

PUNTO DE VISTA

Revista
de cultura
Año 3, número 8
Marzo - Junio
de 1980
3.000 s

Literatura,
teoría y crítica en América Latina

Antonio Candido

Angel Rama

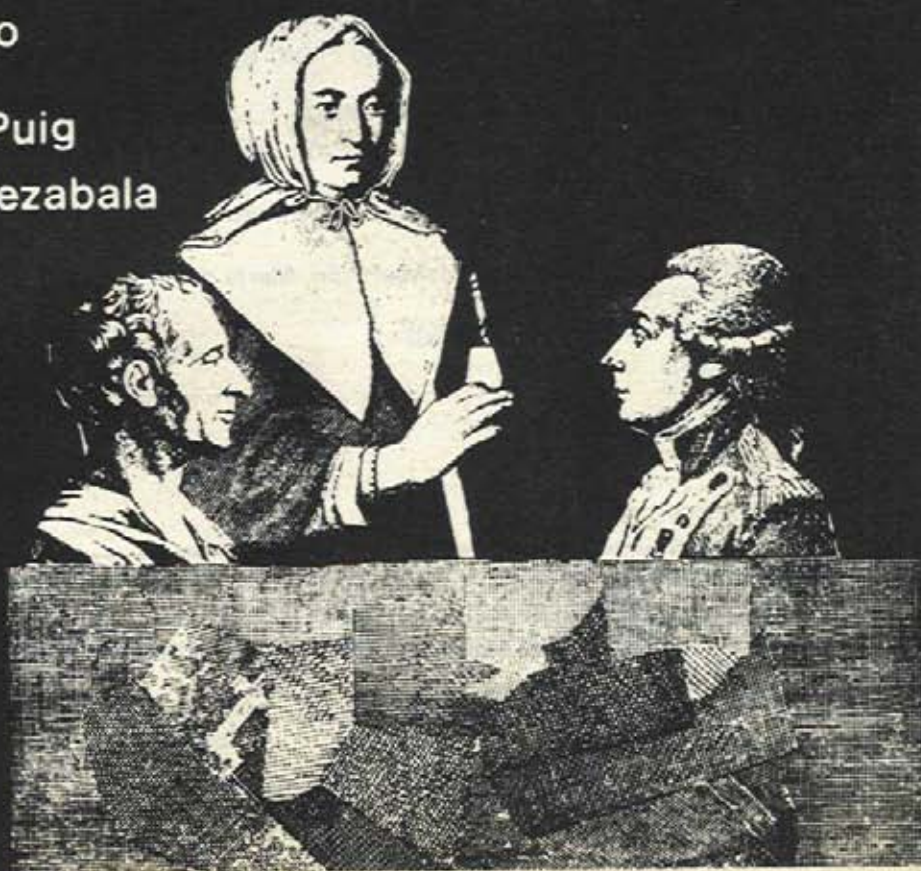
Antonio Cornejo Polar

Sarmiento

Onetti

Manuel Puig

E. Aguirrezabala



PUNTO DE VISTA

Revista
de cultura

Año 3, número 8
Marzo - junio 1980

Director:

Jorge Sevilla

Secretaría de redacción:

Beatriz Sarlo

Colaboraron en este número: Pierre Bourdieu, Raúl Beceyro, Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar, Jorge Di Paola, María Teresa Gramuglio, Enrique Fierro, Carlos D. Martínez, Alberto Perrone, Ricardo Piglia, Angel Rama, Beatriz Sarlo.



Horacio Quiroga

HISTORIA DE UN AMOR TURBIO

DOCUMENTA EDITORES

Indice:

La literatura de América Latina. Unidad y conflicto, Beatriz Sarlo	3
Antonio Candido: para una crítica latinoamericana	5
Angel Rama y Antonio Cornejo Polar: tradición y ruptura en América Latina	10
Notas sobre Facundo, Ricardo Piglia	15
Los bienes simbólicos, la producción del valor	19
Umbrales, Jorge Di Paola	24
Onetti: Decadencia y destrucción de Santa María, Carlos D. Martínez	29
El discreto encanto de Manuel Puig, María Teresa Gramuglio	33
Cine e ironía, Raúl Beceyro	36
Poemas, Enrique Fierro	40

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.

Punto de Vista fue compuesta en Gráfica Integral, Estado de Israel 4465 - 2º "A" - Capital Federal, e impresa en los talleres gráficos Litodar, Brasil 3215, Buenos Aires.

Punto de Vista. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la ley. Impreso en la Argentina.

Suscripciones

Argentina 6 números 25,000 \$
Exterior 6 números 25 u\$s (correo aéreo).

Beatriz Sarlo

La literatura de América Latina. Unidad y conflicto

La literatura latinoamericana como problema:
unidad y diversidad, herencia de la historia
y perspectivas críticas actuales.

¿Balcanización? ¿Dependencia cultural?
Un debate importante convocado en Brasil
y las respuestas de tres críticos:

Antonio Candido, Angel Rama y Antonio Cornejo Polar

Los problemas de la literatura latinoamericana llevan la marca de la historia. La afirmación, que sólo en apariencia tiene la simplicidad de una fórmula, pudo haber servido de rótulo a las *Jornadas de Literaturas Latinoamericanas*, organizadas por el Instituto de Estudios del Lenguaje (IEL)¹ de la Universidad de Campinas, estado de San Pablo en Brasil. Allí, *Punto de Vista* asistió, del 28 de enero al 1 de febrero de este año, a un debate para el que se habían propuesto tres ejes principales: la integración o marginalidad de la literatura brasileña respecto de las latinoamericanas; la diversidad o unidad literaria en América Latina; y la crítica y sus métodos frente a nuestra producción literaria.

Los convocados por el Instituto de Estudios del Lenguaje fueron tres críticos importantes del continente: Antonio Candido, sociólogo a la vez que crítico e historiador de la literatura, una figura decisiva en los estudios, la investigación y la enseñanza en Brasil desde hace más de dos décadas; Angel Rama, el crítico de *Marcha*, hoy director de la revista *Escritura* y de la Biblioteca Ayacucho, donde cuatrocientos volúmenes en curso de publicación trazarán el mapa y el perfil de la literatura y el pensa-



miento de América, profesor de la Universidad de Venezuela, uruguayo; y Antonio Cornejo Polar, de la Universidad de San Marcos en Lima, director de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, de quien Losada ha publicado, en Buenos Aires, *Los universos narrativos de José María Arguedas*. A ese panel se sumaron, en las sucesivas jornadas, profesores de la Universidad de San Pablo, Davi Arrigucci Jr., de Campinas, Norman Potter, y el investigador argentino Angel Núñez. Y las doscientas personas que ocuparon día a día el auditorio del campus, convirtiendo el debate en un intercambio donde el derecho de exposición y la saludable ausencia del protocolo académico de rutina, tenía como precondition una atmósfera propicia a la libre circulación de las ideas y a la polémica.

En este clima, que lo único que no tenía de envidiable era el calor tropical de los mediodías, las Jornadas dejaron como saldo la conciencia del problema propuesto: la asimetría (según la expresión de Davi Arrigucci) con que los hispanoamericanos observamos la literatura del Brasil, ese descentramiento producido por el idioma y por una tradición de insularidad que tiene sus orígenes en la relación, también asimétrica, entre Portugal y España;

HISPAMERICA

dirige: Saúl Sosnowski
1402 ERSKINE ST.
TAKOMA PARK, MD. 20012 - U. S. A.
TEL. 301-434-3806

LIBROS DE HISPAMERICA

María Luisa Bastos, **Borges ante la crítica argentina: 1923-1960**, 356 p.

Hernán Vidal, **Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis**. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom), 120 p.

Saúl Sosnowski, **Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo**, 120 p.

Oscar Hahn, **Arte de morir** (poemas), Prólogo de Enrique Lihn, 180 p.

Queda un número reducido de ejemplares del Anejo 1 de **Hispanérica**, **Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia**, que puede ser obtenido con la suscripción al año IV. (1975) de la revista.

Suscripciones a **Hispanérica**, revista de literatura, tres números por año:

Individuales: u\$ 12.00

Bibliotecas: u\$ 18.00

Patrocinadores: u\$ 25.00 (sus nombres son mencionados en la revista)

TENEMOS
NUMEROS ATRASADOS

Toda la correspondencia debe ser dirigida a Saúl Sosnowski / **Hispanérica** 1402 Erskine Street / Takoma Park, Md. 20012 / U.S.A.

HISPAMERICA

las dificultades expuestas por el corpus de la literatura latinoamericana a una crítica que se esfuerce por pensar tanto la heterogeneidad como la unidad de textos, funciones y tradiciones culturales.

La crítica actual ha heredado del pasado una serie de problemas y también algunas perspectivas que, como la de Henríquez Ureña, señalan la necesidad de construir un discurso teórico, histórico y crítico de conjunto. Muchas de las preguntas que se hizo el panel, y repitió el debate posterior a las exposiciones, giraron sobre los instrumentos conceptuales para construir este discurso: si el cosmopolitismo afectó contemporáneamente a toda América Latina, imponiendo modelos y modas culturales, la noción de sistema podría ser una de las claves explicativas. Por lo demás, se propusieron varias otras: desde la de áreas culturales horizontales atravesadas verticalmente por la estratificación social, que expuso Angel Rama; hasta el planteo de implicación entre las formas literarias y las de la historia social, que Cornejo Polar propuso fijar como guía de la consideración sistemática.

La pregunta de por qué son diferentes las literaturas nacionales sucedió a la comprobación de sus elementos de unidad. Las líneas del gusto literario marcan censuras que responden a un conflicto cultural e ideológico, que incluso decide la fisonomía de las literaturas nacionales, afirmó Angel Núñez. En este campo de problemas, Rama planteó la consideración de dos ejes que, por su acción en profundidad y continuidad, tienen un efecto persistente y decisivo: el eje del Estado, como aparato de unificación cultural; y el eje del impacto externo sobre los programas y las producciones literarias de América Latina.

Además, el impacto externo trabajó no sólo sobre los escrito-

res sino también sobre los críticos que —describió Norman Potter— reciben desde Europa y Estados Unidos una imagen, construida según su perspectiva, de tramos claves en la literatura latinoamericana: tal el caso del boom. Ese efecto de espejo entre la crítica latinoamericana y la europea o la académica de Estados Unidos, ha tenido como consecuencia un desfase característico entre las categorías críticas y la producción literaria: el sistema de géneros o el concepto de períodos debe repensarse (es el punto de vista de Cornejo Polar) para que no funcione abstractamente respecto de los textos latinoamericanos.

En este debate, que cerró las Jornadas, Antonio Candido intervino con una metáfora feliz: la de 'antropofagia crítica' de las modas europeas en el campo de la teoría. Precisó, sin embargo, que esta antropofagia es un momento indispensable en la constitución de un elenco de categorías. Sus tesis, inteligentes y audaces, aparecen en el largo diálogo que mantuvo con *Punto de Vista*, y que, junto con el de Rama y Cornejo Polar, publicamos en este número. Intercambios de gran riqueza conceptual y señalable formación histórico-crítica, fueron grabados durante las Jornadas, y muchos de los interrogantes que planteamos en las entrevistas se precisaron al calor de los debates en la Universidad brasileña de Campinas.

¹ El IEL reúne bajo su sigla una carrera de teoría literaria y otra de lingüística, con sus respectivos doctorados, seminarios de postgrado e investigaciones en curso. El Departamento de Teoría Literaria del IEL acaba de editar el primer número de una publicación periódica, *Remate de Males*.

² Citamos dos títulos de la obra de Antonio Candido, cuya difusión reducida en la Argentina, podría servir como ejemplo de la 'marginalidad' brasileña: *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. San Pablo, Martins, 1959, 2 vols.; y *Literatura e sociedade*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1965.

Beatriz Sarlo: Para comenzar, le pediría que nos refiriéramos a un campo de problemas: el de la relación entre la literatura y la realidad, o el medio social, o el referente (según sea la teoría crítica desde la que se la piense). En su libro "Literatura y sociedad" usted plantea esa relación superando la dicotomía entre factores internos y externos al texto literario. Y para ello elabora un concepto descriptivo: los "formadores de estructura". Me gustaría que usted definiera esta operación, en cuyo proceso la realidad ingresa en la obra literaria.

Antonio Candido: Tradicionalmente, la teoría y la crítica literarias se han propuesto identificar lo que puede denominarse 'especificidad de la forma'. Ello generó un interés muy grande por la estructura literaria. Pienso, en cambio, que más importante que la estructura es el proceso estructurante. Desde esta perspectiva no puedo seguir considerando al texto como producto acabado, aunque se me presente como tal. ¿Cuáles son los elementos que entran en este proceso? Podría imaginar una obra literaria de la que, al abrir las páginas del libro, saliera una persona de carne y hueso: de *Guerra y paz* podría salir el emperador Alejandro I y ponerse a conversar conmigo. Sin embargo, ello es imposible. Pero de esta ilusión se nutre muchas veces la crítica de orientación sociológica e histórica. Para evitar esta ilusión, me desplazo hacia el extremo contrario y afirmo: el emperador Alejandro I no tiene la menor importancia en *Guerra y paz*. Son importantes las estructuras narrativas, en las que el emperador es una mera formación verbal. Y esto es y no es verdad. Porque si yo abstraigo por completo a la identidad del emperador Alejandro no puedo entender su participación formal en el contexto del relato, en el que desempeña una determinada función. Mi obsesión ha sido penetrar este

Antonio Candido: para una crítica latino- americana



aparente misterio: de qué modo la realidad psicológica y social se transforma en algo que la expresa admirablemente pero que es otra cosa: una estructura de palabras. Esta perspectiva me condujo a reflexionar sobre el proceso que estructura a la estructura, que convierte a determinado aspecto social en obra literaria, y no sólo en calidad de documento. La capacidad que los escritores tienen de captar aspectos significativos y diferenciales es, podría decirse, intuitiva, relativamente independiente de una deliberación racional. Esa capacidad poderosa de discernir cuáles serán los elementos significativos, se llama inspiración. Ella no existe sin un discernimiento psicológico y social completo. Constituye un momento fundamental en la creación de estructuras verbales que resultan de la actividad de una serie de elementos mediadores. La comparación de estos elementos con una estatua de Jano podría dar una idea aproximada: de un lado, son parte de la realidad social, del otro, pura estructura literaria. Comprobamos que la obra funciona cuando el escritor ha descubierto una de estas estatuas de Jano, es decir: las mediaciones correctas. En un ensayo que escribí sobre *Memorias de un sargento de milicias* (novela de 1853), y que fue reproducido en español precediendo la traducción de esta obra en la Biblioteca Ayacucho, me planteé algunas de estas cuestiones. La novela había sido tradicionalmente considerada como texto documental: mostraba, se dijo muchas veces, las costumbres de Río de Janeiro en tiempos en que la corte portuguesa estaba radicada allí. Incluso, muchos investigadores describen la realidad social de aquella época tomando a este libro como autoridad; críticos marxistas han afirmado su documentación precisa de las costumbres y relaciones sociales. Yo creo que se equivocan. La fuerza de este libro no proviene de su carácter estrecha-

mente documental, sino de su extraordinaria solución literaria: la novela está construida en torno a una dialéctica del orden y el desorden. Es una historia de malandrines, de pícaros, de mujeres de vida fácil, de padres que tienen amantes . . . Ahora bien, puede detectarse una división muy nítida: las personas que pertenecen al hemisferio del orden y las que se ubican en el del desorden. Pero todo el texto muestra que su personaje central está exactamente en el medio y la dinámica se establece entre la atracción del hemisferio del orden y el destino que lo arroja al del desorden. Toda la estructura del libro se construye teniendo como eje esta oscilación, que aparece también en los menores detalles. Consideremos un episodio: el personaje cae preso. Su madrina, acompañada de una dama de condición más elevada y de una tercera que había sido amante de un mayor de policía en su juventud, va a solicitarle su libertad. El mayor se muestra inflexible hasta que su vieja amante se le acerca y le dice algunas palabras al oído. De inmediato, el mayor concede. Para recibir a las señoras, el mayor se había vestido de prisa: se había puesto la casaca azul con dorados de su uniforme, pero había conservado un pantalón de casa y tamancaos. En esta situación el representante máximo del orden va a tomar una resolución de acuerdo con el desorden, como la de libertar a un malandrín por pedido de una vieja amante. El orden y el desorden están ligados dialécticamente incluso en la propia vestimenta del personaje: de la cintura para arriba, una correcta casaca militar; de la cintura para abajo, desarreglado y con tamancaos. Esta misma dialéctica atraviesa a todos los personajes centrales, que oscilan entre el orden y el desorden. ¿Cómo era la sociedad brasileña de entonces? Si considero a la novela como texto documental tengo que admitir que es un fracaso completo; no

habla de los esclavos, cuando eran la base de la economía brasileña; no habla tampoco de la profunda transformación de Rio de Janeiro con la llegada de los 15.000 hidalgos y funcionarios portugueses de la corte. Me pregunto entonces de dónde viene la fuerza de vida que caracteriza al libro. Mi respuesta es que surge de la actuación de ese principio estructural intuido por el autor: el juego entre el orden y el desorden que configura a los personajes, define las acciones y organiza el espacio de la novela. Orden y desorden son datos fundamentales de la sociedad brasileña de entonces y deciden también la estructura del libro: es su principio estructural, ni estético, ni sociológico, sino elemento mediador que hace funcionar a la estructura estética en correspondencia simbólica con la estructura social.

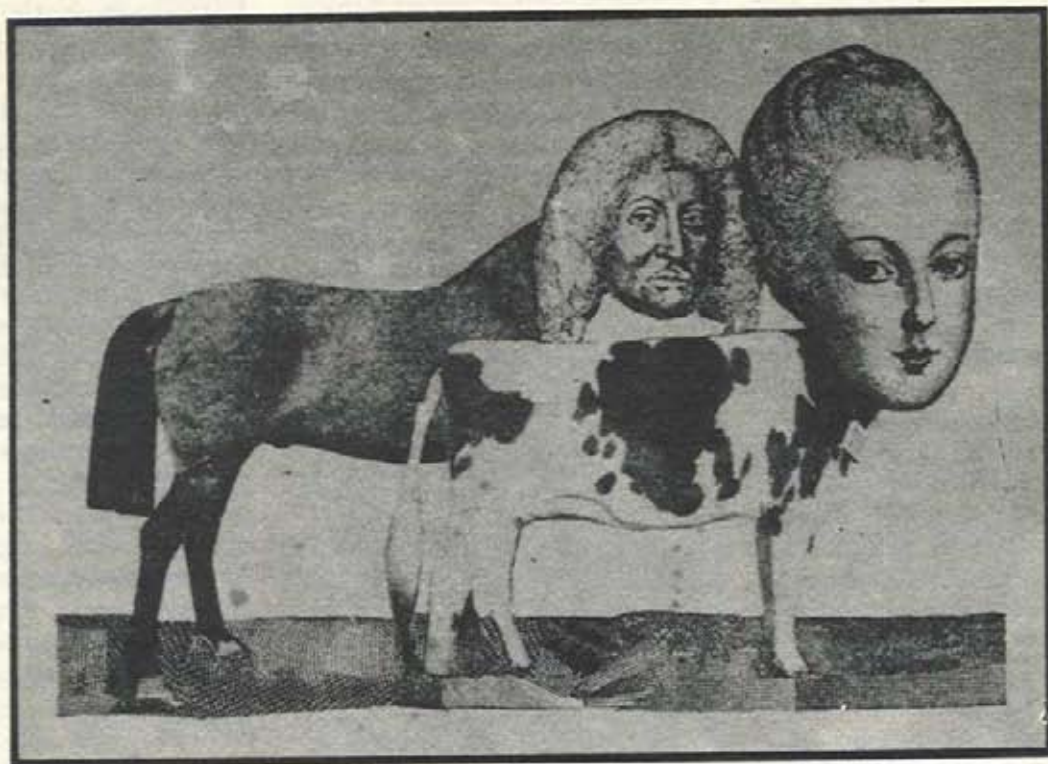
B.S.: *Usted ha usado, hace un momento, una palabra maldita y desterrada de la crítica contemporánea, la palabra inspiración. Junto con ella ha señalado el peso que la experiencia tiene en este proceso formador. Mi pregunta apunta a conocer cuál es la naturaleza social de inspiración y experiencia.*

A.C.: Llamo inspiración a la capacidad que tiene el escritor de descubrir, intuir, analizar en la materia que quiere escribir, cuáles son los elementos mediadores que le van a permitir configurar una imagen válida y elocuente de la realidad, encarnada en soluciones formales eficaces. Mi tesis es que esa visión, cuando se la logra, parece verdad, aunque no lo sea desde el punto de vista estrechamente documental.

B.S.: *En su exposición me parece ver una doble polémica. Por un lado con la crítica que, en nombre de una concepción empirista ingenua, rastrea las relaciones puntuales entre la obra literaria y la realidad. Por el otro, con un sociologismo abstracto que reencuentra en la obra las*

categorías con las que va a analizarla, categorías muy generales que no alcanzan su especificidad. En su libro "Literatura y sociedad" encontré indicaciones precisas para superar estas dos perspectivas: pensaba en su concepto de "función ideológica" y de "función social".

A.C.: Me parece peligroso, e incluso desagradable, un hecho frecuente, el de la elaboración de hermosas teorías críticas, formalmente perfectas, pero que no pueden ser aplicadas. Temo, por otro lado, al análisis puramente descriptivo que no se propone generalización alguna. Pienso que la teoría no tiene sentido si no ayuda a resolver los problemas concretos del análisis. En este libro, *Literatura y sociedad*, que usted mencionó, hay un ensayo, el último, al que nadie presta atención, nadie lo lee; sin embargo, para mí es el más interesante, porque es una demostración práctica de los puntos de vista teóricos. Es sobre un viejo poema épico del siglo XVIII que no gusta a nadie, una epopeya aburrídisima: *Caramuru* de José de Santa Rita Durão. Yo me pregunté por qué este poema tedioso tiene tanta importancia en la literatura brasileña. Comencé a analizarlo y llegué a la conclusión de que el poema fue construido sobre una estructura ambigua: describe las peripecias de un héroe portugués que llega al Brasil y después de diversas aventuras se casa con una india. En determinado momento del texto no se sabe si él es indio o portugués, si ella es portuguesa o india. Al escribir estas aventuras, Durão está escribiendo el problema del Brasil: si es europeo o autóctono, de este lado o del otro, de dentro o de fuera. Y tal es su ambigüedad que durante el siglo XVIII el poema fue considerado en Portugal como glorificación de la colonización portuguesa; y, después de la independencia, en Brasil, como precursor de la autonomía brasileña. La ambigüedad funda-



mental del país colonial se manifiesta en la estructura de los comportamientos personales. La función ideológica del poema, la apuntada por su autor, es la glorificación de la fe católica en el Brasil, considerando como función ideológica al objetivo consciente del escritor. Hoy no me gusta este nombre, pero conservaría sin duda el concepto para describir el designio ostensible que aparece en el nivel aparente de la obra. La función social es la que se ejerce independientemente de la voluntad del autor: en el caso del *Caramuru*, la primera función social fue parecer a los portugueses una justificación de la colonización; la segunda, en la época de la independencia, fue de carácter opuesto. Me pregunte entonces por qué un mismo texto puede ejercer dos funciones sociales distintas. La respuesta es: a causa de la función total,

que sólo puede ser captada en relación con la concepción estética que dota de universalidad a la obra.

B.S.: *La función total sería entonces la específicamente literaria.*

A.C.: Es la que hace de un texto un texto literario. Para dar un ejemplo: la función social de un poema de Homero actúa poco sobre nosotros, pero era importante para los griegos, ya que, entre otras cosas, reforzaba su sentimiento de solidaridad grupal. Su función ideológica puede actuar más, porque da curso a valores que impregnaron la conciencia del mundo occidental. Pero si los poemas homéricos pueden actuar con fuerza sobre nosotros hasta hoy, es a causa de su función total, que engloba las anteriores y depende de las mediaciones simbólicas que el poeta encontró para dar relativa intemporalidad y

alcance universal a la materia narrada.

B.S.: *Usted es autor de un clásico de la historia literaria brasileña: "La formación de la literatura brasileña" ¿Cómo podemos pensar los problemas de la historia literaria con estos conceptos que usted acaba de exponer?*

A.C.: Estos conceptos los elaboré después de terminado ese libro, y en parte como resultado de su experiencia. Es un libro de juventud en el cual trabajé diez años, pero que hoy ya no me gusta. Yo no hice toda la historia de la literatura brasileña sino sólo la de dos períodos: el neoclasicismo y el romanticismo. Intenté intervenir en la polémica sobre si una obra es europea o americana. Entre nosotros, pienso que esta cuestión es enteramente secundaria. No acepto la división de las obras de la literatura americana

en libros que son 'alienados', por que son 'europeos', y libros 'nacionales' porque se habrían conformado a las particularidades de esta región del mundo. Tanto las obras más 'cosmopolitas' como las más 'localistas' deben ser estéticamente eficientes. Una literatura latinoamericana no existe a partir del momento en que pueda estilizar la realidad de América. Este es sólo un presupuesto básico. Existe desde el momento en que se demuestra capaz de fecundar los instrumentos de otras culturas matrices y aplicarlos a América. Creo que la literatura nacional comienza cuando se inaugura una tradición de producir, de manera sistemática, obras estéticamente válidas. Pero una obra sólo puede ser estéticamente válida si, además de incorporar una función social adecuada, practicando una elección adecuada de los elementos de la realidad, logra por lo menos algo de la universalidad propia de la función total. Quise mostrar en ese libro que era ridículo afirmar que el neoclasicismo era Europa y que el romanticismo era América. El neoclasicismo es el trasvasamiento en América de una cultura que es también nuestra, aunque sea europea. No hagamos demagogia. Existe un momento fundamental en el proceso cultural americano: es el momento en que podemos apropiarnos de las culturas de los que nos dominaron, de los que aplastaron las culturas anteriores. Puede no gustarnos, pero los indios brasileños no vencieron al conquistador sino que fueron vencidos y la cultura que se instaló en el Brasil fue la ibérica, europea. Crear una literatura significa pensar y transmitir esta inmensa realidad nueva, los nuevos sentimientos que suscita, con instrumentos creados para una realidad muy diferente. Por eso decía —aunque pueda sonar a paradoja— que lo más importante para mí no es saber cuándo la literatura brasileña se convierte en brasileña, sino cuándo alcanza a ser

una literatura: un conjunto de obras con función total. Consideraré dos momentos que parecían como opuestos en la tradición crítica brasileña: el neoclasicismo (1750-1830) y el romanticismo (1830-1870). Se decía que el neoclasicismo fue una especie de esclavización de la literatura brasileña a la moda europea y que el romanticismo significó la afirmación de un modelo nacional. Quise demostrar que, en el proceso de formación histórica de la literatura en el Brasil, hay un momento en que ésta empieza a articularse: sólo a mediados del siglo XVIII se formó algo así como un sistema literario, con una interrelación entre obras y autores, un esbozo de público, y la constitución de una tradición. Es el momento en que el escritor local puede comenzar a inspirarse en los que lo precedieron. Y, por paradoja, la literatura neoclásica, esa literatura de griegos, de pastores, bucólica, fue en el Brasil un extraordinario factor nacional porque permitió juntar la tradición europea con el país en formación. El hecho de haber utilizado instrumentos 'convencionales' de expresión: odas, epístolas, sonetos, ditirambos, no importa. Fue una generalización del lenguaje literario. Yo hubiera quizás preferido que el pueblo brasileño hubiera creado una literatura autóctona, indígena, pero ningún pueblo de la América atlántica creó esa literatura y los que tuvieron una literatura, en la América andina, fueron aplastados. En Brasil, Argentina, Uruguay, Venezuela, transplantamos literaturas europeas y a través de ellas conseguimos crear una expresión que reconocemos como local en el momento en que comenzamos a practicar una literatura estéticamente correcta, en la que la función social y la ideológica se articularon con la función total. Por eso yo traté de demostrar que el neoclasicismo fue un movimiento que se entretrejió íntimamente con el romanticismo:

la ruptura estética entre ambos tiene que ser vista en un proceso de solidaridad histórica en cuyo trascurso se conforma la literatura nacional. Cuando arribamos al fin del romanticismo, puede hablarse ya de una literatura brasileña constituida, porque surge entonces un gran escritor de características universales que tiene conciencia exacta de este proceso: Machado de Assis.

B.S.: *Entonces es en esta alternancia, a veces altamente conflictiva, que se van construyendo las líneas de la literatura americana. De este proceso, las teorías que señalan el problema de la dependencia cultural privilegian casi exclusivamente un momento. Al respecto quería preguntarle si las fórmulas elaboradas alrededor de la dependencia cultural no funcionan más como teorías estéticas que como explicaciones críticas.*

A.C.: Creo que la distinción que usted hace es importante. Creo también que una literatura necesita que sus escritores experimenten la presencia de la nacionalidad: en el nivel de la función ideológica, la voluntad de ser nacional, de ser específico, es muy productiva. Si una de nuestras literaturas dijera: quiero ser europea, estaría perdida. El movimiento debe afirmar: nada tengo que ver con Europa, soy un escritor brasileño, canto al indio. Y lo canta efectivamente en estrofas italianas, o imitando la prosa poética de Chateaubriand. Lo que quisiera demostrar es que el proceso literario, en un mundo regido por la interdependencia de los pueblos, engloba tanto el punto de vista cosmopolita como el local. Y, por razones estéticas, es necesario que los escritores sean radicales. Fue importantísimo que los románticos brasileños afirmaran que no querían saber más nada con Europa, que eran descendientes de los indios y que harían una literatura sobre ellos. ¿Cuándo? En 1836. ¿Dónde? En París. Por eso creo que debemos hacer el esfuerzo de reconocer al

mismo tiempo nuestra militancia política antiimperialista y el carácter cosmopolita de nuestra cultura. Creo que debemos percibir un movimiento dialéctico, que se da en nuestra historia, entre lo local y lo universal; creo que este movimiento es más importante que las divisiones estáticas: nacional/cosmopolita; alienado, colonizador/progresista. Por eso en mi libro sobre la formación de la literatura brasileña yo no opongo el romanticismo, como etapa nacionalista, al neoclasicismo, como momento 'alienado'. Creo que la etapa llamada 'alienada' es tan indispensable como la que le siguió.

B.S.: *Quizás sería necesario explicar sociológicamente la emergencia y la propagación de este sistema dicotómico. Esa explicación ocuparía un lugar en la historia de las ideologías literarias. Creo que es, como usted dice, políticamente indispensable y que tiene razones económicas y sociales: la situación dependiente de América Latina, dependiente a menudo también en el circuito cultural, los grandes centros intelectuales, el camino de los escritores viajeros y las traducciones.*

A.C.: Más aún. En un ensayo que escribí en 1966 para una publicación norteamericana, me planté la cuestión de cómo la literatura brasileña, vista desde la perspectiva político-sociológica, ha servido a un inmenso proceso de comprensión mental y de imposición de la cultura del colonizador, esclavizando y destruyendo la cultura del colonizado. Pero ello no debe conducir a un juicio de condenación estética, y tampoco de condena histórica, en la medida en que la cultura que poseemos se fue construyendo así. Cuando los poetas del neoclasicismo ponían ninfas en el paisaje brasileño de sus poemas, no estaban simplemente importando una mitología. Esos hombres eran "muy nacionalistas" a su modo: en aquella etapa de una colonia

dependiente por completo, intentaron demostrar que aquí también era posible hacer literatura y traducir nuestra realidad al lenguaje de la cultura. Por supuesto que este movimiento no agotaba el problema. Después, con el romanticismo, surgió la cuestión de una lengua literaria local.

B.S.: *Todo esto complica bastante el modelo más simple de la dependencia cultural. Le he escuchado decir que la inferioridad de Portugal respecto de España proyectó sus consecuencias en las relaciones, difíciles, de las literaturas hispanoamericanas con la brasileña, por ejemplo.*

A.C.: No existe, en efecto, desconocimiento voluntario, por así decirlo, entre la literatura hispanoamericana y la brasileña. Ello es más bien la resultante de una situación previa. El español es una lengua universal; el portugués, aunque lo hablen más de cien millones de personas, no lo es: en América Latina, sólo un país lo habla. Dentro del ciclo de civilización al cual pertenecemos, España tuvo una producción cultural que forzó el reconocimiento del resto de Europa. Ningún europeo culto de las grandes metrópolis puede desconocer a Cervantes, al teatro español, a su mística, a su novela picaresca. Portugal nunca protagonizó un fenómeno de esta índole. Durante el período de nuestra formación histórica, tuvo solamente un gran escritor de dimensión europea, Camoens, a quien, por lo demás, nadie lee fuera de los países de habla portuguesa. Este es un dato histórico de la mayor trascendencia, que se proyectó sobre el curso de la cultura latinoamericana: en América, quien habla español está atávicamente colocado en una posición superior respecto de quien habla portugués. Pasó a América la situación de país secundario que tiene Portugal en la península ibérica. Pero ésta, que es una de las raíces de nuestro desconocimiento, deberá ser superada históricamente.

CATALOGOS SRL

Distribuidores de libros - Importación/Exportación

Feria internacional del Libro STAND 75

Más de 2.000 títulos en exhibición
ANTROPOLOGIA / URBANISMO /
ARTES / CIENCIAS / LITERATURA
/ SOCIOLOGIA / ECONOMIA /
EDUCACION / FILOSOFIA / HISTORIA
/ LINGÜÍSTICA / PSICOANÁLISIS
/ HUMOR

NOVEDADES:

Editorial Anagrama

- KLAUS:** El lenguaje de los políticos
LEGENDRE: El amor del censor. Ensayo sobre el orden dogmático
CULLER: La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura
LLOBERA (Comp.): Antropología y feminismo

Editorial Nueva Imagen:

- PERROT y PREISWERK:** Etnocentrismo e historia
BERUTO: La semántica
STATI: La sintaxis
LATAPI: Política educativa y valores nacionales
KAPLAN y MANNERS: Introducción crítica a la teoría antropológica
DOS SANTOS: Brasil: la evolución histórica y la crisis del milagro brasileño

Editorial Siglo XXI

- LEVI STRAUSS:** Antropología Estructural, II
FROMM: Grandeza y limitaciones del pensamiento de Freud
MANNONI O.: La educación imposible
MILLER: Armonía y disonancia. El caso de los tobos argentinos.
URZUA: El desarrollo y la población en América Latina
HASSENTEIN: Biología del comportamiento infantil
APTHEKER: Las revueltas de los esclavos negros norteamericanos
CHOMSKY: Sintáctica y semántica en la gramática generativa
WALLERSTEIN: El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía mundial europea en el siglo XVI
FERREIRO y TEBEROSKY: Los sistemas de escritura en el desarrollo del niño

CATALOGOS S.R.L.

© Avda. Independencia 1860
Tel. 38-5708 - (1225)
Buenos Aires, Argentina



Angel Rama y Antonio Cornejo Polar: tradición y ruptura en América Latina

Beatriz Sarlo: Frente a la complejidad del tejido literario y cultural latinoamericano (en estas jornadas de la Universidad de Campinas se ha hablado de unidad y diversidad) yo les propondría, para comenzar esta conversación, el debate de algunas categorías: la de sistema literario, que podría servir para pensar justamente la heterogeneidad; y la de tradición que podría remitirnos a la continuidad y el proceso... Ustedes es posible que propongan también otras...

Antonio Cornejo Polar: En una primera aproximación, la categoría de sistema parece adecuada para resolver problemas desde una perspectiva sincrónica, dando cuenta de 'estados literarios' más que de procesos históricos. Y la categoría de tradición (sobre la que habría mucho que discutir) privilegia los fenómenos en su transcurso temporal. Pero, en mi opinión, esta división entre sistema y tradición, entre 'estado' e historia, puede ocultar que ambos términos no se dan sólo y que deberíamos pensar algunos conceptos que pudieran dar razón precisamente de esta oposición.

Angel Rama: Desconfío bastante de las posiciones que presentan como elementos irreconciliables a la interpretación siste-

mática y al desarrollo histórico. Todo depende de que seamos capaces de visualizar una dinámica que avanza mediante sistemas. Pero creo que esta problemática debe encararse una vez que se haya definido qué queremos decir cuando hablamos de literatura. Durante mucho tiempo hemos trabajado con una concepción de la literatura que implica un recorte extremadamente reducido de su campo y de su función social. Nos llevamos entonces grandes sorpresas cuando reajustamos todo el sistema frente al descubrimiento de que hubo funciones literarias que no habíamos considerado y quedaban fuera de nuestro esquema interpretativo. Al incorporar todas esas funciones al sistema, es posible que estemos en mejores condiciones para captar las leyes de su desarrollo.

A.C.P.: En ese sentido podría decir que la sistematicidad podría ser pensada como producto de la historia: una forma según la cual la historia se realiza y es, a la vez, inteligible. Ahora bien, al optar por una visión histórica, se impone de inmediato lo que tú dices, Angel. Esto es: que el concepto de literatura ha variado y está variando. Frente a esto, hemos optado por entender a lo literario en términos muy estrechos, fundamentalmente a partir de una tradición europea. ¿Qué pasa con las literaturas orales de América Latina? Han sido doblemente negadas: por un lado, con frecuencia, se las niega como literatura, a partir de un concepto de literatura culta que supone la escritura; y, por otra parte, se las niega la categoría de literatura nacional o latinoamericana, puesto que nos las incorporamos al conjunto de los textos.

A.R.: Me preocupa mucho el concepto de literatura con el que hemos funcionado, porque, curiosamente, ha imposibilitado ver en qué forma se produce el texto y cuál es su significación. Te doy un ejemplo. Es posible releer tex-

tos del siglo XVII y XVIII atendiéndolo a algo que parece completamente marginal: los inventarios, absolutamente deslumbrantes como los de esclavos, publicándolos para la venta. Son enumeraciones que podemos ver y leer como las de la poesía contemporánea; podemos leer ese texto para averiguar qué es lo que se está produciendo allí con todos los elementos de los que se compone. Tomemos el caso de Lizardi, nuestro primer novelista americano: dentro de *El Periquillo Sarniento* incluye cuatro o cinco inventarios entre ellos un testamento, donde se enumeran infinidad de bienes y objetos. Tradicionalmente fue leído como la representación literaria de un documento; pero puedo arrancarlo del texto y, al hacerlo, obtengo una especie de poema, donde abundan las yuxtaposiciones y las uniones más insólitas. Para leerlo de este modo debo romper con la concepción de literatura con la que se ha trabajado hasta ahora. Pero, si he podido realizar esta operación, es porque ya se ha producido la revalorización de una cantidad de elementos hasta ahora no incorporados a la literatura: en los últimos veinte años se ha producido un movimiento de desconfianza hacia los sistemas homogéneos con los que se había pensado la literatura. Esta operación de escritores y críticos en el fondo, lo que hace es remodelar todos los textos que pertenecen al pasado.

A.C.P.: Permíteme una pregunta. ¿Esta operación no supondría una especie de lectura ahistórica de formas tales como el inventario, para seguir tu ejemplo?

A.R.: Todas nuestras lecturas de los textos producidos en el pasado dependen del presente y se articulan con nuestra percepción, nuestra situación en el mundo, nuestros valores. Me ha atraído mucho redactar un artículo sobre este tema, porque me parece posible recuperar, por este camino, una cantidad inmensa de trabajo

intelectual que se ha hecho a lo largo de los siglos en América y que, incorporado al corpus de textos, nos impone una nueva visión de lo literario.

A.C.P.: Lo que sucede, en mi opinión, es que durante décadas hemos trabajado con un concepto de literatura que privilegiaba la autonomía, la subjetividad y la originalidad. Y estas son cualidades histórica y socialmente explicables y no valores absolutos. Alfonso Reyes mismo, con su caracterización de la literatura latinoamericana como fundamentalmente ancilar o instrumental, suscitaba de algún modo una duda sobre el valor de una literatura con funciones eminentemente sociales a las que se subordinaba la función estética. El problema fundamental, a mi modo de ver, debería ser el establecimiento de un nuevo elenco de las funciones que definimos como literarias. Ello requeriría, por lo demás, una clara perspectiva histórica: ¿por qué conservar un concepto de literatura que parece superado incluso en su lugar de origen, Europa? En este sentido cambiar el concepto de literatura es cambiar el de función literaria.

B.S.: *Hasta el momento la discusión se centró sobre la literatura considerada como sistema y, en especial, las formas según las cuáles el sistema puede ser definido. Yo quisiera pedirles que volviéramos a la segunda parte de mi propuesta: el concepto de tradición. El romanticismo americano, al plantearse este problema, puso en el centro la noción de ruptura. Pero a fines del siglo XIX y comienzos del XX, importantes contingentes de intelectuales debatieron sobre el establecimiento de una tradición cultural, líneas de continuidad para pensar la historia de la literatura y de las ideas. Me pregunto si en la actualidad, el debate sobre la tradición interesa sólo a los escritores (que implícita o explícitamente trabajan sobre grandes líneas de conformación) o si tam-*

bién es un problema de los críticos y de la teoría literaria; si es necesario trabajar sobre esas líneas de continuidad y sus correspondientes momentos de ruptura, incorporando la dimensión histórica a la consideración de los textos latinoamericanos.

A.R.: Paz ha desarrollado su teoría en torno a las rupturas más que a las continuidades, partiendo en algunos puntos de la concepción de ruptura que generaron las vanguardias. Y posteriormente ha tenido que legitimar una tradición de rupturas para interpretar la persistencia de algunos fenómenos del vanguardismo. Yo creo que la crítica aún conserva una inclinación muy fuerte a desentrañar las líneas de continuidad evolutiva del proceso literario. Pero, en la misma medida en que cada vez que se habla de tradición se habla de una tradición, se hace un recorte en la complejidad del proceso latinoamericano. En el fondo se trata de la creación de los linajes a los que se decreta pertenecer. Si se revisan los diversos linajes que han establecido los intelectuales, encontraríamos que existen varios juegos dicotómicos, sistemas de oposición entre dos líneas que se consideran antagónicas: los linajes liberal y conservador que, por lo demás, se niegan mutuamente. Creo que debemos rehacer una visión de la literatura que no gire sólo en torno de dos líneas de oposición sino de una multiplicidad: las líneas en las que los escritores reconocen a sus antepasados y reciben su herencia son mucho más variadas y complejas que la oposición tradicional que correspondió a posturas sociopolíticas más que filosóficas o estéticas.

A.C.P.: Pienso que la visión histórica de la literatura latinoamericana es extraordinariamente esquemática y establece, como bien dice Angel, una oposición que no alcanza a explicar ni la riqueza del proceso ni las particularidades nacionales. Ahora bien,

desde hace bastantes años, la historia literaria quedó como una disciplina desprestigiada, a la que nadie quería dedicarse, e incluso libros que son efectivamente historias de la literatura, prefieren no llamarse así. Esto causó, una especie de receso de la reflexión histórica sobre la literatura latinoamericana que ha producido más mal que bien: se prefirió la visión monográfica, el análisis textual a la reflexión histórica. Pienso que recién ahora estamos retomando la perspectiva histórica que, quizás, quedó abandonada después de Henríquez Ureña. El fenómeno proviene en parte, también, de una exacerbación del concepto de ruptura, que más que de la teoría crítica proviene de las poéticas de los escritores. Pongo un ejemplo: cuando los autores de la nueva narrativa hispanoamericana comienzan a reflexionar sobre la tradición narrativa de América Latina, prácticamente todos ellos niegan cualquier vínculo con el pasado. Fuentes o Vargas Llosa plantean la ruptura total. Recuerdo esa frase de Vargas Llosa que se ha repetido tanto: con Onetti comienza la verdadera novela, la "novela de creación" y todo lo anterior era "novela primitiva". Entonces, paralelamente al receso del pensamiento histórico crítico, se produjo un énfasis sobre la ruptura que provenía de las poéticas. Como resultado de este doble movimiento se ha creado una especie de vacío en torno a la pregunta sobre cómo articular esa tradición. Creo que si existe hoy un gran desafío a la crítica literaria latinoamericana, éste es el de volver a la perspectiva histórica.

A.R.: Me pregunto en qué se ha convertido el significado de tradición. La forma en que hoy podemos entenderlo es meramente la repetición de modelos. Opera, entonces, como elemento conservador y, en ciertos estratos de la sociedad, tiene un peso enorme de reproducción cultural

a lo largo de siglos. Pero en sociedades complejas como las nuestras existen sectores que trabajan sobre la ruptura como momento indispensable, quebrando todo antecedente y elaborando propuestas a partir del circuito literario internacional. Así como la economía de nuestro continente ha quedado, nos guste o no, soldada a la economía mundial, un sector de su superestructura cultural —el de la literatura culta— atraviesa la misma situación. Y en la medida en que el circuito internacional funciona sobre un sistema de rupturas y novedades, el sector de escritores y críticos está enfrentado con la misma situación. Ahora bien, los elementos que llamamos tradicionales son los que trabajan sobre las huellas de sucesivos impactos pasados, también recibidos desde el exterior y operantes sobre un fondo que, en los estratos culturales más bajos, tiende a permanecer igual a sí mismo. La distancia existente entre el sector más alto integrado al circuito internacional y los sectores más bajos, de rasgos más conservadores o repetitivos, produce enormes escollos a la integración cultural. En el medio se mueven grupos que intentan resolver esta tensión: recuperando o reanimando, por un lado, los valores tradicionales y, por el otro, adoptando el funcionamiento cultural del circuito internacional. Esta es la colocación más complicada, difícil, pero extraordinariamente fecunda y llena de posibilidades. Lo que está en juego en este proyecto es que la sociedad latinoamericana, en un marco planetario, llegue a funcionar para sí, según sus necesidades y su identidad, teniendo como preconditionado un marco político transformado, que lo haga posible.

A.C.P.: Yo me refería, más bien, a la necesidad de elaborar un pensamiento crítico que no conciba a la tradición como mera repetición, sino como secuencia transformadora de un conjunto

de valores que efectivamente subsisten. Nuestra imagen de la literatura latinoamericana está desarticulada y concebirla como una "tradición de rupturas" me parece sólo un juego de palabras.

A.R.: Desconfío del elemento estático y conservador que existe en la palabra tradición. Creo que América Latina no puede concebir su proceso cultural sino dinámicamente y la perspectiva desde la tradición es, en este sentido, reaccionaria...

A.C.P.: Creo que debemos apoderarnos del concepto de tradición para hacerlo funcionar en un proyecto cultural latinoamericano. Y pienso que esta operación es parte de una más vasta, para apoderarnos de un conjunto de valores, de categorías, incluso de textos, que han sido utilizados por los sectores dominantes y que, por eso, aparecen hoy desvalorizados ante nuestra perspectiva.

A.R.: Es cierto que podemos pensar a la sociedad latinoamericana en términos históricos y que, en esta perspectiva, podría trabajarse mejor que los sectores conservadores que manejan la tradición. Pero también podemos pensar a la sociedad y a la cultura de América en función de un proyecto, una utopía, en cierto modo, siempre una ruptura. Creo, como Henríquez Ureña, que la utopía de América es una condición constante para pensarla. No es meramente una acumulación de pasado, sino un proyecto que los americanos debemos realizar. En este sentido, creo que existen otras posibilidades de operar que aquellas que nos remiten dilemáticamente al pasado y la historia.

B.S.: *La palabra tradición, con todas sus connotaciones, nos ocultó lo que yo quería realmente preguntarles. Pienso que las vanguardias también tienen sus tradiciones: cuando la vanguardia poética argentina reivindica a Macedonio Fernández, aunque no habla en términos de tradición, está tendiendo un puente en la*

historia. En este sentido, creo que no hay razón para renunciar a la explicitación de esos vínculos. El mismo nombre de la Biblioteca Ayacucho que Rama plañificó, nos remite a la Biblioteca Ayacucho de Blanco Fombona: y no creo que ese movimiento sea conservador. . .

A.R.: Pero cada grupo social o literario reconstruye el pasado. Cuando los argentinos optan por Macedonio hacen una operación similar a la de los surrealistas, cuando cambian el Parnaso aceptado hasta entonces. La pregunta es ¿a partir de qué? De un proyecto cuya tensión va hacia el futuro, un proyecto que al revisar el pasado, de hecho, lo inventa. La palabra tradición, en cambio, remite a la acumulación de elementos reconocidos. La operación que las vanguardias hacen sobre el pasado, encuentra su sentido fuera del cauce de la cultura establecida. Todos los hombres, y los escritores en particular, trabajan desde una concepción perspectivista: una visión de futuro que constituye el punto focal desde el cual se ordenan los demás elementos. Se produce entonces un desgarramiento de la mera acumulación cultural y de su formidable fuerza conservadora.

B.S.: *Nos hemos acercado a una cuestión que deseaba plantearles. La actividad que los escritores desarrollan supone no sólo un conjunto de proposiciones sobre la literatura y el arte, sino también una conciencia de su colocación en el medio social. El grado de esa conciencia tiene que ver con varios factores, entre ellos uno importante: el del carácter profesional, el de la especificidad de la práctica literaria, que se diseña con cierto énfasis en América a partir del modernismo.*

A.C.P.: En el modernismo, pero sobre todo después, el ideal de profesionalización, fue en muchos casos pensado al margen de los procesos sociales. Se lo con-

cebía como el desarrollo del grupo de los escritores, de una elite más o menos pequeña, que no se integraba al destino global de sus sociedades. Llegado un determinado momento, la profesionalización comienza a ser percibida por el propio escritor como problema: lo que había parecido el máximo de libertad, esto es, la del escritor profesional que vive de su producción y que, por la independencia económica respecto de tuteladas externas, escribe 'lo que quiere', se descubre más tarde como su opuesto, porque el escritor profesional queda sometido y a veces hasta esclavizado, a un sistema de producción industrial y distribución comercial del libro que puede llegar a ser tan sojuzgante como cualquier otra relación de dependencia (el mecenazgo, pongamos por ejemplo). Quiero recordar el caso de algunos de los escritores de lo que se llamó la nueva narrativa latinoamericana. Su vínculo con un sistema editorial industrial muy exigente ha significado que se vean obligados a renegociar su propio proyecto, contemplando las urgencias de un aparato comercial. En el fondo, lo que sucede es que la profesionalización se realizó en el marco de la sociedad capitalista y era inevitable que surgieran este tipo de conflictos; al respecto parece difícil pensar que hubiera podido suceder en forma diferente.

A.R.: Los modernistas reclamaron la profesionalización. Ahora bien: ¿qué entendieron exactamente por ella? La mayoría eran poetas y creyeron que podrían dedicarse a la poesía y solucionar al mismo tiempo con esta actividad sus problemas económicos. Nunca se preguntaron qué volumen de producción debían entregar ante un determinado monto de retribución. De allí que el desemboque fuera el subsidio estatal, directamente o a través de los cargos diplomáticos. Hispanoamérica ha tenido, hasta hoy, una actitud especial ante sus

escritores: aunque abunden las quejas, la verdad es que los gobiernos han seguido manteniendo el mecenazgo, permitiendo que el escritor pueda hacer su obra y, de algún modo, pacte un poco con la sociedad. Llega, sin embargo, un momento —que es el que señala Cornejo— en que se produce una acentuación de la demanda de productos literarios, y lo que se descubre es que no hay suficiente producción para atenderla. Sorprendentemente te diría que, a pesar de todo, los escritores no se han entregado al sistema al cual normalmente se someten en un país de inmenso mercado como Estados Unidos, donde lo habitual es la producción de libros para el mercado y obedeciendo a su demanda. Creo que esta es una situación que no incluye sólo al mundo capitalista sino también al socialista, donde el sistema de producción masivo también adecua la producción de textos a la demanda. En América Latina, los escritores, incluso los de más éxito, no practican una adecuación directa al lector masivo. Todavía siguen trabajando según las pautas de una concepción artística. Todos los grandes narradores actuales, que han tenido los problemas que Cornejo señala, propios de su incorporación al mercado, han seguido trabajando según una concepción artística que les parece esencial. Y tenemos, por lo tanto, poca producción que responda a la demanda masiva, que se nutre, en gran medida, por las traducciones de best sellers extranjeros. Creo, sin embargo, que es casi fatal que en determinado momento comiencen a producirse en gran escala, en América Latina, materiales de este tipo.

A.C.P.: Quisiera añadir algo que me parece interesante. No sé si es un fenómeno común a todos los países latinoamericanos; pero sucede en Perú y creo que también en otros. Ha aumentado el número de lectores hispanoame-

ricanos para obras hispanoamericanas. Ahora bien: ¿cómo se ha producido esa ampliación? A partir de fines de la década del sesenta y con toda claridad en la del setenta, la ampliación del público siguió un movimiento hacia los estratos superiores de la pequeña burguesía para arriba. Lo que se ha ganado es el público que puede oscilar entre un libro traducido y uno latinoamericano. No es el público más o menos intelectual, más o menos radical en política de la década del sesenta. Ello arroja influencias, a mi modo de ver negativas, en el desarrollo de ciertos géneros, como la novela. En síntesis: la nueva narrativa tuvo en un primer momento un público y, luego, ganó otro más conservador y, socialmente considerado, más alto que el primero.

A.R.: La ampliación del público sucedió en los años sesenta y en el sector universitario, pero no creo que esta ampliación haya desbordado los límites del público literario tradicional. Es por lo tanto el sector educado el que lee libros, desde que Alberdi se planteó en *La moda* cómo llegar al público de mujeres hasta nuestros días. Este sector educado se abalanzó sobre un determinado tipo de material que respondía a la crisis social y psicológica que estaba atravesando, en la década del sesenta. Y en la siguiente me parece que ha seguido el mismo movimiento, aunque probablemente con menor interés. Lo que no veo claro es que las clases superiores hayan pasado a ser lectoras de material latinoamericano; en general las clases altas leen poco y, también en general, siguen eligiendo los best sellers traducidos. Me parece que la literatura latinoamericana sigue funcionando sobre el núcleo de público lector conformado por las capas medias en ascenso, universitarios, cuadros de la enseñanza, etc.

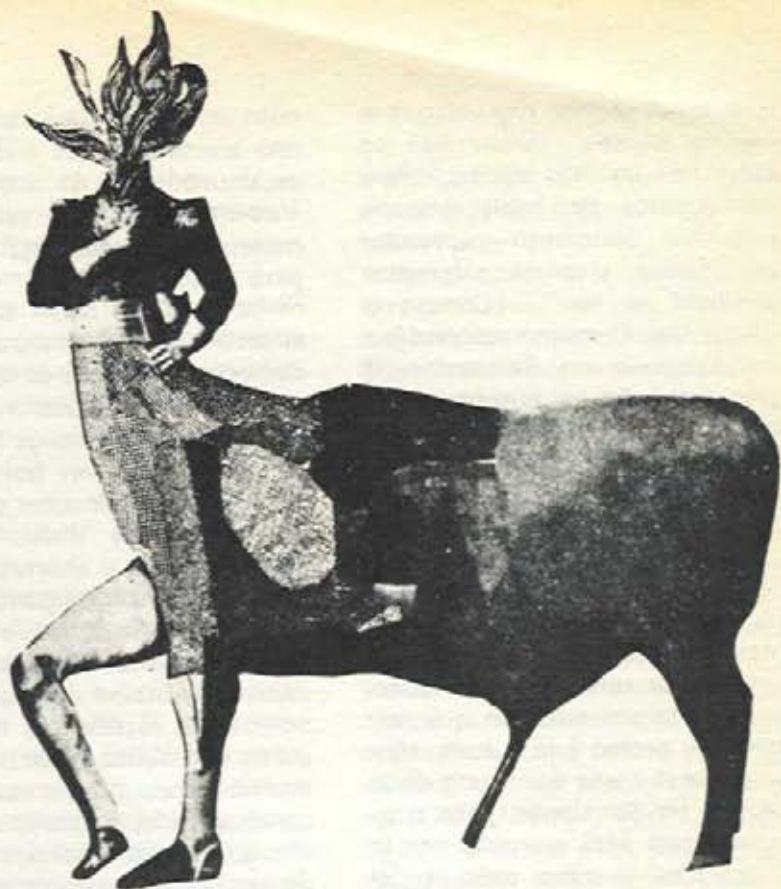
A.C.P.: De todas maneras, aunque el núcleo de la audiencia siga siendo el mismo, la amplia-

ción se ha producido hacia arriba. Quisiera citar algunos casos de literatura peruana (que no tienen que ver con una valoración de los autores implicados): me refiero a las últimas obras de Vargas Llosa, o a las de Thorndike, que fueron leídas por un público que antes no leía literatura latinoamericana. La pregunta es cómo esas clases se convierten en lectoras de estos textos. Creo que por una intermediación europea o norteamericana: sólo cuando la nueva narrativa alcanza un éxito extracontinental, está en condiciones de abarcar a estos grupos.

B.S.: *Escritores americanos consagrados en París o en las universidades de Estados Unidos, traducidos allí y en Europa . . . Esto parece repetir en sentido inverso un circuito que marcó de una forma u otra a la literatura latinoamericana, lo que suele denominarse la "dependencia cultural" y que incluye la influencia de los centros culturales europeos, la importación de modas y corrientes literarias, el sistema de las traducciones y los modelos.*

A.R.: En un reciente coloquio sobre literatura latinoamericana tuve oportunidad de trabajar sobre un tema que me venía preocupando desde hacía tiempo: el de las técnicas literarias. En un texto muy singular de Onetti, del año 39 ó 40, se afirma la necesidad de traer de Europa lo que no tenemos —seriedad, técnicas— y lo demás lo pondremos nosotros. Esta posición es la misma de Julio Cortázar, de Alejo Carpentier y podría rastreársela en diferentes escritores, Fuentes, Vargas Llosa entre ellos: las técnicas son una especie de bien mostrenco o propiedad colectiva que puede utilizarse en cualquier lugar. Las técnicas —dijo Cortázar— se toman de donde están. Yo encuentro que hay una muy curiosa coincidencia con la llamada "teoría de la sustitución de importaciones" que, enunciada en la década del treinta, significó un proyecto de desarrollo económico

que ha alcanzado hoy una situación altamente conflictiva. Los escritores trabajaron también en esta línea, aplicando un conjunto de técnicas extranjeras a una materia prima nacional. En el fondo había una cierta confianza ingenua en la neutralidad de la técnica. La experiencia que los americanos tienen de la importación de técnicas indica que, efectivamente, éstas producen una transformación de la sociedad. Por otra parte, la importación de técnicas ha sido el camino hacia la internacionalización de los escritores. La tecnología literaria hacía que el producto fuera aceptado por la sociedad que había generado la técnica. Este proceso tiene ventajas obvias pero también desventajas conocidas. Podemos preguntarnos por qué esas técnicas se generaron en Europa y cuándo; cómo desde Flaubert en adelante se produce la tecnificación de la literatura, a causa de que la sociedad entera se transforma tecnológicamente. En América Latina todavía no se ha procurado indagar si la sociedad latinoamericana, en su nivel actual, es capaz de inventar un sistema técnico propio, derivado de situaciones concretas de la vida latinoamericana. En algunos momentos de sus obras lo consiguen García Márquez, Roa Bastos y, claro está, Guimaraes Rosa. Son capaces, de pronto, de generar una transformación técnica trabajando no sólo en la aplicación de los instrumentos internacionales, sino de formas que derivan de las posibilidades internas de su materia literaria. Y, en los casos mencionados, ello significó salirse de la literatura. Por eso finalmente, vuelvo a insistir en que debe variarse el concepto de literatura con la incorporación de una cantidad de materiales no literarios (del cuento oral al documento histórico). Parece ésta la única posibilidad de renovación y, al mismo tiempo, de construcción de un nuevo sistema técnico para nuestra literatura.



Ricardo Piglia

Notas sobre Facundo

Pocas páginas dicen tanto sobre la situación de la literatura argentina como el comienzo del *Facundo*. La anécdota que inaugura el libro es la historia de una frase en francés. Extraño comienzo, se dirá, para un libro que, no sin razón, ha sido llamado inaugural. ¿Habrá que decir que con ese desvío de la lengua nacional comienza la literatura argentina? Lo cierto es que en ese uso del francés hay como una sobrecarga de información sobre el lugar del escritor (al menos sobre el lugar que el escritor se otorga) y sobre la colocación del público. No hay duda, además, que estamos frente al núcleo mismo del libro: la oposición entre civilización y barbarie se condensa y se resume en esa escena donde está en juego la traducción. "A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadescas y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajos las Armas de la Patria, que en días más alegres había

pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El gobierno a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción Y bien, dijeron '¿qué significa esto?'" Anécdota a la vez cómica y patética, un hombre herido que se exila y huye, abandona su lengua materna del mismo modo que abandona su patria. Ese hombre con el cuerpo marcado por la violencia de la barbarie deja también su marca, impone su diferencia y su distancia: escribe para no ser entendido. La oposición entre civilización y barbarie se cristaliza en el contraste entre quienes pueden y

quienes no pueden leer esa frase (que es una cita) escrita en otro idioma. Gesto profético, encierra una retórica y un programa: que esa diferencia se haya puesto en el manejo del francés define una de las claves de la literatura argentina.

En última instancia el contenido político de esa frase está en el uso del francés porque esa lengua se identifica con la civilización, con "las luces del siglo" y son los ilustrados quienes pueden manejarlo, o mejor, los ilustrados se identifican, como con una contraseña, por el uso de otro idioma. Cuando Sarmiento registra el proceso de barbarie provocado por el rosismo se detiene a señalar que en San Juan: "No hay tres jóvenes

que sepan inglés, ni cuatro que hablen francés". Saber leer es saber leer en otro idioma. "Para los pueblos de habla hispana —escribía Sarmiento— aprender un idioma vivo es solamente aprender a leer". ¿Cómo no pensar que él mismo respondía a esa exigencia en *Recuerdos de provincia*? En esa autobiografía, escrita justamente para revalidar sus títulos como escritor, Sarmiento se hace cargo como pocos de los emblemas que identificaban a los letrados. La aventura de su formación es, antes que nada, la historia épica de sus lecturas: Sarmiento exhibe, a cambio de una educación sistemática, la acumulación que respalda su acceso a la cultura. Hay una moral y una economía de la lectura en Sarmiento, pero si su aprendizaje está marcado por la precocidad y sobre todo por el espectáculo ("A los cinco años leía correctamente en voz alta") su entrada en las lenguas extranjeras tiene un aire casi fantástico. En 1832, preso de Aldao, se dedica al estudio del francés: "con una gramática y un diccionario prestados al mes y once días de principiado el solitario aprendizaje había traducido doce volúmenes, entre ellos las *Memorias* de Josefina". Este registro minucioso adquiere todas las características de una iniciación: "En 1837 aprendí el italiano en San Juan". "Ultimamente, en 1842, redactando *El mercurio*, me familiaricé, con el portugués que no requiere aprenderse". "En París me encerré quince días con una gramática y un diccionario y traduje seis páginas del alemán". Ese esfuerzo balzaciano, donde la disciplina se mezcla con el encierro, muestra (en un libro que selecciona cuidadosamente los acontecimientos que pueden asegurar los méritos de Sarmiento) hasta qué punto el aprendizaje de otro idioma es uno de los datos fundamentales para su definición como intelectual. Pero nada per-

mite ver mejor esa exigencia que esta anécdota: "En 1833 estuve de dependiente de comercio en Valparaíso, ganaba una onza mensual, y de ella destiné media para pagar al profesor de inglés Richard, y dos reales semanales al sereno del barrio para que me despertara a las dos de la mañana a estudiar mi inglés; y después de un mes y medio de lecciones traduje a volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott". Avaro siempre y ahorrativo (basta leer su *Diario de gastos en París*) Sarmiento se decide, como vemos, a gastar la mitad de su sueldo: inversión calculada el dinero rinde rápido sus frutos (a costa de Walter Scott). En ese ascético libro de cuentas que es, en un sentido, *Recuerdos de provincia*, el relato del aprendizaje de las lenguas extranjeras es, para Sarmiento, el capital que respalda su fortuna intelectual.

Eruditos y bárbaros

Lo que está en juego es el manejo y la apropiación de la cultura europea. El escritor se define como un civilizador y sus textos son el escenario donde circulan y se exhiben las lecturas extranjeras. No hay que olvidar, en fin, que esa consigna escrita por Sarmiento es una cita. El libro se abre con la historia de una cita y en este sentido se podría decir que el *Facundo* es la historia de las citas, referencias y alusiones culturales que sostienen y respaldan la autoridad de escritor. Baste revisar los epígrafes para encontrar una biblioteca de la época. Fortoul, Villemain, Head, Humboldt, Víctor Hugo, Roussel, Chateaubriand, Shakespeare, Lherminier, Cousin: el tejido de los nombres que encabezan las capítulos puede leerse como un texto autónomo. Marcas de una lectura prestigiosa, el libro parece estar al servicio de esas citas, como si hubiera

sido escrito para hacerlas conocer y comentarlas. Las frases ajenas actúan a menudo como el motor de la escritura: el texto las rodea, las explica, las desarrolla. Así, por ejemplo, los acápites son siempre un resumen de lo que el capítulo va a desarrollar y le sirven de base. (Salvo en la "Introducción" donde la frase de Villemain define, en realidad, la posición que Sarmiento quiere asumir a lo largo del libro: "Yo pido al historiador el amor a la humanidad o a la libertad; su justicia imparcial no debe ser impasible. Es necesario, al contrario, que desee, que espere, que sufra o sea feliz con lo que narra"). La escritura de Sarmiento avanza de una cita a otra y en ese trayecto se traman los argumentos: en el fondo, habría que decir, esa es la verdadera estructura del libro.

Si por un lado la escritura se pone al servicio de las citas, por otro lado las usa, se las apropia, las convierte en parte del texto. Basta ver el modo en que Sarmiento traduce la frase que abre el libro: *On ne tue point les idées* se transforma en *A los hombres se degüella, a las ideas no*. En el proceso de la traducción la frase se "nacionaliza" y pasa a ser, de hecho, un texto de Sarmiento. (La versión escolar de esa frase es ya, también, un texto de Sarmiento: "Bárbaros, las ideas no se matan"). No se trata, está claro, de lo que suele llamarse un error de traducción sino de un procedimiento más complejo del que podemos encontrar ahí un ejemplo concentrado. Las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como trasplante y como apropiación.

Utilice su escritura para sostener las citas o disuelva las citas en su escritura, en Sarmiento el sistema de referencias culturales está definido por el exceso y por la ostentación. Pero a la vez ese manejo "lujoso" de la

cultura como signo de la civilización está corroído, desde su interior, por la barbarie. No se debe olvidar que esa frase francesa es, por otro lado, una cita: falsa. La cita más famosa del libro, que Sarmiento atribuye a Fortoul es, según Groussac, de Volney. Pero otro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul, pero tampoco en Volney, la encuentra en Diderot: *On ne tire pas de coups de fusil aux idées*. Frase usada como epígrafe en un artículo de Charles Didier publicado en la *Revue Encyclopedique* donde, sin duda, la encontró Sarmiento. La frase de Diderot, según Verdevoye, aparece, por lo demás, textualmente en uno de los acápites que Sarmiento utiliza en un artículo publicado el 12 de mayo de 1844, traducida así: *No se fusilan ni degüellan las ideas*. Lo que nos interesa señalar acá, es un dato típico de Sarmiento (y no solo de él): en el momento en que la cultura sostiene los emblemas de la civilización frente a la ignorancia, la barbarie corroe el gesto erudito. Marcas de un uso que habría que llamar salvaje de la cultura, en Sarmiento, de hecho, estos barbarismos proliferan. Atribuciones erróneas, citas falsas: no intentaremos aquí su reconstrucción, bastará decir que las vemos como síntomas de una situación de lectura. ¿Qué decir si no del comienzo de *Recuerdos de Provincia*? Libro escrito, como vimos, con la clara intención de mostrar su calidad de hombre ilustrado comienza atribuyendo a Hamlet la más notoria de las frases del *Macbeth*, que aparece traducida (no sin gracia) de este modo: "Es este un cuento que con aspavientos y gritos refiere un loco y que no significa nada". La cultura se devalúa en el mismo momento en que se la exhibe: en ningún lado se condensa mejor este procedimiento

que en las citas de Shakespeare que aparecen en el *Facundo*. *Un cheval, Vite, un cheval... Mon royaume pour un cheval*, dice Ricardo III citado por Sarmiento. No conozco gesto más ilustrativo que estas citas de Shakespeare en francés. Signo nítido, en definitiva, del funcionamiento de una cultura ostentatoria y de segunda mano.

Analogías

En Sarmiento la erudición tiene una función mágica: sirve para establecer el enlace entre términos que, a primera vista, no tienen relación. Si Sarmiento se excede en su pasión, un poco salvaje, por la cultura es porque para él conocer es comparar. Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita. Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación.

Las analogías y las equivalencias proliferan en el *Facundo* y entran en el texto desde el comienzo, explícitamente, sostenidas en una cita francesa. "La pleine lune a l'Orient s'élevait sur un fond bleuâtre aux plaines rives de l'Euphrate. Y en efecto, hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas, alguna analogía encuentra el espíritu entre la Pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Eufrates; algún parentesco en la tropa de carretas solitarias que cruza nuestras soledades y la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Smirna. Nuestras carretas viajeras son una especie de escuadra de pequeños bajeles". Se encuentra allí con-

densado el procedimiento básico que después el texto va a desarrollar, combinar y variar hasta convertirlo en el fundamento de la escritura.

Por de pronto el respaldo de la equivalencia es casi siempre cultural. la comparación con Oriente (que por lo demás era un lugar común de la época) se apoya en la lectura. "He tenido siempre la preocupación de que el aspecto de Palestina es parecido al de La Rioja". Sarmiento no conoce Palestina, pero el epígrafe que encabeza ese capítulo (Roussel. *Palestine*) explica el origen de la comparación. Al mismo tiempo si se compara lo conocido con lo desconocido (procedimiento clave sobre el que volveremos) es porque lo desconocido (Oriente, Africa, Argelia, etc.) ya ha sido juzgado y definido por el pensamiento europeo. Son las regiones del mundo que soportan la expansión colonial y a las que la ideología liberal ha comenzado a definir como lo bárbaro y lo primitivo que se debe civilizar. A la inversa, la comparación con Europa ocupa en el libro el lugar de la utopía. La civilización y la barbarie tienen cada una sus propios términos de comparación. Si el Oriente o la Edad Media son el pasado o el atraso como presente de América, Europa (o Estados Unidos) es el futuro de la Argentina. No es casual que cuando Sarmiento use este sistema "positivo" de comparación los verbos estén siempre en futuro.

En el fondo para Sarmiento el procedimiento de las analogías es a la vez un método de conocimiento y una concepción del mundo. De hecho encuentra allí otro elemento para diferenciar al intelectual de las masas bárbaras. "Los pueblos en masa no son capaces de comparar distintamente unas épocas con otras; el momento presente es para ellos el único sobre el cual extienden sus miradas". En el mismo sen-

tido es notable que Pedro de Angelis, antagonista político de Sarmiento, que se mueve en otro campo ideológico, haya escrito en 1833: "El campo más aberrante de errores es el sistema tan común de comparar pueblos a pueblos, instituciones a instituciones y circunstancias a circunstancias".

En el procedimiento de las analogías hay que ver uno de los fundamentos ideológicos del *Facundo*: la lógica de las equivalencias disuelve las diferencias y resuelve, mágicamente, las contradicciones. Sarmiento define y argumenta por analogía porque construye un sistema donde comparar ya es definir y juzgar. Organiza una especie de diccionario ideológico en el que uno de los términos de la comparación aparece siempre definido y valorado. Al establecer la equivalencia Sarmiento nos da la realidad bajo su forma juzgada. Primero la realidad es forzada a admitir la analogía (La Rioja es como Palestina); después la analogía viene a probar lo que se da por sabido ("Lo que conviene a La Rioja es exactamente aplicable a Santa Fé, San Luis Mendoza"). Más que demostrar se trata de mostrar las semejanzas y a menudo este procedimiento se expande y hace avanzar al texto. Habría que decir que en el *Facundo* la analogía funciona como sintaxis. "Es el capataz de carretas un caudillo, como en Asia el jefe de caravanas" escribe Sarmiento. A partir de ahí la cadena de las analogías es interna al texto y lo clausura. "Lo que al principio dije del capataz de carretas es aplicable exactamente al juez de campaña". Y algo más adelante: "Lo que dije del juez de campaña es aplicable al comandante de campaña". Y cien páginas después: "Si el lector se acuerda de lo que he dicho del capataz de carretas, adivinará el carácter, valor y fuerza del Boyero". Se busca en Asia a un jefe de caravanas que actúe

de equivalente y a partir de allí la analogía se expande y prolifera como un sistema de pruebas, amenazado siempre por la tautología.

La escritura de Sarmiento tiende a ser exhaustiva, no quiere dejar residuos; todo debe ser explicado. "¿Qué vínculos misteriosos ligan todos estos hechos?" se pregunta al comienzo del libro. Esta exigencia es constante y funciona como una obligación, o mejor, como un mandato. "Necesito aclarar un poco este caos"; "clasificar los elementos contradictorios"; "explicar todo": se trata, siempre, de descubrir las relaciones; agrupar hechos dispersos en vastas unidades de sentido. La realidad es sometida a un catálogo de formas, ordenadas por la semejanza: en el fondo, para Sarmiento, comparar es clasificar.

De la equivalencia a la traducción

Si la semejanza permite enlazar y asimilar situaciones, sociedades y épocas distintas es porque lo que sostiene la identidad es una relación de determinación. Comparar es establecer el orden de las causas en el desorden del mundo. Se comparan los gauchos con los indios norteamericanos, con las hordas beduinas, no sólo porque la semejanza encierra un juicio de valor, sino porque se quiere demostrar que algo en común los determina. Así, la analogía no hace más que probar una equivalencia secreta. Una concepción fundada en el determinismo geográfico y racial define la identidad que hace posible ordenar las semejanzas. También acá las comparaciones se sostienen en un discurso cultural, pero en otro registro, al que habría que llamar, más abstracto. "Muchos filósofos han creído también que las llanuras preparaban las vías al despotismo, del mismo modo que las mon-

tañas prestaban asidero a las resistencias, a la libertad". Y más adelante: "La frenología y la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen entre las formas exteriores y las disposiciones morales". No hace falta citar, o mejor, se cita un discurso social que se da por sabido y aceptado: la ciencia, saber anónimo, es la verdad general que sostiene la lógica del libro.

El orden que el texto viene a establecer en el desorden del mundo es, ya lo vemos, un orden de las causas. Pero a la vez ese orden de las formas y de las semejanzas está siempre amenazado por la tautología, la abstracción, la contradicción, el vacío. Veremos un solo ejemplo. Nuestra sociedad pastoril: (a) "Es todo lo contrario del municipio romano" (b) "Se asemeja a la antigua Slovoda Esclavona", (c) "con la diferencia de que aquella era agrícola". (d) "Se diferencia de la tribu nómada". (e) "En fin es algo parecido a la feudalidad de la edad-media". (f) "Pero lo que presenta de notable esta sociedad en cuanto a su aspecto social es su afinidad con la vida antigua, con la vida espartana o romana" (g) "si por otra parte no tuviese una desemejanza radical". Este silogismo extravagante está encerrado en un solo párrafo.

Los puntos de comparación pueden extenderse al infinito y cerrarse sobre sí mismos. Todo se parece a todo, pero a la vez todo se diferencia. Analogías encadenadas y vacías, fundadas en la semejanza y en la diferencia, se encuentra ahí un ejemplo de lo que podríamos llamar una forma figurada de la dialéctica. El misterio y la fascinación de las analogías irrealiza el texto y al mismo tiempo lo clausura. En este procedimiento, que es el fundamento de su ideología, debemos buscar la base para analizar el carácter literario del *Facundo*.

Pierre Bourdieu

Nacido en 1930,
profesor en la Ecole des Hautes Etudes de París
Bourdieu ha indagado particularmente
el origen social de los gustos estéticos
y las costumbres culturales,
las formas del aprendizaje
y la reproducción de ideas y valores.

Los bienes simbólicos, la producción del valor

La denegación de la "economía"

El comercio de arte pertenece a la clase de prácticas en las que sobrevive la lógica de la economía precapitalista (sucede esto también en la economía de los intercambios entre las generaciones). Estas prácticas funcionan, por lo tanto, como *denegaciones* prácticas ya que pueden hacer lo que hacen simulando, al mismo tiempo, que no lo hacen. Desafiando la lógica ordinaria, estas prácticas dobles se prestan a dos lecturas opuestas e igualmente falsas que destruyen la dualidad y duplicidad esenciales al reducir las ya a la denegación, ya a lo denegado mismo, esto es al desinterés o al interés. Las economías fundadas sobre la denegación de lo "económico" lanzan un desafío al economicismo, precisamente por el hecho de que no funcionan y, en la práctica, no pueden funcionar sin rechazar constante y colectivamente el interés propiamente "económico" y la verdad de las prácticas que el análisis "económico" revela.

En este cosmos económico definido, en su mismo funcionamiento, por un "rechazo" de lo "comercial", que de hecho es una denegación colectiva del interés y el beneficio comerciales, las conductas más "antieconómicas", las más evidentemente "desinteresadas", las que en un universo "económico" ordinario se-

rían implacablemente condenadas, encierran una forma de racionalidad económica (aunque sea en sentido restringido) y en absoluto excluyen a sus autores de los beneficios, incluso "económicos", prometidos a todos *los que aceptan las leyes* del universo. Dicho de otro modo: junto a la persecución del beneficio "económico" que, haciendo del comercio de bienes culturales un comercio como los otros y no de los más rentables "económicamente" (como lo recuerdan los más advertidos, es decir los comerciantes de arte más "desinteresados"), se limita a ajustarse a la demanda de una clientela convencida de antemano, existe un lugar para la *acumulación del capital simbólico*, como capital económico o político denegado, ignorado y reconocido, legítimo por lo tanto, en la medida en que representa un "crédito" que puede asegurar, en ciertas condiciones y según ciertos plazos, beneficios "económicos". Los productores y vendedores de bienes culturales "comerciales" se condenan a sí mismos, y no sólo desde un punto de vista ético o estético, porque se privan de las posibilidades brindadas a aquellos que, sabiendo *reconocer* las exigencias específicas de su universo, o, si se quiere, confundir y hacer confundir los intereses presentes en su práctica, consiguen

los medios para obtener ganancias de manera desinteresada. En una palabra, mientras que el único capital útil, eficiente, es este capital poco conocido, reconocido, legítimo, que llamamos "prestigio" o "autoridad", el capital económico que está implicado a menudo en las empresas culturales no puede asegurar la ganancia específica que produce el campo —y, por lo tanto, los beneficios "económicos" que están siempre implicados— si no se convierte a su vez en capital simbólico: la única acumulación legítima tanto para el autor como para el crítico, para el marchand como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre conocido y reconocido, un capital de consagración que supone el poder de consagrar objetos (mediante el efecto de la rúbrica o la firma) o personas (a través de la publicación, la exposición, etc.) y, en consiguiente, otorgar valor y extraer beneficios de la operación.

La denegación no es ni una negación real del interés "económico", que persigue siempre a las prácticas más "desinteresadas", ni una "disimulación" lisa y llana de los aspectos mercantiles de la práctica, como pudieron creerlo observadores muy atentos. La empresa económica denegada del marchand o del editor, "banqueros culturales" en quienes el arte y los negocios se asocian en la práctica —hecho que los predispone a representar el papel de chivos emisarios—, sólo tiene éxito "económico" si está orientada por un dominio de las leyes de funcionamiento del campo de producción y circulación de los bienes culturales, es decir por una combinación bastante improbable, y pocas veces lograda, del realismo que puede hacer concesiones mínimas a las necesidades "económicas" denegadas y no negadas, y de la convicción de excluir estas mismas concesiones². Como la denegación de la economía no es ni simple máscara

ra ideológica ni repudio completo del interés económico, nuevos productores que tienen como único capital su convicción pueden imponerse en el mercado reivindicando valores en cuyo nombre los que lo dominan han acumulado su capital simbólico; pero, por otro lado, sólo los que saben convivir con las coerciones "económicas" inscriptas en esta economía de la mala fe, podrán recoger plenamente todos los beneficios "económicos" de su capital simbólico.

¿Quién es el creador?

La ideología carismática que está en el origen de la creencia en el valor de la obra de arte, y por ende del funcionamiento mismo del campo de producción y circulación de los bienes culturales, constituye sin duda el principal obstáculo para una ciencia rigurosa de la producción del valor de los bienes culturales. En efecto, ella orienta la mirada hacia el *productor en apariencia*, el pintor, el músico, el escritor, en una palabra, el "autor", sin preguntarse quién autoriza al autor, quién otorga la autoridad con la que el autor se autoriza. Es completamente evidente que el precio de un cuadro no se determina por la suma de los elementos del costo de su producción, materias primas, tiempo de trabajo del pintor, y también es evidente que las obras de arte ofrecen el mejor ejemplo a quienes quieran refutar la teoría marxista del valor trabajo (que, sin embargo, acuerda un estatuto especial a la producción de arte). Esto sucede porque se define mal la unidad de producción o, lo que es lo mismo, el proceso de producción.

Plantearemos la cuestión bajo su forma más concreta (la que a veces toma ante los ojos de los agentes): ¿quién es el verdadero productor del valor de la obra? ¿el pintor o el marchand? ¿el escritor o el editor y el director teatral? La ideología de la creación, que convierte al autor en

primero y último principio del valor de la obra, disimula que el comerciante de arte (marchand, editor, etc.) es, siempre, el que explota el trabajo del "creador", comerciando con lo "sagrado", y quien, al arrojarlo al mercado a través de la exposición o la publicación, *consagra* el producto, que sin su acción hubiera quedado limitado al estatuto de un recurso natural, que el comerciante "supo" descubrir. Y puede consagrarlo porque él mismo está consagrado³. El comerciante de arte no sólo le procura a la obra un valor comercial, poniéndola en relación con un mercado; no es sólo el representante, el empresario que "defiende, como suele decirse, a los autores que le gustan". Es quien puede proclamar el valor del autor que defiende (recuérdese la ficción del catálogo o del pedido de publicación) y, sobre todo, "comprometer su prestigio" en su favor, actuando como un "banquero simbólico" que ofrece como garantía todo el capital simbólico que ha acumulado (y que puede realmente perder, en caso de "error")⁴. Esta inversión, para la cual las inversiones "económicas" correlativas funcionan como garantía, hace entrar al productor en el ciclo de la consagración. Se entra en la literatura no como se ingresa en una religión, sino como en un club selecto: el editor es un padrino prestigioso que (junto con los críticos y los prologuistas) aseguran los testimonios del reconocimiento. Es más claro todavía el papel del marchand que debe realmente "presentar" al pintor y su obra en compañías cada vez más escogidas (exposiciones colectivas, individuales, colecciones prestigiosas, museos) y en lugares raros y cotizados. Pero la ley de este universo que establece que una inversión es tanto más productiva simbólicamente cuando menos se la ostenta, obliga a eufemizar las acciones de valorización que, por el contrario, en el mundo de los ne-

gocios, adoptan la forma abierta de la publicidad. El comerciante de arte presenta su "descubrimiento" poniendo a su servicio toda su convicción, que excluye las maniobras "bajamente comerciales", las manipulaciones y las "presiones", para tomar las formas más dulces y discretas de las "relaciones públicas" (una forma altamente eufemizada de la publicidad), recepciones, reuniones mundanas, confidencias juiciosamente colocadas⁵.

El círculo de la credibilidad

Pero remontándonos del "creador" al "descubridor" como "creador del creador" sólo hemos desplazado la pregunta inicial y todavía no hemos determinado de dónde recibe el comerciante de arte el poder de consagración que se le reconoce. Nuevamente aquí, la respuesta carismática parece preparada: los "grandes" marchands y los "grandes" editores son "descubridores" inspirados que, con la guía de su pasión desinteresada y no razonada por una obra, "hacen" al pintor o al escritor, o le permiten hacerse, sosteniéndolo en los momentos difíciles por la fe que colocaron en él, orientándolo mediante sus consejos y librándolo de las preocupaciones materiales⁶. Para dejar de remontarse continuamente por la cadena de las causas, es necesario quizás dejar de pensar según una lógica, favorecida por la tradición, del "primer comienzo", que de manera inevitable conduce a la fe en el "creador". No basta con indicar, como se hace a menudo, que el "descubridor" no descubre nunca nada que ya no haya sido descubierto, al menos por unos pocos: pintores conocidos por un número pequeño de otros pintores o de expertos, autores "presentados" por otros autores (se sabe, por ejemplo, que los manuscritos que serán finalmente publicados casi nunca llegan directamente, sino a través de in-



termediarios reconocidos). Su misma "autoridad" es un valor fiduciario, que existe en relación con el campo de producción en su conjunto, es decir con los pintores y escritores que forman parte de la "escudería" —"un editor, decía uno de ellos, es su catálogo"— y con los que no pertenecen a ella y que quisieran o no integrarla; en relación con los otros marchands o los otros editores que pueden envidiarle sus autores y sus escritores e, incluso, llegar a quitárselos: en relación con los críticos, que creen más o menos en su juicio, hablan de sus "productos" con mayor o menor respeto; en relación con los clientes, que perciben más o menos su "marca" y le tienen mayor o menor confianza. Esta "autoridad" es un "crédito" obtenido de un conjunto de agentes que constituyen "relaciones" tanto más preciosas cuanto más crédito posean. Es muy evidente que los críticos colaboran también con el comerciante de arte en el trabajo de consagración que

hace la fama y, por lo menos a término, el valor monetario de las obras: "descubriendo nuevos talentos", orientan la elección de los vendedores y los compradores a través de escritos y consejos (son a menudo asesores literarios o directores de colección en las editoriales o prologuistas de las galerías), y de sus veredictos que, aunque pretendan ser sólo estéticos, provocan importantes efectos económicos (por ejemplo en el caso de los jurados). Entre los que hacen la obra de arte, hay que mencionar finalmente a los clientes, que contribuyen a la formación de su valor apropiándose materialmente (el caso de los coleccionistas) o simbólicamente (el caso de espectadores y lectores), e identificando subjetiva u objetivamente una parte de su valor en estas apropiaciones. En una palabra, lo que "proporciona renombre" no es, como lo creen con ingenuidad los Rastignacs de provincia, tal persona "influyente", tal institución, revista, semanario, academia, cenáculo, marchand, editor, y ni siquiera el conjunto de lo que a veces se denomina "personalidades del mundo de las artes y las letras". La fama y el renombre se forman en el campo de producción considerado como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes e instituciones, y como lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración: allí se engendra continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor.

Fe y mala fe

El principio de la eficacia de todos los actos de consagración es el campo mismo, lugar de la energía social acumulada que agentes e instituciones contribuyen a reproducir a través de las luchas en las que comprometen lo adquirido en luchas anteriores. El valor de la obra de arte en tanto tal —fundamento del valor de toda obra en particular— y la

ULTIMOS LIBROS

Sartre por él mismo,
guión del film realizado por
A. Astruc y M. Contat

Diarios de viaje
de Albert Camus

Relatos completos
de Franz Kafka, 2 tomos

Nuestra América
de José Martí

Bahía de Todos los Santos
de Jorge Amado

Viaje a la Inversa
de Christine de Rivoivre



**EDITORIAL
LOSADA S.A.**

Alsina 1131 - Buenos Aires

credibilidad sobre la que se apoya, se engendran en las luchas incesantes e innumerables que se traban para afirmar el valor de cada una de las obras particulares. Luchas trabadas no sólo en la competencia entre los agentes (autores, actores, escritores, críticos, directores teatrales, editores, marchands, etc.) cuyos intereses, en un sentido amplio, están ligados a bienes culturales diferentes (teatro "burgués" o teatro "intelectual", pintura "reconocida" y pintura de vanguardia, literatura "académica" y literatura de vanguardia), sino también como conflictos entre agentes que ocupan posiciones diferentes en la producción de productos de la misma especie (pintores y marchands, autores y editores, escritores y críticos, etc.). Con estas luchas que, aunque nunca oponen claramente "lo comercial" y "lo no comercial", el "desinterés" y el "cinismo", comprometen casi siempre el reconocimiento de valores últimos como el "desinterés" a través de la denuncia de maniobras mercantiles o cálculos del adversario, la denegación de la economía se coloca en el corazón mismo del campo, en el principio mismo de su funcionamiento y su cambio.

Así, la verdad doble de la relación ambivalente entre pintor y marchand o entre escritor y editor, se revela en las crisis que muestran la verdad objetiva de cada una de las posiciones y de su relación, al mismo tiempo que se reafirman los valores que están en el principio de su ocultamiento. Nadie está mejor colocado que el marchand para conocer los intereses de los fabricantes de obras, las estrategias que emplean para defenderlas o para disimular estas mismas estrategias. Forma una pantalla protectora entre el artista y el mercado. Pero es también quien lo ata al mercado y provoca, por su existencia misma, develamientos crueles de la verdad de la práctica artística. Y

para imponer sus intereses le basta encerrar al artista en profesiones de fe sobre su desinterés. Basta escucharlo para descubrir que, excepto algunas excepciones ilustres que recuerdan por su existencia el ideal, los pintores y los escritores son profundamente interesados, calculadores, obsesivos por el dinero y dispuestos a todo para triunfar. Pero, en lo que respecta a los artistas que ni siquiera pueden denunciar la explotación de que son objeto sin confesar, al mismo tiempo, sus motivaciones interesadas, están en condiciones óptimas para poner a la luz del día las estrategias de los comerciantes de arte, el sentido de la inversión rentable (económicamente) que orienta sus inversiones estéticas. Adversarios cómplices, los que fabrican la obra de arte y los que la comercian están referidos a la misma ley que impone la represión de todas las manifestaciones directas del interés personal, por lo menos en sus formas abiertamente "económicas", y que tiene todas las apariencias de la trascendencia aunque sea el producto de la censura cruzada, que pesa casi tanto sobre cada uno de los que la hacen pesar como sobre todos los otros.

Un mecanismo parecido convierte al artista desconocido, sin crédito y credibilidad, en un artista conocido y reconocido: la lucha por la imposición de la definición dominante del arte, es decir por la imposición de un estilo, encarnado en un productor o en un grupo de productores, convierte a la obra de arte en un valor en la medida en que es un desafío dentro del campo de producción y fuera de él. Todos pueden rechazar la pretensión de sus adversarios de distinguir lo que es arte de lo que no lo es, sin poner en cuestión a esta pretensión misma: en nombre de la convicción de que existe buena y mala pintura, los competidores se excluyen mutuamente del campo de la pintura, dotándolo así del

desafío y del motor sin el cual no podría funcionar. Y nada disimula mejor la colusión colectiva, que reside en el principio del valor propiamente artístico, que los antagonismos a través de los que se realiza.

Sacrilegios rituales

A estos análisis pueden oponérseles las tentativas que se multiplicaron en el curso de la década del sesenta, sobre todo en el campo de la pintura, para romper el círculo de la credibilidad. Pero es demasiado evidente que ese tipo de sacrilegios rituales, desacralizaciones sacralizantes que sólo escandalizan a los creyentes, están a su vez destinadas a ser sacralizadas y fundar una nueva creencia. Piénsese en Manzoni, con sus líneas en cajas, sus conservas de "mierda de artista", sus zócalos mágicos capaces de transformar en obra de arte cualquier objeto que se colocara sobre ellos, o la firma de personas vivas, convertidas de este modo en obras de arte; piénsese en Ben que multiplica los "gestos" de provocación o de burla, como la exposición de un pedazo de cartón con la inscripción "ejemplar único", o de una tela sobre la que se escribió "tela de 45 cm de longitud". Paradojalmente, el destino de estas tentativas muestra la lógica del funcionamiento del campo artístico. En apariencia son radicales, subversivas. Porque aplican al acto de creación artística una intención de burla ya anexada a la tradición artística por Duchamp, "acciones" artísticas, registradas como tales y, de esta forma, consagradas por las instancias de la celebración. El arte no puede demostrar la verdad del arte sin convertir esta demostración en una manifestación artística. Y es significativo, a contrario, que todas las tentativas para poner en cuestión el campo de la producción artística mismo, la lógica de su funcionamiento y las funciones que cumple, mediante procedi-

mientos altamente sublimados y ambiguos del discurso o de la "acción" artística (como en Maciunas o Flynt), estén destinadas a merecer la condena incluso de los guardianes más hererodoxos de la ortodoxia artística, porque al negarse a jugar el juego de cuestionar el arte según las reglas, esto es: artísticamente, sus autores ponen en cuestión no un modo de jugar el juego, sino al juego mismo y a la credibilidad que lo funda. Y esta es, precisamente, la única transgresión imperdonable.

El artículo que publicamos, con autorización, apareció en *Actes de la Recherche en sciences sociales*, número 13, febrero de 1977. Se trata de un fragmento de un trabajo más extenso.

¹ Las comillas señalan que se trata de un "economía", en el sentido restrictivo del economismo.

² El "gran" editor y el "gran" marchand asocian la prudencia "económica" (la menuda se alude a sus gestiones de "padres de familia") con la audacia intelectual, distinguiéndose así de quienes se condenan, por lo menos "económicamente", porque actúan con la misma audacia y la misma desenvoltura en el aspecto comercial y el intelectual (también están aquellos que combinan la imprudencia económica y la prudencia artística: "un error sobre los precios o sobre el tiraje puede desencadenar catástrofes, aunque las ventas sean excelentes. Cuando Jean-Jacques Pauvert comenzó con la reimpresión del Littré, el negocio parecía tener excelentes perspectivas por el número inesperado de suscriptores. Pero, cuando apareció, un error en la estimación del precio hacía perder quince francos por obra. Y el editor debió ceder la operación a un colega", B. Demory, "Le livre à l'âge de l'industrie", *L'Expansion*, octubre de 1970, pág. 110). Se comprende por qué Jerome Lindon (de las Editions de Minuit, París) pueda atraer el elogio tanto del gran editor "comercial" (Laffont) como del pequeño editor de vanguardia (Maspero): "Un editor, con un equipo pequeño y pocos gastos generales, puede vivir plenamente imponiendo su personalidad. Ello exige una disciplina muy estricta de su parte pues debe establecer un equilibrio entre sus límites financieros y la tentación del crecimiento. Admiro profundamente a Jerome Lindon, director de las Editions de Minuit, que supo mantener este delicado equilibrio a lo largo de su vida de editor. Supo hacer prevalecer lo que le gustaba, y sólo lo que le gustaba, sin distraerse por el camino. Se necesitan editores como él para que nazca el *nouveau roman* y directores como yo para reflejar las facetas de la vida y de la creación" (Robert Laffont, *Editeur*, París, Laffont, 1974, pág. 291-2). "Cuando la guerra de Argelia, puedo decir que vivía como un militante de F.L.N. al mismo tiempo en que me convertía en

editor. En las Editions de Minuit, Jerome Lindon, que siempre fue un ejemplo para mí, denunciaba la tortura" (François Maspero, "Maspero entre tous les feux", *Nouvel Observateur*, 17 de septiembre de 1973).

³ Este análisis, que prioritariamente se aplica a las obras nuevas de autores desconocidos, vale también para las obras poco conocidas o desclasadas y también para los "clásicos" que pueden ser a su vez "redescubiertos", "retomados", "releídos" (de allí tantas producciones filosóficas, literarias, teatrales inclasificables, cuyo paradigma es la puesta en escena vanguardista de textos tradicionales).

⁴ No por casualidad, el rol de *caución* que incumbe al marchand es particularmente visible en el campo de la pintura donde la inversión "económica" del comprador (el coleccionista) es incomparablemente más importante que en materia de literatura o, incluso, de teatro. Raymond Moulin observa que "el contrato firmado con una galería importante tiene valor comercial" y que el marchand es para los amateurs, la "garantía de la calidad de las obras" (R. Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, París, Minuit, 1967, p. 329).

Va de suyo que, según la posición en el campo de producción, las acciones destinadas a valorizar pueden variar desde el recurso abierto a las técnicas publicitarias (en la prensa, catálogos, etc.) y las presiones económicas y simbólicas (sobre los jurados o sobre los críticos, por ejemplo), hasta el rechazo orgulloso y un poco ostentoso de toda concesión al siglo, que es, quizás a largo plazo, la forma suprema de la imposición del valor (forma accesible sólo a unos pocos).

La representación ideológica transfigura las funciones reales: sólo el editor o el marchand que le consagren todo su tiempo, pueden organizar y racionalizar la difusión de la obra que, sobre todo quizás para la pintura, es una empresa vasta que supone información (sobre los lugares de exposición "interesantes", sobre todo en el extranjero) y medios materiales. Pero, además el marchand es el único que, actuando como intermediario y como pantalla, puede permitirle al productor dotarse de una representación carismática, es decir inspirada y "desinteresada", de su persona y de su actividad, evitándole el contacto con el mercado, dispensándolo de tareas a veces ridículas, desmoralizantes e ineficaces (por lo menos simbólicamente) encaminadas a la valorización de su obra. (Es probable que los oficios de escritor y pintor, y sus correlativas representaciones, fueran completamente diferentes si los productores debieran asegurar por sí mismos la comercialización de sus productos y si dependieran directamente, respecto de sus condiciones de existencia, de las sanciones del mercado o de instancias que reconocieran sólo esas sanciones, como las editoriales "comerciales"). A aquellos que opondrán a estos análisis la representación de relaciones "contratarias" entre productores, hay que recordarles todas las formas de la competencia desleal, de las que el plagio (más o menos disfrazado) no es sino la más conocida; y también la violencia (simbólica) de las agresiones por las que los productores apuntan a *desacreditar* a la competencia (piénsese en la historia de la pintura como fuente de innumerables ejemplos).

Jorge Di Paola

Umbrales

Jorge Di Paola es argentino y nació en 1940.
Ha publicado dos libros: "Hernán" y "La virginidad es un tigre de papel" (cuentos),
y relatos en diversas antologías.
El texto que publicamos pertenece a un libro inédito.
Trabaja actualmente en una novela

Ella dijo sí. Después, comprada la cuna, dijo no. Intentó explicar:

—Ibamos a hacer una chiquilinada.

Quise bromear con la frase, pero me quedé sin voz. En ese momento fui menos que un murciélago, y en esa oscuridad o ceguera emití sonidos que no tuvieron eco, ni me guiaron. Tropecé con baldosas levantadas, caí en pozos, atropellé paredes: tipo chocante. Ella en sus trece, tenaz en su negativa, sin memoria de su afirmación. Yo necesitaba pensar, pero ¿qué es pensar en algo? ¿Despojarlo de adherencias, de pesos falsos?

Conseguí muy poco: la imagen de una guitarra eólica, de plumadas oblicuas, ojos de cerradura tapados con miga de pan.

Recordé el mes pasado: habíamos rasquetado viejas capas de pintura al aceite, ablandadas con soda cáustica, habíamos pintado con cal las paredes y los marcos y ventanas de color caoba. Colgamos cortinas, limpiamos baldosas y lustramos pisos de parquet. Evoqué, entonces, las veces que nos juntamos en el suelo polvoroso, sobre el fino aserrín, sobre diarios viejos. Durante todo el afirmativo mes del sí.

Habíamos conseguido esa casa de planta en forma de cuña, frente a una plaza sin árboles que conservaba el rastro de una pista de circo: dos hectáreas de tierra de nadie, bordeadas por un cordón. Monumento a la pampa, dijimos. A veces, pastaba un caballo. El gato cazó una culebra.

—No —dijo ella. Miró la pared blanca, la pura cal—. Ahora no quiero —lagrimeó—. Ya vi una que conozco . . . lo hace barato. Esta noche cenamos en casa de papá. A la vuelta te muestro la clínica, que-

da cerca. Tenemos turno el domingo temprano.

Me encerré en mi piel, apreté los poros, replegué hasta los pelos más delgados de mi cuerpo, para que me penetraran. Un erizo al revés. Pero no me protegía de mí mismo como enemigo principal, súbitamente sembrada con sal mi simiente. Aunque quise evitarlo la tumbé de un golpe que soltó, en el revés de la mano, la tensión del erizo. Y mientras ella no lloraba, porque no lloró, la tomé por sorpresa, antes de que se levantara, a lo potrillo, por atrás. El semen no apostó a ninguna vida. Como ella no se quejó, caí en la virilidad de tango y dije:

—Como quieras.

Ella estaba amurada, la grupa al aire. Vi su penetrable zona incierta, sus dos agujeros como una sola sombra ofrecida al dedo ciego que la había empalado y aún latía, predispuesto a nuevos compases. Yo, que hasta pocos días antes creía comprenderla, le pregunté:

—¿Por qué ahora me venís con ésta? Aceptamos un juez de paz con caspa en la solapa, aceptamos regalos, compramos un osito de felpa. ¿Por qué, si tanto quisiste, y yo también quise, de repente no querés?

—Porque no. Antes quería y ahora, no. Con tanta fuerza como quise, no quiero.

Fue como apretar una tuerca falseada. Entre nosotros había algo más que un simple fantasma en el pequeño mar del útero, en etapa de pez y nadando hacia la nada próxima del domingo al amanecer. Todavía sin cara, pura química, podía pasar en pocos meses desde el espasmo hasta la humanidad. En esa época —cuando esto ocurría— para olvidar

no había otra droga que la ginebra. La casa a medio pintar olía a thinner, aguarrás, cal húmeda. Me quise poner los pantalones y salir hasta el bar de los taxistas, a tomar solo, la mirada perdida en la suficiente estampa de Gardel de color desteñido. Pero ella volvió a darme la espalda, como para un látigo.

Me apoyé en su carne. Sólo pude imaginar un puente que desconociera sus dos orillas, un Oriente y un Occidente que se miraran sin poder tocarse. Creí que el aliento de Virginia había oxidado mi giroscopio, que los metales de sus pulseras enloquecían mi rosa de los vientos. No puedo —pensé— actuar de manera definida. Solamente abrir y cerrar a ciegas mi bragueta para usar su contenido como un arma. Ella encontró la manera de soltar en mí la fiera. Cristiana de las catacumbas, me transforma en un romano. Pero no inventa nada, simplemente se tira al suelo en forma de cruz. El domingo la atarán a una camilla.

Nos bañamos juntos. Ella me limpió de sus heces, borró con la lengua su reserva de excrementos. Me afeitó para la cena, me perfumó como a un cortesano francés, y salimos.

Me dejé llevar hasta la parada del micro. Descubrí una figura formada por estrellas, cerca de la Cruz del Sur, pero no era una constelación registrada en los mapas celestes, sólo un dibujo de mi mente. Tantos soles lejanos y sin sistemas planetarios, sin mundos. Virginia hablaba de los muebles que iban a llegar, de segunda mano. En la oscuridad, me tocaba.

—Casi te caíste en la zanja —dijo— Hay que pisar la veredita de ladrillos.

En la zanja crecen flores con forma de pájaros tropicales, sujetos a un tallo. ¿Y si vuelvo, no voy a la cena y me tomo el aguarrás? No —decidí— al menos resguardar la mínima vida personal, la vida frágil y estrecha con la que se enfrenta el horror y el conocimiento y el placer. Como Virginia quiera. Así, callándome, escuché sobre la cama de bronce, el taburete y la pintura color caoba. Así creía decir no al no de Virginia. A veces me obstinaba en la botella de aguarrás, recordaba historias de ebanistas cornudos que se bebían el alcohol de lustre. Pero no podía decir, perdí la facultad de hablar, refugiado en un sistema de señales camineras que no conducían a ninguna parte. Imposible argumentar en favor o en contra de la negativa, Virginia se convirtió en una resistencia tan súbitamente como se funde el filamento de un foco. Distinguía el olor de su pelo, de las glicinas, distinguía la fetidez del zanjón donde nadaban los renacuajos de los sapos y también florecían los pájaros de raíces acuáticas. Hacía pocas horas, pero bastaron para perder la facultad de balancear y decidir. Advertí que pesar los hechos lleva más tiempo, que el fiel de la balanza se inclina y transforma los pesos en medidas.

—No, no gastemos en taxi. —dijo— A la vuelta sí,

quiero que me lo hagas otra vez. No tomés mucho en la casa de papá.

—Este vino, don José, no es para ponerle soda. El chianti ya la lleva puesta. Sí, estamos instalados. Falta que llegue la cama de bronce. Menos mal que el dormitorio es rectangular. El problema de las diagonales: las plantas de las casas en forma de triángulo, el living, creo, es un trapezoide irregular. Pero callé sobre la cuna desarmada en el placard, el osito pasa por juguete de Virginia, tan infantil en su manera de ofrecer la cola como si jugara al doctor. Si el abuelo no tapara el televisor. Gracias, el espumante me marea. Don Máximo siempre da la espalda a la pantalla. El abuelo cree que el aparato es un gran timo. Así dice. Y saca del bolsillo el palillero automático, de su invención. En graciosa parábola, el escarbadiantes salta hacia mí. Don Máximo se entusiasma discutiéndome el vuelo de los aviones. Son más pesados que el aire y como el aire no es nada . . . Escúcheme, hijo, soy el padre de la madre de Virginia, que Dios la tenga en su Santa Gloria, y lo hemos aceptado en la familia aunque sea un real calabaza. Le digo que el televisor es un gran timo. ¿Qué cómo funciona? Pues hombre, es el principio de mi palillero automático, perfeccionado por la técnica de ahora, por las máquinas. Allí, en esa cajuela con el cristal y la luz, hay miles de fotos delgadas como la piel de la cebolla. Y eso que llaman tubo no es sino esto —muestra el palillero— que si no me hubieran robado el ingenio en mi juventud yo estaría bien rico, como Creso. Otro escarbadiantes golpea en mi pecho, rebota y cae sobre los raviolos. El abuelo apunta hacia Virginia, que estalla en carcajadas y se agacha. De ese modo evita una andanada, que repiquetea en el piso. Ofrezco un vaso de vino al abuelo. Que a las penas consuelos. ¿Cuántas veces escuché esta historia del robo del invento, sin olvidar que don Máximo nunca creyó en la radio, incesantemente buscó por detrás al locutor, acusó de ventrilocuo al yerno y se fue por una semana. Que conmigo no se chancea nadie, que estoy para veras y no para bromas. Por debajo de la mesa, Virginia me toca, mientras don José intenta poner un poco de orden, toma mi mano y la lleva hasta su asiento, quiere dedo. Un proceso impersonal, semejante a la electrólisis, me carga de deseo. La neutral lascivia de las serpientes, anudadas en cúpulas que conservan el veneno. Palillero, oigo. Pastas al dente, caseras, olorosas a especias, a cebolla rehogada. No escucho ni veo a los parientes. Hay una cara, impresa sobre la mía, que intenta expresiones corteses, sonrisas apenas de muñeco. A la visión de la mesa puesta, de la comida tibia, se adosa el zanjón musgoso, su agua fértil.

Miro. Encuentro una geometría en el plano de la mesa, trazo líneas entre los vasos, las jarras, las botellas, las narices. Si fueran hilos, el telar de mi

mente derrotada tejería la figura correcta, acaso de forme: el sentido de ese momento.

—¿No, Virginia?

—Correte, abuelo —dice— quiero ver la serie.

Me sorprende que puedan hacer todas las semanas un episodio tan bueno, la verdad. Deben tener guionistas diferentes, no me fijé. Pensé: con esta serie inventaron un nuevo cuento de la buena pipa, el cigarro del suegro me hace toser. Dejo que se consuma. Cigarro fumador que se fuma a sí mismo. Pero. La mejor manera de pensar en algo, ¿cuál? Pensar en otra cosa, inventar una secuencia de imágenes que me lleven a un destino azaroso, con el solo propósito de apartarse. Imaginar el sistema de Kant como un esfuerzo sagaz de no pensamiento, así como caminaba cinco kilómetros diarios en su escritorio imaginando regiones del Rhin. Sospechar que la teoría de los quanta no cuentan a Planck. Claro, Planck no cuenta para los quantum. ¿Qué son?

Horas atrás había visto el cielo correspondiente al almanaque celeste, pero había trazado constelaciones arbitrarias, distraído del recuerdo de una pared blanca donde se recortaba la cara de Virginia. Ella negaba su útero y se donaba simétricamente, inversamente. Mientras tanto, mientras recordaba, el obediente Fugitivo aceptaba su destino de fugar y la pantalla destellaba y el parlante hervía de sonido, de voces neutras. Yo divergía. Me alejaba del foco que ella había puesto para mi lente. Quería descender por el monte artificial del olvido y la calma: miraba la pantalla. A este hombre sí que le ocurren cosas. Hay un manco. Ahora ¿dónde está el manco? Debe ser el enemigo de este episodio. El fugitivo maneja un camión. Está adentro de una casa: Mujer hermosa, llora. Un pueblo grande, acaso en el Medio Oeste. Iowa. Interrumpen. Virginia ayuda a la abuelastra, que tiembla apoyada en sus bastones y lanza un grito. Ruido de platos en la cocina. Nosotros llevamos a la abuela-astra a su cuarto empapelado con mapas. ¿Qué meridiano pasa por acá? ¿El estrecho del Bósforo, es tan estrecho? La llevamos hasta su cama topográfica. El pie izquierdo de Virginia voltea la escupidera. Desde la cama, la abuela-astra señala puntos en diversos mapamundis. Pregunta cuántas penínsulas tiene el mundo. Después de todo qué suerte. Vive entre paralelos y fronteras, la cartografía la separa y la absuelve. Las calles reales no entran en este dormitorio ni la gente por kilómetro cuadrado. A modo de canción de cuna, menciono penínsulas. Cuando llego a la de Yucatán se imponen ecos de goletas, carabelas, fragatas, y el olor de la pólvora.

Dios, una respuesta que no dice, ¿qué clase de respuesta es? Si bien Virginia sólo había cambiado un sí por un no, la naturaleza reflexiva de nuestro héroe no se conformaba con la novedosa lascivia de

Virginia —que de todas maneras había codiciado— ahora capaz de ofrecer traseras partes en oportunidad simultánea al rechazo ya tantas veces mencionado. ¿Por qué no ambas posibilidades en coincidencia, como las observaciones han mostrado en los cultos venéreos de civilizaciones sucesivas, en razas, pueblos y libros sagrados inclusive? ¿Por qué el tajo entre ambos hábitos tenía que ligarse al tajo que separaría el embrión del primogénito de estos jóvenes, que ya latía bajo el diafragma de la no-madre y había henchido sus pechos prometedores de calostro y de la miel blanca engordadora de cachorros? Misterio. Cuadratura del círculo o, para ser más figurativo, cubicación del huevo y rotura de cáscara.

Nos fuimos.

Quedaba entre nosotros una tenue afinidad a pesar de la distancia establecida entre nuestros mundos, todavía no mensurada. Caminábamos juntos como si giráramos en elipses. Nos alejábamos y nos acercábamos, perdido el centro de nuestro sistema sin estrella. Ibamos por la diagonal, casi a oscuras. Lámparas mortecinas del alumbrado proyectaban claroscuros, zigzagueantes luces, como los destellos de una batalla en una película muda. Ni un ruido cercano. Nada, aquella noche, marcaba el tiempo: transcurríamos como los personajes de un cuadro ya pintado, fijos en el óleo espeso del silencio, atrapados por una tela que no contemplaba nadie.

Ella, sin embargo, se bamboleaba como sobre la cubierta de un barco chico, hipando. La borrachera de Virginia, trazada a pincel, tenía sólo dos dimensiones y la tramoya de una perspectiva sin punto de fuga.

El aire apretaba los músculos con su inanimada fuerza. Qué silenciosa noche, qué vacío en los pechos.

—Los abuelos son maniáticos.—dijo cuando llegamos al desagüe del zanjón y la fetidez sulfúrica nos sacó del cuadro, rompió el encantamiento— Pero son mis abuelos.

—Caminá cerca de la pared —dije.

—No me voy a caer. No. Quiero caminar por el borde, quiero patear un sapo.

Cuando llegamos a la puerta de nuestra casa, el gato arañó el metal. Yo necesitaba —sentí— mover objetos pesados, impenetrables, duros. Dejarme marcar las manos. Abrí. Virginia, embellecida por el estrabismo que le acentuaba el vino, me pidió que buscara un sapo. Croaban en las sombras, se sumergían como sombras, extendían sus lenguas para cazar insectos: la vida está contra la vida.

Terminala. Hay que armar la cama, necesito ayuda. El sapo, mañana.

No me gusta que anden en el agua, que naden y también caminen. Quiero patear un sapo. Bichos feos.

Cerré la puerta y escondí la llave. La desnudé y la puse debajo de la ducha, pero no protestó.

Barrí el piso del dormitorio, levanté los postigos metálicos para sentir su inercia en los filos que marcaban mis manos. Saqué el caballete donde los apoyaba. Y cuando Virginia, alerta contra mí, salió envuelta en la toalla, vio la habitación limpia y a un hombre que había despertado, que se enfurecía contra la resistencia de los muebles. La pesada biblioteca con vidrios biselados en tránsito hacia un rincón, empujada por un joven buey que se azuzaba a sí mismo. En el piso se trazó una cuádruple huella, brillante:

—Va a quedar la marca dijo allá estaría mejor.

Traje el respaldo de bronce con columnas helicoidales. Por fin una resistencia real, una pesadez tangible: materia trabajada. Pedí ayuda para trabar el elástico entre el pie y el respaldo. Un trasto viejo comprado por kilo. Cama de abuelos: el colchón quedaba chico. No pude, no quise parar hasta que la casa que como cualquier otra es un rompecabezas, encajara en su molde. Ella, mientras tanto, colgó cortinas, limpió recuerdos de familia manchados de moho en los arcones. Pensé, en ese momento, que estábamos atrincherados en ese conjunto heterogéneo de objetos varios, de segunda mano. De ese modo, yo luchaba contra un aire meditativo que se parecía demasiado a la pereza, contra una tendencia a mirar el agua de los charcos no como un obstáculo por salvar sino como elemento para los microscopios, para perder la mirada en su interior y en sus reflejos. Coloqué una lámpara en el velador de caireles y me recosté bajo su luz, que contenía pequeños arcoiris y tornasoles que alumbraban casualmente mi pecho desnudo y brillaban en mi sudor.

Dejamos entrar al gato. La noche destilaba humedad, vahos de putrefacción. Mensaje del viento Sur: *pasé por el frigorífico, azoté la alta llama de la destilería, ricé la rompiente del Mar Dulce, he llegado a tu nariz.*

Encendí la mecha del Bram-Metal, oí el humo picante. Lo puse en un ángulo de la pieza. ¿Qué pasa con el espacio en este ángulo: es el más denso de los cuatro, tiene sus mismos exactos 90 grados, por qué mi peso es mayor acá? Afuera descendía una niebla fría.

Virginia desanudó la toalla y la dejó caer. Pero le faltaba ligereza para la desnudez. Ambos mostrábamos lo nuestro, aunque ya sin gracia, a mitad de camino entre la vergüenza y la impudicia.

Sobre la piel del gato, la mano de Virginia a contrapelo. Continuo rumor de ronroneo. La agazapada carne de Virginia resaltaba, blanca, contra la colibruscamente erecta y luego culebreante del gato acariciado por la mano delgada, perfecta, temblorosa en la caricia. Los pechos levemente abultados, el



vientre, reverso de su cuenco, la acuosa cavidad donde aún crecía un cigoto de hombre o de mujer. Acaso ella no lo había advertido: mujer ahusada, con algo de ciprés deshojado, con mucho de gran felino, se redondeaba suavemente. Pensé ¿no está ya muerta esa latencia de tejidos, embrión? ¿Qué será el domingo, sólo un período de rotación? Aquí, en este trompo esclavo de un sol, aquí intentamos reposar y repensar. Así considerado, un domingo era menos que un vals, y llegué a figurarme los días como danzas encubiertas, síncoas, diástoles, sístoles. Los días como algo audible que se escapa, melodía que no se recuerda. Se revela apenas en las filtraciones de las cavernas, en los vapores de la vegetación, de la superficie de los mares, imprecisas clepsidras en las que no caben las señales de las horas, meros derrames.

Amanecer visto del revés, como final. Antípoda, entraba en la noche cuando el sol de mi latitud se levantaba sobre el horizonte. En las formas del sueño que quiero recordar, hay sombras y luces, figuras que acaso me expliquen lo que no comprendo, pensé. Allí una copa no es una copa, por lo tanto esa copa rota no es una copa rota. Virginia no es el perro de cera que atrapa sus facciones como el betún de Judea, junto a una llama que la transfigura en una muñeca quebrada que se achica hasta el tamaño de un grano de sal, y luego crece, desmesurada como una luna con ojos de celuloide y halo iridiscente.

El sol por la ventana. Gente que va al trabajo: la vigilia de los otros toma su cuerpo, indiferente a mis ojos cerrados, que descansan en su cuenca de viva y quebradiza sustancia calcárea. El calor saca hojas de hierba, la lluvia, luego, da brillo a las superficies.

Yo no contaba para los hechos.

El gato, elástica sombra chinesca, recortada sobre carne de mujer: una mancha sobre albayalde, o piel calada por un tatuaje móvil: sobre el tatuaje una mano blanca. Pero son otra cosa bajo un impacto de sueño.

Ya no era sueño. Contemplaba un pecho, varias curvas lentas, apenas de muchacha, el vientre que escondía tanta cosa incipiente y pasada.

Falta poco, digo. Sólo responde una mirada honda, faltan otras palabras. No alcanza el sí que ahora dice.

Levanto el gato, lo dejo caer. Nos miramos al centro de las pupilas. Son huecas. Pasé —sigo, infinitamente, pasándolo— un dedo laxo por su cara, lo seco en la sábana. El ojo es el planeta espejado del deseo y del terror.

Como paredes opuestas y equidistantes que se derrumban hacia un centro, nos encontramos. Cada uno, creo, sintió las aristas, codos y rodillas del

otro. El brusco cuerpo de ambos, único cuerpo. Habíamos ocupado varios lugares en el espacio de la cama, el animal de dos espaldas ocupó varios lugares en nuestro lugar. ¿Dos espaldas? Quebrada simetría, pecho contra espalda, desprendimiento, nuestras bocas prendidas, cada cual a lo no-suyo. Agilidad de labios y lenguas. No y sí. Predominio del no. Los índices hacia adentro, señalando el desperdicio. Arte en el ardor, vacío artificio sin finalidad, vacío más allá del instante del acto. Multiplicamos acoples como nunca; proliferó una voracidad rabiosa, los lamidos de cada uno hasta el grito y como perros.

Volvimos a mirarnos. Qué cosa, la cara de quién. ¿Alguna vez pensamos? Sin asombro, pero por completo desconocidos uno para el otro, descubrimos ese atrevimiento canino que no tenía exactamente sabor ni obedecía a ningún plan. No contó el cansancio, nunca acabar y detenernos en el límite y reanudar las ecuaciones de las partes del cuerpo. Fuimos cascos tragados por aguas servidas. Y nuestros ojos ya sin miedo, tanto como sin paz y sin amor, se extraviaron en algún punto más allá de nosotros, un punto sin luz, que trajo toda la oscuridad del universo, la vasta noche del caos.

Bebimos té frío. Algunas hojas abiertas y flotantes en la superficie de la infusión tornasolada. Cansados para dormir, para volver a su eje nuestras vueltas ciegas. La cópula se abría como una herida entre nosotros, herida que separó cada vez más sus labios y pidió el mismo bálsamo que también era la espada.

Flotaba el aroma de los solventes. Virginia se levantó y se dejó mirar de espaldas a mí, junto al mueble del tocadiscos de ocasión. El viejo combinado contenía engranajes falseados, que movían el plato en revoluciones excéntricas, 45 por minuto para escuchar un Wagner 33. Debajo del sillón, una sombra viva. El gato invisible irradiaba su calor. Oculto, se notaba. Virginia se acerca a la cama, busca en la sábana una pelusa de la manta, que a su manera se corroe, tiene su tiempo. Entonces miré su gracioso vientre, sus vísceras veladas. De pie, y frente a frente, en un abrazo que dejó de ser lucha, hubo un espasmo que tampoco permitió la paz ni el reposo. Acostados, quedamos como un libro que se abre. Miramos las espiraladas barras de bronce de la cama atroz, sin que ninguno alcanzara a reflejarse en el cristalino del otro.

Supe, entonces, que ese día no concluiría nunca. Vi al sol arder en el yeso y creo que poco después la vi dormir. Dibujaba un arco tosco y pardo sobre la cama como sobre la tela de un cuadro. Le encontré todos los defectos y le inventé algunos. Pesadamente fui a cerrar la llave del Bram-Metal que había carbonizado su mecha. Las mucosas irritadas por la mala combustión del querosén.

Carlos D. Martínez

Onetti: decadencia y destrucción de Santa María:

Dejemos hablar al viento, de Juan Carlos Onetti, Barcelona, Bruguera Alfaguara, Colección Narradores de Hoy, 1979, 245 pp.

Después de *La muerte y la niña* (1973), Onetti quiebra con esta nueva novela un significativo silencio de seis años. Obviamente, la práctica de la literatura no ha sido ajena a las tensas circunstancias que han conmocionado tal vez como nunca a la sociedad y la cultura latinoamericana, más reciente. Refiriéndose a su experiencia personal —que es sin duda la de uno de los mayores escritores rioplatenses—, Onetti ha expresado en España —lugar en el que ha podido hacer coincidir sus viejas amistades con su condición de exiliado latinoamericano— que la primera parte de esta novela la había escrito cuando aún residía en Montevideo, y que, por razones que él llama de desarraigo, pasó años sin poder escribir. “Recién a comienzos de 1979 —ha explicado— me vino bruscamente el ataque y pude terminarla aquí”¹. A esta situación, que sin duda conforma un aspecto del marco contextual en el que pueden inscribirse las posibles lecturas de la última pro-

ducción onettiana, cabe agregar, en cuanto a la historia básica que se narra y a su personaje principal, que ya en 1969 Onetti la había anunciado, en un reportaje realizado por Emir Rodríguez Monegal², como la trama de uno de sus próximos relatos.

En realidad, en ese reportaje no sólo anticipaba al protagonista principal de *Dejemos hablar al viento* sino que ponía en relieve uno de los rasgos principales de su escritura. “Medina es un personaje apenas esbozado en *El Astillero*, un tipo que no llegó a jefe de policía, es jefe del destacamento de policías”. Es que el corpus Onetti, es decir, lo que constituye su obra narrativa, puede leerse a partir de *La vida breve* —pieza clave no sólo de su producción sino de la literatura latinoamericana contemporánea— como un texto único. Dos ejes fundamentales marcan, pues, su escritura desde ese momento. Por un lado, aunque ya presente desde su obra inicial, *El Pozo* (1939), un nivel reflexivo sobre la producción textual y las posibilidades de la ficción insertas como una red dentro de las convenciones propias del relato, casi un *strip-tease* de los procedimientos narrativos. Por el otro, y den-

tro de esas mismas coordenadas, la creación de un espacio mítico, esa Santa María imaginaria que puede reconocerse por su dimensión provinciana y topográfica como ubicada en el litoral rioplatense con sus personajes, sus pasiones y sus ritos cotidianos. “Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. (...) La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas” (*La vida breve*)—. Espacio mítico que se ha comparado con el *Yoknapatawpha County* de Faulkner y que, más allá de las diferencias, precede al *Macondo* de García Márquez.

Una vez más con *Dejemos hablar al viento* Onetti remite a la posibilidad de contar una historia a partir de un personaje o de una secuencia de otro de sus textos. Tal como en la escena final de *La vida breve*, donde tangencialmente aparece Larsen expulsado con sus prostitutas de Santa María, sirve para entretener la anécdota de *Juntacadáveres* (1964); o como la Moncha Insurrealde de esta misma novela, personaje fugaz y secundario, que luego se convierte en la protagonista principal de *La novia robada* (1968). Y más aún, uno de los capítulos de esta nueva obra suya es la transcripción casi textual del cuento *Justo el treintauno*, publicado en 1964.

Dejemos hablar al viento puede leerse, entonces, como una nueva faceta o fragmento de ese texto único que, como decíamos, constituye la narrativa de Onetti; pero, puede leerse también como una parodia, ya que la parodia es uno de las marcas de su escritura en el sentido de poner al desnudo los artificios y modos de representación literaria. O sea, ese discurso a dos voces: la voz del otro, y la voz de la distancia, de la des-construcción. Josefina

Ludmer ha estudiado este aspecto y examinado cómo los relatos de Onetti constituyen una doble parodia: la de la ideología naturalista y la de la novela policial.³ Desde otra perspectiva, puede observarse también en los textos narrativos posteriores a *La vida breve* una constante remisión paródica hacia su propia obra. En *La muerte y la niña*, por ejemplo, las constantes alusiones al Brausen creador-escritor como el sujeto que rige e impone la moral (destino, leyes) del mundo relatado, tienden a resaltar, justamente, el carácter de ficción de ese espacio representado. Pero es en el texto que ahora comentamos donde estas remisiones hacia su propia narrativa, hacia la Santa María inventada por Brausen-escritor, alcanzan su grado superlativo. En este aspecto es muy significativo que esta novela esté dividida en dos partes claramente diferenciadas en cuanto al sujeto que narra, al sujeto de la enunciación. En la primera, el narrador es Medina, ese personaje cuya filiación, como hemos señalado, es secundaria (oficial de policía, jefe del Destacamento) en las novelas anteriores de Onetti. La forma elegida es la del narrador homodiegético, la primera persona, y desde esa perspectiva el relato se estructura como memorias, como una evocación de un pasado, y por lo tanto el sujeto pasa a ser también el objeto de la narración. Pero el pasado que evoca aquí Medina, narrador y protagonista, es doble. Por una parte, en lo inmediato, relata (rememora) sus frustrantes experiencias en el exilio, en Lavanda, una ciudad que dentro del universo de la ficción es un Montevideo disfrazado (no es casual la semejanza fónica entre *Lavanda* y *La Banda / Oriental*); además, el cuento *Justo el treintaiuno* que se reproduce como capítulo VIII, entre las pocas enmiendas que tiene, se sustituye Montevideo por Lavanda). Es que Medina por

"orgullo", por cansancio de Brausen y de Santa María ha elegido este camino del destierro. Y esa circunstancia es la que desencadena básicamente la acción que se narra. Por otra parte, la evocación se centra en su pasado sanmariano, y evocar, es un intento de reconstruir esa vida anterior perdida e irrecuperable. En este registro el tiempo verbal predominante es el imperfecto, y los motivos habituales de la escritura de Onetti como las visitas y los viajes se articulan en esa dirección.

Veamos, sucintamente, cómo en esos dos planos del relato se conforman las relaciones y entrelazan motivos y acciones. En Lavanda, Medina se vincula con otros ex sanmarianos como él (María Seoane, Frieda, Quinteros . . .) y a través de sus trabajos ("Las vidas breves que tuve en Lavanda") entabla relaciones principalmente circunstanciales. Su primera experiencia será la de enfermero de un general moribundo, un héroe tal vez de la historia uruguaya ("estuvo en Masoller"), dicen de él. Los miembros de la familia visitan al enfermo y visitan también a Medina y todas estas secuencias se recortan sobre lo paródico. Cada pariente del moribundo aparece asociado a uno de los libros que Medina lee para pasar las largas noches de vigilia: Clausewitz con la caricatura del capitán Vélez (el yerno); las novelas "crudas" con la "lenta y oscura" Susana (la hija) y Adler con Pablo (el hijo) que quiere ser siquiatra. En la visión de Medina cada uno de ellos se inscribe en una retórica, dicen, actúan dentro de un esquema de convenciones. Finalmente, el cierre de esta primera y desopilante aventura concluye representando en la ficción (Medina narra, reflexiona sobre el arte de narrar) la ideología literaria de Onetti: narrar es falsificar, transformar lo referencial; pero también es una necesi-

dad de romper el aislamiento, una forma de comunicación: "Creo que toda mi literatura —dice Medina— reiteraba la vieja y tonta necesidad de tener un amigo y confiar . . ."

Su segundo intento de sobrevivir en Lavanda será a través de la pintura de retratos y desnudos. En esta dimensión se inscriben las relaciones con dos personajes femeninos característicos de la narrativa de Onetti: la mujer joven, la muchacha casi adolescente. Con una de ellas, Juanina, mantendrá una relación fugaz, casi un intercambio de historias. Ella inventa, falsifica y le vende una historia de embarazo y cierta tía cruel. Medina la protege y hasta se enamora de ella y consigue vender los cuadros que ha podido pintar con su cuerpo y su rostro. Con la otra, Olga ("Gurisa"), encuentra a la compañera de sus sueños, venganza y destrucción. Por otra parte, toda esta segunda "vida breve" de Medina en el exilio —uno de los niveles de las distintas historias y núcleos narrativos que se rozan, alternan y concluyen en la compleja forma que el relato adquiere como discurso— es muy significativa en tanto plantea también la problemática de la creación artística, las posibilidades y límites de la imagen plástica y su transmutación en mercancía.

En cuanto a las relaciones con los ex sanmarianos, punto de acceso al pasado más remoto y perdido, encontramos en primera instancia la visita de Medina a María Seoane con quien "frase a frase" reconstruye una faceta de su vida anterior: la relación amorosa con María Seoane y la dudosa y no asumida paternidad de un hijo de ambos. La secuencia concluye con una comparación irónica: "Nuestro pasado había sido sucio, tal vez imprescindible. Pero el presente era peor, como es costumbre". La relación más marcada por ese pasado común es con Frieda, quien como Medi-

na ha sido expulsada de Santa María, aunque su transgresión al orden establecido es otra: la homosexualidad y el escándalo la han arrojado al destierro. Su único vínculo con el pasado sanmariano es el giro que recibe periódicamente de su familia —colonos alemanes ricos y adinerados— que le permite una vida económicamente despreocupada y proteger a Medina y sus amantes. En la primera visita a Frieda, Medina recuerda su infancia, una tía, su inclinación temprana por el dibujo y la pintura. En el ahora capítulo *Justo el treintauno*, Medina se reúne con Frieda para recordar juntos “las caprichosas variables evocaciones del paraíso perdido”.

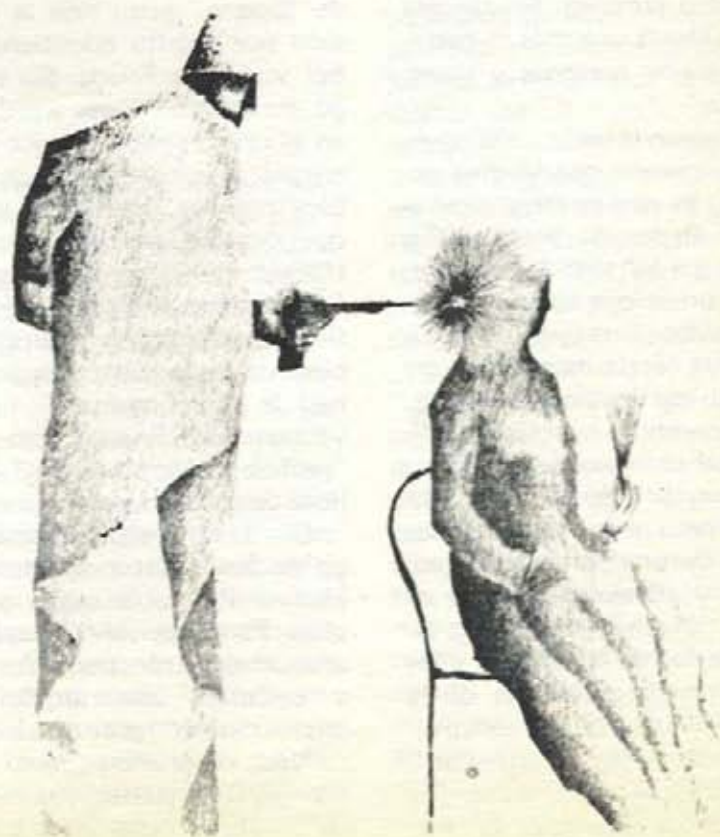
El viaje, otro motivo de la narrativa onettiana, es en esta primera parte de *Dejemos hablar al viento* un viaje por la memoria, cargado de nostalgia, de deseos de regresar al pasado sanmariano. Victoria, la joven prostituta que Medina conoce al poco tiempo de llegar a Lavanda, le recuerda, por una parte, su antigua “repugnancia y a veces odio por las putas” de Santa María, pero también a otra mujer imprecisa que había conocido en Santa María. Tal vez esa Teresa que asoma fragmentariamente en la novela como la mujer soñada, ideal e inalcanzable. Su aventura sexual con Victoria es sólo la posibilidad de reconocer en su cuerpo (“creí reconocer en su cuerpo sexo, cansancio”) otro *cuerpo*, el de la escritura, “esas palabras, seres y cosas que enumeran en libros y volverán”. Medina narrador, personaje, ficción, al inventar-contar su pasado, cita a Onetti, transcribe un fragmento de *Juntacadáveres* que alude justamente al proceso de narrar una historia⁴.

Las relaciones con Quinteros (ese médico de dudosa reputación y siempre ligado a lo “ilícito”, amigo de Díaz Grey en *La vida breve* y en *La casa en la arena*) y

el inglés Mister Wright, son también la posibilidad del viaje hacia el pasado. “Otra noche de memorias y aburrimientos. El dúo cómico de Santa María”, dice Frieda refiriéndose a ellos dos. Las escenas en que se desarrollan estos encuentros rozan el absurdo, los diálogos son terriblemente irónicos, todos mienten, cuentan, inventan historias. Y Medina, finalmente, narra su rebelión, la historia de cómo se fue de Santa María. Pero esa rebelión aparece narrada en dos niveles. Por un lado, de conformidad con la verosimilitud de la ficción, Medina, jefe del Destacamento policial de Santa María a punto de arrestar con toda facilidad al más peligroso contrabandista de la zona, el Pibe Manfredo, opta por unirsele y juntos cruzan el río camino al exilio⁵. Ese paso de Medina de la *legalidad* a la *ilegalidad* es la

transgresión a nivel de la historia. Por el otro, en un nivel hiperliterario, paródico si se quiere, la transgresión es la rebelión contra el Brausen de “la vida breve” fundador e inventor de Santa María, razón por la cual Medina puede convertirse en narrador, en el inventor de un pasado y una ciudad. Este espacio marginal es el que se sitúa Medina narrador remite, en la ideología literaria de Onetti, al lugar que ocupa en la estructura social el escritor latinoamericano.

La primera parte de *Dejemos hablar al viento* se cierra con las últimas experiencias de Medina en Lavanda. El edificio en ruina donde tiene su atelier es finalmente demolido y tiene que refugiarse con Gurisa en un hotel alojamiento. Las alusiones irónicas a su rebelión se reiteran (“... hice bailar en el aire la sobaquera



con la pistola robada a Brausen") y en un clima de confusiones, cuartos equivocados, se le presenta Larsen, que ahora se llama Carreño y es propietario de la casa de citas. Es el mismo Larsen que literalmente había muerto en *El Astillero*, resucitado y grotesco: "le vi manotear gusanos que le resbalaban de nariz a boca". Es también, un desterrado de Santa María, especie de contracara, de revés de Medina: "Usted era comisario —dice Larsen— y yo un pobre cafishio fracasado". Pero ambos han transgredido un orden. Medina reitera que se fue de Santa María porque "se asfixiaba porque odiaba a Brausen". Larsen, que "fue echado de mala manera". La ironía, la burla cierran finalmente esta secuencia. Larsen extrae de su billetera un papel "maltrecho y doblado" con un fragmento de *La vida breve*, que da a leer a Medina. La propuesta es imitar a Brausen, soñar, escribir la propia Santa María; "Tírese a la cama —le dice Larsen a Medina—, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos".

En la segunda parte de la novela podría decirse que Medina desaparece, se enmascara y nace el narrador en tercera persona. Sin embargo, en tal sentido, la ambigüedad condiciona todo este tramo del relato: el regreso de Medina a Santa María bien puede ser un sueño que Medina se fabrica, o simplemente la historia "real", dentro del universo de la ficción, del regreso de Medina. El espacio donde transcurre la acción es ahora el de una Santa María envejecida y decadente, donde el progreso sólo ha alcanzado a algunos barrios de la periferia y los nuevos ricos provenientes de la vecina colonia suiza han construido "presuntuosas residencias". Es una Santa María diferente a la de los relatos anteriores de Onetti,

donde los "notables" como Díaz Grey aparecen envejecidos y resignados; donde el Hotel Plaza ya no es "El Plaza" sino lo de "Campisciano", su nuevo propietario; donde el antiguo hospital de la ciudad se ha convertido en un asilo para ancianos y el Destacamento policial en que Medina retoma su puesto de comisario es más o menos un edificio en ruinas. En este clima de total decadencia y descomposición se entreteje una nueva historia en torno al conflicto de Medina con Seoane, su supuesto hijo, al que quiere salvar, apartarlo de la droga y el alcohol, y con Frieda su ex amante y amante de Seoane también, que han regresado, a su vez, y por distintas razones, a Santa María. Viajes y visitas son también aquí los motivos con que se arma la anécdota cuyo desenlace —como en casi toda la obra de Onetti— desemboca en el crimen y el suicidio. Precisamente, Medina en su función de policía investiga los hechos consumados: el asesinato de Frieda, el suicidio de Seoane, quien deja la confesión por escrito admitiendo haber matado a Frieda. Sin embargo, no todo concluye aquí, como en el relato policial clásico que al encontrar a los verdaderos culpables resuelve, devela el enigma que desencadena su sistema narrativo. Por el contrario, en este final nada se resuelve, sólo se insinúa a través de la hábil disposición de las acciones, la posibilidad de que el mismo Medina haya matado a Frieda, pero como "representante de la ley" queda libre de toda sospecha.

Con la destrucción por el fuego de Santa María, planeada por Medina ("Esto lo quise durante años. Para esto volví"), ayudado económicamente por Díaz Grey y ejecutada por el Colorado (aquel "duro" guardaespaldas de *La casa en la arena*) concluye la novela. Otra constante simbólica de Onetti, el viento y "la tormen-

ta de Santa Rosa" aparece en esta escena final como un signo de esperanza: el advenimiento de la primavera. El fuego por otra parte, el incendio devastador, es un tópico literario y mítico tradicional que alude a la purificación. Tal vez no sea casual que *La vida breve* se abra con la espera de la tormenta de Santa Rosa y esta novela se cierre con ella. Suponer que con esta obra Onetti concluye la saga de Santa María sería una suposición más que simplista. Sería olvidar que en la ambigüedad, en la polisemia y en lo paródico radica principalmente su poética narrativa. Su propia lectura de la novela no hace más que reafirmar eso: "lo que está sin definir— ha dicho Onetti— es si Medina volvió realmente a Santa María para ejercitar venganzas o si es todo un sueño".

Por otro lado, toda la segunda parte de *Dejemos hablar al viento* ironiza, parodia a *La vida breve* y a la propia obra de Onetti. En el primer capítulo, Medina entra a la zona del mercado viejo de Santa María y lo primero que encuentra es un gran letrero de tela que dice: "Escrito por Brausen". La presentación de Díaz Grey desconstruye la verosimilitud representativa tradicional del personaje en tanto se pone de relieve su condición de ser de ficción: "Varios libros atrás podría haberle dicho cosas interesantes sobre los alcaloides ... Ya no ahora".

Digamos, finalmente, que un estudio detenido sobre los alcances y la función de lo paródico en la obra de Onetti no debería centrarse solamente en las diferencias o la inversión de jerarquías en relación a ciertos modelos literarios, sino que, como lo ha planteado la crítica inglesa Jean Franco⁷, tendría que contemplar también de qué manera lo paródico, como rasgo propio de nuestra narrativa contemporánea, remite a las rupturas y con-

tradiciones particulares de la realidad latinoamericana.

Reportaje publicado en *Informaciones de las Artes y las Letras*, N° 586, 29-10-1979.

"Conversaciones con Juan Carlos Onetti", de Emir Rodríguez Monegal, en *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, Colección Puño y Letra, 1973.

Josefina Ludmer en *Onetti, Los procesos de construcción del relato*, señala que la parodia de la ideología naturalista se centra en "el mito de la transparencia y la imitación de la realidad".

"Los relatos exhiben todo lo que el naturalismo destierra: ambigüedad, polisemia, creencia, parecer..." (pág. 124-125).

"Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balastradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes; hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, consumen, sean felices y maldigan".

Esta secuencia temáticamente cita a la literatura gauchesca hernandiana, recrea de alguna manera la escena en que Cruz

abandona la partida y se solidariza con Martín Fierro.

El texto que se reproduce es el siguiente: "Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera, La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas" (*La vida breve* pág. 20).

Franco, Jean: La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana. *Punto de Vista*, 1 de marzo de 1978.

María Teresa Gramuglio

El discreto encanto de Manuel Puig

Manuel Puig, *Pubis angelical*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

Pubis angelical, la quinta novela de Manuel Puig, apareció en 1979. Durante ese año se realizaron dos ediciones, claro índice del éxito de venta que obtuvo entre el público de habla hispana. Puig, que ya debe estar acostumbrado a tal éxito, reside la mayor parte del año en Nueva York, y pertenece a ese jet-set de escritores latinoamericanos trashumantes engendrados por un conjunto de causas que por un lado remiten a

las condiciones adversas que padecen sus países de origen (censura, represión) y por el otro, a las modificaciones que el "bum" de la literatura hispanoamericana introdujo en los hábitos — y hábitats — de la comunidad intelectual.

La relación de *Pubis angelical* con las novelas anteriores de Puig es evidente; como ellas, se nutre en un conjunto de mitos y obsesiones vinculados al cuerpo (al sexo) y al poder (el dinero), encarnados en la vivencia particular y cronológicamente situada que cierto grupo social, la clase media, tiene de esos mitos, expresados, o más precisamente *constituidos* en un lenguaje que proviene del material cultural que ese

grupo supuestamente consume¹. Personajes hablados por códigos culturales — no sólo verbales — se construyen en la emisión de discursos que les son a la vez *propios* (en la medida en que los han incorporado) y *ajenos* (en la medida en que esos discursos los fijan en su clase, en sus límites: los *enajenan*). En estas novelas, el ser prestado y ajeno de los personajes no se define por su relación directa con un mundo de "realidades", sino por la presencia de la serie de códigos culturales que les proveen las formas de percibir ese mundo, de soportarlo, de situarse en él. En *Pubis angelical* no se trata sólo de los modelos de la cultura pretendidamente popular (que el mismo Puig calificó en un reportaje de modelos degradados), como el melodrama, el folletín, el relato de espionaje, el cine de Hollywood, la parapsicología y la ciencia ficción; también algunos estereotipos de moda provenientes de la cultura "superior" ganan su espacio: frases hechas del psicoanálisis lacaniano, de los textos políticos, del discurso feminista, de cierta poesía amorosa. En las partes dialogadas, en el diario y en la narración, estos códigos se

mezclan y se homogeneizan, se igualan en un sistema expresivo que pone a foco un mismo tono, imágenes y fórmulas que se denuncian a sí mismas como el uso degradado de sus modelos, reducidos a ser soporte de lo obvio, de lo cursi, lo "poético", lo pseudo-intelectual, la frase hecha, lo banal.

De ahí que la escritura de Puig evoque de inmediato el concepto de parodia; de ahí también que esté sembrada de guiños, de tics, de apelaciones a complicidades que apuntan a definir una tipología de lectores, según la mayor o menor distancia irónica, el mayor o menor grado de reconocimiento que promuevan en ellos los enunciados. Pero, cómplices o ingenuos, los lectores de esa escritura tramposa no pueden sustraerse a un vértigo que los atrapa y los arrastra: el de la fuerza narrativa proveniente de esos modelos "subliterarios", que, manejados con gran habilidad alimentan, también, el "placer del texto".

Pubis angelical narra, en diferentes registros, dos historias. Una, la de Ana, una mujer que mientras está internada en un hospital recuerda y vive acontecimientos que la llevan a revisar su vida afectiva. La otra, las sucesivas aventuras de dos mujeres, una actriz y W218, que en los lugares, situaciones y tiempos más diversos viven un proceso similar. La inmovilidad de Ana, confinada en la cama del hospital, contrasta fuertemente con la ubicuidad y la riqueza azarosa de las aventuras de las otras dos protagonistas. El diálogo y el diario, en el caso de la historia de Ana, el relato con narrador tradicional en la otra historia, marcan también un fuerte contraste de los modos de la enunciación. Pero los temas y motivos recurrentes, los puntos de convergencia y divergencia entre ambas son tan numerosos que, en lugar de ver en una de ellas la proyección de las fantasías de Ana, conviene

pensarlas, en otro nivel, como una sola y misma historia cuyos protagonistas principales son dos mujeres: madres e hijas.

Ana ha abandonado a Fito (su marido), ha huido de Alejandro (el pretendiente poderoso y peligroso), ha "matado" a Pozzi, su amante, ("lo peor es que yo le deseé la muerte"); la actriz y W218 huyen, abandonan y matan a sus maridos y amantes. Ana ha dejado a su hija en manos de una niñera ("Para Clarita su madre fue siempre Pilar"); nodrizas e hijas abandonadas reaparecen en las vidas de la actriz y de W218, relacionadas con la duda sobre la identidad, sobre la filiación, que se busca y finalmente se reconoce como exclusivamente matrilineal ("Todo la señalaba como descendiente de aquellas mujeres desgraciadas, la nodriza y la estrella de cine"). La "encrucijada de enigmas" que la novela menciona explícitamente vincula al texto con la pregunta por la filiación materna ("¿Quién es la nodriza de la niña?").

En un primer movimiento, el objeto de la búsqueda de los personajes femeninos es un "hombre superior" que nunca aparece, mientras se rechaza a las demás mujeres (Ana no quiere ver a su madre ni a su hija; se niega a tener interlocutores femeninos: "Y si de algo estoy segura es de que con mujeres no me interesa hablar, ¿acaso se le habla a un florero?"). Pero dialoga con Beatriz, su amiga feminista y finalmente los desenlaces conducen al encuentro y reunión de las mujeres (madres e hijas) entre sí. Los personajes masculinos de la novela, versiones imperfectas de ese hombre superior ideal, provocan sentimientos contradictorios de sumisión y rebeldía, atracción y rechazo².

En un pasaje que ilustra de modo indirecto el funcionamiento de esas ambivalencias, Ana relata una escena que ha presenciado en el teatro Colón de

Buenos Aires durante la temporada de 1973: "... en el intervalo, unos treinta o cuarenta facinerosos entraron por un pasillo y empezaron a cantar unas estrofas del himno nacional a los gritos. El público, como siempre que se canta el himno en una ceremonia, se puso de pie, en una mezcla de respeto y miedo que daba asco". El respeto y el miedo frente al poder (poder político de un sector del peronismo, en este caso) halla una equivalencia en sus reflexiones acerca del poder que confiere el dinero: "Qué poder puede tener una persona con mucho dinero, qué miedo me da eso". Y en seguida: "A mí siempre la gente con mucha plata me dio miedo ¿o algo distinto? ¿me infunde respeto?". El poder político, el poder económico, el poder sexual, el poder intelectual parecen patrimonio del universo masculino. Los hombres mandan, ganan más, saben más. La novela tematiza constantemente esta vivencia de la inferioridad y el sometimiento de la mujer: en las acciones, los hombres encierran, limitan, reducen al silencio a las mujeres. Un silencio que en el caso de Ana produce la acumulación maligna de la rabia (el tumor) y la necesidad de hablar, de escribir el diario para "ordenar el rompecabezas" (para curarse)³.

Ana dialoga y escribe su diario: empieza a curarse y llama a su madre y a su hija. La actriz se niega a hablar (rechaza la propuesta de su amante de ir a un psicoanalista) y este error le cuesta la vida. W218 adquiere por fin la facultad de leer el pensamiento, primer indicio de la liberación de un poder femenino oculto y maligno, e inicia con ello una especie de punición purificadora. La enferma que ocupa la cama contigua a la suya finalmente exorciza el silencio con una historia fantástica que sintetiza abigarradamente los motivos de la novela y propone un exaltado desenlace simbólico: "... y

los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso." (...) "... porque oí a lo lejos la voz de mi hijita que me decía que me quería mucho, y que estaba orgullosa de mí, y finalmente apareció, y el viento le alzó la faldita y no cupo idea de que era mi hija, porque también ella era un ángel puro. Y sólo entonces me dí cuenta de por qué no me importaba más que ella en el mundo, de por qué la quería tanto, iporque sería una mujer a la que ningún hombre podría rebajar! iporque no sería la sirvienta del primer sirvengüenza que le oliera ese punto débil entre las piernas, la sirvienta del primer perro que supiese olerle la insensatez!". En la historia de la actriz y de W218 los mitos y lugares comunes acerca de la condición femenina que la novela despliega, se resuelven en otros mitos: disolución del cuerpo, vuelo, condición angélica, supresión del sexo.

No es sorprendente que en *Pubis angelical* los temas y modos de composición característicos de las novelas de Puig hallen un núcleo generador en la historia de Hedy Lamarr. Una reflexión de Ana: "Con toda aquella historia del marido que la tenía encerrada. Beatriz dice que se tendría que estudiar el caso de ella, porque estando casada con uno de los hombres más ricos del mundo, prefirió escaparse de la casa para hacer su carrera de cine". Al elegir esta historia, Puig no sólo reincide y rinde homenaje a su reconocida cinefilia; también introduce un tema "serio" de moda, que en el contexto actual se manifiesta en los movimientos de liberación femeninos y en la abundante literatura que ellos engendran. Se trata de otro rasgo típico de su narrativa, que suele registrar puntualmente la irrupción de ciertos temas en el ámbito intelectual y periodístico, en una suerte de impregnación por



el medio cultural que intensifica la eficacia directa de sus recursos verbales. Así, cabe preguntarse cuánto deben muchos aspectos de la imagen de la clase media que se articula en sus novelas, especialmente en las dos primeras, a la presencia de un discurso sociológico, psicológico y también periodístico que a mediados de la década del sesenta realizó caracterizaciones más o menos serias o jocosas de la "horrible" clase media, con sus no menos horribles gustos, traumas y costumbres, entre las que se destacó la de un notable best-seller ensayístico: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* de Juan José Sebrelli. Los parentescos o impregnaciones con los temas de moda se repiten y refuerzan en *Boquitas pintadas*: otra de sus manifestaciones es el rescate de algunas formas de expresión populares. No es por lo tanto casual que en la contrapunta de la edición de 1969 aparezcan palabras de Puig: "Es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primer novela, intento una nueva forma de literatura popular". La puesta en el tapete y aun la exacerbación de esta problemática en la Argentina se relacionó con los proyectos políticos y cultura-

les de fines de la década del sesenta, que culminaron después con el retorno del peronismo, pero dentro de un ámbito internacional más vasto se inscribían también en el auge del kitsch y en la revalorización de ciertos géneros de consumo popular, como la historieta y el folletín, que realizaron muchos artistas y teóricos.

Dejando de lado esa coincidencia entre las perspectivas y temas puestos a foco y las modas culturales, conviene detenerse un poco en la cita de Puig, porque ella remite a su vez a los problemas que plantea la relación entre la literatura y el arte "cultos" y las formas de consumo popular presentes en gran parte de la narrativa latinoamericana contemporánea. El delicado deslinde entre lo popular y lo masivo sería uno de los primeros puntos a dilucidar; el segundo, la verificación de que el proyecto de hacer literatura y arte "populares" en el seno de una sociedad estratificada configura en el mejor de los casos una bella ilusión, y en el peor, una soberbia *boutade* que oculta, generalmente, el frecuente efecto de esas apropiaciones de fomas "populares" por los medios de expresión "cultos": una utilización pintoresquista y sofisticada que refuerza tanto las diferencias existentes entre los grupos consumidores de cultura como el poder de la cultura dominante y la perduración de sus mitos.

¹ Ricardo Piglia elaboró estos aspectos en su trabajo "Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig", incluido en el volumen *Nueva novela latinoamericana 2*, Paidós, Buenos Aires, 1972.

² En el discurso de Ana, las figuras masculinas del padre (muerto) y del hijo (inexistente) proponen algunas variantes que exigirían un desarrollo mayor.

³ Ana asocia el cansancio que le produce escribir su diario con la sensación de ganarse algo "como cuando trabajaba". Se trata sin duda, del trabajo en sentido analítico, pero también en su sentido material, concreto: por el trabajo se recibe un pago, y el tema del pago aparece vinculado al cuerpo y al poder en otros pasajes del texto.

Cine e ironía

"No se deben usar comillas más que cuando se transcribe algo, al citar, o a lo sumo cuando el texto quiere distanciarse de una palabra a la que se refiere. Pero deben rechazarse y despreciarse como expedientes de ironía. Pues en este caso ellas dispensan al escritor de tener realmente aquel espíritu cuya reivindicación es inalienablemente la ironía; y así pecan contra su propio concepto, pues se separan de la cosa y fingen que el juicio sobre ésta ha recaído ya. (...) La indiferencia respecto de la expresión lingüística, indiferencia que se manifiesta en la entrega mecánica de la intención al clisé tipográfico, despierta la sospecha de que se haya puesto freno a la dialéctica que constituye propiamente el contenido de la ironía, y de que el objeto se subsume a la teoría, desde arriba, sin elaboración mediadora. Cuando hay algo que decir, la indiferencia respecto de la forma literaria indica siempre dogmatización del contenido. La ciega sentencia de las comillas irónicas es el gesto gráfico de esa dogmatización". Theodor W. Adorno, "Signos de puntuación". (Notas de literatura, Ariel, Barcelona, 1962; pág. 119).

La marca irónica

¿Cuál es en el cine la señal que el discurso utiliza para mar-

car la existencia de la ironía? En el lenguaje escrito las comillas son utilizadas como tal, y en el lenguaje hablado el énfasis de la entonación.

Pero las comillas o el énfasis pueden funcionar como marcas irónicas sólo cuando se extienden sobre fragmentos pequeños, palabras o a lo sumo períodos cortos.

Un párrafo irónico que se extendiera sobre varias páginas volvería irrisorias e ineficaces las comillas supuestamente irónicas que lo encierran. O por el contrario, si esas comillas llegaran a funcionar como equivalentes de un signo de la ironía, entonces destruirían el mecanismo irónico.

De idéntica manera el énfasis mantenido en un extenso párrafo, a lo largo de toda una conversación sería insostenible; cuando se vuelve evidente destruye ese contenido inicial que la ironía debe establecer, para poder construirse sobre él; cuando no se percibe como marca irónica es una excentricidad o una extravagancia.

La imagen cinematográfica equivale a un enunciado ya complejo, y es por eso que la existencia de marcas irónicas en el discurso cinematográfico se hace imposible. Ya se ha estudiado que en el cine no existen, por ejemplo, puntuaciones equivalentes a las utilizadas en el lenguaje escrito (coma, punto, punto y

coma) debido a la complejidad de la imagen, siendo las puntuaciones del lenguaje cinematográfico (fundido, sobreimpresión, corte) articulaciones que operan en un plano equivalente a la composición literaria o a la retórica.

La imagen cinematográfica es entonces comparable a un párrafo de cierta extensión y en consecuencia no tiene marcas que señalen la presencia de la ironía. Se plantea entonces el problema de todo párrafo tan largo que imposibilite el uso de las comillas o el énfasis irónico: volver evidente la inversión de significados, pero sólo después que un contenido inicial aparente haya existido.

La ironía se encuentra, en ese caso, tironeada por imperativos opuestos: construir una significación para luego destruirla, y se enfrenta a dos trampas que debe necesariamente sortear: la simulación, cuando la inexistencia del significado primero reduce la ironía a un gesto fingido; y la impotencia, cuando la intención irónica no se concreta en un sentido final y entonces la supuesta inversión de significados es en realidad simplemente una voltereta.

La ironía en el cine

Existen tres planos diferentes, de creciente complejidad, en los cuales la práctica de la ironía se efectúa dentro del cine.

El primer caso es el más sencillo: uno de los personajes del film utiliza la ironía.

Tomemos un ejemplo. En *Saqueo a la ciudad* de Francesco Rosi, luego que De Vita ha denunciado la alianza de los demócratas cristianos con los caudillos derechistas, Nóttola (Rod Steiger) se levanta y responde: "Yo soy un hombre simple y no sé usar las palabras como las usa De Vita, que ha logrado sembrar la discordia en nuestro propio grupo" (alude a Bálamo y a su pequeño grupo que ha de votar en

disidencia con su partido). Aparentemente Nóttola elogia a De Vita (que sabe usar las palabras virtuosamente) y se autocritica (es simple y no sabe). Nadie, sin embargo, puede engañarse en cuanto a sus intenciones reales. El elogio aparente es dudoso (simple uso de las palabras y no una mayor comprensión de las cosas) y la utilización de esa virtud es siniestra: logra arteramente sembrar la discordia en el grupo de Nóttola. Por otra parte el defecto de Nóttola es relativo: ser simple es en realidad una virtud. Entonces Nóttola dice algo pero da a entender lo contrario.

Es decir que utiliza la ironía. Más aún, nos encontramos frente al clenasma, uno de los siete tipos irónicos, que consiste en atribuir a otro buenas calidades, o malas a uno mismo, para finalmente

dar a entender lo contrario.

Pese a su personaje el film no es irónico; ni el realizador ni el espectador comparten un solo momento lo que dice Nóttola. El juicio que el film emite tanto sobre Nóttola como sobre De Vita no permite mantener ni un instante la confusión. El contenido inicial de esta secuencia es el siguiente: Nóttola utiliza un viejo argumento de la retórica de derecha: acusar al opositor de izquierda de maniobrar con las palabras; la inconsistencia de la argumentación es evidente. El espectador, además conoce la maquinación urdida por Nóttola que le permitirá subsistir un poco más. El contexto, los datos que Rosi suministra denuncian ese intento, impiden toda invasión de la ironía, la confinan a la esfera anecdótica. El film no es

irónico de la misma manera que no es cómica una película que muestra a un hombre riéndose. El film se limita a registrar el ejercicio de la ironía por parte del personaje; la marca irónica es aquí la misma que en la realidad: el énfasis irónico en la entonación de Nóttola, aunque ese énfasis se disimule; la ironía está ausente de las estructuras del film.

El segundo caso del encuentro ironía-cine es el siguiente: el film da a entender lo contrario de lo que dice un personaje.

No se trata de una simple refutación, de un desmentido del film. Para que funcione el mecanismo irónico es necesario que exista un contenido inicial y un contenido final opuestos. Si un personaje dice "Yo no he matado a X" y el espectador sabe que él es el ase-

LIBRO AMIGO PARA LOS AMIGOS DEL LIBRO

El estilo de una editorial son sus libros. Editorial BRUGUERA presenta **DEJEMOS HABLAR AL VIENTO**, última novela de Juan Carlos Onetti y la culminación de la saga sobre una imaginaria ciudad habitada por obstinados, violentos e impasibles personajes. **PARA VIVIR AQUI**, selección de los mejores cuentos del español Juan Goytisolo. **CANDIDO O UN SUEÑO SICILIANO**, de Leonardo Sciascia, publicada en 1977. La novela es una transposición del mejor de los mundos posibles de Voltaire. Las desinhibidas andanzas de un intelectual nacido en Italia durante el desembarco aliado y vinculado con los vencidos como con la democracia en ascenso han sido vertidas al castellano por la argentina Ana Góldar.

H. Yrigoyen 646 Tel. 30-1932/9252/9255/9979



sino, entonces no existe la ironía, dado que la inversión de significados no se produce. Lo que dice el personaje debe ser, aunque sea por un momento, admitido por el film como verdadero, y por lo tanto aceptado por el espectador.

Tomemos dos ejemplos. En la toma final de *Ciudad dorada* de John Huston, los dos personajes centrales están en un lóbrego café, a la madrugada. Uno de ellos, boxeador fracasado y en la miseria, le dice al otro, joven y aún en actividad, que se quede un rato más, para seguir conversando. El joven, por conmiseración, acepta y se sienta nuevamente. Los dos están silenciosos, acodados en el mostrador mientras sorben su café. La cámara retrocede ligeramente y el larguísimo plano de los dos hombres (que no tienen nada que decirse) se mantiene hasta que al final comienza nuevamente el tema musical del film.

En este fin a lo checo (similar a los de *Iluminación íntima* de Passer u *Oveja negra* de Forman) el film contradice lo que dice el personaje. Este afirma "Vamos a charlar un rato" porque piensa que tienen cosas que decirse, y en realidad no es así, ya que no pueden decirse nada. No se trata siquiera de una mentira, dado que el personaje cree lo que dice, o finge creer.

Sería inútil plantearse las posibles soluciones formales que Huston no ha elegido, y que podían decir aproximadamente lo mismo. Pero la forma elegida, con el uso de la ironía, permite la relación contradictoria entre dos contenidos opuestos, cuya yuxtaposición vuelve más complejo el sentido de la secuencia. El vaivén irónico, ese significado inicial reemplazado por su contrario aumenta el espesor del momento. Si Huston hubiese dicho directamente "estos dos hombres no tienen nada que decirse" hubiese omitido justamente ese chisporroteo de las oposiciones.

El otro ejemplo es también de

un film de Huston, *Mientras la ciudad duerme*. En la secuencia previa al final el jefe de policía, interpretado por John Mc Intire, pronuncia un discurso ante los periodistas, sosteniendo la necesidad de la policía, socorro de las voces que piden ayuda. Apaga por un momento los altoparlantes que transmiten esos mensajes y al terminar afirma que un pistolero herido y sediento de sangre todavía está libre. Se refiere al personaje interpretado por Sterling Hayden, que en la última secuencia va a morir en el paisaje campestre que ha ido buscando desesperadamente, como única preocupación final.

El contenido de esta secuencia es, en primera instancia, ambiguo. El discurso de Mc Intire calca prolijamente lo que generalmente se sostiene respecto a las fuerzas del orden. Este discurso aparece entonces con la convicción de lo evidente, de lo que no necesita demostración. Pero lo que dice Mc Intire es substancialmente modificado por varios elementos.

En primer lugar es parcialmente refutado: el feroz asesino que vaga sediento de sangre no es tal; en realidad busca un lugar tranquilo para morir. En segundo lugar ese asesino feroz ha sido insistentemente elogiado por el film, y su amistad con el profesor alemán es seguramente el sentimiento más profundo y más verdadero de toda la película. Si el mundo de los marginados es así sorprendentemente puesto en valor, el de las fuerzas del orden es simétricamente criticado. Policías venales o brutales abundan en el film.

El discurso del jefe de policía resulta, entonces, por lo menos discutible. Parcialmente refutado por la secuencia siguiente y colocado en un contexto que plantea dudas sobre el resto, finalmente queda como su contrario. En lugar de una fundamentación de la necesidad de las fuerzas del orden, es la retórica, maniquea y

mecánica repetición de argumentos meramente ideológicos. Alejado de la esfera racional, ese discurso queda como una hueca pieza oratoria.

El proceso de inversión irónica no ha sido, en este caso, simple. El espectador ha debido esperar en la secuencia siguiente el desmentido parcial y luego ha debido, atando cabos, relacionar la elevada exposición del representante del orden con los sórdidos manejos de los policías "reales", es decir aquéllos que traducen los argumentos sonoros pero inconsistentes en acciones concretas que contradicen flagrantemente aquellos principios.

El tercer caso del vínculo cine-ironía es el siguiente: el film da a entender lo contrario de lo que él mismo dice. Es decir que el contenido inicial del film resulta finalmente invertido.

El ejemplo más claro son las parodias de los films de género. *El joven Frankenstein* de Mel Brooks comienza como todos los films de terror, en un lúgubre castillo. Es de noche, llueve torrencialmente y hay truenos y relámpagos. Entramos al castillo y nos encontramos con un enorme ataúd.

El efecto inicial, de miedo, se ve paulatinamente desplazado por la risa. Esto se logra en *El joven Frankenstein* mediante la exacerbación de los elementos típicos del género de terror. Llueve más de lo acostumbrado, hay más truenos y relámpagos que lo conveniente, el efecto terrorífico es tan evidente que excede el plano de la verosimilitud, construido por el acatamiento a las reglas del género, y se convierte en algo absolutamente inverosímil.

En el caso de los *westerns* italianos sucede lo mismo. Como en las caricaturas gráficas, que muestran una nariz más larga que en la realidad, o unos cabellos más despeinados, los rasgos distintivos del género se encuentran prolongados, exacerbados, exagerados, y entonces el espectador en lugar

de, por ejemplo, admirar el coraje de hombres íntegros, se encuentra ante los comportamientos ridículos de unas marionetas. La muerte, por otra parte, instante supremo y definitivo, luego de ser mostrada cien veces bajo los aspectos más coloridos y superficiales, queda reducida a un espectáculo grotesco y placentero.

Pero de la misma manera que la burla es sólo una de las posibles utilidades de la ironía, la parodia es únicamente uno de los usos posibles de la ironía que el cine ejerce sobre sí mismo, el más evidente y el más fácilmente perceptible.

Tomemos un ejemplo de la utilización no burlesca de este tipo de ironía. La secuencia de *Doctor Insólito* en que la base bajo el mando del General Ripper (Sterling Hayden) es atacada por las fuerzas "leales", ha sido resuelta por Kubrick con el estilo del noticiero: cámara en mano subjetiva de quien acompaña a los asaltantes de la base, que se tira al suelo con ellos y que registra ese momento no desde el mejor punto de cámara, como sucede en el film de ficción normal (cuyo ejemplo es el propio *Doctor Insólito*), sino desde el único punto de cámara posible, el del testigo eventual.

El género "noticiero" consiste en una serie de elementos técnicos y de estructuras formales (cámara en mano, falta de una perspectiva privilegiada, encuadres provisionales y contingentes, montaje discontinuo, iluminación realista) que tienen su origen en las condiciones materiales en las que se realiza el reportaje. Pero estos mismos elementos técnicos y esas mismas estructuras formales pueden ser utilizadas aún en condiciones diferentes a las que rodearon su génesis. Es lo que hace Kubrick en la secuencia del asalto a la base en *Doctor Insólito*.

Si el uso de la retórica del género noticiero por parte de Kubrick hubiese sido inocente, no

irónico, lo que él habría intentado hacer es simplemente engañarnos: simulando que la secuencia fue filmada en las condiciones del noticiero trata de convencernos de que lo que nos muestra es real, que ha efectivamente sucedido.

Pero el contexto en el cual esta secuencia "verdadera" está inserta es justamente el reino de la ficción desenfadada: la última secuencia del film (el holocausto atómico al son de una melodía que nos habla de un mañana mejor) es sólo un ejemplo; otro es el estilo de la interpretación, un juego histriónico exacerbado: George Scott, el embajador ruso, Peter Sellers como el Doctor Insólito. En la secuencia del asalto, además, aparecen permanentemente enormes carteles publicitarios del Ejército que dicen "Peace is our profession". La ironía burlesca es aquí evidente.

Entonces el contenido inicial suministrado por la retórica del género noticiario (lo que se muestra ha efectivamente sucedido) es contradicho por el contexto del film, y finalmente se le dice al espectador: aquí tienen ustedes hechos que no sucedieron, que todavía no sucedieron.

Doctor Insólito trabaja, efectivamente, en el delgado filo de una inverosimilitud que se confiesa tal y que de esa confesión extrae su poder de convicción, su misma existencia. Los hechos que el film muestra no sucedieron, pero todo está dado para que sucedan, y si todavía no han sucedido ha sido sólo por casualidad. En un universo donde no existe ningún sentimiento verdadero, donde el ser humano está anulado (recuérdense los intentos inútiles del presidente-intelectual para llevar los hechos a un plano más racional), en ese contexto, es imposible, o casi, evitar la catástrofe.

El film que utiliza irónicamente la retórica de un estilo o de un género lo hace para emitir un juicio sobre ese estilo o ese género;

explicita lo que generalmente se da por supuesto, convierte a la forma cinematográfica en un elemento de su propia anécdota.

De la mecánica aceptación de técnicas y formas heredadas, pasamos al cuestionamiento de sus propios medios específicos por parte del cineasta. No resulta extraño que en *Doctor Insólito* hayamos encontrado un ejemplo de esta actitud. El film de Kubrick es, además de una reflexión sobre el futuro posible del ser humano, una especie de inventario del lenguaje cinematográfico de la década del sesenta. *Doctor Insólito* pasa revista a varios géneros (el film de suspenso, el *western*, el documental, el film de guerra) al mismo tiempo que al arsenal retórico: el plano secuencia, la iluminación realista, los violentos contrastes rítmicos y espaciales, los lentes granangulares al borde de la deformación, el contrapunto imagen-sonido. Resulta comprensible que otro de los contenidos del film sea también su propio lenguaje. La utilización irónica de la retórica de los géneros es uno de los medios que utiliza el film para explicitar esa preocupación. Al mismo tiempo que participa de tantos géneros diferentes y mientras utiliza una amplísima gama de recursos retóricos, establece con esos géneros y esas formas una distancia de la cual la ironía es uno de sus resortes principales.

Esa distancia que el plano adicional proporcionado por la ironía establece entre el cine y el film, denuncia un escepticismo que es compartido por el film. En "Doctor Insólito" todos los personajes son siniestros, imbéciles o locos, y nada se salva de la crítica. Consecuentemente Kubrick utiliza también con desconfianza el lenguaje del cine y entonces los géneros y sus retóricas, y los elementos técnicos y formales son sucesivamente expuestos, utilizados y luego abandonados con una semisonrisa irónica.

Enrique Fierro

Poemas

La selección de poemas que se incluye pertenece a Enrique Fierro, uruguayo actualmente profesor de la Universidad Autónoma de México. Entre sus obras figuran la antología *La poesía del 45 en el Uruguay* (1968) y, además, varios libros de poesía: *De la invención* (1964), *Entonces jueves* (1972), *Mutaciones/1* (1972), *Impedimenta* (1973), *Capítulo aparte* (1974), *Breve suma* (1976) y *Textos/Pretextos*, publicado en 1979 con una selección de sus poemas escritos entre 1966-1970, y que fue editado con el auspicio de la Universidad Veracruzana, en la colección dirigida por el narrador boliviano Renato Prada Oropeza.

Tía Cheche

Siempre la veías caminar de espaldas
a tu gana de hablarle
de las gallinas Leghorn,
los gallos colorados
o la última suma a que habías llegado
contando piedritas, postales
de buques — vivías en uno —
a vela, sellos de correo. Pero todo
duraba un solo instante porque antes,
mucho antes,
que pudieras pensar que eso era cierto,
los ojos más cansados,
la cabeza más blanca,
la sonrisa más ancha de la tierra
se volvían hacia ti,
en las tardes más largas de tu vida.
Arrimabas tu silla y todo estaba dicho.

Para Walt Whitman, enterrado en el cementerio de Harleigh

Sicofantes limitados
— por falta de versiones múltiples —
a parabolar escoriales miopes,
que no han recorrido a lo largo y a lo ancho
de toda honorable biografía amatoria
hundida en la casa de la mente de la locura
pecuaria hasta saciar la lengua pájaro
vagabunda de senos y clítoris volar,
no podrán
— médicos encubiertos y homicidas —
entre seis y nueve veces como mínimo
seguir el río populoso que escuchara Emerson
y no lograrán ver aquellos paralelos ojos corvinos.
Lo que tu palpable mirada inventaria tiene
entre esos labios de carne que pudrió la tierra.

Qué se le va a hacer

Cuando se demora
una larga sobremesa
después del más cordial de los almuerzos
y las palabras van y vienen
de mano en mano
hasta caer en medio de la dicha
entra por la puerta
y desde la calle — como
en una novela de Arlt —
todo lo que imaginarse pueda
y te dice que la verdad es lo contrario.