterrado. Nadie habla hoy como él hablaba ni se peina ni ríe a su manera. La muerte lo eximió del arduo transcurrir. Nunca pensaron los bravos alquimistas que buscaban la derrota del tiempo un ardid tan sencillo: es cierto que entonces era más fácil transformar el plomo en oro que hacer volar el aluminio.

(A Carlos Gardel)

# PUNTO DE VISTA

Director:

Jorge Sevilla

Secretaria de redacción:

Beatriz Sarlo

Diagramación:

Carlos Boccardo

Suscripciones

Argentina: 6 números 50.000 \$

Exterior: 6 números 25 u\$s

Punto de vista recibe toda su correspondencia, cheques y giros a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires, Argentina.

## Revista de cultura

Año IV, número 11

Marzo-Junio de 1981

### Índice

Poemas, por Daniel Samoilovich	2
Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo, por Beatriz Sarlo	3
Leyenda policial, por Jorge Luis Borges	9
Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana, por Angel Rama	10
Raymond Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura, por Carlos Altamirano	20
Las abejas son rendidoras, por Hebe Uhart	24
La tragedia de los Althusser, por K. S. Karol	27
Libros	29

Punto de vista fue compuesta en Gráfica Integral, Pueyrredón 538, 4° piso, Capital, e impresa en los talleres gráficos Litodar, Brasil 3215, Capital.

Beatriz Sarlo

## Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo

La revista "Martín Fierro", cuyos 45 números aparecieron en Buenos Aires entre 1924 y 1927 fue celebrada por su desenfado y su ímpetu de renovación literaria.

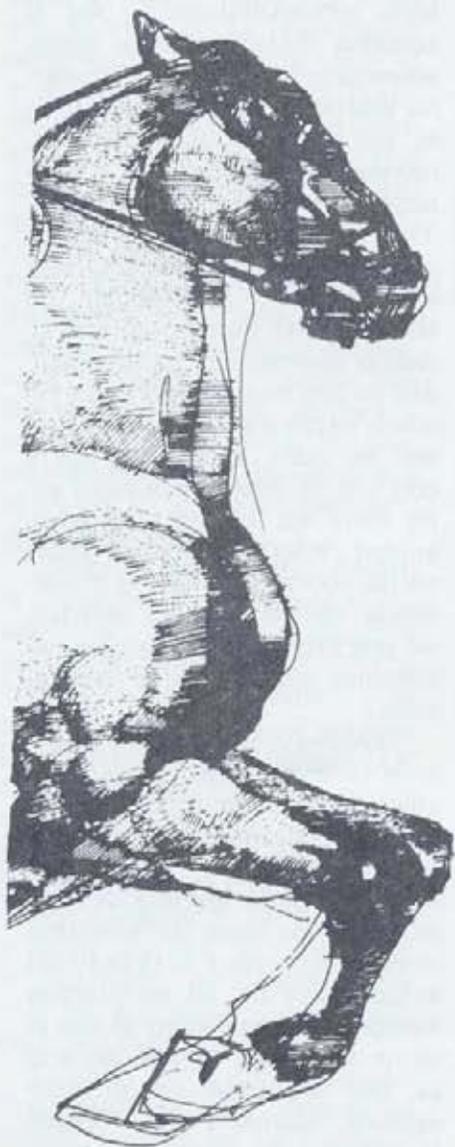
Pero, en su espacio, se elaboró también una poética, la del criollismo urbano de vanguardia, que se revelaría decisiva en la literatura argentina.

Los martinfierristas han fundado un mito sobre la revista que publicaron desde 1924 a 1927. Tanto la dificultad para acceder a los cuarenta números como el círculo de anécdotas que se dispuso a su alrededor<sup>1</sup>, proponen una versión de *Martín Fierro* que puede resumirse en el desacato ante las costumbres tradicionales de la vida literaria y la puesta al día del sistema de la literatura argentina.

Vanguardia módicamente radical, el martinfierrismo presenta sin embargo algunos rasgos que son su originalidad verdadera. Convertir a Macedonio Fernández en uno de los ejes de la revista, implicaba haber revisado y alterado las formas de leer literatura, y esto parece hoy más subversivo que los homenajes a Marinetti o a Ansermet. Del mismo modo, la propuesta con que en *Martín Fierro* se va a liquidar la polémica con los 'escritores sociales', significó un giro decisivo en la literatura argentina.

### Oponerse al mercado dividiendo al público

La vanguardia es la forma de ruptura estética característica de un campo intelectual consolidado y de un mercado de bienes culturales relativamente extenso:



porque reacciona contra el sistema de consagración, las jerarquías culturales y la mercantilización del arte, el surgimiento de la 'forma' vanguardia tiene como condiciones la unificación del campo intelectual, la existencia de un público al que la vanguardia divide, y los mecanismos de un mercado frente al que la vanguardia experimenta, al mismo tiempo, náusea y fascinación.

La competencia en el mercado y por el público es, como se sabe, una forma moderna de la competencia estética; a la vez, rechazo del mercado y división del público responden a una misma tendencia. Otro público (un público de iguales al escritor de vanguardia, en oposición a los distintos, los filisteos, los incultos) nace de esta división, que es tanto simbólica como real. *Martín Fierro*, desde el comienzo al fin, insiste en su programa de "crear un ambiente literario"; en esta insistencia puede leerse la convicción de que ni las instituciones que dispensan el prestigio intelectual, ni las formas de la mercantilización (editoriales, diarios, revistas populares, toda la serie de folletos tipo *La novela semanal*) pueden articular a la vanguardia con su público. A este público es necesario crearlo, trazando un perfil que lo distinga

de ese burgués filisteo o insensible, "hipopotámico" como lo apostrofa *Martín Fierro* en su "Manifiesto".

La vanguardia tematiza, en el periódico, de una manera original, la tensión característica con el mercado literario. Dos ejes, *lucro-arte* y *argentinos-inmigrantes* encuadran la descripción y la alternativa martinfierrista. Y lo importante es que estos ejes no sólo operan en su programa de reforma del campo intelectual y creación de un público de nuevo tipo, sino que también modifican revolucionariamente el sistema literario y desplazan los límites mismos de la literatura 'cult'.

En el texto de *Martín Fierro* el origen de clase del escritor está articulado, sin excepciones, a la aspiración de hacer dinero con la literatura<sup>2</sup>. Cuando se cultiva una relación estrecha con el mercado de bienes culturales, se adopta una estética que no pone en cuestión el gusto, pervertido y vulgar, que ese mismo mercado consagra. De allí que el periódico enfrente la estética del lucro con la estética del desinterés económico. En este marco puede reubicarse la diferencia de *Martín Fierro* con los escritores de Boedo, los editados por Zamora, las colecciones de *Claridad*. Desde la perspectiva de la vanguardia, la estética de Boedo revela su verdadera naturaleza en su disputa por el mercado, cuando adopta, incluso, formas que se mimetizan con la literatura de folleto, sobre el modelo "novela semanal": tipo de edición, tirada, precio, distribución y finalmente el público que se diseña según estas modalidades, "las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros de las pingosas 'pizzerías' locales"<sup>3</sup>.

Hay una verdad social en la oposición lucro-arte, que afecta a la caracterización del público. En realidad, son dos públicos, el de la vanguardia y el de Boedo, que

se diferencian por el sistema de lecturas, por su colocación en el espacio urbano (gente de los barrios y gente del centro), por el gusto respecto del arte en general (un público fanático del teatro argentino y de las grandes compañías nacionales, frente un público que la revista quiere formar en la dignidad estética del cine y del jazz).

Pero el eje *lucro-arte* afecta también al objeto literario mismo, que se divide en literatura y subliteratura: "Sabemos, sí, de la existencia de una subliteratura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto"<sup>4</sup>. Así la condena moral del lucro puede enunciarse también como condena estética. La flexión ética no es, por supuesto, mera falsedad, representación ideológica o aspiración de distinción simbólica. Y en el aspecto estético del argumento se define, como se verá enseguida, la 'originalidad' de *Martín Fierro* como programa literario alternativo. La complejidad de este movimiento doble no puede explicarse sólo por una razón de clase, aunque la fuerza con que se establece el nexo entre literatura 'comercial' y sensibilidad 'inferior' subraya, hasta en las lexicalizaciones, la importancia del origen del escritor, sin que éste deba ser pensado en términos estrechamente biográficos.

"Jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos al afán de lucro que puede desviarlos de su camino", así se definen los martinfierristas. Y si bien la trivialidad de la fórmula los acerca más a los clisés del arielismo novecentista que a la radicalidad antiburguesa de las vanguardias europeas, la afirmación de que el lucro desvía del camino del arte es, por sí misma, un principio estético. *Martín Fierro* rechaza la estética del escritor profesional que era, para Boedo, la del

naturalismo tardío y la 'literatura social'. Manuel Gálvez está vinculado por una línea de continuidad con este partido: son, para *Martín Fierro*, los "fabricantes de novelas", de literatura 'baja'. Pero ¿qué hacer con Horacio Quiroga, qué hacer, incluso, con Benito Lynch?

Cuando en 1923, la revista *Nosotros* organiza una encuesta a los jóvenes<sup>5</sup>, a la pregunta sobre cuáles son los escritores que los encuestados respetan, la mayoría de los que poco después iban a ser martinfierristas convencidos responde Quiroga. Sin embargo, meses más tarde, cuando *Martín Fierro* empieza a desplazar las líneas del sistema literario, Quiroga es desterrado para siempre. Sólo se le dedica un epítafio del "Parnaso Satírico", que con malicia aclara su deuda con Kipling. En el caso de Quiroga, las razones literarias argumentadas, con justicia, contra Manuel Gálvez se expanden hasta incluir toda literatura que circula en el mercado, con independencia de su calidad. Y más aún la que se publicara en las "glorias de la novela semanal"<sup>6</sup>.

La violencia de la polémica con Boedo, el tipo de insulto que se lanza, el silencio que pesa sobre Quiroga (a quien meses antes todo el mundo leía y reconocía) demuestra que está en debate una cuestión fundamental. Para la vanguardia, el mercado imprime su marca sobre los productos que hacer circular; son textos escritos según el gusto de un público ampliado por los habitantes de los barrios. La ideología literaria ennoblece las razones de la oposición al mercado: "En arte hay dos actitudes: la de mirar al público y hacer piruetas de histrión necesarias para que los espectadores le arrojen las moneditas de su simpatía (gloria mundana) y la de encararse con el misterio inexpugnable del arte mismo, siempre capaz de ennoblecer con su perenne juventud a

los que se dan de cuerpo y alma"<sup>7</sup>.

El público que la vanguardia martinfierrista reivindica se coloca a contrapelo del mercado. Y, además, como los escritores de *Martín Fierro*, se define baudelairianamente por su sensibilidad ante lo nuevo: "lo nuevo es la mitad del arte", cita por entonces un correspondal madrileño del periódico, Guillermo de Torre. Al proponer a lo nuevo como canon del valor estético, *Martín Fierro* realiza un gesto característico de las vanguardias: dividir al público. ¿Por dónde pasa la línea de división y cuáles son las normas que la pautan? Si el gusto por lo nuevo se convierte en programa estético, el rechazo de las zonas 'bajas' de la cultura repite la oposición entre arte verdadero, superior, desinteresado, y arte contaminado por el lucro. Pero, el rechazo de los bienes culturales que circulan en el mercado no se apoya en todos los casos en un juicio estético diferenciado, ya que las novelas de Gálvez, algunos de los libros de Boedo, el teatro nacional y la literatura publicada bajo la forma de folleto comparten el repudio o el silencio con Quiroga y Benito Lynch.

A la crítica de la literatura que difunde el mercado, se une el juicio (social) sobre el público que la consume y, por extensión, sobre los escritores que la producen: público 'bajo' es el público nuevo, es decir, el que se ha constituido en el proceso de urbanización y asimilación de los hijos de inmigrantes a la sociedad nacional.

#### Hay que salvar la fonética

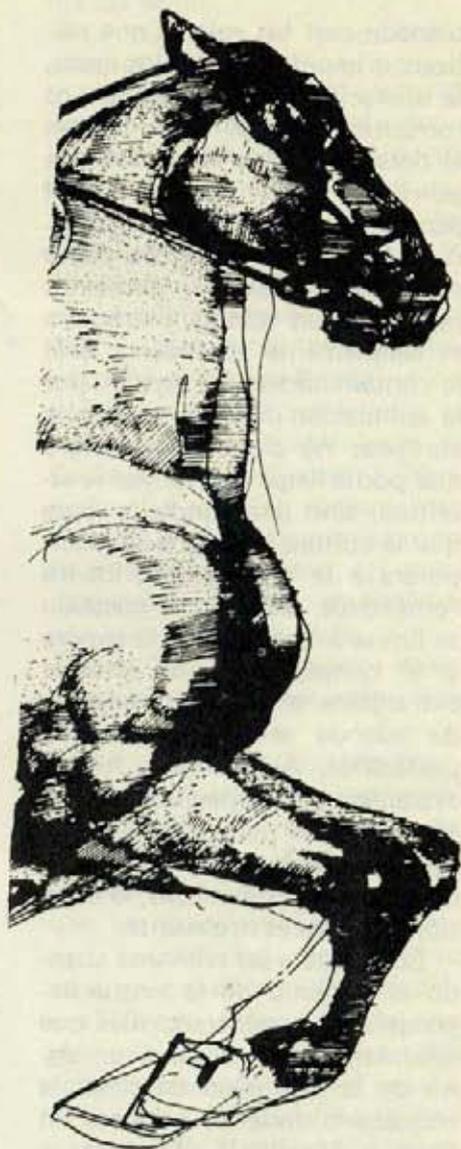
En efecto, *Martín Fierro* repite, con algo de obsesivo, un tema: el de la 'deformidad de pronunciación' que no sólo califica al nuevo lector sino también a la literatura que se escribe para él. Esta deformidad, donde pue-

de rastrear al inmigrante o a sus hijos, afecta a la lengua de la literatura 'baja' y a su poética. Desde esta perspectiva, *Martín Fierro* propone una nueva versión del tema de la pureza lingüística, que, en la historia de la cultura y las ideas argentinas, está vinculado casi siempre al de la pureza 'racial', reivindicada por los argentinos viejos (gente decente, sectores tradicionales aunque no necesariamente prósperos) frente a los inmigrantes.

La prueba de la pureza lingüística fue una de las claves del programa nacionalista del Centenario. Unificó al ala democrático-liberal con la oligárquico-reaccionaria<sup>8</sup>. Ricardo Rojas, por ejemplo, expresa, en *La restauración nacionalista*, su alarma ante la proliferación, en la calles porteñas, de carteles escritos en italiano o en idisch; piensa que el fantasma de la corrupción lingüística puede llegar a bloquear la todavía incipiente 'cultura argentina'. Lugones, en *Historia de Sarmiento*, recordaba, complaciendo su macarrónica inclinación por las letras clásicas, que los griegos llamaban bárbaro a quien no podía recitar las poemas homéricos. Y concluía que el gringo, la "plebe ultramarina", es nuestro bárbaro.

También para *Martín Fierro*, la "jerga ramplona plagada de italianismos" tiene su explicación en una literatura que cultiva la "anécdota de conventillo", y es la que corresponde a sus autores, los "realistas italcriollos", caracterizados como los bárbaros de Lugones por su "pronuncia exótica"<sup>9</sup>. Entonces, dos escrituras, dos públicos, dos lenguas: la de los "argentinos sin esfuerzo" y la de los que, al contaminar el castellano, no pueden reclamar un entronque con la tradición nacional.

El tema de la contaminación lingüística no tuvo siempre la misma función en las ideologías culturales argentinas. El cambio de función está claramente rela-



cionado con los sujetos que realizan o impiden, según los casos, la operación contaminadora. Los románticos del 37 reivindicaron el derecho de los intelectuales a galicar la lengua para galicar el pensamiento: tanto en los discursos del Salón Literario como en la propuesta de Sarmiento (aprender un idioma extranjero es simplemente aprender a leer) la contaminación del español por la asimilación de las otras lenguas europeas no pareció un peligro que podía llegar a deformar la escritura, sino una condición para que la cultura argentina se incorporara a la modernidad. En los románticos, además, la cuestión se limita a la lengua de la lectura y el conocimiento de idiomas extranjeros se considera adquirido cuando se puede leerlos y traducirlos. Así como la lengua extranjera no es percibida como amenaza a la pureza del español (que, por otra parte, no aparece como valor a reivindicar), la cuestión fonética es irrelevante.

Comienza a ser relevante cuando el dominio de la lengua extranjera es considerado más que un instrumento cultural, un signo de la distinción de clase: la coquetería fonética es tema en Cané y Mansilla<sup>10</sup>. Se aspira a pronunciar el francés como los franceses y este bilingüismo no es percibido como amenaza de corrupción del español hablado o escrito. Sucede que los bilingües son los escritores o, en general, los espíritus distinguidos. Por el contrario, cuando los bilingües provienen de otros sectores de la sociedad, cuando es el inmigrante y sus hijos los que convierten a Buenos Aires en una Babel que desconcierta primero y desespera después a los ideólogos del Centenario, la proliferación de la lengua extranjera, fuera de la capa intelectual y de la 'buena sociedad', no como lengua de la cultura sino como lengua de origen y de clase, comienza a ser vivida como una amenaza que se proyecta también sobre el campo

de la cultura.

Los escritores que publican en *Martín Fierro*, es casi innecesario señalarlo, son traductores y, en algunos casos, perfectamente bilingües. Pero su bilingüismo se ha construido sobre un español aprendido sin esfuerzo y que, por lo tanto, garantiza la función y los límites del idioma extranjero. Sensibles a la menor vacilación fonética, saben que es en ella donde se prueba la propiedad sobre la lengua. En el saludo con que *Martín Fierro* celebra la aparición de la segunda *Proa*, se dice que de los escritores allí agrupados se puede esperar mucho por su "adentramiento en la tradición, ya que sus nombres los enraizan con familias netamente argentinas". Detrás de esta fórmula puede leerse una de las razones que asegura la legitimidad del bilingüismo y, al mismo tiempo, la propiedad (lingüística y social) de la lengua literaria. La función del bilingüismo cambia cuando se altera la colocación respecto de la cultura de los sujetos bilingües<sup>11</sup>.

En la polémica con Boedo, un punto central de la argumentación de *Martín Fierro* fue la cuestión del lenguaje, en especial la lengua oral, las realizaciones fonéticas. El periódico describe a la literatura de Boedo como el producto de quienes tienen con el lenguaje una relación exterior y se ven en la necesidad de ocultar una pronunciación extranjera. La proximidad con la lengua oral, garantizada por una adquisición 'natural', funcionaría como condición de una escritura argentina. Toda relación con el lenguaje que haya sido mediada por la represión de la lengua extranjera, producirá una literatura viciada por el origen espurio del escritor.

Relación con la tradición nacional, relación con la lengua y desinterés frente al mercado literario forman una estructura ideológica y estética en la van-

guardia argentina. No todos los elementos de esta estructura, ni la forma literaria con que aparecen en la revista, tienen la misma importancia. La dinámica propia de la iconoclastia vanguardista corroe el peso de la tradición cultural. No obstante, la identidad cultural nacional es el tema de la primera encuesta de *Martín Fierro*, y en las respuestas pueden leerse nuevas y viejas versiones de los linajes culturales.<sup>12</sup>

En esta estructura, lengua y desinterés frente al mercado literario están unidos por un nexo firme. El desinterés de la vanguardia respecto de la consagración en el mercado implica un doble juicio sobre la mercantilización de la literatura y sobre el público que la hace posible. Es ese público 'bajo' que impone su pronunciación contaminada e influye sobre el uso 'ilegítimo' de los temas urbanos. La propiedad sobre el lenguaje es, para *Martín Fierro*, también propiedad en el uso del lenguaje y la segunda está garantizada por la primera. ¿Cuáles son los títulos de esta propiedad? La respuesta sintetiza una oposición clásica: argentinos viejos-inmigrantes.

También la relación con la cultura europea puede definirse según esta oposición. Los escritores cuyo origen se remonta a una larga tradición argentina (aunque sólo sea ilusoriamente) pueden realizar una asimilación legítima de la literatura extranjera, porque su vínculo familiar con la tradición nacional imprime al movimiento de importación un sello característicamente argentino. Por eso *Martín Fierro*, a la acusación de cosmopolitismo que le hace Boedo, responde que los únicos cosmopolitas son los otros, los que traducen otros textos.

¿Por qué "Martín Fierro"?

En el número 22 aparece un suelto, firmado por Oliverio Girondo, donde propone organizar una campaña pro monumento a José Hernández y pide la "adhe-

sión de todos los artistas sin distinción". Evar Méndez, el director del periódico, responde con entusiasmo trazando la línea de un linaje cultural nacional: "...filósofos como Agustín Alvarez, escritores como Eduardo Wilde, poetas como Guido Spano, del Campo, Ascasubi, Hernández, que constituyen las más enraizada nacionalidad, en cuya obra los argentinos futuros rastrearán y hallarán su espíritu y origen". Ni la propuesta de Gironde ni la respuesta de Méndez son excepcionales en el discurso de la revista. Adolfo Prieto ya ha señalado inteligentemente que el tema del criollismo tuvo una vigencia inesperada en el movimiento martinfierrista.

Más aún, no puede atribuirse a una mera serie de coincidencias el hecho de que *Martín Fierro* apareciera en 1924 conservando el nombre de una revista de 1919, que a su vez lo había tomado del suplemento de *La Protesta* dirigido por Alberto Ghirardo en los primeros años del siglo. La persistencia del nombre no puede explicarse sólo por la presencia de Evar Méndez en el primer y el segundo *Martín Fierro*. Las razones deben buscarse en una estructura cultural más profunda que contribuyó a definir el programa estético de la vanguardia.

Argentinismo y vanguardismo no se oponen sino que se potencian, aunque de su fusión surjan una serie de contradicciones que atraviesan el texto de la revista. Torsiones, vacilaciones no resueltas, virajes que se convierten a veces en tensiones casi ingobernables: afirmación de la novedad como norma y valor estético y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo "característicamente argentino" y perspectiva cosmopolita. Según las líneas de esta tensión pueden organizarse también los colaboradores del periódico: Evar Méndez de un lado, Borges, Gironde, del otro. Pero en este sistema de elementos diversos se produce tam-



bién la originalidad de la vanguardia del veinte.

La cuestión de la identidad cultural es gemela de la del cosmopolitismo y ambas generan una zona contenciosa del campo intelectual. *Martín Fierro* puede vivir a la nacionalidad como una naturaleza (fonética, gestual, familiar) y al cosmopolitismo como un derecho. Publicar a Tolstoi o a Anatole France, como *Claridad*, es un gesto cosmopolita, mientras que para Boedo, el europeísmo de la vanguardia se prueba con las traducciones de Supervielle, Apollinaire o Marinetti. Lo que el nacionalismo cultural y el cosmopolitismo definen son, en realidad, las zonas de relación permitida o prohibida con la cultura extranjera.

Pero hay otros objetos literarios, más importantes, sobre cuya posesión legítima se disputa: ¿quién puede escribir una literatura verdaderamente argentina? ¿cuáles son los rasgos que distinguen al verdadero del falso localismo? ¿cómo discernir el uso legítimo del conventillo y de la temática suburbana? ¿cómo separar criollismo de moreirismo? Sergio Piñero, en la nota que publica *Martín Fierro* sobre *Inquisiciones* de Borges, escribe: "Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo, ni a los potros para ser y manifestar alma gaucha". El 'antigauchismo' de Borges, su elección de lo suburbano frente a lo rural, la condescendencia con que aniquila el 'bandidismo' para fundar un mito del coraje, pueden leerse en esta perspectiva. Y "Leyenda policial", publicada en el número 38 de *Martín Fierro*, sería su primer texto de ficción. *Evaristo Carriego*, su teoría.<sup>13</sup>

En este sentido, los martinfierristas leen correctamente, en la construcción literaria de Borges, la novedad de lo que podría denominarse *criollismo urbano de vanguardia*: "Ahora consideraré el otro aspecto de Borges, quizás el más interesante y promisor;

es un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado".<sup>14</sup>

"Leyenda policial" es el texto que se propone, en *Martín Fierro*, como alternativa a la estética de Boedo, alternativa que inaugura, por otra parte, no sólo una línea de la producción de Borges sino también de la literatura argentina. El criollismo como relación 'interiorizada' con la temática suburbana, supone al mismo tiempo una relación 'interiorizada' y natural con el lenguaje. La reivindicación que *Martín Fierro* hace de Evaristo Carriego se relaciona, en profundidad, con ese derecho al populismo de vanguardia, que es el derecho literario de quienes tienen, por herencia, una proximidad afectiva e ideológica con "nuestras cosas".

El criollismo urbano de vanguardia representa la verdadera ruptura de *Martín Fierro* en el sistema literario argentino. La profundidad y productividad de esa ruptura no guarda relación con el moderatismo que, en general, preside las elecciones literarias de la revista. En efecto, *Martín Fierro* difunde las vanguardias europeas menos radicales y sus elecciones tienen que ver también con los límites de su crítica al filisteísmo burgués: crítica estética que deja intactas la hipocresía moral, la represión sexual e ideológica. El ultraísmo español es el referente europeo de *Martín Fierro*, que comparte con éste la moderación, esa dialéctica de aventura y orden que pocos años más tarde describió Guillermo de Torre.

Sin embargo, en el espacio de la revista, principalmente en los textos de Borges, se construye esa fórmula, el criollismo urbano evidente en su lectura de Macedonio y en la reinención literaria de los mitos argentinos.

riego. Hay un texto de Borges típico hasta la redundancia de esta síntesis: "Carriego descubrió los conventillos. Bartolomé Galíndez el Rosedal, yo las esquinas de Palermo con estalación de puesta del sol. Lanuza cualquier pájaro... La entereza de América, sin embargo, está por descubrir y el descubridor ya es Ramón (Gómez de la Serna)... Lo sabremos todo por él... Por él sabremos que la gran Cruz del Sur no es otra cosa que un velorio pobre de barrio. (El te dirá el milagro que habrá visto tu novia para tener los ojos tan lindos)... Por él sabremos que volverá a la presidencia Yrigoyen, pues tiene la complicidad no solamente de los hombres, sino también de las cosas de Buenos Aires... Todo esto y mucho más ha de revelarnos Ramón, el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos, sólo asemejables a los que tuvo ese otro debelador de esta América: don Juan Manuel de Rosas".<sup>15</sup>

La confluencia de estas dos líneas se propone como la verdadera diferencia que la vanguardia introdujo en la literatura argentina. La construcción formal y el populismo urbano (rasgos que la vanguardia europea había conservado escindidos) son la originalidad de *Martín Fierro* y el relato "Leyenda policial" de Borges, un texto desde su título fundador. Que sea Borges el que con mayor deliberación practique esta propuesta, tiene que ver con ese plus que su sistema de lecturas exhibe respecto del de los martinfierristas: el ultraísmo y Whitman, pero también el obispo Berkeley y Burton, lo desfasan respecto de la convención vanguardista, sin separarlo, en esos años, de ella. Un plus también evidente en su lectura de Macedonio y en la reinención literaria de los mitos argentinos.

<sup>1</sup> La colección completa de *Martín Fierro* se encuentra en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras. Existen además varias antologías de los textos de la revista. Sobre las interpretaciones, de pro-

cedencia martinfierrista, sobre la función del periódico, pueden consultarse: Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962; y Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961. Se ha publicado también la "Memoria de sus antiguos directores", preparada por Oliverio Gironde y leída por Córdova Iturburu en el acto organizado por la SADE el 27 de octubre de 1949.

<sup>2</sup> Vestigios de esta opinión pueden leerse aún hoy en declaraciones paradigmáticas de Borges. En cuanto a las posibilidades de "hacer dinero con la literatura" podían parecer más verosímiles en la segunda década del siglo que anteriormente: desde 1915 se habían sucedido una serie de publicaciones semanales o quincenales que proporcionaban material de ficción en tiradas relativamente altas (un promedio de cinco mil ejemplares) y a precios accesibles, a un público ampliado. Entre ellas "El cuento ilustrado", "La novela semanal", "Los pensadores", etc.

<sup>3</sup> *Martín Fierro*, número 1, "Rubén Darío poeta plebeyo".

<sup>4</sup> *Martín Fierro*, número 8.

<sup>5</sup> La encuesta de *Nosotros* comenzó a publicarse en el número 168, correspondiente a mayo de 1923. Respondieron entre otros: Enrique Méndez Calzada, Jorge Luis Borges, Francisco López Merino, Brandán Caraffa, Bartolomé Galíndez, E. González Lanuza, Córdova Iturburu, Leopoldo Marechal, Julio Irazusta, Lorenzo Stanchina, Nicolás Olivari.

<sup>6</sup> Quiroga no sólo publicó sus cuentos en las revistas del tipo *Caras* y *Caréas* y los folletos de ficción semanales, sino que también dirigió una de estas series: "El cuento ilustrado", aparecida en 1918.

<sup>7</sup> *Martín Fierro*, número 14, Ricardo Güiraldes, "Carta abierta".

<sup>8</sup> Véase al respecto: Carlos Altamirano, "La fundación de la literatura argentina", en *Punto de vista*, número 7, nov. de 1979.

<sup>9</sup> *Martín Fierro*, número 8.

<sup>10</sup> Véase, para un ejemplo, Lucio V. Mansilla, *Entre nos*, Buenos Aires, Hachette, col. El Pasado Argentino, pág. 176.

<sup>11</sup> Véase, respecto del problema de una lengua literaria nacional, Adolfo Prieto, "El hombre que está solo y espera", en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

<sup>12</sup> Véanse las contestaciones a la encuesta sobre la "sensibilidad, la mentalidad argentinas", en *Martín Fierro*, número 5-6.

<sup>13</sup> Sobre la importancia, como definición de una línea en la literatura de Borges, de Evaristo Carriego, véanse en *Capítulo, historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, los fascículos sobre Borges de María Teresa Gramuglio, número 79 y 80.

<sup>14</sup> *Martín Fierro*, número 26, "Luna de enfrente de Jorge Luis Borges" por Leopoldo Marechal.

<sup>15</sup> *Martín Fierro*, número 19 de homenaje a Ramón Gómez de la Serna; véase también la nota de Borges sobre *Calcomanías* de Gironde, en el número 18.



Jorge Luis Borges

## Leyenda policial

a Sergio Piñero

Esta es la relación de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero: de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar.

Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era "el centro", era "las orillas": palabra de orientación más despreciativa que topográfica. De las orillas pues y aún de las orillas del Sur fue El Chileno: peleador famoso de los Corrales, señor de la insolencia y del corte, guapo que detrás de una zafaduría para todos entraba en los bodegones y en los batucos, gloria de matarifes en fin. Le noticiaron que en Palermo había "un hombre", uno que le decían El Mentao y decidió buscarlo y pelearlo. Malevos de la Doce de Fierro fueron con él.

Salió de la otra punta de una noche húmeda. Atravesó la vía en Centro América y entró en un país de calles sin luz. Agarró la vereda; vio luna infame que atorraba en un hueco, vio casas de decente dormir. Fue por cuadras de cuadras. Ladridos tirantes se le abalanzaron para detenerlo desde unas quintas. Dobló hacia el norte. Silbidos malos y sin caras rondaban los tapias negros; siguió. Pisó ladrillo y barro, orilló la Penitenciaría de muros tristes. Cien hamacados pasos más y arribó a una esquina embanderada de taitas y con su mucha luz de almacén, como si empezara a incendiarse por

una punta. Era la de Cabello y Coronel Díaz: una parecita, el fracaso criollo de un sauce, el viento que mandaba en el callejón. Entró duro al boliche. Encaró la barra porteña sin insolencia: a ellos no iba destinada su hazaña. Iba para Pedro el Mentao, tipo fuerte, en cuyo pecho se ensanchaba la hombría y que orejeaba, entonces, los tres apretados naipes del truco.

Con humildad de forastero y mucho "señor", el Chileno le preguntó por uno medio flojo y flojo del todo que la tallaba vaya usted a saber con quiénes! de guapo y que le decían El Mentao. El otro se paró y le dijo enseguida: Si quiere, lo vamos a buscar a la calle. Salieron con soberbia, sabiendo que eran cosa de ver.

El duro malevaje los vio pelear (había una cortesía peligrosa entre los palermeros y los del Sur, un silencio en el que acechaban las injurias).

Las estrellas iban por derroteros eternos y una luna pobre y rendida tironeaba del cielo. Abajo, los cuchillos buscaron sendas de muerte. Un salto y la cara del Chileno fué disparatada de un hachazo y otro le empujó la muerte en el pecho. Sobre la tierra con blandura de cielo del callejón, se fue desangrando.

Murió sin lástimas. No sirve sino pa juntar moscas, dijo uno que, al final, lo palpó. Murió de pura patria; las guitarras varonas del bajo se alborozaron.

Así fue el entrevero de un cuchillo del Norte y otro del Sur. Dios sabrá su justificación: cuando el juicio retumbe en las trompetas, oiremos de él.

Revista *Martín Fierro*, año IV, nº 38, pág. 4



Angel Rama

## Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana

El boom de la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta forzó los límites del público de élite, propuso nuevas formas de difusión del libro, planteó a los escritores el conflicto entre la autonomía y la dependencia del mercado literario, alteró la figura del escritor y las ideologías de la producción narrativa.

Uno de los primeros resultados del recién instituido mercado consumidor literario, fue la presión ejercida sobre el narrador para que aumentara su productividad, asunto estrechamente vinculado a la profesionalización del escritor. Era ésta una antigua ambición del artista latinoamericano, cuyas primeras formulaciones coherentes se manifestaron en el modernismo. Habían aparecido entonces atisbos concretos, —el periodismo, la diplomacia—, que dejaban entrever esa eventualidad, pero los artistas la concibieron más como un reflejo idealizado de la que creían era la situación paradisíaca del escritor francés que como la respuesta a una demanda pública, bien escasa o incluso inexistente entonces. Los modernistas no encararon el pun-

to desde el ángulo de una demanda libre del lector a la cual debía responder el escritor, conquistando así su autonomía profesional, sino, al revés, como un servicio que el medio debía prestar al escritor para que éste hiciera su obra de conformidad con sus métodos y ritmos productivos, bien distintos por cierto de los que practicaban los trabajadores en cualquier nivel social de la época, tanto fueran abogados como obreros. De ahí que se dirigieran a las autoridades públicas y que reclamaran el mecenazgo estatal, más que privado, el cual a veces se ejerció mediante cargos diplomáticos u oscuros ítems del presupuesto, aunque de hecho la sociedad absorbió a los escritores en las actividades donde necesitaba de sus capacidades (perio-

dismo, docencia, administración) compeliéndolos a una duplicación de tareas que restringió su productividad literaria: la obra periodística de Martí o Darío es desmedidamente superior a su obra literaria propiamente dicha.

La literatura como segundo empleo fue la norma de la vida del escritor durante el siglo XX y el hecho de que su primer empleo perteneciera frecuentemente a la órbita estatal, escasamente desligada de la intromisión política partidista, le deparó abundantes vicisitudes que pueden seguirse en el ejemplo más rotundo, que es el mexicano. Conquistar la autonomía mediante lo que parecía una libre vinculación profesional con el público consumidor fue entonces su persistente ambición que tomó acentos ur-

gentes cuando se ensanchó el foso entre las doctrinas políticas a que estaban afiliados los escritores y las que regían desde la cúpula del estado. Esa autonomía pareció cercana (aunque solo parcialmente y solo quienes la han encarado saben con cuántos sacrificios personales) al producirse mayor demanda de libros, al multiplicarse las revistas que pagaban colaboraciones, al instituirse actividades conexas (conferencias, cursos universitarios, presentaciones en televisión) decentemente retribuidas. El júbilo ante esta inminencia ya se percibe en los arrogantes textos de Roberto Arlt, cuando el *boom* populista de los veinte le hizo pensar que la comunicación directa y autónoma con el público ya se había establecido. Pero fue recién en los sesenta, al extenderse los estrechos mercados nacionales para constituir un mercado continental, a su vez ampliado mediante las traducciones a un mercado internacional, que se pensó que podía realizarse ese viejo sueño.

Los traslados de escritores latinoamericanos a otras regiones del mismo continente que mostraban mayores posibilidades de difusión por contar con editoriales, revistas, grandes diarios, o a Europa y a Estados Unidos (censurados injustamente con estrechez de miras) respondieron a este afán de profesionalizarse, cumpliendo a cabalidad con su vocación y simultáneamente con una exigencia interna de la cultura latinoamericana: disponer de escritores que edificaran una rica literatura propia. Ante la imposibilidad de hacerlo en sus propias patrias, la cual admite plurales causas (ahogo económico o político, dispersión del esfuerzo, falta de oportunidades, escasez de información, acoso pueblerino) se trasladaron a mejores plazas, internas o externas al continente. No otra cosa han hecho millones de hombres comunes de América Latina, sin

que sobre ellos haya recaído sanción moral. Y es obligatorio agregar que en su inmensa mayoría esos escritores han seguido sirviendo —espléndidamente— a la cultura latinoamericana que los engendró, sobre la cual siguieron rotando obsesivamente, fuera la que fuere la ciudad o país donde residieran.

Esta conquista de la profesionalización dista de ser óptima. Salvo casos excepcionales, los "royalties" de libros y artículos solo permiten vidas morigeradas y es frecuente que esos ingresos deban complementarse con otras tareas culturales: cursos, asesorías editoriales, traducciones. Pero aun así ha habido ya un grupo de escritores para los cuales la literatura pasó a ser el primer empleo y esto marca de por sí una diferencia notable entre ellos y pone una nota distintiva sobre el fenómeno *boom*. Lo integraron, principalmente, escritores profesionales.

Al progresar tesoneramente por esta vía que los incorporó a la demanda de un mercado expansivo, los escritores descubrieron algo que no pudieron conocer íntegramente los modernistas ni los vanguardistas ni tampoco los regionalistas que en su tiempo protagonizaron un cuasi *boom*: la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema. No son todas flores en esta nueva instancia: el escritor que se ha profesionalizado deja atrás definitivamente tanto la "inquerida bohemia" como la "inspiradora musa" a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora deviene un productor, a imagen de cualquier otro trabajador de la sociedad. Más estrictamente, ocupa dentro de la sociedad un lugar semejante al del empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas y aunque su sistema productivo sigue siendo en la mayoría de los casos

artesanal, tal como lo percibiera Valéry, trabaja para un mercado desarrollado, lo que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales, sus preferencias o desdenes. Ello lo obliga a enfrentar su peculiar competitividad, a registrar sus orientaciones básicas y a detectar sus variables. Aunque sigue siendo un hombre con un lápiz y un block de papel, la profesionalización lo suelda de un modo indirecto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino que lo obliga a asumirse como un productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar.

Cuando comenzó a diseñarse este régimen de trabajo, pareció contradictorio con la esencia de la literatura, al menos tal como la percibían los escritores pertenecientes al sistema tradicional de las letras, que podríamos llamar "aficionado" teniendo en cuenta exclusivamente la productividad y no sus valores artísticos. Es ese el origen de los reproches que el peruano José María Arguedas dirigió a los escritores profesionales cuando luchaba por concluir su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estaba hablando desde otro tiempo y desde un punto marginal del circuito mercantil. Codiciaba secretamente el nuevo régimen de trabajo y a la vez detestaba sus leyes que veía como corruptoras de los valores sagrados en que se había formado. Para él la literatura seguía siendo un sacerdocio que lo reintegraba casi mágicamente al centro de su comunidad, en un puesto heroico; no podía ser aceptada como un oficio más dentro de los múltiples que reclama una comunidad, cosa esta última que tampoco aceptarían en tales secos términos los escritores profesionales, quienes en esta etapa, que tiene mucho de transicional, aun sitúan ese oficio dentro de marcos —políticos, educativos, espirituales—

que le confieren dignidad reverencial. Es ello parte de la ideologización del escritor que sigue siendo fuerte en la comarca latinoamericana, detectando sus circunstancias reales, y que aún provoca la nostalgia de los intelectuales pertenecientes a sociedades desarrolladas. La pérdida de la calidad de "vate" sigue viviéndose como una disminución.

La diferencia primera y obvia entre el profesional y el aficionado es la más alta productividad del primero, la cual puede medirse objetivamente observando el número de obras que los integrantes de cada una de estas categorías ponen en el mercado y el ritmo con que las producen. No hay comparación entre la producción de un Rulfo, un Arguedas, un Guimaraes Rosa, un Revueltas, un Lezama Lima, y la de un Borges, un Cortázar, un Fuentes, un Vargas Llosa, un Carpentier, un Viñas, un Benedetti, un Donoso, una Bullrich, cosa que desde luego no puede extrapolarse a una valoración artística sino que debe apreciarse estrictamente en su campo productivo. Si bien la dedicación exclusiva del profesional redundaba en obvio beneficio de su adiestramiento y en la eficacia de su mejor aprovechamiento de las condiciones propias, también es cierto que la atención de una demanda apremiante puede perjudicar los procesos de maduración artística que no siguen forzosamente los parámetros de la producción masiva industrial. Creo incluso que si la violenta absorción de obras que hizo el público en los sesenta pudo resolverse mediante la reedición de títulos anteriores de sus escritores preferidos, los que así abastecieron cómodamente sus reclamos, ya en los años setenta llevó a esos mismos escritores-profesionales a correr detrás de la demanda, inventando libros o entregando obras con las cuales no estaban aún enteramente satisfechos. La heteroclita composición de *Octaedro* de Cortázar

o los descuidos en el terminado de *El libro de Manuel*, que no son nada corrientes en su obra, parecen responder a esa necesidad de abastecer la demanda de la hora. Y ésta, entendámonos, no es meramente económica como pudiera inferirse de los términos con que tenemos que describirla cuando hablamos de operaciones de mercado, sino que puede responder a múltiples urgencias: estar presente en determinados lugares, responder a problemas políticos, participar de circunstanciales luchas.

Algo parecido puede notarse en la insistente presentación de libros de poesía correspondientes a los últimos años de Neruda o en la reciente producción de Borges cuyo ritmo se ha acrecentado a pesar de la sabida disminución de facultades que ha sufrido. En la narrativa tal tendencia se ha traducido en la composición de libros accidentales, extrayendo del baúl manuscritos olvidados, a veces con justicia, o en la autorización para reeditar obras juveniles que el escritor tenía condenadas, o en una costumbre de los setenta, que consistió en rearticular bajo nuevos títulos el material de libros anteriores para darles nueva vida o dar a conocer al autor en nuevas plazas editoriales con un airecillo novedoso: lo han hecho Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Viñas, entre otros. Son manipulaciones editoriales legítimas: no es eso lo que está en cuestión, sino su papel para detectar los problemas de la profesionalización reciente. Por una parte el escritor-profesional parece incapaz de abastecer permanentemente de novedades al público masivo, a pesar de su empeño por hacerlo, pues aun en un escritor tan prolífico como Fuentes no parece que pueda acortar el ritmo de un libro cada dos años. Por otra parte, como ocurre siempre que se produce una expansión repentina de un mercado, ha venido a quedar de-

mostrado que no se contaba sino con una reducida cantidad de productores, bien por debajo de las expectativas esperanzadas que se generaron al comienzo. Ha sido evidente en la edición española: después de haber proporcionado Seix Barral en los sesenta una brillante serie de títulos latinoamericanos enteramente nuevos, en los setenta tanto este sello como Editorial Alianza y otros, se han puesto a reeditar viejos títulos que habían tenido escasa circulación en la península, repitiendo así la producción latinoamericana de los cuarenta y los cincuenta. Tanto vale decir que el mercado se ha expandido más allá de los límites de la oferta. Y que no se ha logrado regularlo con nuevas incorporaciones, lo que apunta a una situación conflictiva que exige ser considerada porque basamente oscuramente algunas prevenciones contra los escritores del *boom*.

Ninguna obra o autor aparecido en los setenta ha conseguido imponerse en el mercado consumidor internacional, a pesar de que los ha habido y los hay de mucho interés y a pesar del esfuerzo cumplido por las editoras-culturales que corrieron tras ese ilusorio éxito editando a troche y moche sin más ventaja que llenar sus depósitos y las mesas de ventas a precios reducidos. Esta sorprendente situación tiene que ver con los comportamientos del público masivo que ahora por primera vez se ha aplicado a la literatura culta y también con los mecanismos de producción de mercaderías que configuran la infraestructura industrial: son, esas, razones que pesan más en las típicas operaciones reductoras del *boom* que las pretendidas artimañas de editores o autores.

Hemos pasado de un mercado de consumo literario de élites a uno de masas y no se ha observado suficientemente que sus funcionamientos son inversamente proporcionales. Mientras las

élites disponen de una alta y sobre todo variada oferta de títulos pero en cantidades siempre reducidas, las masas disponen de una oferta de títulos reducida pero en altas cantidades. Dos imágenes pueden objetivar estos contrarios funcionamientos: una está representada por los anaqueles repletos de títulos en uno o dos ejemplares que distinguen a las librerías de stock, que son las que utilizan frecuentemente los escritores y especialistas que conforman todos la misma élite (la famosa Blackwell en Oxford ha sido un buen ejemplo) y otra será representada por las mesas con nutridas pilas de ejemplares de los pocos *best sellers* de turno que ofrecen las librerías corrientes al público de paso. Si ha habido una modificación ingente en la librería moderna, ha sido la que ha llevado a la progresiva reducción de las tradicionales librerías de stock, reemplazadas por las librerías de novedades destinadas a la venta inmediata. En éstas, los libreros solo reponen los títulos muy vendidos, que son los que reclaman sus clientes, no dejándoles por lo tanto la menor oportunidad de entrar en contacto con autores incipientes y limitándose, ante un cliente exigente, a solicitar al distribuidor o al editor un ejemplar del libro reclamado que ya tiene vendido por anticipado. En los países de rica estructura informativa, los libreros disponen de guías sobre el material publicado que permitirían servir el pedido inhabitual que reciben; en los otros, el cliente debe limitarse a lo que está sobre las mesas. Esto ha conducido a una nueva estratificación de las librerías, pues al tiempo que han aumentado las cadenas de librerías de novedades duplicadas por los circuitos de ventas en supermercados y se han reducido las de stock, han aparecido pequeños negocios para compradores de élite, como por ejemplo, los que leen poesía, que han surgido en

las ciudades populosas como un desahogo o un contrapeso.

En todo caso es flagrante la reducción de la oferta librera corriente, la que responde a la menor capacidad selectiva individual del comprador común, para quien, por lo mismo, se han desarrollado modernamente diversos sistemas de orientación en la selva bibliográfica (que es el deleitoso campo donde opera el lector de élite), aunque se trata de sistemas mecanizados como los indicadores de ventas: las listas de "best sellers". A esa reducción se suma una tendencia complementaria, de tipo rutinario, que le conduce a apostar sobre seguro: lo que ya lo ha satisfecho o lo que se le ofrece con suficientes garantías o lo que alcanza niveles de conocimiento público lo bastante amplios como para incidir sobre lectores no especializados en el manejo de libros, constituyendo parte de las "razones extraliterarias" que operan sobre el lector común o sobre el no-lector, llevándolos a la compra de libros.

Esto explica la incidencia que en el mercado de consumo masivo, en general, han adquirido las "marcas" industriales, las que operan como garantizadoras: conquistan la confiabilidad del cliente gracias al éxito inicial de un determinado producto que logró imponerse en el mercado. Es sintomático que en la nueva instancia donde se ha engrandecido el mercado consumidor literario, se hayan vuelto a ver procedimientos que se aplicaron hace siglos, en Inglaterra primero y luego en Francia y en Estados Unidos, cuando apareció el mercado popular del libro en el XVIII y el XIX respectivamente. En ese entonces, el éxito de un producto conducía al establecimiento de una "marca" que amparaba las posteriores producciones. Era frecuente que la carátula del libro señalara publicitariamente que era del autor de otro anterior, exitoso, nombre que el lec-

tor común pudiera no haber registrado, sustituyéndolo con el título que lo había satisfecho y que ahora se le reiteraba como garantía. Lo que sería, contemporáneamente, anunciar una nueva obra "por el autor de *Cien años de soledad*", transformando este título en una marca que asegurara toda la cadena de productos de la misma fabricación. En otras ocasiones, la carátula se prevalece de un título que había sido registrado en la memoria colectiva por tratarse de una obra impactante, o también un autor que había cumplido alguna acción notable que salía del restricto campo de las letras. Dudo que sean de Pablo de Olavide las siete novelas moralizantes que treinta años después de su muerte aparecieron en español en los Estados Unidos (y ahora han sido reeditadas por Estuardo Núñez) pero para el público conservador de comienzos del XIX era suficiente recomendación de esas novelas que hubieran sido escritas "por el autor de *El Evangelio en triunfo*", obra en que no solo se definió una posición anti-iluminista sino que registró la más famosa conversión de un "libertino" del XVIII, que la Iglesia había difundido a modo de ejemplo.

Fijado dentro del mercado de consumo, un valor tiende a conservarse inalterable por un período más o menos largo (dependiendo de la contextura de la sociedad) y a absorber un máximo de compradores, en desmedro de los que podría conseguir otro nuevo. Es necesaria una serie de probados fracasos o la violenta emergencia de una extraordinaria novedad, para poder desplazarlo. Hay una compresión colectiva que juega a su favor y que se consolida en estas "marcas de fábrica". Estas perviven en la medida en que satisfacen a su comprador y son capaces, simultáneamente, de absorber las pulsiones hacia la novedad que operan en los mercados poniendo

# CATALOGOS SRL

## Distribuidora de libros

**Oscar Masotta**, El modelo pulsional

Precedido por "Historia y Transmisión" de Germán L. García (Ed. Altazor)

**Cuadernos de psicoanálisis**, Año X, N° 1, (Publicación de la Escuela Freudiana de la Argentina) (Ed. Altazor)

**Alexandre Koyré**, Estudios Galileanos (Ed. Siglo XXI)

**Fernand Delarue**, Salud e Infección. Auge y decadencia de las vacunas (Ed. Nueva Imagen)

**Narciso Pizarro**, Metodología sociológica y teoría lingüística (Ed. Comunicación)

**Janos S. Petofi-A. García Berrio**, Lingüística del texto y crítica literaria (Ed. Comunicación)

**Immanuel Wallerstein**, El moderno sistema mundial

La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI (Ed. Siglo XXI)

**Adriana Santa Cruz-Viviana Erazo**, Compropolitán.

El orden transnacional y su modelo femenino. Un estudio de las revistas femeninas en América Latina. (Ed. Nueva Imagen)

**G. H. Helleiner (Comp.)**, ¿Hacia un nuevo orden económico internacional? (Ed. Siglo XXI)

**Virginia Woolf**, Momentos de Vida (Ed. Lumen)

**Woody Allen**, Perfiles (Ed. Tusquets)

**Witold Kula**, Las medidas y los hombres (Ed. Siglo XXI)

**Gerard Garreau**, El negocio de los alimentos

Las multinacionales de la desnutrición. (Ed. Nueva Imagen)

**Richard J. Evans**, Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920. (Ed. Siglo XXI)

**Roland Barthes**, S/Z (Ed. Siglo XXI)

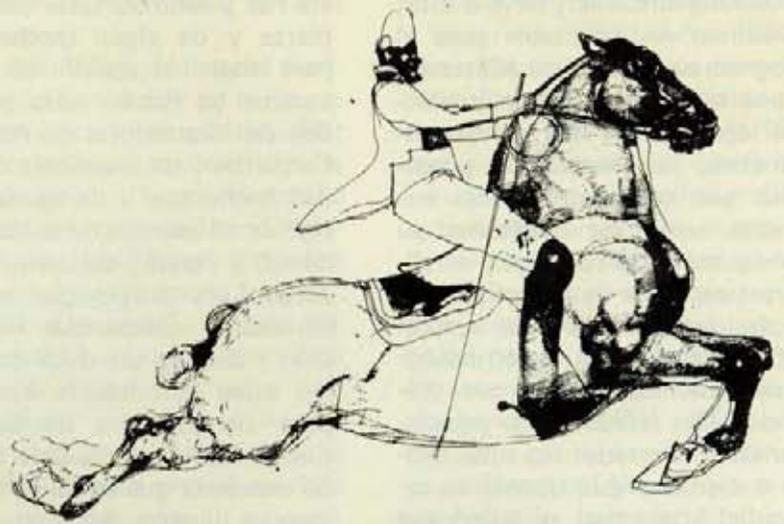
Avenida Independencia  
1860 - Tel.: 38-5708  
(1225) Buenos Aires,  
Argentina.

en peligro su soberanía. Establecida la confiabilidad de una marca que actúa continuamente sobre un mercado, se vuelve más áspera la competitividad y mayor la pelea a que se ven obligados los nuevos productos-marcas que pretendan desplazarla, debiendo para ello apelar a invenciones audaces o a aprovechar coyunturas propicias a toda velocidad. Pero aun esa competencia puede ser contrabalanceada con éxito por la marca ya impuesta, si es capaz de adaptarse al ciclo incesante de renovación que distingue a los vivaces, sensuales y mariposeantes modos del mercado actual. Dicho de otro modo, el imperio que conquista con una primera invención solo se refuerza mediante una continua adaptabilidad a las variaciones, jugando coordinadamente su prestigio conquistado con la elasticidad de su adaptación al cambio.

Pero aun en los casos en que ésta no sea ostensible (y en general lo es poco en literatura) sigue disponiendo de un instrumento de poder que corresponde a la infraestructura productiva de tipo industrial y de mercado que se ha debido desarrollar para vehicular los objetos (libros) en el mercado. La tecnología moderna no ha cesado de acentuar, tanto en la fabricación de autos o computadoras como en la de libros, los sistemas de producción adaptados a las demandas masivas. Los costos industriales, así como los de administración y marketing, se reducen proporcionalmente al aumentar las sucesivas tiradas hasta determinados puntos óptimos (algunos de los cuales ha examinado Gabriel Zaid en sus estudios) de tal modo que la ganancia empresarial tiende a estrechar el abanico de ofertas inseguras en beneficio de un número menor con mayores garantías. Los catálogos de las editoras-culturales tienen un número mayor de títulos que los de las comerciales, habida cuenta de las disponibilidades de inversión

de cada una de ellas. Y estas últimas están dispuestas a saltar la mezquina valla del legendario diez por ciento de derechos de autor, al tiempo en que encaran la rebaja del precio unitario del producto, toda vez que sus operaciones alcanzan una producción masiva de pocos títulos. Conviene no olvidar que los libros postulan dos actividades productivas, una de tipo literario a cargo del escritor, y otra de tipo industrial a cargo del editor, que entre ellas hay vínculos, a veces armónicos y otras veces muy desparejos, sobre todo cuando la infraestructura industrial adquiere potencialidad: testimonio, los libros preparados de encargo para responder a las expectativas del mercado, que son tan habituales en la edición norteamericana.

Cuando se produjo el *boom* narrativo, la repentina expansión del mercado contó con una coyuntura favorable: a lo largo de treinta o cuarenta años se habían ido acumulando obras que, aunque nacidas en un sistema aficionado, habían contado con un largo período como para alcanzar un número considerable y que habían dispuesto además del trabajo selectivo de los aparatos críticos. Sin contar que en ese período hizo cuerpo en varios escritores una suerte de heroicidad que les llevó a sacrificar todo con tal de producir. Lo hicieron continuada y empecinadamente, a pesar de que no disponían de editores seguros y de que cuando los conquistaban los lectores eran esquivos. La obra fundamental de Onetti, a la que poco agrega después, se distribuye entre 1939 y 1964, con un total de doce títulos que hace una media de un título cada dos años; en solo diez años Cortázar publica dos libros de cuentos y dos grandes novelas y escribe mucho más que aparecerá después; lo mismo puede decirse de Borges o de Bioy Casares o de Asturias o de Carpentier, que se asumen como escritores-profesionales y lo son,



en cuanto a producción, aun en los períodos en que no lo son en cuanto a demanda del lector.

Hubo, pues, una acumulación que el *boom* desperdigó masivamente en solo un decenio, trabajando sobre una selección calificada de autores y de títulos y contando con un equipo capaz de responder a sus apremiantes demandas, equipo robustecido por la aparición de jóvenes escritores profesionales del tipo de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, lo que dio la medida óptima de las posibilidades con que contaba América Latina. Sin embargo ellas se revelaron escasas para una ampliación que solo era de grado (y bastante tímida si sumamos todas las tiradas de un autor en el decenio y las enfrentamos al número de habitantes potencialmente lectores) y que aunque incentivó las expectativas de los jóvenes, estableció normas restrictivas para su divulgación al crear condiciones más ásperas de funcionamiento.

Junto a esta transformación que lleva del narrador aficionado al profesional, se produce otra que la duplica y la refuerza, por la cual el narrador-artista se vio sustituido o contrabalanceado por el narrador-intelectual. Ese cambio es buen indicador de las exigencias que venía presentando la época y que por lo tanto no

solo se ejercieron sobre el escritor. Similar cambio puede pesquisarse en otras disciplinas intelectuales; también la sociología o la economía "aficionadas" han venido siendo gradualmente reemplazadas por otras tecnificadas; en una esfera cercana a las letras se mostró de modo agudo con el pasaje de la filología clásica a la lingüística moderna; Carpentier lo ilustró en el campo del análisis musical señalando que "la mejor revista musical que conozco, *Musique en jeu*, (...) es absolutamente ininteligible para una persona que no tenga conocimientos musicales muy avanzados y puestos al día", cosa que él dice que no pasaba con las revistas musicales de 1920-30.

En todas las épocas de la literatura americana ha habido escritores-intelectuales, entendiéndose por tales los creadores que no se limitan a la invención de obras literarias sino que son capaces de desarrollar un discurso intelectual articulado sobre múltiples aspectos de la vida de su tiempo. El siglo XIX, de Andrés Bello a José Enrique Rodó, contó con numerosos ejemplos, aunque su nombradía no oscureció la fluencia creadora de los escritores-artistas, quienes vieron un refloreCIMIENTO en el período modernista autodidacto. Sin embargo, la tecnificación creciente que se

presenció en la cultura urbana de las capitales, ejerció su influjo sobre los niveles de preparación académica de los escritores. Se trata de una evolución universal, no solo regional. A ella se debe un sonado enfrentamiento entre dos premios Nobel de Francia, François Mauriac y Albert Camus, en el cual el primero razonó que esas diferencias, que él reconocía, entre los escritores de su generación y los de la generación existencialista de la posguerra, estaban lejos de inclinar la balanza creativa del lado de los intelectuales, en desmedro de los artistas. Efectivamente, la diferencia no toca al arte mismo, aunque no hay duda de que ciertas formas del "acabado" literario se dan mejor en los escritores-intelectuales y también no hay duda de que la capacidad de comunicación nacional se muestra más agudamente entre los artistas.

En América Latina la modificación disolvió ciertas dicotomías tajantes que se habían constituido en lugares comunes de la vida literaria: así la que oponía el escritor al crítico, visto a veces como "el enemigo", o considerando que se trataba de oficios que no podían convivir en una misma persona y dañaban seriamente a la frescura del creador. La alta capacidad crítica que desarrollaron los escritores euro-

peos vanguardistas y llevó a Eliot a estimar indispensable para el progreso de un escritor el ascenso a una etapa de reflexión intelectual apoyada en una cultura sistemática, la preparación académica que cada vez fue más frecuente entre los escritores, su subsiguiente participación en diversos aspectos de las actividades profesionales, todo ello ejerció influencia sobre la región latinoamericana, disolviendo sus prejuicios algo teñidos de provincianismo. El narrador no tuvo miedo a ejercer públicamente su capacidad intelectual, ni temió que tal ejercicio perjudicara su creatividad. Con solvencia y con más frecuencia que sus antecesores, se aplicó a otros campos intelectuales. No me refiero al de la política que, como el de la religión en el siglo pasado, ha sido coto de caza pública, no siempre beneficiosa ni para el escritor ni, lo que quizás sea más grave, para la política, sino a campos intelectuales específicos vinculados a las letras y a las artes donde había que mostrar conocimiento, capacidad analítica, dominio de un razonamiento fundado.

Dispusimos, por lo tanto, de narradores-ensayistas o poetas-ensayistas, que con similar destreza abordaron libremente las dos partes del dividido díptico de las letras. Los casos de Octa-

vio Paz y Julio Cortázar son ejemplares y de algún modo sirven para datar el aparte de aguas, aunque ya habían sido precedidos por narradores como Alejo Carpentier, de insaciable curiosidad intelectual y de aguda penetración en asuntos de cultura moderna, y paradigmáticamente por Jorge Luis Borges que no solo demostró espectacular información —caótica sin duda como la del buen autodidacta hedonista pero siempre rica de interés— sino también un flexible talento de ensayista que lo religa a antepasados ilustres del tipo de Alfonso Reyes.

Sería erróneo postular que quienes no han practicado contemporáneamente el ensayo junto a la poesía o a la narrativa, carecen de formación intelectual sólida: el conocimiento literario de un Juan Rulfo o un Juan Carlos Onetti es envidiable y José María Arguedas fue un antropólogo profesional de amplia y respetada obra, pero ninguno de ellos encaró la ensayística como una vía paralela a la narrativa, por lo tanto digna del mayor esmero y esfuerzo, mientras que Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, David Viñas, H. A. Murena, etc. se aplicaron al discurso intelectual, ya interpretando su propia obra o la de los colegas,

ya examinando los problemas culturales del presente, fundando buenas reputaciones de intelectuales.

Por estas dotes tuvieron acceso a puestos culturales donde cumplieron tareas educativas, como la cátedra universitaria o la conferencia pública, pero es aún más interesante ver cómo eso contribuyó a una suerte de autonomía intelectual. Fueron los primeros analistas de sus obras, pesquisaron la evolución que para ellos seguía el mundo contemporáneo, aspiraron a ser guías del movimiento intelectual. Fueron, sobre todo, teorizadores de la cultura, con similar pasión a la que habían puesto Sarmiento, González Prada o Vasconcelos en la misma tarea. Reanudaron por lo tanto una tradición latinoamericana situándola dentro de los marcos de la modernidad de la que fueron obsesivos cultores. El ensayismo que se prevale del suntuoso patrocinio de Montaigne tuvo en ellos ejercitantes diestros, lo que junto a sugestivas proposiciones y a brillos literarios, arrastró también la cuota de intuicionismo generalizador que justificó la desconfianza de los especialistas que trabajan en los niveles tecnificados del estudio actual. Pero raramente fue su intención actuar como investigadores, sino más bien como intérpre-



tes, grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época.

Esta capacidad intelectual los dotó de una mayor audiencia y les permitió actuar sobre el medio de diversas formas. Sus opiniones fueron recabadas para diversos aspectos de la vida nacional y los discursos que produjeron se soldaron a su obra estrictamente literaria dotándola de una fundamentación explícita. (Aquí convendría hacer una excepción con García Márquez, la cual se extiende a casi todas las reglas que constituyen el nuevo grupo de escritores al mediar el siglo XX. Siendo un autor de incomparable éxito de público y ocupando por eso el puesto visible de la renovación, no es sin embargo asimilable a los comportamientos generales: ni su profesionalismo es categórico ni ejerce el discurso intelectual, y tampoco su obra, a pesar de la novedad técnica que ilustra, se canaliza por el mismo tipo de búsquedas. De hecho es él la prueba de la arbitrariedad con que se ha formalizado el criterio de *boom*, al cual sólo pertenece por su éxito popular; de hecho es el mejor argumento para intentar reordenar de otro modo, atendiendo a los rasgos intrínsecos, la producción narrativa de las últimas décadas, reconociendo la existencia

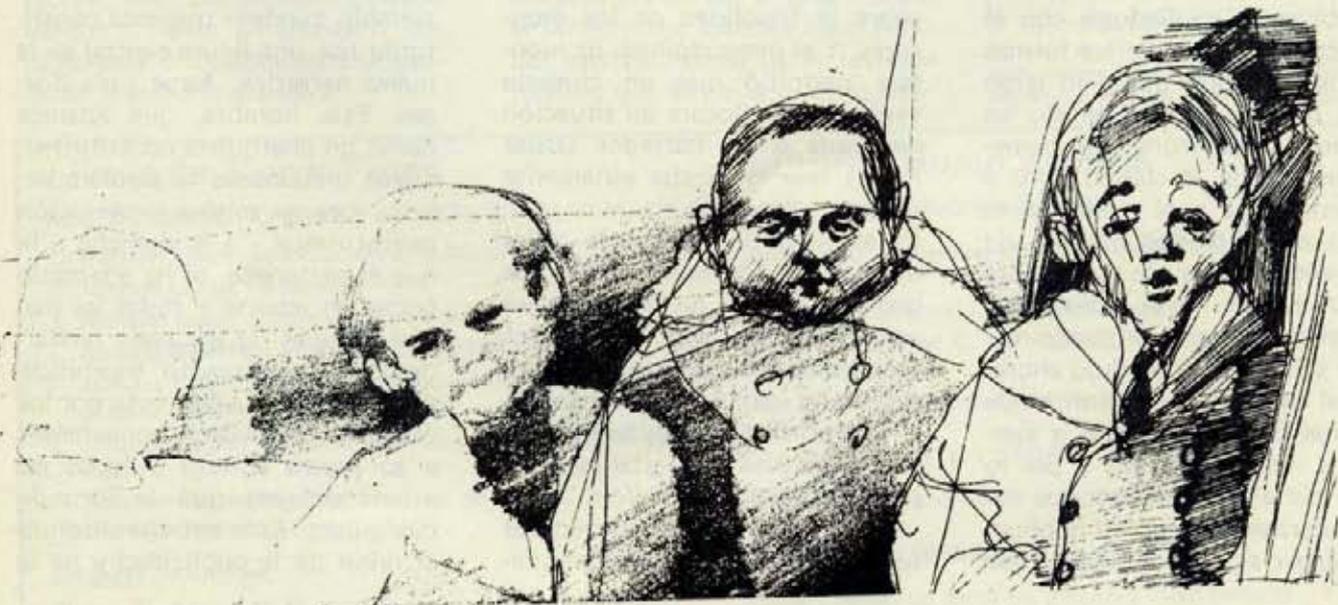
de desarrollos paralelos, entre sí autónomos).

La visibilidad pública del escritor se vio favorecida en los casos de los escritores-intelectuales: parte del desplazamiento que ha llevado a la cultura universal a alejarse del dístico latino "Esconde tu vida" para proponer otro que diga "Presenta tu vida" o "Publica tu vida". El siglo XX ha conocido un nuevo tramo de tal evolución que es mucho más discutible y que Harold Rosenberg ha caracterizado como la atracción pública por el escritor más que por la obra. Los escritores de todo tipo, intelectuales o artistas, aficionados o profesionales, fueron violentamente reclamados por una curiosidad pública que puso el acento en lo personal y que no vaciló en abanzarse sobre la privacidad. Un género literario, que adquirió repentina boga, lo ilustra: la entrevista literaria. Había sido practicada en otras épocas, pero solo ahora alcanzó incontenible auge. No es tampoco una invención latinoamericana, sino la imitación de una práctica anterior que había dominado en la posguerra a los mercados desarrollados, sobre todo aquellos fijados sobre las imágenes individuales más que sobre las concepciones estéticas o filosóficas, como es el norteamericano: valga de ejemplo la

serie de entrevistas literarias que a partir de 1953 llevó a cabo la *Paris Review* y que ya han sido recopiladas en por lo menos cuatro series. Una figura literaria de ámbito internacional, como Victoria Ocampo, había desarrollado anteriormente, bajo la forma de "testimonios", el registro de conversaciones con intelectuales extranjeros, la narración de sus encuentros con ellos, la descripción de sus maneras de vivir, sus opiniones espontáneas durante la plática, contribuyendo a esa vaga y perniciosa idea que se han hecho algunos lectores de que los escritores dicen las cosas realmente importantes en las sobremesas y no en sus libros.

Fue sin embargo la atención de la nueva prensa la que desarrolló vorazmente la entrevista literaria, fotografió al escritor en su casa, le reclamó dictámenes sobre los sucesos de actualidad, inquirió en su vida privada y le ofreció publicidad a cambio de estos servicios. Apareció como lo que en la jerga periodística se llama "un canje de publicidad": al satisfacer la curiosidad del público medio por detalles frecuentemente insignificantes de la vida privada del escritor, recompensaba a éste con una evidente difusión entre un potencial sector de nuevos lectores.

Más serio fue el trabajo de va-



rios críticos que se plegaron al nuevo género y también procedieron a interrogar a los escritores. Sus preguntas versaron sobre asuntos literarios, secretos de la cocina, exposición de ideas políticas o artísticas y el material sirvió a la constitución de libros o a la publicación en revistas especializadas. La suma de unos y otros ha proporcionado ya un ingente "corpus" como no se había conocido hasta el presente. En él son previsiblemente frecuentes las contradicciones e improvisaciones, como no podía ser menos, pero a través de esos canales los escritores ampliaron su magisterio intelectual y sobre todo hicieron acto de presencia, ante amplios sectores públicos. Esto se vio acentuado porque los narradores-intelectuales fueron reclamados por el periodismo, oficiando de columnistas: dieron testimonio de los sucesos de actualidad, revisaron las obras literarias que aparecían, explicaron hechos políticos o sociales.

Por estas diversas vías se intensificó la vinculación del narrador con los *mass media*, para los cuales, antes, prácticamente no existía sino en ocasión de la nota necrológica. Además se había producido un robustecimiento de esos canales, gracias a los progresos técnicos y respondiendo al aumento demográfico, de tal modo que ellos se instituyeron en los obligados mediadores con el público. Si se revisan las formas de comunicación que a lo largo de la historia habían puesto en práctica los escritores latinoamericanos (desde el clásico libro a la conferencia o el recital en el teatro o los diarios murales de los vanguardistas de los veinte o la utilización de la radio en los treinta y cuarenta) se puede medir el salto que se produjo ahora, el cual es parte de la omnímoda dominación que pasaron a ejercer los medios masivos y por lo tanto del alejamiento en que para el escritor se situó su público. Para llegar al público masivo que

había reemplazado al público de élite, había que transitar por los *mass media*, cosa que de un modo u otro hicieron casi todos los narradores, incluso los más reacios por timidez a hablar ante muchedumbres, como García Márquez u Onetti. No se puede decir que los escritores se hayan presutado gustosamente al régimen, aunque nunca falta una niña dispuesta a tirarse a la piscina al final de la fiesta ni un Borges que se allana a responder cualquier pregunta de un periodista sin tema en la calle Santa Fe, pero la mayoría trató de manejar estas nuevas vías al servicio de su propio mensaje.

No se necesita compartir las teorías de MacLuhan para saber, sin embargo, que el medio impone sus propias leyes más allá de la voluntad de quienes operan dentro de él. En su tiempo Darío evocaba con humorismo al director de periódico que reclamaba de su redactor que *le hiciera* un Claude Bernard, o cualquier otra personalidad, en una cuartilla; qué decir ahora de los mecanismos que la revista ilustrada, la televisión, la entrevista ocasional, ponen en funcionamiento y dan un resultado que no puede prever el escritor. Simplemente filmando documentalmente una reunión literaria, Solanas dotó a su película *La hora de los hornos* de un par de minutos sarcásticos sobre la frivolidad de los escritores. Y el mero régimen de montaje permitió que un cineasta venezolano colocara en situación desairada a un narrador (Uslar Pietri) que explicaba seriamente un tramo de la historia de su país. El abanico de respuestas a las normas de los *mass media* fue grande, dentro de una forzosa aceptación de ellas, y tuvimos quienes se adaptaron a sus requerimientos, aun los extravagantes o meramente escandalosos, y quienes procuraron establecer un pacto respetable.

El interés de los narradores tuvo como norma el legítimo de-

seo de poder transmitir su mensaje personal y, en una cuota no desdeñable, la de publicitarse para conquistar al público que querían para sus principales mensajes, es decir, sus obras literarias bajo forma de libros. Aquí son perceptibles los múltiples trabajos a que se ve constreñido este empresario independiente y se ve que no son las editoriales ni los agentes quienes son capaces de descargarlo de obligaciones: no solo está a su cargo la producción, sino también la publicidad de ella, al menos en ese indispensable margen para que el público lejano se entere de su existencia. Lo que las editoriales llaman pomposamente el "lanzamiento" de un libro es un trabajo que en buena parte recae sobre el mismo escritor que debe aceptar entrevistas, aparecer en la televisión, firmar ejemplares y cumplir con diez compromisos de los cuales habría preferido no sufrir nueve. En otros términos, este "empresario independiente" no lo es mucho: no solo atiende a las fluctuaciones del mercado sino incluso a los modos de penetración en él. Por un lado u otro su recién conquistada autonomía profesional, tan codiciada o envidiada en lejanas tierras, implica una visible restricción de su libertad y una integración dentro de mecanismos cuyas ruedas pueden fácilmente triturarlo. Hay un ejemplo máximo que está constituido por una figura central de la nueva narrativa, Jorge Luis Borges. Este hombre, que aparece como un anarquista constitutivo, cuyos dictámenes ni siquiera sirven por su misma exageración caricaturesca - a la derecha a la que él pertenece, se ha adaptado como un guante a todas las manipulaciones de los *mass media*: desde su casamiento transmitido desde la iglesia en directo por los canales de televisión bonaerenses a su pasiva entrega a todas las interrogaciones que le formule cualquiera. Es la entrega absoluta al reino de la publicidad y de la

manipulación, como a una cosa ajena a él pero dentro de la cual fluye y deriva. Su capacidad para la réplica sorprendente, para el comentario disonante, para el juego llamativo sobre los temas de uso mayoritario (el fútbol, la política, la religión, los negros, los militares) lo han transformado en la presa codiciada de los sistemas desintegradores de la información y se ha prestado gustosamente a todos sus requerimientos, siempre, como a un teatro que le propone la época y en el cual representa, sin sentirse contaminado. Puede argumentarse que no necesita de esa publicidad y que se limita a divertirse y también puede convepinse que ella ha refluído sobre él extendiendo su fama a sectores ajenos al uso del libro y de la literatura. Esas apreciaciones divergentes tienen poca monta: lo sorprendente en Borges es la adecuación al sistema, sin ninguna clase de resistencia, lo que desde luego podría fundarse a partir del solipsismo de su literatura, pero que nos sirve para ver desconectadas dos esferas que antaño se concibieron soldadas: la del conocimiento público y la de la influencia. Porque la tradicional percepción de la fama como reconocimiento social de las virtudes, hace tiempo que ha desaparecido del horizonte moderno donde la fama ha quedado homologada a un accidente impactante, ajeno a la eticidad.

La constante presencia pública ha hecho más conocidos a los narradores, los ha vuelto fácilmente identificables para el público grueso y ha permitido que sus nombres se cargaran de algún significado para ese distraído oyente que constituye el destinatario habitual de los instrumentos de comunicación masiva.

Posiblemente contribuyó a aumentar el número de sus lectores, pero ello no ha acentuado su influencia concreta ni ha contribuido a la precisa transmisión de su mensaje. Esta difusión generalizada ha disuelto sus entronques con grupos sociales compactos que, funcionando como vanguardias, pudieran llevar adelante su pensamiento o su arte, asumidos como banderas. La altiva austeridad de Mallarmé justificó que un discípulo devoto escribiera el famoso artículo: "Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé . . ." profetizándole jóvenes provincianos que se harían matar por sus versos. El estruendo público conquistado por los narradores, en pocas ocasiones ha venido acompañado de esta confianza fervorosa por parte de grupos afines.

Al contrario, los ha neutralizado y desfigurado y aquí debe verse la acción disolvente del "medio" informativo que cumple con sus propios proyectos y no se coloca al servicio del mensaje específico del escritor: toma de él los elementos que sirven a su tarea, ele-

mentos fragmentarios con los cuales construye un discurso diferente, adecuado a sus propios fines, y por lo tanto tritura lo original del mensaje del escritor. El esfuerzo que en varios ejemplos ha hecho éste para insertarse en grupos homogéneos, sobre todo de carácter político en esta hora presente, definen su esfuerzo para preservar esa especificidad de un mensaje que es desintegrado por los *mass media*. Tarea más áspera si se considera que las vanguardias se reclutan de preferencia entre los equipos juveniles, los que son desconfiados respecto a lo que les llega por canales masivos.

El escepticismo y el solipsismo borgiano se adecúan como un guante a estas tendencias disolventes. No intentan luchar contra ellas y simplemente nadan en sus aguas. Los escritores que ven sus peligros pero que, forzosamente, deben manejarse con estos poderosos intermediarios, sufren de desgarramientos y tratan de desarrollar vías paralelas por las cuales salvar valores permanentes. En todo caso, nunca me han parecido más solos los narradores latinoamericanos que en esta hora de vastas audiencias. Pertenecen a todos, pero no pertenecen a nadie.

• El trabajo que publicamos fue presentado en el seminario sobre nueva narrativa latinoamericana, en el Woodrow Wilson International Center for Scholars de Washington.

## Libros de Tierra Firme

### COLECCION EL HOMBRE Y SU MENTE

1. Wilhelm Reich, La irrupción de la moral sexual
2. Jacques Lacan, La familia
3. Wilhelm Reich, Psicoanálisis y cambio
4. Jacques Derrida, El concepto de verdad en Lacan
5. Jacques Lacan, Más allá del principio de realidad; Acerca de la causalidad psíquica
6. Jacques Lacan, La letra y el deseo; La metáfora del sujeto
7. Jacques Lacan-Ernest Jones-Joan Rivière-H. Deutsch, La sexualidad femenina

### EN DISTRIBUCION

Firpo, El teatro en la escuela primaria (Ed. Biblioteca)

## Editorial Homo Sapiens

### COLECCION PSICOPEDAGOGIA

- Jean Piaget, Autobiografía - El nacimiento de la inteligencia
- Jean-Claude Filloux, Los pequeños grupos
- Raúl Ageno-Ethel C. de Ageno, Aprender a conocer la realidad
- Olga Cosettini, La enseñanza del idioma en la escuela

### COLECCION ARTE Y TEORIA

Paul Klee, Para una teoría del arte moderno

### COLECCION LOS NARRADORES

Anton Chéjov, La dama del perrito y otros cuentos

## Raymond Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura

Superando diversos formalismos, de inspiración lingüística o semiológica, y las variantes tradicionales del sociologismo, la obra de Williams propone un nuevo sistema de relaciones entre literatura, ideología, lengua y experiencia.

Hace muy poco ha aparecido la versión castellana de *Marxismo y literatura*, de Raymond Williams, un autor que no ha tenido fortuna en nuestro idioma. Sus libros más importantes, *Culture and Society* (1958), *The Long Revolution* (1961), hoy dos clásicos de la sociología de la cultura —aunque ambos contienen algo más de lo que habitualmente se entiende con ese término—, y *The Country and the City* (1974), acaso el mejor y el más original de todos, no han sido traducidos. La obra de Williams, sin dudas el crítico de inspiración socialista más innovador dentro del área anglosajona, carece de algunos de los atributos que pudieran hacer de él un ensayista de moda: no es estilísticamente brillante, sus proposiciones no tienen la seducción de los enunciados rotundos y concluyentes ni podrían agruparse en un cuerpo restringido de tesis aptas para responder acerca de todos los problemas. Bajo su análisis, toda significación cultural —se trate de una obra, de los registros semánticos de una palabra o del sentido de una convención literaria— aparece siempre intrincada, densa de relaciones sociales e históricas. Williams, además, no entra cómodamente en ninguna tradición



intelectual, ni siquiera en la marxista, con la cual ha mantenido un vínculo permanente pero siempre desde una posición excéntrica. Como lo muestra justamente *Marxismo y literatura*, que tiene el doble objetivo de un ajuste de cuentas —rectificaciones y reafirmaciones— de certidumbres intelectuales previas, y de una exploración teórica en torno a lo que denomina 'materialismo cultural'.

Pero aunque la obra de Williams no se inserta sin residuos en ninguna tradición intelectual más o menos homogénea, en ella puede reconocerse el eco de diferentes voces, desde algunas de matriz específicamente nacional a otras de vigencia y, sobre todo, difusión más universales. Todas ellas, sin embargo, aparecen como refractadas y controladas por el prisma de una amplia y original investigación en el campo de la historia cultural y literaria de Inglaterra desde el 700 en adelante. Este afincamiento empírico y esta circunscripción al marco de una comunidad nacional, que pareciera "provincializar" un tanto los estudios de Williams, son los que impiden que aquella pluralidad de voces resulte simplemente una mera yuxtaposición de principios heterogéneos. Es verdad que sus formulaciones

teóricas no siempre logran soldar de modo convincente sugerencias intelectuales derivadas de problemáticas divergentes, pero resulta evidente que para Williams esas grietas y eslabones débiles más que por medio de la reflexión de la teoría sobre sí, se resuelven en el campo de prueba de los análisis concretos, que es donde los conceptos se confirman, se rehacen o se descartan.

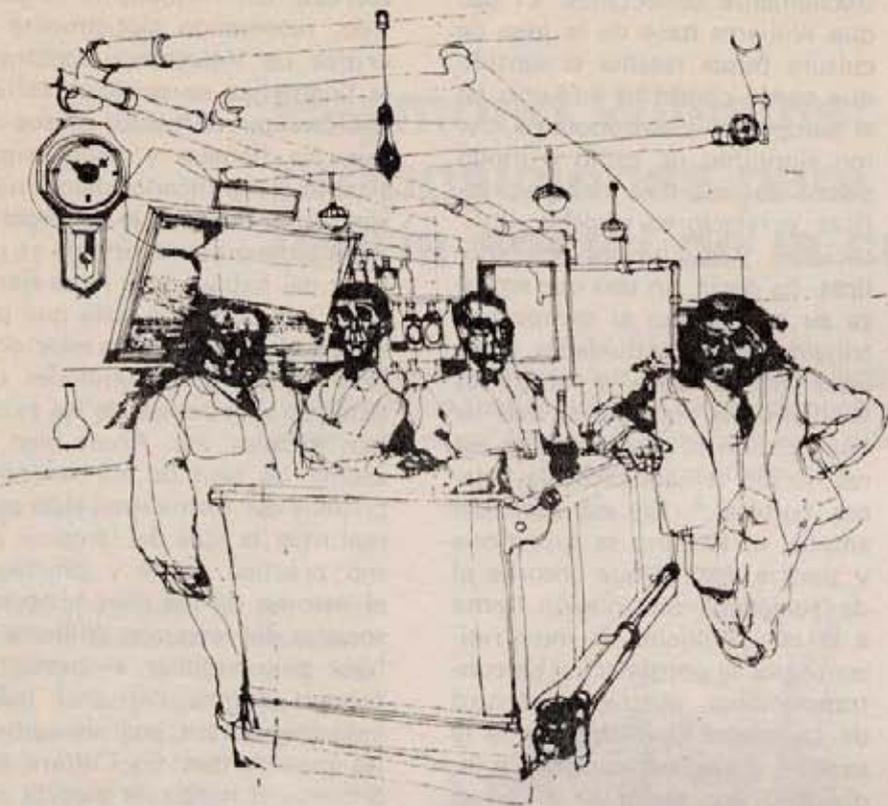
Si el tipo de cuestiones a partir de las cuales Williams emprendió sus investigaciones sobre la formación socio-cultural y literaria de la Inglaterra moderna, iban contra los hábitos académicos (a su lado habría que poner la obra convergente de otro antiacadémico, el historiador E. P. Thompson), sus libros tampoco fueron recibidos pacíficamente en algunos círculos de izquierda. Sobre todo desde la segunda mitad de la década del 60, cuando proliferaron también del otro lado del canal discípulos aplicados de Althusser y su escuela, quienes, llenos de rigor catequístico, no podían sino ver en la labor de Williams una variante local del monstruo de tres cabezas: empirismo, historicismo, humanismo. Desde entonces, Williams ha ganado algunas batallas,<sup>1</sup> ha acogido algunas críticas, pero la discusión continúa y *Marxismo y literatura* forma parte de ella indudablemente.

Este último es hasta ahora el único libro suyo de carácter exclusivamente teórico y en él desarrolla algunos de los temas constantes de su teoría cultural, reelaborados en muchos casos bajo el estímulo de orientaciones intelectuales diversas, desde Gramsci a ciertas variantes de lo que denomina crítica formalista. De esas constantes, hay dos ideas —sería difícil llamarlas estrictamente conceptos, aunque aparecen colocados bajo esa rúbrica— que son centrales, no sólo para este libro, sino para toda la obra de Williams. Son las de 'cultura'

y 'lenguaje', ambas, además, estrechamente conectadas. El uso que Williams hace de la idea de cultura busca retener el sentido que como concepto adquirió en el campo de la antropología, como sinónimo de estilo o modo global de vida que incluye prácticas y relaciones sociales, instituciones y producciones simbólicas. Es decir, un uso que rechaza su asimilación al campo restringido de las actividades y objetos intelectuales y artísticos (Williams ha trazado en más de una ocasión la genealogía de esa restricción semántica de la palabra cultura).<sup>2</sup> En esa acepción amplia, el término se superpone y podría decirse que absorbe el de 'sociedad', una noción frente a la cual Williams es muy reticente por la constelación de contraposiciones abstractas dentro de las cuales generalmente se la expone y emplea: sociedad e individuo, por ejemplo, o, en el área específica de las investigaciones de Williams, sociedad y lenguaje, sociedad y literatura, etc. Plantear las cosas por medio de esas parejas contrapuestas obstruiría de entrada la percepción del lenguaje y la literatura como *articulaciones* de lo social, porque sobreentiende una imagen de sociedad como estructura ya constituida respecto de la cual el otro término sería un derivado o un reflejo, en las versiones mecanicistas, o bien una categoría autosuficiente sometida a leyes inmanentes, en las versiones idealistas. Es en virtud del mismo tipo de razones que Williams impugna la pareja conceptual ya clásica de estructura y superestructura.

Las relaciones sociales sus conflictos y sus crisis tal como son vividas y estructuradas por los hombres en significaciones, imágenes y valores: he aquí otro registro de la idea de cultura en Williams y asociado con él va la de lenguaje como actividad, como práctica significante. En *Mar-*

*xismo y literatura* hace un neto rechazo del formalismo lingüístico, retomando globalmente la crítica de Voloshinov-Bachtin a la lingüística saussuriana: crítica del carácter reificador de sus categorías (lengua y habla, significante y significado, diacronía y sincronía, etc.); de la concepción de la lengua como sistema ya dado y del habla como mera ejecución; del punto de vista que privilegia el estudio de las relaciones internas entre las unidades del sistema, a expensas de las externas, sociales, etc. Ahora bien, al asumir las tesis de los herederos críticos del formalismo ruso para reafirmar la idea del lenguaje como práctica social y privilegiar el estudio de los usos histórico-sociales del lenguaje, Williams no hace sino ampliar el horizonte teórico dentro del cual había emprendido sus análisis culturales precedentes. En *Culture and Society*, el punto de partida y la definición misma del tipo de investigación encarada, es la puesta en correlación de un grupo de palabras —industria, democracia, clase, arte y cultura—, que en el curso del mismo período de la historia inglesa, entre las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, adquirieron su acepción moderna. Con ese grupo de palabras, que no eran nuevas sino que era nuevo el significado que el uso fue depositando en ellas, Williams traza un mapa para reexaminar el sentido y los efectos de los cambios que habían transformado profundamente a la sociedad inglesa. En *The Country and the City*, es buena parte de la literatura inglesa la que se recorre siguiendo el eje de esas dos palabras y el complejo históricamente cambiante de imágenes y valores ideológicos asociados a ellas. El 'campo' y la 'ciudad' aparecen así como mundos semánticos poderosos, capaces de evocar relaciones —de los hombres entre sí y con la naturaleza— formas de



trabajo y formas de dominación, y también modos de percibir las o de mistificarlas.

Para Williams el carácter *productivo* del lenguaje se muestra con toda evidencia en la historia de esos desplazamientos semánticos en que las palabras se revelan no únicamente como vehículos de referencias sino como formas de estructurarlas y atribuirles significado. Es desde esta perspectiva que problematiza el término 'literatura', razonando la secuencia que de sus primeros usos, asociados a la condición de 'letrado' y a la capacidad de leer, llevaría a la restricción de su empleo para significar un tipo de escritos, 'ficticios' o de imaginación, distintos e incluso opuestos a otros, los didácticos, morales, informativos, referenciales, etc. Pero no porque piense que la verdad de las palabras puede descubrirse en su origen: el interés de Williams radica en el complejo

de relaciones y actitudes que cada una de las acepciones históricas pone de manifiesto. Es también una manera, pienso, de resituar la aparente radicalidad de la pregunta ¿qué es lo que hace de un texto un texto literario?, añadiéndole estas otras: ¿cuándo? ¿dentro de qué cultura? ¿bajo qué sistema de convenciones? ¿según qué tradición?

En relación con la problemática diseñada por las dos ideas de 'cultura' y 'lenguaje', Williams ha elaborado una categoría de análisis —o hipótesis cultural, como él la califica—, que ha definido de manera variable, cuyas imprecisiones percibe pero a la que apela una y otra vez como imprescindible para cierto tipo de investigaciones. Es la que denomina 'estructura de sentimiento'. La construcción de este instrumento es un índice de la reticencia que Williams exhibe también respecto de otro concepto, el de

'ideología', de empleo generalizado en el área de cuestiones que él se plantea y al que le dedica uno de los capítulos de su último libro. Es verdad que allí, después de cuestionar algunas definiciones de ideología, termina por acoger el término para asimilarlo siguiendo en esto también las su gestiones de Voloshinov-Bachtin, al significar en general: todo significar es ideológico. Con lo cual, en realidad, mucho no se avanza porque después de definición tan inclusiva queda por delante la tarea —que es donde radican las dificultades— de especificar los 'modos' de esa 'sustancia' tan genérica. De cualquier manera, el término ideología aparece por lo regular en el discurso de Williams asociado a la idea de sistema ya establecido, ya 'codificado', de creencias, valores, etc., y por ello poco provechosa como categoría analítica en relación a cierto tipo de problemas: la emergencia de nuevas formas de conciencia social y el proceso mismo de su constitución, ya sea dentro, ya sea al margen, de instituciones, tradiciones o movimientos pre-existentes. Dicho de otra manera, se trata del surgimiento del 'cambio' en el proceso sociocultural y de las marcas que dan el 'tono' de una nueva promoción intelectual o de un nuevo período histórico, pero *antes* de que cristalicen bajo la forma de ideologías, doctrinas, etc. En los análisis históricos, para los cuales estos hechos no son actuales sino pasados, se tiende a examinarlos únicamente *en pasado*, vale decir en términos de hechos consumados. Se los piensa según una lógica que establece, por un lado, categorías tales como clases, ideologías, instituciones, entendidas como formaciones ya estructuradas y delimitadas, y, por el otro, obras o significaciones concretas a las que se percibe como realizaciones del modelo categorial, en un movimiento casi deductivo. Por este procedimiento la

textura del presente se desvanece y con ella se desvanece también la presencia de lo *actual*, es decir la trama de relaciones sociales, ideologías, instituciones, prácticas, etc. tal como son experimentadas y tal como se vinculan con ellas quienes son sus contemporáneos y no tal como las articula la lógica atemporal de un análisis abstracto. Las incertidumbres, las tensiones, los deslizamientos de sentido, la variada gama de nexos que se establecen con las significaciones heredadas, en fin, todas las formas de *conciencia práctica* que acompañan la emergencia de un nuevo momento histórico, se retraen bajo el examen que piensa los cambios socioculturales sólo como *fait accompli*.

Para encarar la investigación de ese tipo de cuestiones, Williams ha forjado la categoría de *structure of feeling*, que nosotros traducimos no muy adecuadamente como estructura de sentimiento, dado que *feeling* tiene un registro semántico que sentimiento sólo cubre parcialmente.<sup>3</sup> Toda la argumentación anterior contra determinados procedimientos analíticos tiene una gran afinidad con la aguda polémica antialthusseriana de E. P. Thompson<sup>4</sup> y la crítica a la lógica y la epistemología estructural en antropología, expuesta por Pierre Bourdieu en *Le sens pratique* (1980). Por otra parte, el planteo crítico de Williams y el carácter de los procesos que busca discriminar y definir como objetos de un nuevo tipo de análisis cultural, recuerdan muchas páginas de la *Crítica de la razón dialéctica*. Pero mientras para Sartre se trataba ante todo de forjar los instrumentos hermenéuticos que pudieran dar cuenta sin residuos de la singularidad de una obra o de una trayectoria biográfica, para Williams la cuestión está en aferrar estructuras más o menos difusas, pero siempre colectivas, de conciencia y sensibilidad. Esa es la función analítica de 'estructura de senti-

miento'.

Williams, que ha hecho un uso particularmente rico y persuasivo de ella en *The Country and the City*, la considera operativa como hipótesis cultural sobre todo en el estudio de las obras literarias, en especial en el estudio de grupos o constelaciones de obras. Más aún, es de las obras mismas de donde ha derivado la exigencia de su formulación. Allí percibe la presencia activa de esas estructuras que siempre van más allá o que no pueden ser reducidas a su, por decirlo así, oficialización ideológica. Ahora, interrogar a la obra literaria por medio de esa hipótesis implica poner una vigilante atención sobre el funcionamiento de su sistema de *notaciones*, convenciones y procedimientos, que son los que le dan articulación a la *structure of feeling* dentro del texto. Ese repertorio de 'figuras semánticas', como también las llama Williams, son *formaciones* portadoras de valores y significaciones sociales, pero formaciones de un tipo específico que no puede ser deducido de otras categorías (ideología, concepción del mundo, etc.).

El mérito del análisis formalista de los textos habría radicado, justamente, en la identificación de estas figuras, retomando la tradición más antigua de la retórica, y en la demostración de que no hay expresión literaria 'natural' y que la idea de una representación 'natural' de hombres, acontecimientos o cosas, es un mito: toda significación es producida y producida con el concurso de ciertos medios. Pero

el formalismo habría llevado a cabo esa tarea generando su propia mitología<sup>5</sup> y el fetichismo de la 'escritura'. Frente al círculo tautológico de un análisis que, sobre la premisa de que todo es cuestión de escritura, sólo puede afirmar de todo que está escrito, Williams reconoce la reacción impaciente del sentido común que reivindica la lectura de las obras como expresión de sentimientos, ideas y experiencias. No porque piense que pueda erigirse esa reacción en teoría literaria sino porque cree que hay allí una verdad que resulta borrada por la lectura docta y distanciada para la cual las obras sólo aparecen como objetos a deconstruir.

<sup>1</sup> Entre esos triunfos puede verse el amplio reconocimiento que le ha hecho uno de los principales vehículos de la *école* parisiense en el mundo intelectual anglosajón, la *New Left Review*, en la larga serie de entrevistas publicadas en volumen de más de 400 páginas bajo el título *Politics and Letters*, 1979.

<sup>2</sup> Es en función de esa idea global de cultura que Williams coloca a los sindicatos y las cooperativas obreras como las principales creaciones populares de la Inglaterra moderna, entendiéndolas no como instituciones meramente defensivas sino organizadoras de formas de vida y valores sociales específicos.

<sup>3</sup> En relación a 'estructura de sentimiento' véase la entrevista a R. Williams publicada en *Punto de vista* n° 6.

<sup>4</sup> Véase "The Poverty of Theory", formidable *pamphlet* teórico-político, a veces arbitrario e injusto, pero siempre brillante de Thompson en *The Poverty of Theory and Others Essays*, 1978.

<sup>5</sup> Como, por ejemplo, el anacronismo que hace de los procedimientos de 'extrañamiento' los procedimientos literarios por excelencia, bloqueando así la identificación de los procedimientos de 'reconocimiento' sobre los cuales han funcionado períodos enteros de la producción y la recepción literarias.

## lecturas críticas

Revista de investigación y teoría literaria dedica este primer número al tema de la parodia.

Incluye entrevistas a N. Rosa, R. Piglia, O. Lamborghini y Severo Sarduy y artículos de los responsables de la publicación, un grupo que desde hace varios años trabaja en temas de literatura argentina y teoría literaria.

**Hebe Uhart**

## **Las abejas son rendidoras**

Hebe Uhart nació en Moreno, provincia de Buenos Aires. Es egresada de la carrera de filosofía y ha trabajado como docente. Se han editado cuatro libros con sus relatos: "Dios, San Pedro y las almas", de 1962; "Eli, Eli, lamma sabhactani", de 1964; "La gente de la casa rosa", de 1970; y "El budín esponjoso", de 1977.

Soy de una familia de doce hermanos, me río porque yo solo me entiendo. Cuando tenía siete años, entré como criadito en la casa de dos señoras viejas muy finas, en el pueblo de 25 de Mayo. Ellas eran muy buenas, pero en esa casa se comía sólo cosas de copetín, masitas, sandwiches y cosas saladas. Ellas comían cuando iban a una fiesta y traían un poco. Yo ya estaba cansado de esa comida y le dije a mi mamá; ella me cambió y me puso a trabajar en un hotel para hacer la limpieza de las piezas y los mandados, también en 25 de Mayo. Los dueños, que eran dos hermanos, se peleaban todo el tiempo; gritaban; cuando uno me mandaba a barrer, el otro me gritaba que qué estaba haciendo. Yo había aprendido a decir que barría por mi cuenta, como si nadie me hubiera mandado, para ver si paraba la pelea, pero no; igual a la noche seguían peleando y vociferando. Yo de noche no podía dormir; pero no podía decirle a mi mamá que me quería ir de allí y pensaba en cómo haría. Justamente, lo que son las casualidades, en esos días vi en la plaza a un cura viejito, bajito, montado en un caballo viejo y chiquito. Me acerqué. Me puso la mano sobre la cabeza, me dio una estampita y me preguntó si no quería ser sacerdote.

Yo le dije:

—¿Cómo sería eso?

—Para apaciguar las almas —me dijo.

Me pareció que era una cosa buena y necesaria, le dije que lo iba a pensar, que cuando él volviera, en una semana, yo le iba a contestar. Porque el viejito se fue yendo para el campo, a buscar vocaciones. Me dijo que estaba muy cansado y que su caballo estaba muy viejo. A mí me produjo una gran impresión esa frase "Para apaciguar las almas" y también el cura viejito con su caballo. Estaba dudoso, tenía 11 años, pero era como si no le pudiera fallar a él; necesitaba un ayudante. Me puse a pensar. ¿Y ahora, cómo le digo a mamá? Me tomé una caña en el almacén de la esquina para darme valor y le dije, con mucho miedo:

—Mamá, quiero ser cura.

Mi mamá es muy brava y levantisca, de mucho carácter. Le conté la historia y contra lo que yo pensaba, me dijo:

—Si estás decidido, hijo, andá.

Mi mamá lloró. Yo no la había visto llorar antes, ahora la veía de un modo nuevo. Le dije que sí al

cura y me fui a un seminario chico, en el campo; éramos cuatro seminaristas; uno se fue y después quedamos tres. Ahora yo le voy a confesar una cosa que me llena de vergüenza, no sé si decírselo, me da tanta vergüenza. . . ¿Porque sabe? Yo. . . Yo soy cura, bah, me río, pero yo me entiendo. ¿Sabe una cosa? Yo soy cura y no sé latín. Porque como éramos tan pocos en el seminario, cuando estaban enseñando latín, a mí me mandaban a cuidar los conejos. ¿Y si no quién los cuidaba? Yo, como era chico y no comprendía, prefería cuidar los conejos. Pero ahora, cuando rezo el breviario, siento una especie de desazón; lo que entiendo me encanta y lo que no entiendo, es como si tuviera una culpa. Cuando lo veo leer al padre Frers que es latinista, siento una admiración. . . Más le voy a confesar: cuando rezo el breviario y hay partes que no entiendo, me entra una sensación rara, como un miedo, no sé cómo decirle. Un miedo físico, le diría yo; no sé si me puede entender.

Como le decía, éramos tres seminaristas y un verano quedamos dos solos; Julio y yo. El otro muchacho se había ido de vacaciones. Julio le dijo a nuestro superior que quería aprender hebreo. La única que sabía hebreo en el pueblo era la hija del farmacéutico; Julio fue a aprender con ella, se enamoró, dejó el seminario y se casó con ella. Allí empecé a pensar mucho y finalmente me enfermé. Pensaba "¿Por qué me siento mal?" "¿Acaso quisiera hacer lo mismo, casarme?". No. "¿Lo extraño a Julio porque se fue?". No. "¿Me siento solo?" Si, tal vez me sienta un poco solo, pero no era eso. Empecé a entender que la voluntad de Dios es incomprendible y aprendí que la voluntad de Dios no la lee uno antes, sino después de mucho tiempo que se dieron los hechos. Pero como era muy joven todavía, la voluntad de Dios me parecía terrible a veces e incomprendible. Entonces pensé: "todo lo que pueda, lo voy a analizar por mi cuenta, a mi manera; todo lo que esté dentro de lo humano, de mi alcance, lo voy a mirar por todos lados; lo que no pueda, lo que no esté a mi alcance, se lo dejo a Dios". Eso es fácil de decir, pero difícil de llevar a la práctica. Me ordené solo y llegó el baile cuando empecé a confesar. Yo no conocía nada de la vida, de la gente, nada de nada. Y se me apareció la gente totalmente distinta de como la veía antes. Además siempre la gente era culpable de otro pecado distinto del que venía a confesar. Venía alguien y me decía:

—Padre, tengo pecado de envidia.

Y yo ahondando un poco me daba cuenta de que no era envidia, era desesperanza.

Por ese tiempo, empecé a soñar con mi padrino de sacerdocio; el que me reclutó y me dijo que ser sacerdote era apaciguar las almas. En un momento de amargura pensé que las almas no querían ser apaciguadas, sino momentáneamente calmadas, pa-

ra después volver a empezar la lucha terrible de siempre. Entonces pensé que a la gente había que consolarla, protegerla, tratarlos a todos como a niños que en el fondo eran, darles alegría. Conseguí formar muchos grupos de boy scout, de padres de familia. Iba a muchas casas y no podía salir sin comer un poco de torta o tomar un vaso de vino. Yo decía firmemente que no, que ya había comido, pero no había caso; probaba la torta que había hecho la nena, empezaba el vino que estaba reservado. En esa época en que iba tanto a las casas, de repente yo pensaba si no me estaría desequilibrando. Sentado delante de un montón de tortas, a veces tenía ganas casi irreprimibles de saltarme a reír; entonces disimulaba eso con un chiste.

Un día, una señora que yo visitaba, me dijo:

—Padre. ¿No me da una estampita?

Yo no llevaba estampas y entre los sacerdotes más evolucionados a veces hacíamos chistes a costa de los curas que las llevaban.

—No llevo estampitas —dije condescendiente.

—Pero me tiene que conseguir, ¿eh? —dijo.

—Bueno, bueno, le voy a traer.

Y cada vez que me preguntaba le decía que no tenía, que me había olvidado, fingiendo un olvido desmedido. No quería llevar estampas. Empecé a pensar en qué curiosa es la gente. Esta señora por ejemplo, de gran carácter, capaz de pelearse con cinco camioneros juntos, imparables, ingobernables, quería a toda costa una estampita. Perdóneme que me ría, me da risa el contraste entre ella y la estampita.

Después consideré el asunto de otra manera: ellos me quieren dar algo, torta o vino y exigen que yo les dé algo, aunque sea una estampita, de recuerdo mío. Evidentemente yo no podía recibir de ellos nada más que las tortas que tanto alababa o el vino. Y ellos querían algo. ¿Por qué en ese momento no podía recibir otras cosas de la gente? Evitaba el centro de los problemas; cuando yo tanteando, trataba de llegar al centro de un problema personal, se defendían con uñas y dientes y yo pensaba "Debe ser que lo necesitan" "Debe ser que no es el momento adecuado".

Cada día estaba más gordo y pesado, y ya me había acostumbrado a llevar estampitas. De ese achanchamiento me vino a sacar un hecho insólito. Entre las casas que visitaba, estaba la de un matrimonio, jóvenes todavía, tirando a medianos, que estaban en confesión; ellos eran de las pocas personas con las que yo podía charlar a mis anchas, en confianza y con cierta intimidad. Tenían hijos preciosos, lindos ellos mismos, bien abastecidos sin ser ricos. Su casa era acogedora; habían hecho de la cocina un lugar cálido y muchas noches nos reuníamos a charlar; ellos mismos, cuando tenían ganas, me llamaban para que fuera a cenar. Me sentía cómodo con ellos porque eran prácticamente los

únicos que me decían lo que pensaban de mí, que me estaba quedando un poco.

Yo no sé qué es lo que me gustaba más de esa casa, si esa confianza, esa posibilidad de ir cuando yo quería, yo creo que todo; los chicos, el perro, todo me hacía bien allí. Yo a mi vez limaba cierta intransigencia, cierta tozudez de ellos en asuntos religiosos y políticos, que me parecía una frivolidad propia de personas bien abastecidas, que no han soportado una niñez como la mía. Sus teorías sobre los cultivadores de papas diferían mucho de la realidad, toda mi familia había sido cultivadora de papas, de modo que yo podía aportarles bastante con mi experiencia. Pero siempre tuve dificultades para expresarme; sé cómo son las cosas, las siento y tal vez desisto de explicarlas porque me da trabajo. Por eso admiro al padre Frers, que habla en latín y que se expresa de modo perfecto en castellano, el don de lenguas, que es un don del Espíritu Santo. Un día, siguiendo con lo otro, me viene a buscar Pablo, el chico mayor de ellos y me dice:

—José, venga pronto a casa, papá, papá. . . quiere matar a mamá.

En ese momento no atiné a ir inmediatamente. Quedé petrificado como por un ramalazo que me sacudía todo el cuerpo; transpiraba, tomé un vaso de agua y fui caminando como podía. Pablo me decía:

—Vamos, vamos.

Ellos viven casi al lado de la parroquia. Pasé el jardincito medio descuidado y encantador y ahora me pareció siniestro. Entré y él estaba con un revólver en la mano y ella sentada en el suelo con las piernas abiertas, alitada. Me vio venir y me dijo:

—Ojo al fierro, que es de plata.

Le pedía al Espíritu Santo que me iluminara rápidamente sobre lo que tenía que hacer. No tenía tiempo de pensar. Entonces el Espíritu Santo me iluminó para que le hablara así:

—Boludo, pelotudo, qué lindo revólver que tenés. ¿Te gustan los fierros, eh? Qué machito que sos.

Todo dicho en un tono de violencia contenida, era un tono, cómo le puedo decir. . . como de un canalla, que después yo me sorprendí de haber hablado así. Logré asombrarlo, nunca se imaginó que yo hablaría así, bajó el revólver. . . Y de repente me eché a reír, pero eso me salió de adentro, no sé de dónde y él se asombró más todavía, dejó el revólver y empezó a caminar. Pablo miraba todo con suma atención. Ella se levantó y eso indicaba que todo había pasado.

A él le dije:

—Mirá la cara a tu hijo.

El lo abrazó y lloró, se pegotearon los tres, se abrazaron y lloraron todos juntos. Menos mal que el más chico no estaba. Después ella se fue a acostar a Pablo a la cama. Yo me quedé con él, char-

lando en la cocina. Yo usé un coraje que me dio el Espíritu Santo, que no era mío. Me sentía mal físicamente, pero debía sobreponerme, porque él precisaba ayuda en ese momento. Usé un coraje que no tenía y me hizo mal, porque me enfermó. Yo pienso que me hizo mal y me hizo bien. Me hizo mal por un lado, por el cuerpo, me hizo bien para el alma. No sé si usted puede entender esto. Mi cuerpo se enfermó, pero después que sucedió todo esto, yo sentí como un alivio y una necesidad de irme de allí, de ese lugar. Este hecho me hizo ver que hacía rato yo quería irme de ese lugar. Pasaban muchas cosas por mi cabeza. Si bien el espíritu había hablado por mí en ese tono canallesco para aplacarlo, yo, cada vez que lo veía a él, no podía evitar pensar de él lo mismo que le había dicho y en ese tono. Era como si se me hubiera pegado ese espíritu. Por otro lado, veía las casitas con su pasto bien cortado, los chalets con sus farolitos y pensaba "¡Qué desastres no estarán sucediendo allí dentro!". Las casas habían perdido esa sensación de paz que antes me daban. Y a pesar de esa sensación que me perseguía, sentía que mi alma revivía; a medida que mi alma revivía volvía a encontrar el alma a las otras personas, porque se me habían perdido. Y aunque estuviera urgido por irme y lo estaba, aunque se me aparecieran toda una serie de fantasías siniestras, sentía una especie de agradecimiento. La idea de irme de ahí me alegraba; le dije a mi superior que quería trasladarme, y mi superior me trasladó a colegio, donde usted me ve ahora. La verdad, le voy a ser sincero, yo no sirvo para colegio. Toca el timbre de entrada, izamos la bandera y cuando van a los salones, pienso: "Ya está la hacienda en su jaula". Me tengo que cuidar mucho de no decir eso en voz alta; algunos profesores se horrorizarían. Ellos vienen y me dicen:

—Padre, compramos un microscopio.

Y yo digo:

—¡Pero qué bien! ¡cuánto me alegra que hayan comprado algo tan útil, tan hermoso!

—Venga padre, a mirar cómo es.

Voy, lo miro y miro un poco por el microscopio. Miro y digo:

—¡Qué extraordinario!

Pero no sé qué es, no me doy cuenta. La verdad es que estoy pensando en otra cosa. Desde que estoy en el colegio estoy pensando en otra cosa y eso me ayuda a sobrellevar todo lo más bien; me dicen que compraron el telescopio, que la profesora de Castellano se peleó con el de historia y atiendo a las madres. La Sra. de Luchesi me buscó cinco veces hasta que me encontró: era para saber porqué le habían puesto 9 al hijo en vez de 10; vino a pelear y terminamos amigos. Y tengo paciencia, y estoy de buen humor porque pienso que en cuanto pueda, me voy a ir al campo a criar abejas. Las abejas, ¿sabe lo rendidoras que son?

**K.S. Karol**

## **La tragedia de los Althusser**

**La muerte, a manos de Althusser, de su mujer, hizo proliferar versiones donde la mala fe compitió con el desconocimiento. Enfrentándolas, el brillante periodista Karol propone una perspectiva razonada sobre la tragedia.**

La mañana del domingo 16 de noviembre, Hélène Althusser, esposa del filósofo Louis Althusser, fue encontrada muerta en su departamento de la Ecole Normale, en la calle Ulm. El filósofo, presa de un delirio agudo, se acusó a sí mismo de haberla estrangulado. El médico de la universidad, Etienne, y un director delegado lo dominaron, con la ayuda de un cuidador, y lo internaron en el hospital de Saint-Anne. Nadie, ni en la calle Ulm ni entre sus amigos personales, quería creer que Louis Althusser había asesinado a su mujer. Sin embargo, el primer informe de la autopsia indicó que la laringe de Hélène había sido aplastada, lo que probaba el estrangulamiento.

Este drama 'privado', que nos afectó profundamente a todos sus amigos, se convirtió, sin que pudiera evitárselo, en un asunto público, a causa de la fama y la jerarquía de Althusser. Pareció natural que la prensa se arrojara sobre él. Pero no fue tan natural que se cometiera una doble injusticia: respecto de Althusser y respecto de su esposa. En primer lugar, es falso el nexo establecido entre el pensamiento de Althusser y la tragedia de la Ecole Normale. Algunos llegaron incluso a sugerir que carecía de las cualidades necesarias para la enseñanza. Otros, más insidiosos todavía, supusieron que sus posiciones comunistas lo habían convertido en un asesino en potencia. En realidad, la tragedia del 16 de noviembre fue el desenlace de la insostenible tortura sufrida por un hombre que en los últimos dieciocho años había luchado contra un grave desorden psicológico. Ese domingo, evidentemente, se agotó su capacidad "para comprender o desear algo", hasta tal punto que, dos días después, el magistrado que lo examinó en el hospital de Saint-Anne debió suspender una orden de reclusión. Es por lo tanto ultrajante la insinuación de que recibió un trato

preferencial a causa de su nombre y posición. Sin duda, un filósofo no está por encima de la ley; pero tampoco, por el hecho de serlo, puede privárselo de la protección del Código penal francés, donde se afirma que "no existe crimen cuando el acusado sufre de insanía en el momento del hecho". Otra injusticia consistió en la explotación indecente del caso de Hélène, la esposa, que no fue una mera víctima de su locura, sino un ser humano, con una personalidad, una obra y una vida propias. He recorrido las noticias de los diarios sin hallar ni siquiera unas pocas líneas que describan el carácter y la individualidad de Hélène.

Hélène tenía setenta años en el momento de su muerte, diez años más que Althusser. Pequeña y frágil, se la veía todavía elegante, vivaz y, en ocasiones, inclinada a las respuestas incisivas. Provenía de una familia judía muy pobre y se había abierto un camino al estudiar literatura e historia; más tarde había probado fortuna en el cine, como asistente de Jean Renoir. Llegó entonces la noche negra de la ocupación alemana. Hélène no llevó

la estrella amarilla: pasó de inmediato a la Resistencia, con el nombre de guerra de Mademoiselle Legothien. Estuvo en relación con Camus y su grupo y pasó a ser luego enlace de los partisanos franceses. Por esa época se afilió al partido comunista. Según lo que he sabido, fue esta mujer de acción la que atrajo la atención de Althusser, por entonces un filósofo joven en un medio católico, en dirección al comunismo. Había pasado la guerra en un campo en Alemania, y sintió de inmediato admiración por esta mujer que había luchado realmente, y en especial, porque Hélène continuaba trabajando como socióloga "entre las masas", a diferencia de Althusser mismo que era un investigador de gabinete. De hecho, Hélène nunca abandonó ese trabajo. Durante más de veinte años, hasta que se jubiló, realizó investigaciones, ya en medios campesinos, ya urbanos, o estudiando algunas cuestiones referidas al Tercer Mundo. Incluso después de su retiro en 1976, siguió una investigación en curso sobre la familia de clase obrera en la cuenca del Fos.

Es posible que las investigacio-

nes de Hélène sobre clase obrera tuvieran influencia sobre las posiciones políticas de Althusser en los últimos años. Sin embargo, y pese a lo que algunos han afirmado, Althusser no fue nunca un dócil seguidor de la línea del partido comunista: su ortodoxia tiene como base la fidelidad al marxismo y no al PCF. Pero era cauteloso por naturaleza y actuaba como si creyera que podía ganarle una complicada partida de ajedrez a la línea partidaria, si lograba influir sobre los jóvenes en el "frente teórico de la lucha de clases". Hélène tenía un estilo más abierto y, cuando en abril de 1978, Althusser atacó el cuartel general del PCF en su serie de artículos de *Le Monde*, algunos creyeron reconocer, junto a la cólera del filósofo, la franqueza de Hélène. En lo que a mí respecta, conocí de cerca a los Althusser hace sólo cinco años y tengo la impresión de que Louis estaba diciendo en voz alta lo que pensaba desde mucho tiempo atrás y que, a su modo, había dejado traslucir en varios escritos de carácter teórico, menos accesibles a un público amplio. Prueba de ello, es la larga entrevista sobre el Estado que concedió a *Il Manifesto* en 1978, texto que establece una clara oposición con su folleto de 1973, *Respuesta a John Lewis*. Althusser extendía ahora su crítica al partido mismo, considerándolo como una institución modelada sobre el Estado y, en consecuencia, incapaz de captar o expresar ni la espontaneidad colectiva de las masas ni la dimensión del individuo.

No es fácil, en consecuencia, seguir los senderos imbricados de dos personas tan diferentes. En el campo de las ideas y de la lucha política, Hélène permaneció siempre en la sombra, fuera de la escena política. Pero su función era primordial en todo lo que concernía a la enfermedad mental de su esposo. Muchos de los discípulos de Althusser, y también muchos de sus amigos,

preferieron ignorar esta zona terrible de su vida, como tributo al espíritu de discreción o porque no querían sufrir a causa de ella. Se sabía, sin embargo, que desde 1962 el filósofo era víctima de periódicas depresiones, que, cada vez con más frecuencia, lo conducían a la clínica psiquiátrica. De cada una de ellas logró salir mediante un esfuerzo tremendo de la voluntad; una y otra vez comenzaba a escribir de nuevo, volvía a dirigir su seminario y a comprometerse en las batallas políticas, viviendo todo el tiempo con el temor de una recaída que consideraba inevitable. Nuestra sociedad siente un pánico tan grande frente a la enfermedad mental que aísla a los afectados, entregándolos a instituciones o a su familia. En el caso de Althusser, la única familia era Hélène. Sólo ella, durante estos largos años, compartió la angustia de su marido, se atormentó e incluso lo atormentó a Louis. A un psicoanalista le resulta siempre difícil encontrar las palabras que puedan ayudar al paciente en su pesadilla. Pero es más difícil aún para alguien colocado tan cerca, para una esposa. Muchas veces lo más duro es impedir que la destructiva lucidez del depresivo lo arrastre a uno mismo. Y así, Louis y Hélène, que no podían vivir uno sin el otro, tampoco podían encontrar juntos la paz.

A principios de julio, Althusser se sumergió en una de sus depresiones más agudas. Sólo algunos de sus amigos estábamos allí, siguiendo la tortura que soportaban él y Hélène en medio del verano. París estaba vacío y la universidad también. En la clínica, Louis yacía hostigado por los fantasmas de la muerte, el sentimiento de la pérdida de identidad y la carencia de razones para seguir viviendo. Era un hombre sin defensas, obsesionado por la idea del suicidio. Recuerdo haberlo visto en otras clínicas, en estados depresivos anteriores, y

recuerdo que entonces había sido capaz de interrumpir un monólogo melancólico para intercalar observaciones perfectamente coherentes, y a veces brillantes, sobre Gramsci o sobre temas generales. Pero esta última vez estaba como separado de todo. Se me explicó que su enfermedad había adquirido una gravedad exasperada precisamente porque estaba a punto de vencerla, de sobreponerse al asalto final de la insanía... Esta prognosis fue errada. A principios de octubre, Louis y Hélène fueron al sur para pasar unos días antes de volver a la Ecole Normale. La situación había mejorado algo, pero no podía decirse que fuera normal. No recibía a casi nadie, no leía, hablaba poco y proyectaba volver a la clínica. Su estado empeoró justamente antes del último fin de semana y Hélène decidió suspender todas las actividades que había planificado para él. Estaba evidentemente ansiosa, pero no más que durante similares crisis pasadas. De algo estoy seguro: sólo temía por él, no por ella, ya que nunca se había sentido amenazada.

El domingo a la mañana amaneció muerta, con el rostro en paz y los ojos cerrados. No hubo testigos del fin y nunca sabremos lo que sucedió en esas horas fatales. Louis Althusser atraviesa un estado de confusión en el que nada puede explicar. Por ella lo único que podemos hacer es impedir que la borren de nuestra memoria y recordar todo lo que hizo junto a Louis Althusser. Por él, en cambio, todavía podemos hacer algo: debemos esforzarnos para que a su desesperación no se añada una reclusión que lo prive de cualquier posibilidad de cura. Nosotros, sus amigos, que, de un modo u otro, durante pocos o muchos años, conocimos su brillo intelectual y su integridad moral, sólo podemos esperar que, más allá de la tragedia, la paz interior pueda alguna vez volver a Althusser.

Luis Alberto Romero

## Política, nación y Estado en la Argentina del siglo XIX

### Proyecto y construcción de una Nación (Argentina 1846-1880).

Prólogo, selección y notas de Tulio Halperin Donghi. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, 599 págs.

Casi inmediatamente después de Caseros, un grupo de pensadores ilustrados imaginó una Argentina radicalmente distinta a la que tenían delante de sus ojos y, con coincidencias y discrepancias, proyectó su transformación. A través de conflictos y choques con una realidad reacia, los proyectos fueron limando sus puntas discordantes y adecuándose a aquella; también fueron transformándose sutilmente, al punto que el resultado final —tal como se manifestó en 1880— difería sustancialmente del proyecto inicial: en lugar de la pretendida nación lo que había nacido era, nada más o nada menos, el Estado. Esta apretada síntesis apenas hace justicia a la riqueza y complejidad del análisis que Tulio Halperin Donghi dedica a una de las épocas más confusas y contradictorias de nuestra historia.

La obra forma parte de una colección —la Biblioteca Ayacucho— consagrada a la difusión de los grandes clásicos del pensamiento y la creación latinoamericanos o a antologías representativas de grandes corrientes de

su vida intelectual. Este marco constituye un condicionamiento bastante rígido, que Halperin logra superar: realiza una selección de textos muy variados —desde las *Bases* de Alberdi hasta fragmentos de Hilario Ascasubi— y por medio de un peculiar y ajustado montaje va delineando su explicación, expuesta en la larga introducción, de algunos de los aspectos más importantes de estos años.

Una primera sección está dedicada al proceso de elaboración de los proyectos, que imaginan una nueva nación. Las ideas originarias de la Generación del 37 —que superan pero también heredan a las de sus antecesores de Mayo— cobran cuerpo al promediar el siglo y se modifican a través de su confrontación con una realidad internacional y, sobre todo, local cuya clara percepción se adivina en casi todos ellos y, sobre todo, en Alberdi y Sarmiento, autores de los proyectos más lúcidos y relevantes. Aún así, resistieron con dificultad la confrontación con una realidad cuyos términos exactos no habían sido tenidos en cuenta. En lugar del fin de las guerras civiles —herencia esperada de la época de Rosas— sucedieron treinta años de discordias y de resurgimiento de las facciones. Primero en Buenos Aires que, desde 1852, asistió al desarrollo de una pe-

culiar experiencia política, alimentada por una movilización popular que se creía acabada. A esa singular situación correspondió la elaboración de un programa político y, sobre todo, la construcción de una imagen de sí misma y de su pasado en la cual empleó lo mejor de su talento el general Mitre.

El triunfo del experimento porteño —nos dice Halperin— llevó a su agotamiento y destrucción: fórmula apta para Buenos Aires, se reveló insuficiente para dirigir a un país que, sin embargo, pudo conquistar con facilidad. Sus contradicciones internas —que llevaron a la escisión de los autonomistas— dieron impulso a una guerra —la del Paraguay, y la civil que acompañó alguno de sus tramos— que carcomió lo más importante de su apoyo local. Pero sobre todo, apunta Halperin, fue el éxito en la construcción de un Estado nacional hasta entonces inexistente el que llevó a la facción a su ruina: el complejo mecanismo terminó escapando de las manos de su creador. En torno de este Estado —cuya manifestación más madura era un ejército templado en las guerras exteriores y civiles— se fue reuniendo una opinión ansiosa de superar la lucha de facciones y que no se identificaba con la encabezada por Mitre ni con su adversaria federal. Son precisamente los más capaces para controlar ese Estado —crecido de Mitre a Sarmiento y de éste a Avellaneda, y consolidado con Roca— los triunfadores del largo duelo faccioso.

La hora del triunfo es también la del balance, la de la confrontación entre lo que se imaginó y lo que resultó. En un cierto plano —subraya Halperin— las continuidades son evidentes: todos siguen creyendo en las ventajas de la educación popular, de la inmigración, del rumbo económico general adoptado; pero esa

repetición de las viejas ideas ocul-ta apenas un cambio de acento, una actitud más sumisa ante la resistente realidad. En el análisis de las cambiantes actitudes ante el problema de la campaña, la tierra y la colonización, descubre Halperin que, uno a uno —Sarmiento el último— todos van aceptando que la realidad no puede ser rehecha por completo.

Muchos de los conceptos e ideas que Halperin desarrolló en sus otras obras —y particularmente en la más importante de ellas, *Revolución y guerra* (1972) aparecen con un nuevo matiz en esta centena de apretadas páginas. Giran éstas en torno de la "gente letrada" —los Alberdi, Sarmiento, Mitre o tantos otros— quienes con la "élite política", la "gente decente" o la "élite económico-social" constituyen los sujetos principales de su reconstrucción. No hay, sin embargo, una caracterización explícita de cada uno de estos términos, cuya significación debe reconstruirse reuniendo los datos, los matices que aquí y allá va deslizándose el autor. Si esta deliberada elusión de una definición precisa de sus protagonistas indica una actitud crítica ante sistemas de interpretación demasiado rígidos, la recurrencia a las categorías de época —como la tan rica, compleja y también ambigua de "gente decente"— apunta a su preocupación por plantear los problemas en los términos de su época, evitar los anacronismos y reconstruir las líneas de la sociedad tal como aparecían para unos protagonistas con los cuales Halperin entabla un diálogo permanente. La "gente letrada" tiene una conspicua raigambre colonial, cuando su preeminencia social era reconocida, y una turbulenta existencia en la época postrevolucionaria. Al calor de la revolución y la guerra se transmutó en *élite política*, alcanzó una inesperada autonomía respecto de

los sectores dominantes en la sociedad y pudo desplegar al infinito su tendencia a dividirse en facciones rabiosamente enfrentadas. Luego del gran colapso de 1827, parte de ella reapareció, nuevamente trasmutada, en la Joven Generación, que en medio de las críticas que dedicó a sus antecesores conservó de aquellos la tendencia a formular proyectos para moldear una realidad considerada esencialmente maleable.

Aquí, el análisis de los proyectos empalma con el del campo en el que habrán de materializarse: la vida política. Este había sido el tema central de *Revolución y guerra* y es probablemente la esfera de la reconstrucción histórica en la que Halperin realiza los aportes más importantes. Es sabido hasta qué punto la historia tradicional se renovó con el diálogo con las ciencias sociales, particularmente la economía y la sociología. Hay, desde hace medio siglo, una nueva historia, que un poco ambiguamente solemos llamar "económica y social". ¿Qué pasa, en la "nueva historia", con la vieja y conocida historia política? La renovación tarda en llegar. En nuestro país sigue cultivándose al mejor estilo decimonónico, aunque probablemente con menos rigor y probidad. Hubo quienes —particularmente el revisionismo en sus variadas gamas— intentaron una explicación de los fenómenos políticos que superara a la mera crónica, la hagiografía o la reseña de las interminables luchas por el poder; lo lograron a costa de reducir drásticamente los fenómenos políticos a lo que creían los grandes procesos socioeconómicos, que veían manifestarse directamente y en plenitud en cada una de las coyunturas políticas. En ese campo, Halperin desarrolla un análisis que, al tiempo de explorar las múltiples y variadas relaciones de la vida política con

los procesos económicos de base, reivindica toda la especificidad del campo político. Tal es el tema de *Revolución y guerra* y tal el telón de fondo de este análisis de las ideas de la Argentina pos-rivista.

En el centro de la vida política de entonces ubica Halperin a las "facciones", esas expresiones de la acción política que precedieron a los modernos partidos políticos. Si la división facciosa pudo corresponderse en ocasiones con clivajes más profundos de la sociedad, habitualmente se constituyen y operan según una lógica específica. Las caracteriza la fuerte solidaridad y disciplina interna, en la victoria y más aún en la derrota, su similitud con las facciones rivales y el encarnizado modo de disputar con ellas por un poder cuyo empleo se agota en su disfrute. En el escenario político, que las facciones suelen monopolizar, aparecen más ocasionalmente los sectores dominantes en la sociedad, preocupados por rectificar un rumbo que, sin embargo, habitualmente no quieren dirigir personalmente. Junto a ellos aparecen otros protagonistas: el ejército, las milicias o los cuerpos armados en general, y unos sectores populares cuya movilización constituye uno de los principales factores de desequilibrio en la sociedad criolla.

Militarización y politización habían sido para Halperin lo más peculiar de la etapa criolla en el Río de la Plata y en Hispanoamérica toda. En *Revolución y guerra* había trazado el cuadro, en verdad admirable, de la movilización popular nacida con la resistencia a las invasiones inglesas; también, de sus múltiples efectos en la vida política hasta la época de Rosas que, surgido de ella, había encontrado la fórmula para canalizarla y encuadrarla sin enfrentarla. En la inesperada reaparición de esa movili-

zación descubre Halperin lo peculiar de la experiencia encabezada por Mitre en 1852 y que se prolonga hasta un paulatino ocaso en la década del sesenta. Pero el mismo Mitre aparece asociado con la aparición de un nuevo protagonista, que modifica sustancial y definitivamente los marcos de la vida política, tal como se había desarrollado, con relativa constancia, en la Argentina criolla: un Estado nacional surgido algo inesperadamente y cuyo fortalecimiento marca el fin de las facciones y de toda una época.

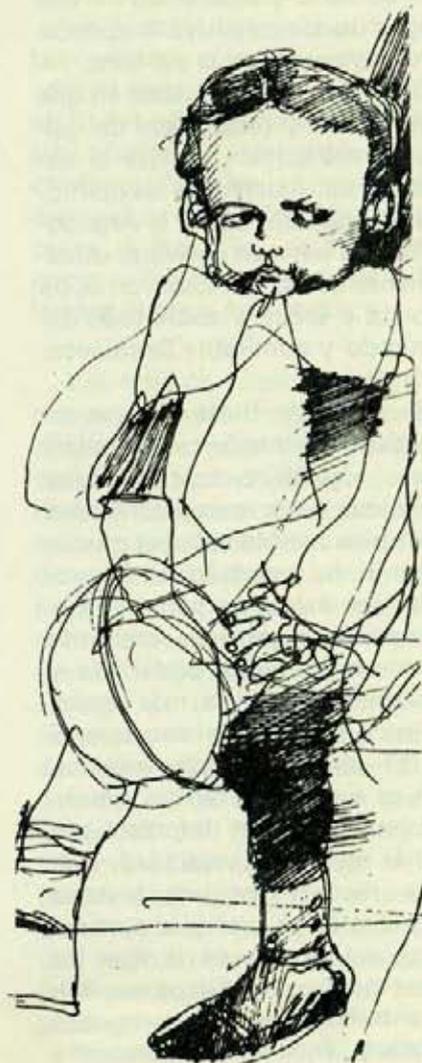
Pero el que nos ocupa no es un trabajo de historia política sino de historia de las ideas, un campo que Halperin cultivó en sus primeros trabajos —*El pensamiento de Echeverría, Tradición hispana e ideología revolucionaria*— y al que vuelve con asiduidad en la actualidad. Aquí, el problema de la "nueva historia" ha consistido en explorar la relación de las ideas sistemáticas con otras menos precisas pero más difundidas —las corrientes de opinión, los "climas de ideas"— y el de ambas con las situaciones sociales. Mucho se ha trabajado, en términos teóricos, desde diversas perspectivas; eludiendo, como en los casos anteriores, las teorizaciones, Halperin aporta aquí matices ricos y sugerentes.

En primer lugar, sobre el sujeto pensante de esas ideas, cuya singularidad no se cansa de señalar, así como su naturaleza cambiante, moldeada por unas circunstancias permanentemente recordadas y confrontadas con sus actitudes e ideas. En segundo lugar, sobre el público de estos hombres esencialmente públicos, cuyas peculiaridades no solo moldean su discurso sino que terminan imponiendo un sesgo más sustancial a su pensamiento. En la configuración profunda de éste —señala Halperin— tienen importancia decisiva las grandes corrientes de pensamiento de

Europa o los Estados Unidos, que constituyen la referencia natural de los hombres del Plata; el acabado conocimiento de estas corrientes le permite a Halperin separar el grano de la paja y descubrir con certeza qué hay de nuevo en el discurso y qué es apenas un *topos*. Las inflexiones de estas grandes corrientes son permanentemente evocadas para explicar sus correlatos locales: el auge y la crisis del movimiento democrático y revolucionario europeo en 1848; el reflujo autoritario que le siguió, y que acompañó al gran impulso de la Europa capitalista; el renacido liberalismo democrático de fines de la década del sesenta, finalmente.

Si estas corrientes sirven para definir el marco de las ideas desarrolladas, el impulso generador proviene más bien de los estados de ánimo colectivos, de esas opiniones imprecisas pero vigorosas, a las que estos pensadores a menudo logran dar forma orgánica. Caso extremo —y analizado con notable agudeza por Halperin— es esa reconstrucción del pasado de Buenos Aires, y a la vez del partido Liberal, que realiza Mitre, historiador y político, en la década del cincuenta. Circunstancias individuales y sociales, grandes corrientes de opinión y necesidades colectivas se unen aquí para cimentar una interpretación que, si no justa, al menos fue coherente y operante.

Su comprensivo historicismo, reacio a esos juicios retrospectivos tan comunes en las versiones ideologizadas, no le impide a Halperin tomar posición permanentemente frente a estos ideólogos y proyectistas. La coherencia del pensamiento, en primer lugar, la amplitud y la perspicacia para captar una realidad compleja sin reducirla a esquemas excesivamente simples; la relevancia, finalmente, es decir la trascendencia en su época y su capacidad para orientar la acción, son sus criterios más importantes. Si ad-



mira a Sarmiento por la riqueza de su pensamiento y, también, por la fuerza de sus convicciones, acepta que la versión más esquemática y simplificada de Alberdi fue, en definitiva, más eficaz.

La exposición que Halperin hace de estos pensadores es singular y compleja: consiste generalmente en una glosa, en la que se pone en el lugar de su personaje, asimila su modo de pensar y lo vuelca hasta con su mismo vocabulario. Pero, en sutil contrapunto, toma distancia permanentemente, acota las circunstancias que llevaron a su hombre a pensar de tal modo, lo juzga señalando sus flaquezas, sus debilidades, sus inconsistencias. Hay un momento, sin embargo, en que los límites que separan al sujeto de su glosador y comentador parecen borrarse y resulta difícil distinguir donde concluye la opinión de uno y comienza la del otro. Esto ocurre en aquellos casos en que la amplitud y perspicacia del juicio de sus sujetos cautiva al comentarista: muchas de las opiniones de Halperin sobre la Argentina criolla parecen derivarse directamente de Paz, de Echeverría, de Alberdi a veces, y sobre todo del admirado y admirable Sarmiento.

Se trata, sin duda, de una reconstrucción histórica ejemplar. Salvo alguna excepción bien conocida, cuya excepcionalidad y también marginalidad el mismo Halperin ha señalado, es improbable que exista un par en la historiografía argentina, oscilante entre una vertiente positivista y romántica, cada vez más apologetica, a un revisionismo que, si aportó una visión más integral, lo hizo a costa de burdas simplificaciones y de un desprecio por la más elemental veracidad. Halperin reconstruye una historia en la que lo general y lo particular se equilibran, en la que los vastos cuadros históricos resultan del entrelazamiento de pequeños procesos, con sentido propio e

irreductible. En la capacidad de articular ambos, sin perder lo esencial de los primeros ni lo peculiar de los segundos, reside su mayor talento.

Indudablemente su lectura no siempre es fácil, pero aun en su estilo a veces arrevesado puede encontrarse un elemento peculiar de su reconstrucción. Hay en él mucho de barroquismo; quizás un marcado gusto por los complejos períodos del latín clásico.

Pueden fatigar y exasperar sus dobles negaciones, o esas frases incidentales, unas dentro de otras como en una caja china. Pero en todo ello hay, también, una preocupación por los matices, un deseo de mostrar también a través de un estilo literario peculiar, que la realidad, antes que blanca o negra, se despliega en las infinitas gamas del gris. Diríase que, antes que dibujar con una línea definida, lo hace con multitud de pequeñas pinceladas, confusas si se miran de cerca, pero claras en la perspectiva.

De este permanente juego de matices, con el que Halperin va trazando el contorno de su tema, sin definirlo nunca de manera aseverativa, ¿puede deducirse una

guía para la acción? Esta es una misión que —más allá de un pragmatismo limitado, es inherente a toda ciencia humana. Probablemente la respuesta del propio Halperin sea dubitativa. En este trabajo nos ha presentado a unos protagonistas —tan excepcionalmente lúcidos como podían serlo Alberdi o Sarmiento— que imaginaron y proyectaron una nación; treinta años después descubrieron la intrínseca rebeldía de la realidad y la dificultad para adaptar esquemas intelectuales a sus curvas y contracurvas. Más aún, descubrieron la distancia que media entre los proyectos y una realidad que es más bien el resultado no querido ni previsto de esas acciones. Es posible que el mismo razonamiento aplique Halperin al quehacer intelectual todo. La realidad —parece decirnos— es siempre demasiado compleja e irreductible a un análisis que de antemano se sabe absurdo y, quizás, estéril pero que, sin embargo, el hombre no puede evitar hacer. Mensaje desencantado, sin duda, pero no necesariamente menos útil que el de quienes, enfrentando la realidad con esquemas fáciles, terminan dando de cabeza contra ella.

**Hugo Vezzetti**

## **Acercas del poder y la censura**

Pierre Legendre, *El amor del censor*. Ensayo sobre el orden dogmático. Barcelona, Anagrama, 1979.

La constitución histórica y la dinámica de esa zona de la instancia social de la censura en la

que el Poder empalma con el deseo, tal es la cuestión que domina esta obra. El marco del análisis es el nacimiento y consolidación de las burocracias en Francia, no obstante lo cual el tema no deja de tener interés y resonancias para nuestros pro-

pios escarceos con el problema. Texto denso, cargado de referencias y de difícil lectura; y al mismo tiempo una muestra de implacable lucidez en la investigación crítica de un núcleo arcaico, medieval, de la institución occidental.

Un eje principal se orienta a la reconstrucción del régimen de creencias en torno a la Autoridad, que es sostén de formas concretas de dominación. Si la sujeción personal caracteriza un aspecto penoso de nuestra modernidad (y esto evoca una línea más bien heterogénea desde *El malestar en la cultura* a *Vigilar y castigar*), el peso de cierta tradición jurídico-penal ha impuesto un enfoque que sólo ve en ello el ejercicio directo de la opresión por el Poder. Sin embargo, Freud aportó los conceptos para pensar que el sometimiento puede ser un acto de amor. Revelación un tanto horrorosa, que muy pocos tomaron en cuenta, ante todo uno: *Wilhelm Reich* (pero, ¿quién lee a Reich en la Argentina?).

Pierre Legendre es psicoanalista e historiador de las instituciones y aborda una tarea difícil: conciliar cierta lectura de los textos freudianos sobre la cultura con un análisis histórico acerca del poder canónico medieval y la pervivencia de sus efectos. Por el sesgo del Derecho y el dispositivo jurídico encara la génesis de la institución occidental, concentrándose en la función del dogmatismo y la constitución de una doctrina y una tecnología de la obediencia. En el montaje de ese dispositivo se hace patente una función de *hacer creer* que desde las fantasmagorías medievales se extiende hasta las modernas tácticas publicitarias.

El recurso a Freud es destacable en más de un sentido. Ante todo, porque el fundador del psicoanálisis concibió a la religión monoteísta como una clave fundamental para un análisis de nuestra cultura. Legendre se em-



peña concienzudamente en esa misma dirección: el superyó de nuestra cultura tiene su origen en un discurso canónico, en un orden de censura (en sentido psicoanalítico: modos de sofocamiento del conflicto) que se muestra transparente en la Escolástica. Discurso portado, en su comienzo, por el Pontífice e inseparable de la instancia de la Ley. El Estado centralista lo hereda e inscribe su espacio de ilusiones en la mejor tradición del monoteísmo. El padre imaginario se proyecta en la Patria, y el nacionalismo, como una nueva religión, organiza su delirio colectivo bajo el núcleo esencial del *amor al Estado*. Amor homosexual, en todo caso, en el estilo del obsesi-

vo, que no tolera mayores efusiones: basta la devoción a la Ley.

El reconocimiento del Pontífice es condición del dispositivo del Derecho canónico y éste, como conjunto, opera y produce la sumisión bajo el modo de las reglas. Su sostén es un sistema de creencias que aprisiona al deseo bajo el modo del amor primario: la introyección del objeto libidinal en la persona del Pontífice. Esa promoción de las creencias justificadoras de la empresa dogmática es una dimensión insoslayable, que queda descuidada si se piensa a la censura con el modelo de una acción externa al sujeto. La internalización de la Autoridad no sólo está hecha de prohibiciones, también se acompaña de las palabras tranquilizadoras, indicadoras del objeto de amor.

La historia de la institución burocrática coincide, entonces, con el avance en la subordinación del deseo, hacia una versión única y estereotipada del conflicto. Y, si en la sociedad occidental la figura de la Ley reemplaza al Pontífice, es ante todo como el lugar prometido de la felicidad única y para todos.

Las tesis de Legendre sobre el campo cultural enfatizan la acción de las burocracias de los organizadores y sus objetivos de alineamiento y estandarización de las culturas. Sus medios se extienden por todas partes, en la producción de una nueva Escolástica sobre la base de las "ciencias humanas". Bajo el modo de una tecnología de la normatización, se establece el recambio necesario de los juristas tradicionales. Si su discurso no se sostiene ya por la autoridad del Pontífice, será de las jerarquías académicas o las burocracias científicas y profesionales de las que resultará idéntico estatuto del dogmatismo, bajo la prédica de una verdad única y congelada.

Por otra parte una nueva ver-

sión de la censura, de usos múltiples, aparece bajo la forma de la *proposición publicitaria*, organizada según el sesgo de una doctrina renovada de la bondad universal: *todos somos amigos y el Poder nos ama*.

"La negación más o menos total de los recursos históricos del conflicto, he aquí la trampa y el horno donde se encuentran atrapados tantos sectarios de una ciencia del Poder que desarma a los sujetos y predica el Hombre moderno en la sociedad fraternal, pero evidentemente sin disputar a las jefaturas sus fronteras de intocables". (p. 262).

La riqueza de ciertas secuencias del análisis de Legendre —acompañado de una impresionante erudición— parece más importante que la insistencia en ciertas tesis globales, según las cuales el Poder aparece representado como una maquinaria omnipotente y sin fisuras, que ocupa todos los espacios de la sociedad. La afinidad con textos de Deleuze y Foucault salta a la vista. Aun podría señalarse que en su indagación de la institución tiende a convertir a la Edad Media en la clave de la historia moderna, a la vez que elude toda mención a los planos económico y político de la organización medieval. Pero también cabe consignar que su propósito manifiesto no es abordar toda la problemática de una historia de las instituciones occidentales, sino centralmente la función de las creencias en el Poder y su sustrato libidinal.

Otras circunstancias que las vividas por el autor, darían pie probablemente para una consideración de recursos de dominación del Estado menos centrados en la función de "hacerse amar".

De cualquier modo, ha realizado un texto notable; la utilización que hace de un conjunto de conceptos psicoanalíticos es, quizá, uno de sus aspectos más origi-

nales y lleva implícita una propuesta de lectura de Freud bien alejada de los cánones habituales. En esa dirección tratan de avanzar las reflexiones que siguen.

El concepto psicoanalítico de *narcisismo* resulta una pieza ineludible en el análisis de las creencias. En la experiencia religiosa, por la vía de la construcción y consolidación de un sistema colectivo de ideales anudado en la imagen de un Dios y transferidos al Pontífice, se funda un estado particular y transitorio de exaltación narcisista: ser amado por el Padre. Momentáneamente se reconstituye una posición primitiva de plenitud libidinal, ese *ser-uno-con-el-todo*, modo primario de formación del yo, que Freud, siguiendo el hallazgo de Romain Rolland denominó "sentimiento oceánico".

No se trata de un "amarse a sí mismo", a menudo traducido como la formulación de un solipsismo impensable, sino de una dimensión identificatoria primordial y constitutiva del yo, en relación a un otro. "*His Majesty the Baby*" —ironía célebre de Freud— es antes que nada la expresión de los deseos de los padres, continuada en la figura exaltante del *yo ideal*.

El sistema de creencias y dogmas aseguran al sujeto, bloqueándolo, en una convicción incommovible y en un tiempo detenido. Un aparato de creencias, constituido y mantenido sobre el mecanismo de la *Verleugnung* (renegación, desmentido) del orden de diferencias, cuyo prototipo es la castración, es un sistema de respuestas preestablecidas, que anticipa toda pregunta posible. Una creencia no puede ser interrogada sin romper esa ficción de completud y perfección. Cuando algo viene a desmentirla, afirmándose sobre esa enigmática pulsión de muerte, en la que Freud representó el empuje hacia la disgregación y la destrucción

de los vastos conjuntos unificados por la libido, sobrevendrá la forma más aguda de angustia, y el movimiento subsiguiente hacia la obturación de la brecha.

El *dogmatismo* sería la dimensión de la creencia transpuesta al campo del conocimiento; su eje central es la ilusión de una verdad única, que no puede ser interrogada ni cuestionada. Pero esa función de relativa cristalización del saber, llamativamente presente en los fundamentos de nuestra cultura, se refiere menos a los contenidos —a menudo variables— de la creencia, que a una cierta estructura del poder de hacer creer, organizada alrededor de las figuras sociales de la Autoridad.

Eso introduce el tema de la *sumisión*; su resorte fundamental es la culpa, por la vía de la interiorización de la ley, y la oscilación, en relación a esa instancia, entre la plena unificación con el Ideal y la disgregación y angustia que acompañan la separación respecto del mismo, vivida como pérdida del amor. Pero aquí se presenta la paradoja de la *ambivalencia*: el acto mismo destinado a dar cumplimiento a una prohibición se convierte en un acto transgresivo. (Ver *Los actos obsesivos y los fenómenos religiosos*). La culpa crece con la expansión de los rituales de expiación: a más sometimiento, más culpa; la virtud se torna transgresión. En ese núcleo conflictivo propio de la ética cristiana ve Freud un nudo esencial del "malestar en la cultura".

En la dimensión misma de la culpa aparece, entonces, un movimiento sin fin de expiación y transgresión; pero, al mismo tiempo, algo va más allá del circuito sin salida del sadomasoquismo, que parece ser el modelo prevalente en el análisis de Legendre.

La estructura de la Ley para el psicoanálisis no es la del código jurídico. Cabe distinguir una

versión feroz y anacrónica, propiamente ahistórica e inmodificable, ubicada en el superyó, y un registro propiamente simbólico e histórico de la Ley, en cuanto Ideal *parlante*, en términos de Lacan. *Totem y tabú* aporta un concepto clave para abordar lo propio de esa herencia humana constituyente: la Ley ocupa siempre el lugar antepasado, y su sostén es un discurso, una historia, relato épico o mito de los orígenes, cuya expresión psicoanalítica más patente es la "novela familiar".

Por otra parte, si hay una función progenitora de la Ley, la filiación que establece se sostiene simultáneamente en ese "pacto fraterno" en el que Freud —inspirado en Rousseau— vio el fundamento de la socialidad y la cultura.

Por la abertura propia del discurso que lo sustenta, el sistema de la Ley carece de univocidad —ideal imposible del código jurídico— y no se distingue de la secuencia de sus transformaciones y reescrituras. Esa dimensión propiamente simbólica del Ideal, que establece la diferencia y rompe la ilusión de unificación, funda la posibilidad de rupturas y trastocamiento de la Ley y la Autoridad. De la comunidad de los hermanos surgirá alguno de esos "hombres destacados" en los que Freud —bajo la forma del artista y del intelectual— depositaba sus esperanzas, como guías de una función cultural de subversión de los valores y los ideales. Es lo que persigue en las figuras de Leonardo, de Moisés, y, por un acusado contraste, en el ensañamiento con que dejó marcado al mediocre Presidente Wilson.

En esa doble referencia, a la Autoridad en el lugar del Ideal y al pacto fraterno que es sostén de la Ley, se abre una vía para pensar el cambio. Después de todo, algunas veces las creencias sirven al derrocamiento del poder constituido. Importa destacar que esa

doble referencia impone una estructura conceptual bien distinta del modelo que, acentuando la bipolaridad de un individuo —moderno Robinson— enfrentado al Poder, según una imagen cerrada del vínculo paterno-filial, retrotrae la cuestión a los marcos de una exaltación del individualismo.

Freud hizo mucho para descartar la tentación de fabricar una psicología del individuo, con sede en el yo, recortado según las leyes sociales de la propiedad. A ese legado se enfrenta cierta versión dominante de un psicoanálisis del yo, tanto más cuanto que el individualismo coincide allí con la empresa demasiado ambiciosa de reproducir individuos idénticos, de acuerdo a los ideales de los que el analista se hace portador, y que no son más que la moderna versión de ese *molde-que-vale-para-todos*, con el que Freud señaló un centro esencial de la organización religiosa.

Llegamos, finalmente, a un punto digno de consideración:

**Ricardo Figueira**

## Las razones del historiador

José Luis Romero, *El ciclo de la revolución contemporánea*. Prol. de Sergio Bagú Buenos Aires, Huemul, 1980. 270 páginas.

Cuando en 1948 José Luis Romero publicaba la primera edi-

¿qué queda del Censor en los poderes adjudicados al analista? La transferencia reproduce incesantemente las potestades magistrales del canonista y el confesor, y estructura un lugar de poder desde el cual es posible imponer un ideal de "curación" que no difiere del que sostiene una teología del pecado y la salvación. Si el análisis se separa rotundamente de la sugestión no es sólo porque renuncia a dar indicaciones, sino porque en la cura psicoanalítica acentúa hasta el máximo límite alcanzable la atención a la *singularidad* de la experiencia. Anteponerle un sistema de conocimiento, suele equivaler a instaurar, por la vía del moldeado dogmático, el avance hacia un bloqueo del deseo inconsciente. Y es precisamente esa dimensión —deseo inconsciente— la constitutiva del sujeto del psicoanálisis.

De allí la paradoja propia de la función del analista, que deriva de la estructura propia de la transferencia: ocupar ese lugar de un Otro absoluto, sin ejercer ese poder ni identificarse con él.

ción de *El ciclo de la revolución contemporánea*, lo hacía movido por preguntas concretas que afectaban a un hombre concreto, por interrogantes que se plantaban frente a un artesano cuyo oficio era, por definición personal y

propia adopción, justamente, resolverlos, porque, como señalaba en 1940, "a quien posee el instrumento y el hábito de la reflexión le corresponde, inalienablemente, avizorar los tiempos."<sup>1</sup>

La historia no se ocupaba para Romero de creaciones culturales remotas y muertas cuya exhumación justificara cierta voluntad heurística o determinado celo científico sino de hechos del pasado humano y social cercanos y vivos, no por su proximidad temporal con el historiador sino por su capacidad para iluminar cuestiones palpitantes para una sociedad dada, por su posibilidad de enhebrarse en construcciones que pudieran explicar al hombre su destino, si no en su fisonomía total, al menos en aquel sector de la realidad angustiante para su existencia y desde el que se acercara al pasado. No se trata en consecuencia de detectar y expurgar hechos puntuales —o no se trata primordialmente de eso— sino de descubrir qué hay detrás de esos hechos, de develar cuál es el diseño que esos hechos dibujan: no ya de clasificarlos sino de asignarles un sentido en una trama cuya red envuelve la vida del historiador y, consecuentemente, de quienes comparten su agonía histórica. "El hombre —decía Romero— es un animal histórico y hace las cosas y resuelve las cosas a favor o en contra de lo que hizo, cortando o creyendo cortar sus relaciones con el pasado, porque la vida histórica es una dialéctica entre pasado y presente, o, si se prefiere, entre la creación ya creada y la creación que se está creando. Pero en todo caso no se puede escapar de la historia. El hombre no existe sin su pasado"<sup>2</sup> y el pasado no vale sino como "clarificación histórica del presente" y punto de partida para "la acción, la acción inevitable y perentoria"<sup>3</sup>.

Romero, un medievalista que se sentía particularmente cómodo en los siglos XIV y XV ras-

treando los orígenes de una burguesía "un poco rapaz, pero inteligente y emprendedora"<sup>4</sup>, con la curva de cuyo desarrollo "se confunde lo fundamental de la historia del Occidente y de buena parte del mundo sometido a su influencia"<sup>5</sup>, indaga aquí, a poco de terminada la Segunda Guerra Mundial, un vasto segmento de esa curva, sobre la que, cien años antes, hacia 1848, había incidido "la curva ascendente de la conciencia revolucionaria"<sup>6</sup>, abriendo así lo que él denomina la "tercera edad" de la cultura occidental, ciclo cuyos componentes, por debajo de dos guerras y vicisitudes diversas, devela como enfrentamiento inevitable y necesario entre una conciencia que alcanza su más alto esplendor entre 1848 y 1914 y el nuevo orden de cuya creación somos partícipes y responsables.

Romero afirmaba que "la historia no se ocupa del pasado: le pregunta al pasado cosas que le interesan al hombre vivo"<sup>7</sup> y esta obra, que tiene ya más de treinta años, es buen ejemplo de ello y de la sabiduría de su autor: tres décadas densas no han disminuido su interés —su actualidad, podríamos decir— porque los grandes problemas que angustiaban a Romero pueden haber desplazado su centro, pero las raíces que los nutrían —más allá de previsibles acomodamientos— siguen alimentando nuestras preocupaciones.

"Hay en el saber que la ciencia histórica proporciona una forma de militancia que no poseen otras formas del saber"<sup>8</sup>, señalaba Romero, que no ocultaba sus preferencias, como no se negaba al juicio ético, distinto —claro está— del histórico; consecuente, no oculta aquí su decidida adhesión a soluciones reformistas y su opción por la democracia y la revolución progresiva ni su radical optimismo respecto del desenlace final del ciclo. Quizás, en medio de una paz varsovia,

el rasgo a primera vista más sorprendente de su encuadre se halla precisamente en el optimismo con el que avizora el futuro, "esa suerte de optimismo histórico [que] —tendido sobre una larga perspectiva— no excluye por cierto la angustia por el sino inmediato. Acaso este contraste entre el optimismo que depara cierta lejana claridad entrevista en el horizonte y la amargura suscitada por la experiencia individual sea uno de los signos más característicos de nuestro tiempo."<sup>9</sup> Ese optimismo encuentra en Romero tanto justificación empírica en el hecho de que esta "tercera edad de Occidente que se confunde con el ciclo del 48 contempla la más extraordinaria exaltación de masas humanas que conozca la historia"<sup>10</sup> como en su certidumbre profesional respecto a la coherencia de la historia.

Por los mismos motivos Romero defiende vigorosamente los valores y bienes vertebradores de la cultura y la necesidad de operar con ellos un cuidadoso trasvasamiento; "de todos esos bienes de cultura —afirma—, interesa defender sobre todo cierto grupo al precio de la vida, porque la vida carece de valor si ellos perecen: es el de los que aseguran la significación eminente de la vida humana, la necesidad de la libertad del individuo y la obligación de defender su dignidad."<sup>11</sup>

<sup>1</sup> *Argentina Libre*, 27 de junio de 1940. En *La experiencia argentina y otros ensayos*. Comp. y pról. Luis Alberto Romero. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980. Pág. 414.

<sup>2</sup> Félix Luna, *Conversaciones con José Luis Romero sobre una Argentina con historia, política y democracia*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1978. Pág. 145.

<sup>3</sup> *El ciclo*. . . Pág. 21.

<sup>4</sup> *El ciclo*. . . Pág. 43.

<sup>5</sup> *El ciclo*. . . Pág. 24.

<sup>6</sup> *El ciclo*. . . Pág. 24.

<sup>7</sup> Félix Luna, *Conversaciones*. . . Pág. 31.

<sup>8</sup> José Luis Romero, *La historia y la vida*. La Plata, Yerba Buena, 1945. Pág. XI.

<sup>9</sup> *El ciclo*. . . Pág. 258.

<sup>10</sup> *El ciclo*. . . Pág. 259.

<sup>11</sup> *El ciclo*. . . Pág. 263.

José Sazbón

## La reflexión literaria

**Respiración artificial**, de Ricardo Piglia, Editorial Pomaire, Buenos Aires, 1980, 276 páginas.

### I. Morfología y representación

Il *busillis* sta qui: che la storia è appunto *Darstellung* e narrazione e non sempre teoria morfologica.

Labriola a un corresponsal alemán (carta del 13/6/94).

Se me permitirá, supongo, empezar con la cita de una carta filosófica el comentario de una novela tejida de citas, articulada por cartas y cuya segunda mitad se llama "Descartes". El problema de Labriola es preservar el carácter de la historia como representación y como narración, admitiendo que la explicación remite a una morfología "no siempre" existente. La apuesta de Piglia: mostrar que la morfología de la historia es no siempre *visible*, y en la narración de su eclipse exhibir la ambigüedad de la representación. De Labriola a los modernos lectores de la Historia en clave retórica (p. ej. los colaboradores de la revista "History and Theory", editada por la Wesleyan University) los extremos de la antinomia se han modificado: la inclusión de la escritura del historiador en el orden pleno del discurso ha mostrado que la narración de los "hechos reales" (cons-

tantemente ironizada en esta novela) no puede esquivar las operaciones de semantización y la articulación figurativa propias de cualquier "versión" de lo real: la morfología es un tipo de representación y no su antítesis. El problema del conocimiento (histórico) se mantiene intacto; lo que varía es la percepción de los medios que tienden a él: la *posición* del lenguaje. Al escoger explícitamente los desdoblamientos escriturales de la representación como el verdadero "tema" de su libro, Piglia da —sin buscarlo— una respuesta moderna y comprometida (posicional) al *busillis* de Labriola; además, por hacerlo desde la "literatura", muestra la efectiva posibilidad de eludir ese tentador gesto corporativo que cabría llamar, parafraseando a Mannheim, la *ficción sin ligaduras*: la suya es una ficción bien ligada a la historia, con la que busca una relación productiva, no lúdica. Desde este punto de vista, las variedades —a veces laberínticas— de su parodización superan (aunque no lo omiten) el mero private joke destinado a una comunidad de lectores prolijos; el objetivo de esta parodia debería ser llamado *catártico*: busca atravesar las verdades ancilares de la escritura para desbordarlas hacia una "prolijidad de lo real" (aludida en hueco en la dedicatoria) determinante del texto y anterior a él. No cediendo a algún prejuicio "realista" (fijista), sino aceptando la inherencia histórica: esa prolijidad (racional) es la apuesta última, "morfológica", de una ficción en la que se refracta una experiencia colectiva, *vertida* por contacto y por posición del autor.

Tratándose, entonces, del status de la intervención cultural —aquí: del escritor—, es posible reformular lo específico del "busillis". En Labriola, éste plantea la tensión entre la dispersión de la serie representativa y el cierre de la forma teórica como su matriz inteligible; en términos de práctica textual, el *busillis* indica la dificultad de articular tipos diferentes de figuración histórica: la historia de la narración (el juego de representaciones y estructuras en el texto), el presente histórico (correlato del texto que establece el margen de lectura) y la Historia como síntesis inteligible (configuración morfológica, presente o no, en el texto). Esta tripartición sería excesiva en otros casos, no aquí:

Librerías

# fausto

en la Feria del Libro  
Stands 61 y 62

Literatura · Filosofía  
Psicología · Arte  
Historia · Economía  
Encuadernaciones  
Novedades al día  
Libros técnicos  
Ediciones de Lujo  
Regalos Empresariales.

Av. Corrientes 1311  
Tel. 40-1222

Av. Santa Fé 1715  
Tel. 41-2708

*Respiración artificial* exhibe la *disemianación* de la historia sólo como premisa de una triple recomposición: primero ilusoria (e irónica), luego real (pero depresiva) y finalmente racional (aunque problemática). Del juego de las representaciones a la recuperación de su sentido —del sentido—, el rostro inteligible de la historia aparece como una conquista. En el trayecto, prácticas no tan laterales de parodización enriquecen la fluidez del relato: en esta búsqueda de hombres y de significados el hallazgo o la intelección quedan a veces apresados en espejismos perversos. La duplicación arruina la identidad pero también la revela: ley constante de la narración que se propaga en diversas direcciones, suscitando la complicidad del texto mismo. Este, espejo burlón o fervoroso de textos múltiples, ofrecidos en relectura excéntrica desde un centro itinerante que se complace en desorbitar la linealidad paradigmática, es también el cifrado espejo de sí mismo, que el lector recompone, a partir de entreverados índices: "seguros", probables o ficticios.

Historia de textos en este texto sobre la historia; historia de inscripciones, fábulas hermenéuticas, teoría de las versiones, aventuras de la codificación. Piglia elige designar esos planos cruzados en el seno de un continuo clasificatorio, como las especies taxonómicas en que se distribuye la regulada dispersión de la escritura. Su metáfora fundacional es *el archivo*, el corpus indicial de la Historia, o, si se prefiere, la reinscripción de la escritura, la efusión que la memoria promete a quien *sapa leer*. La tensión más permanente de *Respiración artificial* puede resumirse en esta cuestión: ¿cuál es el orden de legibilidad que impide la pérdida del sentido? Ese núcleo prolifera: en su carácter de *muestras documentarias*, todas las inscripciones que da a leer la novela: cartas, diarios, memorias, citas, fragmentos, anotaciones, comparten la opacidad de un hermetismo anterior al tiempo del relato: designan la pérdida de la que él es el rescate: han sufrido una *malversación* de su sentido, una disolución que la Interpretación debe contener. El esfuerzo de la recuperación da la medida del riesgo. Del mismo modo, el "Homenaje a Roberto Arlt" (en *Nombre fal-*

so, Siglo XXI, 1975) era, entre otras cosas, una aventura de *transcripción* donde las pruebas del héroe se resumían en su capacidad de controlar la siempre inminente evanescencia del texto.

¿Cómo llegar a la morfología abarcadora que totalice los sentidos regionales? La elisión de un unificador —y la labilidad de los nexos que introduce la narración del protagonista—, la inexistencia del narrador impersonal (salvo en un caso al que se alude más adelante), vierte todo el relato a la forma documentaria. No sólo las escrituras —fragmentarias o conclusas— participan del status de la letra; la insistencia con que la primera persona (sometida por lo demás a rotación continua, o mejor, flexionada por un distanciamiento exploratorio del suplemento de incertidumbre que introduce *la versión* en su manifestación misma) indica la elocución como marca —"dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski", p. 203, p. ej.— busca homogeneizar también el presente de la acción como muestra documentaria, al lado del documento escrito. Esta forma reflejante que expande hacia atrás la serie de los narradores, supervisando su inserción concéntrica, nivela la historia en curso y la historia transcurrida en el gesto único de la *atribución*, instaura el ademán de la inspección, relativiza cada manifestación verbal situándola en el nivel de la escrita (incorporando la voz como inscripción diferida) y uniformiza, en definitiva, el conjunto con las articulaciones del *informe*. ("Esto que escribo es un informe" —empezaba asimismo el "Homenaje", p. 99, compendio también de muestras documentarias, de su historia conjetural y de la propiedad como atribución problemática).

Pero si las representaciones de la historia no pueden eludir el status de la atribución y, por otro lado, la atribución se desdobra en una serie virtualmente infinita, ¿se puede hablar acaso de una morfología de la historia? Esta, sin embargo, se postula (e incluso al *margen* de la ficción, si aceptamos que la lectura de un texto está mediada, entre otras cosas, por su propio metalenguaje: en este caso, la *dedicatoria*), aunque para demarcarla sea preciso tomar en cuenta: por un lado, el espesor social (y las restricciones ideológicas) de la atribución; por otro lado, su es-

pesor propiamente textual.

## II. La escritura como género

Les écritures peuvent être lisibles ou illisibles. Parmi les écritures illisibles il faut mettre à part celles dont l'illisibilité provient d'un excès de vitesse, surtout si elles ne sont pas destinées à des tiers (notes personnelles, manuscrits et brouillons d'articles ou de livres). Elles indiquent l'activité de l'esprit et la vivacité de la pensée. Lorsqu'il s'agit de lettres de correspondance, le scripteur fait alors preuve de sans-gêne et d'un certain dédain pour ses correspondants et l'illisibilité est souvent une marque d'orgueil.

Pierre Menard: *L'écriture et le subconscient*.

La riqueza de sentido se presenta en la historia bajo el aspecto de una inmensa acumulación de escrituras, siendo la carta su *forma elemental*: esta paráfrasis del comienzo de un texto célebre (donde leemos la clave que ese "filósofo que pasó años trabajando en una sala de la biblioteca del British Museum" —p. 240— descifró allí mismo) representa, creo, muy bien la estrategia narrativa más global que desenvuelve la novela de Piglia. Esta empieza y termina con cartas, y en su desarrollo las prodiga. La aventura central y articuladora es la búsqueda de un *corresponsal* esquivo, cuyos testimonios directos (para el lector y para el protagonista, que nunca lo vio) son una serie de cartas, en gran parte ambiguas. Ese mismo *corresponsal*, a su vez, historiador "amateur" pero ferviente, dedica todo su empeño (y de algún modo condensa en él su identidad) a la penetración de cartas y documentos del pasado (pertenecientes a un *outsider* de los grupos intelectuales y políticos del siglo XIX) cuyo autor dedicó todo su empeño —y al parecer le iba en ello su identidad— a la composición de cartas *del futuro*. En este futuro, señalado utópicamente "1979" por aquél e indicado por el narrador como el presente del relato (p. 13), cartas presumiblemente similares a las utópicas son interceptadas sin pausa por un funcionario censor, muestras variadas y representativas de la contemporánea "condición humana" nacional que deben ser leídas, en definitiva, como la misma correspondencia utópica que imaginó el autor del siglo XIX (para integrar su propia novela). Por otro lado, el proyecto de un relato exclusivamente "hecho de cartas" (pp. 40, 102) es también explícito y aspira

a ser un paradigma de narración, incluso de carácter utópico (la referencia es más remota por caracterizarse al XVIII como un siglo de epístolas).

Esta profusión, desde luego, es parte de otra mayor: la escritura cunde en las formas más variadas, designada siempre o bien como enigma por descifrar, o bien como iluminación edificante. "Si hay una historia" (p. 13) es porque hubo una escritura. Pero la escritura, por lo general, no entrega su secreto sino en el interior de una historia de apropiación, de una aventura del sentido, de una exposición personal, pasión, inteligencia o voluntad, siempre en la cercanía de una promesa efectiva. Cada historia de interpretación (incluyendo cada interpretación de la historia) cambia al intérprete, y en los casos decisivos lo cambia en aquella acepción borgeana de instruirlo, para siempre, sobre su propia identidad. Presenciamos, en cada caso, esta conversión a partir de la primera persona de un intérprete o de un testimonio escrito insertado como documento de su búsqueda. Los únicos momentos en que interviene un narrador impersonal, momentos intersticiales que al diseñar el *anticlímax de la interpretación* connotan a ésta como perversa división del trabajo que recicla la inercia histórica, son aquellos en que asistimos, en un decorado poblado de cartas como indicios sospechosos, a las operaciones de su receptor. Este, único personaje que recompone sin evocar, que muta el corpus en cada lectura, que descifra sin historia, que decodifica sin pasión, es el reverso absoluto y solitario de la autocomprensión en que se resume el desciframiento de los otros: anti-Edipo a quien no le va la vida en la interpretación. La asimilación de la carta a la utopía (p. 103) —y, por expansión, de la escritura al deseo— tiene, en la escena de la intercepción, su correctivo más lúcido, su lección de historia. ¿Qué otra cosa que ruinas del deseo utópico son estas fallidas *correspondencias* entre los hombres, esta dialéctica de la comunicación degradada por una intercepción imparcial que la corrige o la cancela? Más generalmente, en la novela las cartas tienen el destino de no llegar a destino, o bien —como en el caso central de Maggi y Renzi— de ser el sustituto ambiguo de un postergado y fracasado contacto *no escrito* (amenazado, también, por lo escrito: "nun-

ca nos vimos. . . ésta es en realidad una cita entre dos desconocidos", p. 111). Son la *respiración artificial* que concede el azar o los interceptores a quienes apuestan a la escritura y deben, ante una huella corroída por su deriva, asumir el vértigo de la inmediatez histórica: toda inscripción es un combate. La escritura deprimida por una historia heterónoma es una metáfora dilatada de los límites de la práctica ideológica cuando no está sobredeterminada por una apuesta colectiva; como tentación individual de trascendencia, es un índice y un efecto del enrarecimiento de la historia. Lo muestra —directamente— el delirio solitario de Enrique Ossorio, cercado por las fracturas del exilio, e —indirectamente— la antagónica evolución de su biógrafo. La práctica sedentaria de Maggi revela sus límites, su fragilidad, su dependencia de un exterior disuasivo: al interrumpirla (después de aclarar que "un hombre solo siempre fracasa", p. 236), Maggi abandona "lo único de lo que necesitaba desprenderse para quedar libre" (p. 275): sus escritos, protocolos de una interpretación que suscitaba esa libertad. Se diría que sus cartas, en realidad, sólo habían diferido ese momento, mientras las de su biografiado, que él *sabía leer*, lo preparaban. Por eso, en términos generales, las escrituras se muestran a menudo en su carácter fragmentario, agobiadas por la desintegración que les infiere la historia o una Razón hegeliana que las ironiza. Tentada por la utopía pero acosada por la parodia, la escritura aspira a ser morfológica, pero sólo consigue ser re-presentativa.

### III. Cita, utopía, parodia

—¿Se trata de una cita? —le pregunté.

—Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.

J. L. Borges: "Utopía de un hombre que está cansado".

"Una cita entre dos desconocidos" (p. 111): así se define en la novela el desenlace eventual —y no alcanzado— de la aventura de búsqueda que relata el narrador; en el momento mismo en que se esboza la ruptura del desequilibrio inicial (respecto a Maggi, el propósito de Renzi es idéntico al de Bertrand Russell en cuanto a Wittgenstein: "Tratar de conocerlo", p. 207), el texto ironiza la intriga y, despreciándola,

retorna al juego de las marcas escriturales que son su verdadero tema. En *Respiración artificial*, la cita, además de su normal función referencial, y también de su uso metafórico (p. ej. la asimilación del "modo de andar" a "una cita mal empleada", p. 155), es el modo propio y peculiar que tiene el texto de exhibirse, en sus reenvíos especulares, como bloque de secuencias cifradas; mediante la cita, la novela proclama que fuera de sus bordes lo verosímil decae a un punto cero y que dentro de ellos no hay más que operaciones de lectura orientadas tautológicamente. Para neutralizar el supersticioso *cogito* del lector, que puede aspirar a evidencias de un verosímil excedentario respecto al juego constructivo del texto, copiosos sintagmas —por su reiteración, por el modo en que la emergencia de lo mismo prescribe su función como *citas recíprocas*— figurarán cifrados indicios de lectura, como réplicas formales de los cifrados indicios que la historia exhibe y da a pensar a los intérpretes. La cita es el *entre* (y el *entre* es una cita: pp. 94, 96, 118, 120, etc.) que separa y une a actores recíprocamente "desconocidos" —subsumidos por eso en la categoría de "actantes" representados por más de un actor. "Dos desconocidos" son, p. ej., Enrique Ossorio y Arocena, moviéndose "a ciegas" (p. 119) en el desciframiento inacabable; o Marquitos y Kant (pp. 46, 273-274) manteniéndose de pie con esforzada "dignidad"; o Kafka y el Senador (pp. 270-272, 75, 77), haciendo equilibrio sobre un punto frágil para avizorar el futuro. En cada caso, el desplazamiento pendular de la cita cifra sus movimientos y los reintegra a una reserva redundante que fija la semiosis del texto como juego autocentrado, disuasivo respecto a cualquier *pregnancia* realista.

La escritura de la novela anuncia y confirma la gestualidad antirreferencial de la escritura en la novela. En la primera recomposición de las representaciones no hay fuera-de-sí para la escritura: la interpretación es interminable y su objeto, volátil. Esta hermenéutica —viciosa en cuanto al verosímil, productiva para la articulación desnivelada del texto— se manifiesta sobre todo en el caso estratégico del doble archivo, segmentario y lacunar —por eso mismo *más* representativo—, que el lector lee de acuerdo al montaje

de sus piezas, a la alternancia de las "pruebas" documentarias: por un lado las cartas y el diario de Ossorio, por otro las cartas que descifra Arocena. La sugerencia implícita de que uno y otro archivo tienen el mismo contenido, es decir que las cartas utópicas de 1850 fechadas en 1979 son las que en 1979 descifra el interceptor con la misma perplejidad con que las descifra su productor (moviéndose ambos "a ciegas", insistiendo en su sospecha, p. 119) sume a la "interpretación" en el vértigo de un indecible *regressus in infinitum* como el que muchas veces ocupó a Borges, pero aquí parodiado por apoyarse en el *progressus* de la utopía.

Aunque no figurase en la novela, el lector reconstruiría fácilmente el nombre literario de ese dispositivo bidireccional: la "máquina del tiempo" (p. 29), mencionada precisamente por Maggi, el historiador, para indicar su inicial desarraigo, su "desembarco" perplejo en el presente antes de consagrarse a la exploración del pasado (y encontrarse en ella con la exploración del futuro). El aparato de Wells denota el viaje utópico de Enrique Ossorio y connota el método de su biógrafo (es prospectivo y no retrospectivo: "jamás habrá un Proust entre los historiadores", p. 20); asimismo neutraliza la predicción del utopista con la retrodicción de sus intérpretes (Maggi, el Senador, aún Arocena). La "máquina del tiempo" es metáfora: a) de la novela misma (por sus mecanismos de propulsión y retroceso temporales); b) de su modo de grabar en la carne viva del presente la inscripción viquiana, quizás, de una sentencia utópica, a la manera de la implacable máquina de Kafka (p. 264) en "La colonia penitenciaria"; c) de las operaciones mecánicas con que los descifraadores buscan reconstruir un explicativo código histórico, en lucha permanente contra las "máquinas del olvido" (p. 30) y apelando a "la gran máquina poliédrica de la historia" (p. 65). Es, por otro lado, la representación metonímica de los envolvimientos recíprocamente inclusivos que los agentes, temporalmente distantes, ensayan, como se vio, "a ciegas" (p. 119). *Paródica* máquina de desplazamientos, no sólo entre esos dos personajes (el "Protagonista" utópico y el descifrador "técnico"), sino, más borgeanamente, entre otro Protagonista, Enrique Osso-

rio, y otro descifrador, Marcelo Maggi, al modo en que Kilpatrick, el protagonista y Ryan, su bisnieto y descifrador contemporáneo (Maggi es bisnieto político de Enrique Ossorio desde su casamiento con Esperancita) juegan su juego cifrado y cómplice en el "Tema del traidor y del héroe", tema del destino bifurcado de Ossorio.

Apoyándose no sólo en la parodia de la cita interna, sino también en la cita paródica que convoca otros textos, el lector podría *suponer*, si lo desea, que ese "Tema" no agota la presencia *temática* de Borges (además de sus otras presencias ostensibles). ¿Acaso el *regressus in infinitum* (sostenido adicionalmente por los sueños inversos de las mismas cartas, en Enrique Ossorio, p. 97, y el Senador, pp. 57, 76) no nos da a elegir entre el *doppelgänger* histórico (o la identidad metafórica) y el sueño concéntrico (o la metonimia reversible), entre la tautología y el eterno retorno? ¿No es el "otro" Enrique Ossorio un anticipado lector de la realidad fascinado ante las clásicas aporías del *regressus* ("¿Habrà alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador?", p. 123)? Por lo demás, la definición intersticial de la utopía ("entre el pasado y el futuro", "entre dos lealtades", pp. 94, 96) es idéntica a la del desciframiento: la utopía figura, en el tiempo, la intercalación de un espacio, el "entre" cifrado (pp. 118, 120), lo que desafía al interceptor en su búsqueda del sentido textual. El exilio, distanciamiento de la historia, y el sentido, espaciamento de la escritura: he aquí otra asimilación borgeana que muestra al Tiempo como un avatar del Libro, o a un cabalístico intervalo entre las letras como iluminación de un histórico intervalo entre dos destinos. Si el lector ha preferido esa lectura, concluirá, con toda facilidad, que *Respiración artificial* se propuso narrar una "Nueva refutación del tiempo", y recordará la postulación más fuerte de este último texto: "¿No basta un sólo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo... la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?". El subrayado, desde luego, es de Borges y en él estarían todos los subrayados "crípticos" de Piglia.

Tal lector pasaría por alto, en ese caso, el aspecto constructivo-paródico más logrado de la novela; asumiría sin más el nombre falso de Borges, mien-

tras que éste sólo informa un eslabón (como si dijéramos la *parodia prima* sometida a un nuevo trabajo) en la cadena de los paradigmas paródicos. La función de la *repetición* no es denunciar la inexistencia de la historia sino permitirnos ir de un lado a otro de la historia. Este reverberante sintagma estimula, en efecto, una conspicua clasificación de sus funciones, que se distribuyen entre: a) la figuración *itinerante* del discurso: el Senador (p. 64), Enrique Ossorio (pp. 73, 102), Hitler (pp. 267-268, 272) discurren "de un lado a otro" estableciendo su respectiva visión del futuro: el acotamiento exhaustivo del espacio físico connota el del campo semántico que sostiene su "versión"; b) el *circuito* bloqueado del mensaje: para el Senador (p. 76), para Tardewski (p. 145), las palabras no pasan fácilmente a "este lado"; el interceptor, por su parte, se ocupa de ponerlas "a un lado" (p. 101); c) el *desplazamiento* simbólico de la interpretación: el bloque se neutraliza en el plano de la videncia: "decir algo sobre lo que está del otro lado" del presente es atributo del equilibrista kafkiano (pp. 272, 105), de la vidente actual (pp. 98-99) o de otro siglo (p. 97), que confían para ello en el vuelo de los pájaros, como también el Senador (p. 75) (la interpretación más dilatada se efectúa en una casa que evoca "una pajarera", p. 196); d) la temporalidad *expansiva* de la escritura: anunciadoras de hechos que van "a pasar en otro lado" (p. 119) son para el interceptor las cartas de hoy así como las utópicas para Ossorio (p. 113), no menos que las palabras de Hitler para Kafka (pp. 260-261, 264) o el texto de Grace Paley para "Enrique Ossorio" (p. 122). Esto es apenas un comienzo de categorización del "otro lado" (pues aún habría que dar cuenta del "otro lado del río", pp. 19, 71, 175; de la casa de "al lado", pp. 216, 243, 248, etc. y finalmente enumerar los "lados" residuales), pero basta para concluir que esa "clave" permite contestar a la pregunta que abre el texto (y lo obsede a cada paso): "¿Hay una historia?" (p. 13). La hay, para el lector, siempre "en otro lado". La hay, para el autor, entre "los dos lados", precisamente "a igual distancia de los bordes" (p. 92): del texto, del río, del tiempo, de la realidad, de la utopía, del lenguaje.

De modo que las duplicaciones que asedian la narración de la historia y las

figuras reguladas que hienden el texto deben entenderse como la brillante (y formal) clave paródica que exhibe, en su organización básica, el procedimiento constructivo de Onetti, que tiene en "los dos lados" y en los desplazamientos de uno al otro su principio estructural (cf. Josefina Ludmer: *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, 1977), potenciado aquí para otorgarle la irónica visibilidad que es el clásico atributo de la parodia. Se trata, entonces, no de la duplicación borgeana (presente también, pero como burla manifiesta, sobre todo en los "espejos abominables" que arruinan la identidad: existencia hecha "de citas" o vocación de "ser un Museo", pp. 273, 150), sino de la onettiana, del desdoblamiento generalizado que a partir de la historia como representación se propaga aquí en una cadena dual que inviste desde las oscilaciones de lo verosímil (la "versión") hasta el movimiento pendular de los actantes "entre" dos mundos, dos tiempos, dos lugares, dos espacios de semantización, dos inscripciones, etc., y sus reflejos "cifrados". En *Respiración artificial* el "otro lado" es la representación paródica privilegiada del conjunto de los *traslados* onettianos, "vertidos" como marcas de alteridad constitutivas de la historia en sus principales planos (véase, p. ej., la *contigüidad contradictoria* de los desciframientos de Ossorio y Arocena, la anfibiología del *entre*, la polisemia de "la historia", etc.).

Para fomentar más el reconocimiento del modelo homenajeado no se escatiman, desde luego, los *topoi* de Onetti (la ventana, el río, la estación, la plaza), obviamente la forma epistolar y sus elusiones, las marcas literarias inglesas, etc., ni tampoco la reaparición, más o menos cifrada, de algunas de sus figuras novelísticas. Parece permisible reencontrar (de *La vida breve*) a la Queca en la Coca (la primera en el departamento de al lado, la segunda del otro lado del río), a Raquel en "Raquel" (la primera llega a Buenos Aires, la segunda "anuncia" su llegada a Ezeiza), a "Arce" en *Arocena* (el primero la recibe, el segundo la espera); al prostibulario Marquitos de *Juntacadáveres*; al Ossorio de *Para esta noche*, que aquí sí consigue llegar al "otro lado" del exilio; la "doble z" (p. 125) de la carta de *Los adioses*. No se puede desarrollar en este lugar una exégesis de la paro-

dia; apenas podemos mencionar muy sumariamente (cf. *Onetti* cit.) la reiteración de los motivos de la llegada, la visita y la partida (comienzos de la primera y de la segunda parte y final de la novela, respectivamente); la "prótesis" escrituraria (que compensa, en Ossorio, la amputación de la patria y en Maggi, su ausencia definitiva); la escisión de Ossorio en "el Protagonista" imaginario desde el lugar privilegiado ("*entre* dos lealtades", p. 96) que le permite una "doble legalidad", como el Brausen-Arce de *La vida breve* y como él también haciéndolo desde que se interesa en una prostituta (asimilando, en esta novela, su "oficio", p. 83, a la propia situación que desencadena la escritura y la ficción). De todos modos, el "otro lado del río" (o bien: "en la otra orilla: la *construcción*", p. 65) constituirá el más emblemático Homenaje a Onetti.

Como se ve, *Respiración artificial* es una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos, quizás como irónica asunción de la proposición lévistraussiana de que los mitos conversan entre sí. Conversación que, en el caso de Piglia, puede asumir la forma del homenaje admirativo (Borges, Joyce, Onetti, Arlt), del sarcasmo urgente o de la tolerante ironía: su textualización paródica es, digámoslo así, *distributiva*. Las ciencias humanas, por ejemplo, son aludidas con mordacidad y desenvoltura (cf. la gauchesca "Leción de escritura" que remeda, p. 178, la lévistraussiana de *Tristes trópicos* e incluye además a su crítico "Derrida"; la historización del ajedrez propuesta por Tardewski, pp. 26-27, que desbarata el conspicuo ejemplo saussureano de la exclusión recíproca de sincronía y diacronía e ironiza, quizás, la desrutinización del ajedrez propuesta por Pierre Menard como antecedente de su desrutinización de la lectura) e igualmente la filosofía en la diatriba *frankfurtiana* de Tardewski (el racionalismo, precursor del fascismo), en la burlona referencia a Heidegger (onettianamente mediada: la verdad del Ser habita en la casa de "al lado", pp. 216, 243, 248) y en la descripción de la mirada *extrañada* del europeo recién llegado (pp. 214-222) a ciertos ambientes filosóficos de los años 40.

Más intrincados son los homenajes *acumulativos* (desglosando el constructivismo onettiano), en los que no nos podemos detener, salvo para mencio-

nar, muy rápidamente, el joyceano intercambio que establece Piglia entre la Historia y la Literatura: poetización de la primera, historización de la segunda (cf. la discusión literaria en el Club Social, réplica de la biblioteca uliseana). Además de la reivindicación de Arlt que incluye la discusión, la voz de éste se escucha en varios lugares del texto, con una resonancia en parte distinta a la del "Homenaje" que lo tomó por objeto en *Nombre falso*: articulada con otros módulos discursivos cuya modernidad revierte sobre Arlt conservando y superando (hegelianamente) la vigencia de su escritura.

Si aceptamos que el nivel de la parodización es puramente catártico, que la textualización superficial de la utopía conduce a aporías escépticas y que, a nivel del suscitado placer del texto el problema histórico figura un objeto irónico y no dramático, todavía quedan por ensayar otras dos lecturas que disciplinan la realidad inmediata del presente y su intelección racional mediata: la apuesta de Piglia es describir el lado ciego de la historia y para ello no rehúsa descender, dantescamente, hasta sus círculos subterráneos.

#### IV. Historia y pesadilla

—History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.

J. Joyce: *Ulysses*

"La historia [dice Marcelo Maggi] es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar" (p. 21). Esta versión *libre* da la medida precisa de un desplazamiento en la morfología fantástica, paródica o literaria de la historia: precisamente la medida de la libertad que se opone a su fatalismo. Se trata ahora de la representación como impulso del acto ("ser fiel en la vida al rigor de sus ideas", p. 274), de la morfología asumida en un registro estoico ("porque vemos cómo va a ser y en qué se va a convertir podemos soportar el presente", p. 237). Versión racional cuyos alcances se pueden apreciar mediante un rodeo textual que permite fijar los contenidos de la pesadilla de la que Maggi trata de despertar.

El paso de una *clave* a otra, de la historia como sueño a la historia como pesadilla, tiene lugar por una necesidad interna, pero *excedentaria*, en la secuencia infinita, circular de las escri-

turas. En el orden simétrico del archivo, una "perversa intercalación" (p. 248) ha puesto de manifiesto la entropía del universo taxonómico, ha dado la razón al Senador cuando postulaba que "la desintegración... es una de las formas persistentes de la verdad" (p. 66). En las redes de ese cazador de significados humanistas que es Tardewski —un erudito para quien el ordenamiento de las citas se identifica con la articulación del sentido— ha quedado inmovilizada una cita monstruosa, un sentido terrible. La búsqueda de un texto de Hippias que un instructivo azar convierte en la lectura de Hitler le permite descubrir que la modulación del Logos puede ser también atroz, que el poder racional de las palabras puede mutarse en el delirio irracional del poder, servirlo y fomentarlo; que la historia, en definitiva, no sólo promete las aventuras del orden, sino también los abismos de un desorden siniestro. Ese es el resultado —inicialmente una simple flexión del archivo que ironiza el primer paradigma, la morfología circular— al que se llega por la "intercalación" de un infierno entre el cielo de las ideas y el suelo de la historia (quizás otra padecida "versión polaca de la caverna de Platón", p. 140).

A partir de aquí, la lectura del discurso fascista sobre el fondo histórico de sus efectos reales (que denotan la devastación europea de los años 40 y connotan todo terrorismo del poder) permite, en el desarrollo de la novela, un doble desplazamiento: hacia adelante, para abarcar un nuevo núcleo temático, y hacia atrás, para superponer ese núcleo a las acumuladas pruebas documentarias, dotándolas de un nuevo espesor. El tema es, una vez más, la "relación entre la literatura y el futuro", planteada ya como "incomprensible" (p. 123) o como comprensible (p. 114) —en ambos casos por "Enrique Ossorio"— pero sólo en cuanto postulado; ahora la adición, por parte del erudito de la novela, de una hipótesis histórica en un caso habitualmente tenido por ejemplar —la presciencia kafkiana— modifica el planteo teórico extrayéndolo de un marco explícita o tendencialmente fantástico para situarlo en un terreno diferente: la posibilidad real, en el escritor, de estar "atento al murmullo enfermizo de la historia" (p. 266).

Esa hipótesis (repetidos encuentros

de Hitler con Kafka, en 1909-10, que habrían permitido al primero monologar sobre el destino que pensaba infligir a Europa) —manejada por el hermeneuta como un turbador descubrimiento que cambia su propia vida—, si bien en un primer acercamiento parece disminuir el alcance profético de la "utopía atroz" (p. 264) que en diversas formas Kafka describirá en sus relatos, en verdad sólo le imprime un nuevo sesgo. Pues, así como antes —en el caso de Maggi, sobre todo— se trataba de *saber leer* el documento ambiguo (incluyendo su utopía), ahora se trata, con Kafka, de *saber escuchar* el verbo delirante (incluyendo su utopía). Planteada como una normativa del saber escuchar (simbolizada en la aterrada atención con que Kafka sigue, en un café, el monólogo demencial al acecho de una oportunidad histórica que permita vertir el discurso en las cosas), la problemática de la literatura como transcripción de signos precursores desemboca en la finitud de la escritura cuando la pesadilla de la historia alcanza una magnitud "indecible" (p. 271). Punto límite que remite a lo indecible del ciframiento epistolar (en la primera parte) y retrotrae la lectura a la codificación del lenguaje, especiosa o ingenua, calculada o espontánea, pero siempre determinada por la misma envolvente historia. ¿No habrá algo de atroz en ella, una colectiva pesadilla como, precisamente el historiador, indicaba?

La captación retrospectiva de los mensajes no tiene nada de forzada. ¿Acaso no escribe Kafka desde el porvenir, igual que Ossorio (el autor de "1979") y lee desde el futuro, igual que Ossorio (el testigo anticipado de Bellow)? ¿No se mueven también "a ciegas" sus protagonistas y —a veces designados con iniciales, siempre nivelados por la cotidianeidad— no son tan colectivamente *representativos* como los redactores de las cartas que recibe el Protagonista utópico? Si "Kafka es Dante" (p. 270), está permitido extrapolar su infierno.

El giro regresivo modificará el status de las pruebas documentarias. Presentadas anteriormente como indicios de una historia plena de *alusiones*, cuyo ciframiento eventual daba la medida de lo que el código de escritura *podía* deber a la existencia del receptor (atenuando el carácter paródico de sus operaciones), es decir el home-

naje calculado que toda inferencia del corresponsal rendía a la interferencia del poder, esas pruebas adquieren ahora la plenitud de determinaciones que en aquel código eran *indecibles*. No porque todos los corresponsales resolvieran cifrar la comunicación, sino por su inherencia social, por el *espesor histórico* que en ellos marcaba, diferenciadamente, la matriz generativa de lo comunicable; si todas las cartas son mensajes *del exilio* (externo e interno), como Ossorio decía que las suyas utópicas eran escritas "por" el exilio (p. 104), en las *entrelíneas* debería filtrarse la ominosa realidad no dicha. La transcripción prolija de este filtrado debe ser sustituida, aquí, por algunas indicaciones que ilustren el juego del texto. En concordancia con la instigación básica de la novela: ver el grafema del archivo como activador de una interpretación que no es sino *memoria del presente*, captar la huella documentaria como productora de indicios contemporáneos, establecer la *ostranenie* del lector como revelación mediada por la propia lectura, el descubrimiento inesperado de Tardewski en el British Museum abre esa otra instancia legible, siempre tramada por reinscripciones textuales.

La "perversa intercalación" del *Hi* en la biblioteca (una sustitución de nombres que cambia a Hippias, el sofista metódico, por Hitler, el Sofista Armado, la razón versada por la razón perversa) había anticipado la intercalación del horror en la historia; el *Hi* de Hitler, esa fracción de un nombre de aniquilación, se espejará en los "murmillos despedazados" de sus víctimas (p. 245): animalizadas por el acoso, "aterrorizadas en sus madrigueras", reducidas a reproducir "el chillido que emiten las ratas... Hi, hi, chillan" (p. 267). Lectura kafkiana, entonces, del epistolario interceptado. Ahora bien, son colonias animalizadas como las descritas por Kafka las que entreveremos, aquí, en la carta de la vidente. Este personaje, que capta el porvenir en un presciente "Dije" (pp. 98-99) es la versión contemporánea de otra fábula kafkiana, ya que el *Hi, hi*, chillido subhumano que identifica a una población reducida a la condición de ratas acosadas, es el *lenguaje* de ese "Pueblo de los ratones" al que fascina y reconforta el chillido de "Josefina la cantora", quien, en el relato homónimo de Kafka, canta "en

tiempos de agitación", cuando "múltiples preocupaciones y peligros" angustian al pueblo de los ratones. "Echevarne Angélica Inés", alucinada reencarnación de Josefina, canta "para no ver todo el sufrimiento" (p. 99) y también, por sus dotes, aspira a ser "la Cantora oficial" (pp. 99-100) de su pueblo. El desdoblamiento de la correspondencia en clave kafkiana suministra otros indicios para reforzar nuestra intuición de un *enrarecimiento* de las relaciones humanas, mediante la asimilación plena del juego especular de historia y literatura. No sólo en la correspondencia, desde luego: la novela permite que cada inscripción se reduplique y difunda en diversos contextos, aprovechando al mismo Kafka pero no sólo a él. En el monólogo del Senador, p. ej., un título de Kafka puede fomentar visiones utópicas (p. 65), así como otro de Valéry (p. 77) la crónica (cifrada) de un presente aciago. En este punto conviene volver (por un atajo inesperado) a Arlt, y preguntarnos si el autor del "Homenaje" que lo tomó por objeto no habrá querido ser fiel, en esta novela, a su mandato. Pues, en términos de la relación del escritor con su público, ¿qué puede ser "un cross" a la mandíbula" como el que recomendaba Arlt (prólogo a *Los lanzallamas*, 1931) en 1981? Quizás la transcripción de la aniquilación final en *El proceso*: "como un perro" (p. 265) para indicar, en la actualidad histórica, el costo irrestañable del proceso.

Por un basculamiento explícito entre Joyce y Kafka, que no es sino otra discusión sobre las claves del lenguaje, sobre el modo en que el juego de la escritura atribuye un status al signo, sobre la semantización llamada texto, la pesadilla disipada por Joyce como latencia de un presente esquivable deja su sitio a la pesadilla asumida por Kafka, como latencia de un futuro posible. Se da así una *segunda* (y no definitiva) respuesta a la interrogación inicial: "¿Hay una historia?" (p. 13). Esta no puede ser ya circular, como borgeanamente lo permitía la primera manipulación de las claves. De las oscilaciones y simbolismos del sueño utópico se ha pasado a la vigilia del totalitario "sueño gótico" (p. 266), contemporáneo "*mal du siècle*" (p. 89) cuya recomposición es, morfológicamente, la de "una maldad geométrica" (pp.

265, 145). La segunda respuesta abandona una historia quizás indecidible por una historia tal vez insuperable: la pesadilla es ubicua, y si la literatura, con Kafka, re-presenta *La divina comedia* (p. 270), hay que entender que se limita a la exploración de su Infierno, de su estratificado y concéntrico horror. ¿Existirá también un modo de *remontar* el abismo, tal vez escalando los "escarpados senderos" que conducen a "cumbres luminosas", como decía otro lector de Dante, el filósofo del British Museum? Este aseguraba que "no hay vía regia para la ciencia"; con mayor razón no la hay para la exploración conjetural de la ficción.

## V. Las pruebas de la historia

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.

Hegel: *Enzyklopädie*.

Si no hay, en principio, *vía regia* en *Respiración artificial*, sí hay, en cambio, varios caminos de cintura, periferias que ciñen el texto a diversos niveles de su topografía, cinturones hermenéuticos cuyo recorrido está escandido por señalizaciones que demarcan el terreno y nos permiten ir *de un lado a otro* de la historia: la parodización de las marcas puede servir para acotar otro espacio no parodizado. Con el tema de la utopía, Piglia se interna en el presente histórico desde una perspectiva que muestra —indirectamente— la indigencia de los juegos (y sueños) joyceanos o borgeanos. En definitiva, la utopía puede ser una especie de rigurosa historia experimental, y si se la practica *ex post facto* aprovecha ventajosamente los recursos de la *ostranenie*: "esa forma de mirar" del que está "afuera, a distancia, en otro lugar" (p. 195), aunque ese lugar sea el mismo: transformar el mismo lugar en otro, *mediatizar lo inmediato*, "saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado" (p. 20) es el vértigo que a veces propone la historia (Esfinge implacable o servicial) a quienes buscan esquivarla como fatalidad. La *ostranenie* es la mediación *presente* en la síntesis de Ossorio ("Entonces: el exilio es la utopía", p. 94) y la mediación *ausente* (y añorada) en la síntesis de Tardewski ("el *cogito*, ese huevo infernal... nos llevó directo a *Mi lucha*", p. 247): no hay conocimiento sino sesgado, la reflexión es

un desplazamiento y, más aún, el saber de la historia requiere un rodeo: para conocer su lugar debemos ir de un lado al otro.

Por eso, el tema del exilio en el siglo XIX, con sus resonancias contemporáneas (ampliamente "documentadas" en las cartas) se abre a una interrogación más radical sobre *el lugar* del pensamiento histórico y sus condiciones de posibilidad. El fictivo Enrique Ossorio, amigo de Alberdi, es una *representación* del mismo Alberdi como el gran desterrado de la historia argentina. Ossorio evoca de algún modo la situación de Alberdi como secretario de Lavalle en 1839, su formación intelectual con predominio del historicismo, su composición de una novela filosófica, *Peregrinación de Luz del día* (con la que se podrían señalar también correspondencias, irónicas y paródicas, en cierta versión de la relación Europa-América y en el "descubrimiento" que hace Tardewski de la cultura argentina) y sobre todo el tenso exilio que colma su biografía: ¿qué son los escritos de Ossorio sino *otras* "Palabras de un ausente"? Alberdi, además, temió el desciframiento póstumo de sus escritos, igual que Ossorio, aunque, más perentorio que éste, prohibió (como Kafka) su publicación.

Pero más allá de estas correspondencias (y de algunas otras menores), la que resalta como elemento no anecdótico sino estructural en la relación del "héroe" histórico con la historia posible es —recuperando su etimología— la *utopía* permanente de la vida de Alberdi: la situación inconfortable de habitar un *no-lugar* entre los proyectos históricos que se disputan la hegemonía en el siglo XIX: una ominosa "astucia" pone a la Razón del otro lado de su esperanza. Alberdi es el "héroe" (también llamado "traidor" en ocasiones) paradójico por excelencia: genera espacios de acción que la acción muta y disloca; provee lugares que la historia desplaza al afirmarlos; por eso —y no debe asombrar— crea las *Bases* pero desecha el edificio; combate a Rosas pero también al nuevo poder bonaerense; apoya a Urquiza, pero frente a él aparece como el *Incorruptible*; es aliado del Sarmiento utópico, pero no del Sarmiento histórico: quiere un país que *no existe*, que no tiene lugar, como no lo tiene el sincretismo buscado por Ossorio (p. 33), a su vez prefigurado en la alberdiana

13a. *palabra simbólica* del "Credo" de la Asociación de Mayo.

Es en este sentido que hay que ver a Ossorio como la proyección novelescamente *excesiva* del meticuloso Alberdi (el "exceso" de que habla Maggi, p. 36). Que ese exceso esté enmarcado por el desborde de sus lealtades, el otro lado de su fallida conciliación (ser el "eje de la futura unión nacional", p. 33) y que este desborde sea la *condición* de su visión utópica (p. 96), sitúa a Ossorio, dentro de la novela (y arrastrado por el caso ejemplar de Alberdi), como uno de los personajes que testimonian, desde distintas perspectivas, dónde está el lugar de la verdad posible: en la *mirada histórica* excéntrica, en la aventura del rodeo, en el que ve desde el exterior. El tema del traidor y del héroe se amplifica como contradicción mediada por la escritura o por la visión del "ausente". Traidores al *lugar* que les asigna la clase, la profesión, la norma consensual, la historia vaciada de utopía, son todos los héroes que exhiben el *lugar* censurado, el otro lado del hecho, el "posible" contradictorio: Enrique Ossorio, pero también Luciano Ossorio, y Maggi, y quizás Tardewski. Kafka, Wittgenstein, de algún modo Arlt. A todos se les acaban las palabras, porque lo que se debe decir no puede ser escuchado: consensualmente indescifrables, ilegibles, son descifrados siempre desde *otro lado*. El suicidio de Enrique Ossorio (pp. 34, 37), el enmudecimiento del Senador (p. 80) o el de Wittgenstein (p. 209), la partida y el mandato "testamentario" de Maggi (p. 87), el envasamiento de Tardewski en las citas (p. 273), la "suprema tentación" de no escribir que se adjudica a Kafka (p. 271) o la imposibilidad de ser leído que se elogia en Arlt (p. 167) son formas de clausura que variadamente connotan la no contemporaneidad del sentido y de sus "claves", la persistente viscosidad del presente y la racionalidad diferida de la interpretación.

Lo que no quiere decir que todas las clausuras estén en el mismo nivel y que no se restituya el juego de sus contradicciones: la circunspección de Wittgenstein es corregida por el atrevimiento de Kafka (p. 271), los límites del pensamiento en Tardewski por la vitalidad de las ideas en "el Profesor" (p. 274). La clausura es sólo una forma metódica de la esperanza para

quienes se mueven *en* la historia y —como Maggi y los Ossorio— apuestan al fracaso de los otros, designan la fragilidad de su *resistencia* (porque la suya es más fuerte) y traducen la razón en términos de proceso; para quienes conocen la antinomia (prefigurada en el mismo Alberdi) entre historicismo y utopía y se mueven dentro de sus límites. En esta perspectiva, el desarrollo discursivo más extenso y representativo (incluso por su retórica cifrada) es la expansión que permite al Senador exponer su Filosofía de la Historia argentina. La (faulkneriana) *duración de la tierra* —y su correlato: la memoria familiar, p. 70— es asumida por él como "el exterior" (p. 65) desde el que aspira a otra memoria: la de una Idea, una hegeliana intelección que "abriría para todos la Verdad de este país" (p. 55). Héroe encadenado por la parálisis, el Senador es el traidor más neto: dice la verdad de su clase designando los circuitos materiales que la sostienen y la génesis contingente de su constitución, hace la crónica de la riqueza y desacraliza el patriciado (la fundación de una historia heterónoma), impugna la legitimidad del presente y anticipa su naufragio desde las rocas del porvenir, ve la dialéctica de Señores y Esclavos (p. 63) trabajada por la erosión de los primeros y el avance de los últimos (p. 75). Decir la verdad es traicionar el lugar instituido y mostrar cómo lo carcome "la corriente de la historia" (p. 71).

En definitiva, la invitación de *Respiración artificial*, en este nivel temático que la lectura puede identificar como fundante en cuanto a la ambigüedad de la historia y como sobre-determinante en cuanto a la significación social del texto en 1980, es incitarnos a pensar el mismo presente histórico desde los *límites*: el exiliado es aquel que puede cambiar el distanciamiento inferido en distanciamiento asumido, transformar su exclusión en *ostranenie*, su literal destierro en metáfora del destierro colectivo, la pérdida del lenguaje (frecuentemente aludida aquí) en signo de lo socialmente indecible, su marginación de la historia en índice de una historia heterónoma. A todos los hombres de la novela los afana una sola y la misma cuestión: *¿desde dónde decir?* Descartadas las respuestas paródicas, la cuestión sigue en pie y es respondida por los que (como personajes de la novela o figu-

ras reales aludidas en ella) han efectuado el rodeo, han ido hasta los límites, se han *extrañado*: el mutismo de Wittgenstein o la travesía dantesca de Kafka (como respuestas depresivas) tienen su réplica en la utopía positiva del Senador, exiliado interno, consciente de que "el discurso de la acción es hablado con el cuerpo" (p. 52) e incapacitado de hacerlo, y en Marcelo Maggi, que sí lo hace, confiando en el otro lado de la historia y *activando su conjetura*. Decir es partir, trasladarse al lugar inteligible y, con "fe en las abstracciones... tomar decisiones prácticas" (p. 141).

La instauración del futuro racional no puede asumir, entonces, la forma de la "utopía" —en el sentido habitual—, sino la de una recuperación de las raíces históricas de lo posible: la morfología de la historia tiene para Maggi, en su movimiento progresivo (p. 39), el mismo carácter *problemático* que conserva su movimiento progresivo en la interpretación. Para entender qué "expresa" el destino de Ossorio, hay que ir "desde el delirio final" (lo indecible, el fracaso) hasta el proyecto del "grupo intelectual autónomo" (p. 36) que no tuvo lugar. La "máquina poliédrica de la historia" (p. 65) mencionada por el Senador produce lugares y designa no-lugares: captar su actividad, ir de un lado a otro de su movimiento (de lo posible a lo diferido, de lo eventual a lo necesario, del futuro como promesa al presente como resistencia) es tanto una tarea de la interpretación como de la voluntad. Descartado cualquier optimismo utópico pero también todo pesimismo inmediateista, sólo queda la opción de Maggi —"¿Cómo podríamos soportar el presente... si no supiéramos que se trata de un presente histórico? Quiero decir... vemos en qué se va a convertir", p. 237—, anticipada, en épocas de similar incertidumbre, por Gramsci, para el cual las formas de desciframiento pueden llevar a consecuencias productivas: "una fuerza formidable de resistencia moral, de cohesión, de perseverancia paciente y obstinada" tiene lugar cuando "la voluntad real se disfraza de acto de fe en cierta racionalidad de la historia". Quizás éste sea el desciframiento último a que nos induce *Respiración artificial*: admitir que la representación del fin es un modo de instaurar la morfología de sus condiciones.