

PUNTO DE VISTA

A ñ o I X N º 2 0 A b r i l 1 9 8 6 A 2

E S T E T I C A
Y
P O L I T I C A

F R E U D :
C U L T U R A Y
S U B J E T I V I D A D

D E C O N S T R U C C I O N :
L A R E T O R I C A
D E L A C R I T I C A

P E R O N I S M O
T A N G O Y F O L K L O R E

H A L P E R I N Y
J O S E H E R N A N D E Z

G r a m u g l i o / C a t e l l i / D i T e l l a /
B e n j a m i n / B e l i n s k y / F i l i p p e l l i /
S a b a t o / S a r l o



I l u s t r a c i o n e s d e L e ó n F e r r a r i s



PUNTO DE VISTA

Año IX, Nº 26, abril de 1986

Consejo de dirección:

Carlos Altamirano
José Aricó
María Teresa Gramuglio
Juan Carlos Portantiero
Hilda Sabato
Beatriz Sarlo
Hugo Vezzetti

Directora:

Beatriz Sarlo

Diagramación:

Carlos Tirabassi

Suscripciones:

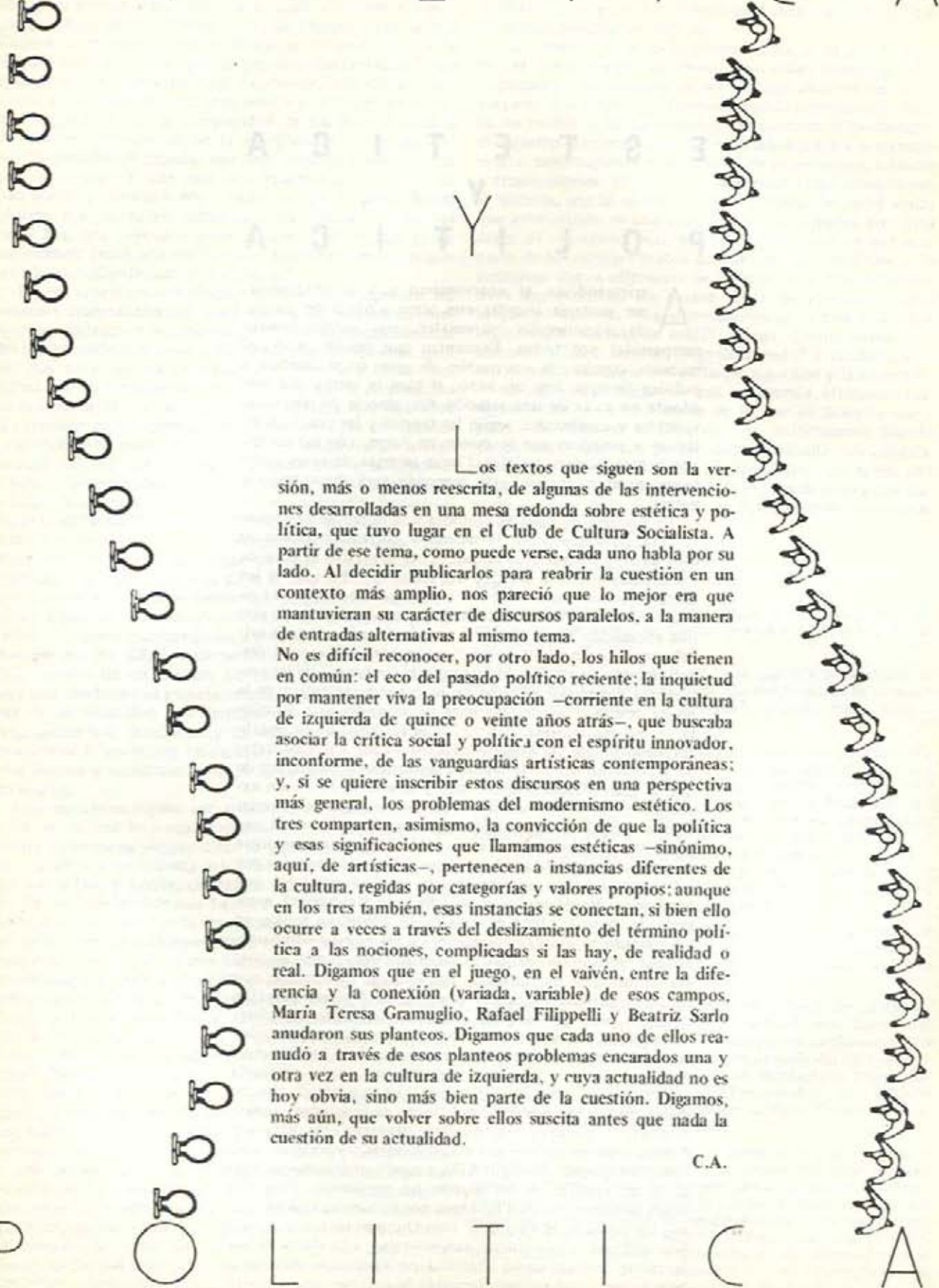
Suscripción en la Argentina:
un año: A 8.
Suscripción en el exterior:
Seis números por correo aéreo: u\$s 25.

Las ilustraciones que aparecen en este número pertenecen a León Ferreris.

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. Teléfono 47-5082.

Punto de Vista fue impresa en los talleres gráficos Litodar, Viel 1444, Buenos Aires. Hecho el depósito que marca la ley. Registro de propiedad intelectual en trámite.

E S T E T I C A



A B I T O T O S
A B I T O S
A

Y

Los textos que siguen son la versión, más o menos reescrita, de algunas de las intervenciones desarrolladas en una mesa redonda sobre estética y política, que tuvo lugar en el Club de Cultura Socialista. A partir de ese tema, como puede verse, cada uno habla por su lado. Al decidir publicarlos para reabrir la cuestión en un contexto más amplio, nos pareció que lo mejor era que mantuvieran su carácter de discursos paralelos, a la manera de entradas alternativas al mismo tema.

No es difícil reconocer, por otro lado, los hilos que tienen en común: el eco del pasado político reciente; la inquietud por mantener viva la preocupación —corriente en la cultura de izquierda de quince o veinte años atrás—, que buscaba asociar la crítica social y política con el espíritu innovador, inconforme, de las vanguardias artísticas contemporáneas; y, si se quiere inscribir estos discursos en una perspectiva más general, los problemas del modernismo estético. Los tres comparten, asimismo, la convicción de que la política y esas significaciones que llamamos estéticas —sinónimo, aquí, de artísticas—, pertenecen a instancias diferentes de la cultura, regidas por categorías y valores propios; aunque en los tres también, esas instancias se conectan, si bien ello ocurre a veces a través del deslizamiento del término política a las nociones, complicadas si las hay, de realidad o real. Digamos que en el juego, en el vaivén, entre la diferencia y la conexión (variada, variable) de esos campos, María Teresa Gramuglio, Rafael Filippelli y Beatriz Sarlo anudaron sus planteos. Digamos que cada uno de ellos reanudó a través de esos planteos problemas encarados una y otra vez en la cultura de izquierda, y cuya actualidad no es hoy obvia, sino más bien parte de la cuestión. Digamos, más aún, que volver sobre ellos suscita antes que nada la cuestión de su actualidad.

C.A.

P O L I T I C A

E S T E T I C A Y P O L I T I C A

A rriesgándome al anacronismo y a la reiteración, me gustaría abordar este tema a partir de un par de experiencias personales, no necesariamente compartidas por todos. Encuentro que tienen un denominador común: la *convicción* de que entre estética y política siempre hay un nexo, si bien la forma que éste adopta no es la de una relación fija, sino la de relaciones variables y cambiantes, según las teorías y las prácticas estéticas y políticas que se ponen en juego, con sus correspondientes actores sociales. Como se trata de unas pocas experiencias puntuales, este recorrido será discontinuo y parcial.

La primera de ellas se remonta a la mitad de los sesenta. Trabajábamos sobre la narrativa hispanoamericana de esos años, y en nuestros enfoques era muy vivo el peso de los debates sobre la estética del realismo.¹ En uno de los textos más renovadores de ese campo problemático, la *Critica del gusto* de Galvano della Volpe, nos encontramos con una afirmación sobre Flaubert que decía más o menos así: "al agnóstico en política que fue Flaubert debemos el descubrimiento de uno de los rasgos más profundos de las costumbres burguesas: el vicio de la evasión romántica de la mujer ociosa... instructivo para el revolucionario socialista".² No me interesa incurrir en la facilidad de escandalizarnos hoy ante esa exégesis de *Madame Bovary*, sino tratar de reconstruir cómo la leíamos entonces. Convencidos de que la gran literatura (*gran arte* y *arte verdadera* eran expresiones frecuentes en nuestros discursos) debía revelar alguna verdad sobre la objetividad social, nos parecía una herramienta formidable: bien manejada, nos permitiría rescatar del cono de sombras al que solían ser arrojados por críticos y teóricos del realismo a muchos escritores que amábamos. Había verdades en Zola y en Maupassant, seguramente, pero también en Proust, en Joyce, en Kafka, en los narradores norteamericanos y en los nuevos latinoamericanos, y, por fin, en las experiencias vanguardistas: sólo era cuestión de encontrarlas. Ese hallazgo nos dejaba, con todo, numerosas preguntas pendientes. Algunas parecían entonces poco pertinentes: ¿no había implícita una cierta moralina en esa visión del trabajo? Las mujeres que trabajan, ¿no tienen ensonaciones románticas? Y los hombres —que, si uno se atiene a la letra de este pasaje, parecería que *siempre* trabajan—, ¿tampoco las tendrían? ¿No se insinuaba en esa denuncia del "vicio de la evasión romántica...etc." un nuevo "juicio a Mme. Bovary"? Discutíamos: Emma, trastornada por sus malas lecturas románticas, sale, como un Quijote del siglo XIX, a *poner en marcha* sus fantasías románticas en un mundo no romántico. Para ello busca amantes; pero los hombres que encuentra resultan como los molinos de viento de Don Quijote: no son gigantes. Son individuos mezquinos que no están a la altura de sus fantasías. Emma como heroína problemática, pero también trágica: ¿cómo no comparar la muerte razonable de

Don Quijote con el ominoso suicidio de Emma? Esto nos llevaba a otras cuestiones, ya más específicas: ¿por qué esa construcción de *Madame Bovary*, que empieza y termina con Emma sino con Charles, con su infancia, sus estudios y su primer matrimonio, y su pena y muerte al final? ¿Y qué decir de la suprema ironía de Flaubert, por la cual Charles, el marido, el más mediocre de los hombres que la rodean, termina como poseído por aquellas fantasías y realizando el acto romántico por excelencia, morir de amor por ella? De nada de esto daba cuenta la interpretación que nos ocupaba: ni de la complejidad de los procedimientos de *Madame Bovary* ni de la complejidad (y la irrisión) de las pasiones humanas, que son también materia de la gran literatura. Y con esta *reja* veíamos *La aventura* de Antonioni y leíamos *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf (donde por cierto no faltan mujeres ociosas). ¿Qué era esto? Era, por supuesto, nuestro intento de fundar el valor estético desde una estética que formaba parte de la teoría a la que adheríamos: el marxismo.²

En esa teoría encontrábamos además una exigencia: los artistas e intelectuales debíamos superar las formas del compromiso abstracto e insertarnos en las luchas revolucionarias del proletariado. Las condiciones políticas presionaban cada vez más para que esa exigencia se agudizara, y hacia fines de los sesenta estábamos convencidos de que la politización de la vanguardia —de la verdadera vanguardia, que vino a ser la expresión equivalente al arte verdadero— era un dato incontestable: la vanguardia estética formaba parte de la vanguardia política que orientaba la lucha por la revolución, y sólo estábamos dispuestos a reconocer como vanguardia a lo que se ajustara a ese canon. En ese contexto, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh definió, para algunos de nosotros, el inicio de una nueva poética. ¿Qué significaba esto? Muchísimo: era, en primer lugar, un texto de denuncia, que implicaba los mismos riesgos de la acción política; cumplía una función que en esos momentos juzgábamos imprescindible: informar, o mejor, *contrainformar*, revelar lo que la prensa burguesa ocultaba; incorporaba técnicas de otros géneros: por su difusión en periódicos populares había tenido canales de circulación no habituales o alternativos, algo que también nos parecía necesario para eludir las trampas de la absorción que terminaban neutralizando a las vanguardias más revulsivas; y estaban sus variantes y agregados, que le conferían un carácter inestable, propio de la obra abierta y cuestionador de la fijeza sacralizante del arte tradicional.

Cuando ahora repaso ese momento no puedo dejar de notar en él una leve esquizofrenia: nos empapábamos de cuanto experiencia vanguardista se nos cruzara por el camino —desde el *Free Cinema* a los *happenings*—, leíamos con fruición a Henry James, citábamos permanentemente a Lewis Carroll (con preferencia *La caza del Snark*) y los finales de *Palmeras salvajes* (en la traducción de Borges) y, al mismo tiempo, proclamábamos a *Operación masacre* como modelo a desarrollar para el arte nacional. Había múltiples sustentos para esa "esquizofrenia", y uno de ellos era nuestra participación activa en movimientos sociales, gremiales y políticos. Por lo tanto, pienso, no todo debe ser visto con ironía: de esa mezcla salió, en 1968, *Tucumán arde*, que en Rosario, por razones de seguridad, publicitamos con una leyenda elocuente: *Primera bienal de arte de vanguardia*. Se la puede pensar a partir de *Operación masacre*: implicó riesgo, contrainformación, mezcla interdiscursiva, espacios no tradicionales, y, por culminación, un público no habitual que participó espontáneamente, inundando la CGT con carradas de provisiones para enviar a los desocupados de los ingenios cerrados en Tucumán. Y resultó una "operación masacre", pero en otro sentido: la mayoría de los artistas plásticos que hicieron *Tucumán arde* dejaron, momentánea o definitivamente, de pintar. Se podría decir que este dato revela una de las formas más extremas que puede adoptar la relación entre estética y política, que consiste en la absorción

de la práctica estética por la función política. Pero aunque no se tratara sino de un caso extremo, da la tónica de un clima —sobre el cual, también hay que recordarlo, soplaban los vientos del mayo francés— sin cuyo reconocimiento resultarían poco comprensibles buena parte de las experiencias estéticas de esos años.⁴

¿Y ahora? ¿Cuál es la nueva forma, si es que la hay, de ese nexo siempre cambiante? No tengo respuesta, pero si pienso en la narrativa de los últimos años me llaman la atención dos rasgos que terminan siendo convergentes. Uno es, en medio de la diversidad de las poéticas, el predominio de aquellas que renuncian a la naturalización y a la transparencia, construyendo relatos elusivos y complejos, irónicos y fragmentarios. El otro, la interrogación casi obsesiva por la historia, sea la reciente o la más lejana. Se podrá argüir que esto último es una constante en la narrativa argentina desde *El matadero*; pero la novedad radicaría en que gran parte de los mejores textos actuales, escritos desde esa convergencia, son, a diferencia de los anteriores, más interrogativos que asertivos. Me parece haber ido leyendo en ellos lo que yo llamaría "transformaciones de la pregunta". Primero, ¿qué historia es ésta?⁵ Luego, ¿cómo narrar esta historia? ¿Cómo hacerse cargo del pasado? Y también, ¿cómo narrar la violencia o el exilio, la represión y la muerte?⁶

No estoy muy segura de que aquí resida, efectivamente, alguna clave. Si estoy segura de lo que no desearía que a partir de esto se configurara: un eclecticismo blando donde todo vale, una perplejidad paralizante, un congelamiento en la repetición de lo reconocible; en suma, una renuncia a aquel tenso espíritu de exigencia crítica que animaba, a veces de modo salvaje, la afirmación del nexo entre vanguardia y revolución.

Notas

¹ Cuando uso la primera persona del plural estoy pensando en los grupos con que trabajé en Rosario, dentro y fuera de la Universidad, entre 1965 y 1975.

² La cita completa puede leerse en la pág. 226 de la edición española de Seix Barral (1966). Raúl Sciarreta la registra en un pasaje de su prólogo a *Crisis de la estética romántica* (Jorge Alvarez, 1964).

³ Alrededor de este punto hubo en el debate una brillante intervención de Oscar Terán. Si no le entendí mal, señaló algo así como el discreto encanto de descubrir lo obvio, es decir aquello que nuestras lecturas anteriores encubrían; en este caso, que *Madame Bovary* es una novela de amor. Coincido con Terán en que nuestras viejas lecturas tenían puntos ciegos, pero por eso mismo no confío en que ahora acertemos más, y espero que futuras lecturas me descubran nuevos aspectos. Susana Zanetti, por su parte, observó que ver en *Madame Bovary* sólo una novela de amor sería tan reduccionista como lo de "el vicio romántico de la evasión... etc."

⁴ Creo percibir que esta perspectiva no ha sido abandonada, lo cual no sería en absoluto criticable, si no fuera porque quienes permanecen fieles a ella tienden a proclamar que todo cambió es traición.

⁵ Esa era la pregunta que reiteradamente se formulaba en *La vida entera*, de Juan Carlos Martini. Pero al hablar de estas "transformaciones de la pregunta", pienso, por ejemplo, en las últimas novelas de Andrés Rivera y de David Viñas, en *El vuelo del tigre*, en *Hay cenizas en el viento* de Carlos Dámaso Martínez, en *Respiración artificial*, en *La casa y el viento*, en *El fratero de los ojos radiantes* de Nicolás Casullo, y también en *Ansary* de Martín Caparrós y en las dos últimas novelas de Juan José Saer.

⁶ Desde la perspectiva del lector se plantea otra pregunta: ¿cómo leer? Porque hay también textos que reiteran soluciones formales anteriores o apelan a una mostración directa que cancela la función estética por el peso ominoso de lo real que se narra. Creo que allí reside, en parte, mi fuerte incomodidad frente a una novela como *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso, cuyos pasos más "literarios" (algunos *racontos* y descripciones, por ejemplo) parecen injertos en una masa de información que, como algunos tramos de *El diario del juicio*, impacta por la desnuda revelación del horror.



C O N T R A L A
R E A L P O L I T I K
E N E L A R T E

"El cine es el encuentro de la realidad y una metáfora."
Jean-Luc Godard

En cierto sentido, la Argentina parece haber quedado fuera del mundo. Un crítico de cine me decía hace unos meses: "¿Cómo, todavía te gusta Godard?" Otro afirmaba haberse ido a la playa a tomar sol aprovechando que ese día proyectaban, en el festival de Cannes, *Detective*, el último film de Godard. Finalmente, la censura eclesiástica volvía noticia, casi policial, *Je vous salue Marie*. Curioso destino del cineasta francés que, aunque controvertido, ha marcado decisivamente los últimos veinte años de cultura cinematográfica Fassbinder, Alain Tanner, Chantal Ackerman, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Dusan Makavej, Yvonne Rainer, son los ejemplos más evidentes de la influencia que Godard tuvo y tiene sobre el arte cinematográfico de avanzada contemporáneo. Sólo en la Argentina parecería ignorarse que, junto a Beckett, Brecht, Kafka, Picasso, Schönberg, Godard es ya un clásico del siglo veinte y no el niño terrible de los años sesenta, aunque no haya perdido, al mismo tiempo, su potencial revulsivo.

Los largos años de dictaduras militares han dejado huellas, por el momento, irreparables en nuestro país. Pero no me refiero meramente a nuestra cultura de masas, que comparte rasgos con las de otros países. Me refiero a la de nuestros intelectuales, a quienes el advenimiento de la democracia no parece haberles recordado el papel que juegan las vanguardias en el proceso cultural y artístico.

Hoy parecemos vivir el cuento de la casita ordenada: esto es de acá, esto va allá y aquello no entra. El realismo, en el sentido más literal, concebido como *Realpolitik*, como lo único posible, impera en la Argentina. Pero el realismo, al menos en cuestiones estéticas, no es garantía de nada.

Se asiste a la enunciaci3n de juicios sumarios y al mismo tiempo simplificadores sobre nuestro pasado. No es que me oponga a criticar esos errores; simplemente sospecho que se corre el riesgo de caer en posiciones conformistas. De todos modos, aunque yo me equívocara y esa crítica fuera lo único pertinente, ¿cómo se sigue? Si ligar improcedentemente vanguardia estética y revoluci3n política es parte de un pasado a revisar, ¿cómo se hace para no caer en explicaciones más viejas y menos productivas aún? Aceptemos que el sujeto ha estallado en mil pedazos y que desaparecieron los espíritus que atraviesan la historia dotándola de una sola coherencia. ¿Y entonces qué? Nuestra única posibilidad es la de asistir, más o menos conformes o más o menos indig-

nados, a cómo lo mejor de nosotros ya no tiene cabida. Me parece que el conformismo se ha instalado en muchos de nosotros. Una nueva obsesión parece habitar nuestras ideas: toda radicalizaci3n del pensamiento conduce a la guerrilla y, por lo tanto, a la muerte. O dicho de otra manera: ya sufrimos bastante, llegó la hora de gozar. Y para eso es necesario no cuestionar demasiado, tampoco en la dimensi3n estética.

"El cine es la vida a veinticuatro cuadros por segundo."
Jean-Luc Godard

Es obvio que para confrontar sus posiciones estéticas y enriquecer sus propias reflexiones, un director de cine necesita de teóricos y críticos especializados de los cuales nuestro país, prácticamente, carece. Los intelectuales y críticos de otras áreas de la cultura han ido ocupando poco a poco ese vacío alarmante (el de cineastas y críticos que parecen estar sólo preocupados por la respuesta del público frente a la producci3n nacional) y es ahí donde uno debe recurrir para no quedar aislado del mundo de las ideas contemporáneas. Ahora bien, es inquietante, al menos para mí, ver cómo las opiniones sobre el arte de un sector bastante amplio y representativo de intelectuales giran alrededor de un eje: el contenido. Dicho de otra manera: privilegian la dimensi3n política e ideológica del contenido y, desde allí, organizan su visi3n y su juicio. Es el tema lo que les interesa como contenido social del arte.¹ No es que me oponga a la crítica sociológica: lo que intento cuestionar es la táctica común y facilista de explicar las manifestaciones artísticas sólo a partir de su referente histórico, social y político.

En una novela de Saer, *Cicatrices*, un personaje reflexiona acerca de un ensayo que él mismo ha escrito. "Elegí *Momentos fundamentales del realismo moderno*, sin estar del todo satisfecho. Me pareció que las palabras momentos, fundamentales y moderno, no significaban nada. Pero la cosa grave se me planteaba con la palabra realismo. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tener en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba únicamente saber qué era la realidad. O cómo era, por lo menos."

Es evidente que esta reflexi3n, la de Saer a través de su personaje, no es muy común entre los que hacen o critican cine en nuestro país. Parecería hasta lógico que productores y críticos sientan la necesidad de referirse a la realidad de los últimos años de la historia argentina. Nadie supone que

el arte no deba referirse a lo real; por el contrario, tal vez no tenga otra posibilidad. La pregunta pertinente más bien sería, ¿qué tipo o modalidad de relaciones —no sólo de representación— se establece entre lo real y el arte?

Ni siquiera las formas de representación realista necesitan mimetizarse con su referente histórico para hablar de él. Varias personas abandonan un cuartel de policía. Es evidente que han sido puestas en libertad. Dos policías que custodian la puerta los ven alejarse. En ese instante se produce el siguiente diálogo:

Policía 1: —¿Y esos tíos quiénes son?

Policía 2: —Nadie. Un marica y otro que escribe.

Es una escena de *La colmena*, film de Mario Camus, cuyo sistema de representación no es precisamente el que yo prefiero. Pero Camus es capaz de proponer una síntesis estética: una sociedad reglamentada, la franquista, donde aquellos cuya diferencia (sexual, vocacional) no puede ser soportada sino por otros marginales (prostitutas, viejos escritores fracasados y miserables), está representada por una imagen y dos líneas de texto, que no dicen sino lo que son, un homosexual y un poeta, mediante una síntesis condensadora del amor de unos y el desprecio de otros. A mí se me ocurre que sería poco probable encontrar una escena y un diálogo similares en el cine argentino actual. Lo alusivo, la elaboración poética, parecen no formar parte del horizonte más inmediato de nuestro cine. Mientras el film de Camus hace pensar en que realismo no es sinónimo de trivialidad o redundancia explicativa, los problemas del cine argentino están planteados dentro de límites anteriores aún a la ya casi centenaria polémica entre realismo y vanguardia.

El cine tiene, por lo menos, una especificidad. No basta con que la anécdota avance en la sucesión de una imagen a otra hasta completar el tema y los noventa o más minutos de duración. El cine no es una imagen detrás de otra; es una imagen seguida de otra y que forma una tercera. Esta última es armada por el espectador. El cine es una imagen que deviene cada vez más precisa, como el trabajo de los músicos y los pintores. Cada vez que se comienza una escena se debe terminar de una determinada manera. Cada comienzo lleva incorporado su propio final. Cuando se filma una imagen hay una certeza. En las imágenes del film, en las notas de la música y en los toques de color del cuadro este momento aparece instantáneamente. Para decirlo con Fassbinder, "El cuadro cinematográfico es como la vida. Ella también ofrece sólo ciertas posibilidades. El cine es como un rectángulo de vida; tiene las mismas limitaciones, pero es más honesto porque admite que es un espacio limitado. La vida pretende ofrecer más posibilidades. Por eso es una mentira mayor que el cine."

La idea del ritmo se ha ido deteriorando en el cine. Se podría afirmar que la mayoría de los films carece de él. La televisión ha influido decisivamente en ese sentido. Los cortes supuestamente aceleradores de la acción y el uso manipulador del primer plano son los rasgos más evidentes de la actual degradación de cierta cinematografía que, en nuestro país, adquiere visos alarmantes. El ritmo siempre se concibe como un elemento exterior al cuadro. O dicho de otra manera, sólo se piensa en el montaje exterior al cuadro. Es como si el ritmo sólo se pudiera expresar a través del corte. De ahí que, cada vez con más frecuencia, escuchemos decir que determinadas películas sean morosas o lentas, como si la lentitud careciera de ritmo o fuese un mal en sí mismo. Pero hay un ritmo del cuadro; el ritmo también está en el rectángulo. El montaje interior del cuadro también es parte del ritmo cinematográfico. Un plano secuencia puede tener más ritmo que una secuencia formada por quince tomas montadas entre sí. En el cine no hay nada más que el cuadro. Haya lo que haya en el cuadro, es todo lo que hay, no hay nada más. Lo demás es fantasía y lo que está fuera del cuadro no depende en absoluto de lo que había fuera del cuadro durante la filmación. Lo que ha sido dejado fuera

del rectángulo tiene mucha importancia, sin duda, pero debe ser explicado por lo que está encuadrado.

"Aguarido el final del cine
con optimismo."
Jean-Luc Godard

La pregunta estética, "¿cómo narrar los hechos reales?", parece haber sido sustituida por "¿cómo se hace un éxito comercial más o menos digno?". El montaje soberano de otrora ha cedido su lugar a un nuevo soberano: la historia (*story*). Hollywood ha vuelto a reinar y, por lo tanto, a ejercer su influencia sobre el resto de las cinematografías comerciales. La hegemonía casi absoluta de este tipo de cine tal vez pueda explicar, en parte, la perspectiva contentidista que criticaba más arriba. Pero también podría explicar por qué el cine de denuncia en la Argentina, generalmente, no nos pueda decir nada más que lo que hemos leído en los periódicos del día anterior.

El *ciudadano* también elige referirse a la realidad; sólo que en el film de Welles lo cinematográfico adquiere una dimensión decisiva. Welles si se interroga por el modo de relación entre lo real y el arte, y propone una estética en muchos aspectos fundadora: el punto de vista desde donde son observadas las situaciones del film, siempre denotando la presencia y la ubicación del que observa; la utilización de lentes angulares que "realizan" una presencia omnimoda del decorado: el exacerbado manierismo con que se muestran las situaciones aun más triviales, donde pisos y cielos rasos coexisten por primera vez en la pantalla; lo operístico de los desplazamientos de cámara y actores; la introducción del verosímil de lo documental —a través de un noticiero filmado expresamente para el film—; revelar el enigma planteado en el comienzo (*Roschud*) mediante *reccontos* de los distintos personajes.

Ahora bien, aquel cine y casi todo el cine de hoy hablan y hablan de la realidad, esa misma realidad sobre la que Saer se preguntaba en *Charlecs*. Pero, ¿qué realidad es esta: sólo la del mundo exterior al arte o también la del rectángulo de la pantalla donde el film se proyecta, la del escenario donde se mueven los actores de una obra teatral o la de la tela donde el pintor desarrolla sus imágenes. ¿Por qué cuando alguien filma una manifestación de las Madres de Plaza de Mayo, deben ser iguales a las que desfilan periódicamente alrededor de la pirámide, con los pañuelos blancos cubriendo sus cabezas? Acaso no podría proponerse una imagen de hombres disfrazados de mujeres y vestidos de amarillo, sin que ello origine inmediatamente la presencia de cientos de dedos levantados diciendo "así no es la realidad".

Lejos estamos hoy de las épocas en que las vanguardias, nacionales y extranjeras, repercutían y eran eje de discusiones estético-ideológicas en nuestro país. Los crímenes y el latrocinio de las dictaduras militares desmantelaron escuelas de cine y mataron deseos y esperanzas compartidos por algunos. Los nuevos *Realpolitiker* del arte se han encaramado al podio de los vencedores y desde ahí pretenden indicarnos qué es lo que se debe hacer. Los nuevos conformistas, por su lado, acatan disciplinadamente que ésta sea la única perspectiva posible. Sólo el trabajo conjunto de creadores, críticos e intelectuales que alcen la voz mostrando su disconformidad podrá decir si está dicha la última palabra.

Nota

¹ *La historia oficial*, cuyo tema parece estar ligado a los últimos años de la política argentina y más precisamente a la cuestión de los desaparecidos, es tan exterior a la política que, modificándole dos o tres escenas del guión, se convertiría rápidamente en un film sobre las desventuras de una madre adoptiva. Tal vez así, hubiera sido una película más interesante, pero con toda seguridad no hubiera competido por el Oscar a la mejor película extranjera en Hollywood y muy probablemente ganar el premio.

E L S A B E R D E L T E X T O

"La cuestión social sólo puede ser planteada significativamente sobre la base de la cuestión de la calidad estética. Dicho de otro modo, la sociología no debería preguntarse cómo funciona la música sino cómo se coloca respecto de las antinomias sociales fundamentales, si se propone gobernarlas, dejarlas estar o, incluso, escamotearlas. Y esta pregunta conduce hacia lo que es immanente en la forma de la obra misma."

Adorno y Kronek

Lo real, esa superficie resistente, cruzada por la tensión de significaciones, hechos y fragmentos de discurso, respecto de la que la literatura despliega sus estrategias. Lo real es la instancia que no puede ser expulsada ni incorporada por completo, una dimensión inevitablemente problemática, excepto en las hoy raras versiones ingenuas del realismo. Diferentes poéticas y elecciones dentro del sistema literario intentan resolver una relación en la cual los textos toman posiciones, aceptan o excluyen, pero, aun en la exclusión, la resistencia de lo real se evidencia en esa producción de sentidos que es también la lectura. Más que el viejo debate entre arte y política, parece ser éste el problema planteado a la literatura argentina de los últimos años.

Discurso literario/ Discurso autoritario

"La situación comunicativa ideal es, como lo he dicho antes, una descripción de las condiciones dentro de las cuales los reclamos acerca de la verdad y la corrección pueden ser discursivamente dirimidos."¹ Las condiciones impuestas por un gobierno autoritario son precisamente contrarias a

las así definidas por Habermas: su régimen discursivo presupone un fundamento de verdad indiscutible e inapelable, basado en relaciones de fuerza prediscursivas. Sostenido por evidencias transracionales (evidencias mítico-políticas que funcionan como verdades básicas colocadas más allá de la discusión),² el discurso autoritario fija los límites de la comunidad nacional y organiza el sistema de los excluidos. Tanto los límites como las exclusiones suponen operaciones realizadas fuera de la esfera pública, en los espacios secretos del poder. En consecuencia, se obtura la doble posibilidad de discutir los valores sobre los que una comunidad puede definirse y el sistema pronominal ('nosotros' y 'ellos', como entidades no necesariamente excluyentes) que articula la circulación social y el cuestionamiento de esos mismos valores. En ese aspecto, el discurso autoritario es transhistórico y transubjetivo, en la medida en que sólo habla de la historia como pasado fundacional que debe ser restaurado, porque en él se forjaron los valores cuya vigencia presente queda fuera de cuestión. Y es transubjetivo, porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto de los valores impuestos. Por el contrario, son pensados por ellos, son constituidos a partir de ellos y cualquier distancia supone, automáticamente, la exclusión de ese universo, la conversión en Otro, ante quien se abre la amenaza de supresión o aislamiento.

Se trata de una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino Interpretación, a fin de que la pluralidad y la ambigüedad de sentidos sociales se pliegue a la verdad presente en el discurso de origen. Frente a este monólogo cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente

opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica. Si el discurso autoritario se caracteriza por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicativo pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotan las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura pueden proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes. Frente a la pobreza impuesta de sentidos y la unicidad de explicaciones, crean un espacio denso de sentidos y explicaciones que se hacen cargo de la dificultad de hablar en una sociedad opaca. En escala reducida, la literatura reinstala las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional.

Enfrentada con la disimetría entre el orden de lo real y el orden del discurso, la literatura presenta esta cuestión estética fundamental incluso en muchos textos que parecen menos inclinados a discutirla explícitamente. En el reconocimiento de esta disimetría, que ataca la ilusión realista o expresivista porque pone en el centro la pregunta sobre su propio discurso, al mismo tiempo que interroga al objeto del discurso y, por tanto, al orden de los hechos, de los sentimientos, y de las experiencias, la literatura de la última década afirmó su cualidad disidente. En la medida en que la palabra autoritaria se basa sobre la afirmación de un orden natural, que la perversidad del Otro ataca para transformar esa naturaleza en antinaturalidad, un discurso literario que problematiza las relaciones naturales e "inmediatas" con el referente, afirma la cualidad convencional de toda representación y pone en escena el pacto que hace posible no sólo la escritura sino la lectura de un texto.

Al debilitar la idea de una relación necesaria y única entre el orden de lo representado y el orden de la representación, los textos más significativos estéticamente reflexionan no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado. Son, en esta perspectiva, obras interrogativas de lo real y autoconscientes de los medios y las formas de su interrogación. La destrucción de las ilusiones organicistas que atribuirían un nexo de necesidad entre el orden de los hechos y el orden del discurso, instala una pluralidad de nexos entre ambos niveles y, en consecuencia, diferentes regímenes de verdad literaria.

Vinculada con ello, está la idea de que los textos ponen en escena un debate de valores³ y, en consecuencia, discursos de diferente procedencia ideológica, política, social y cultural. Frente al monólogo practicado por el autoritarismo, aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y el entramado de discursos. Las ficciones se presentan, con frecuencia, como *versiones* e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo. Incluso los textos marcados por oposiciones binarias, reconstruyen de tal modo el mundo discursivo e ideológico del Otro, exhibiendo una densidad de significaciones que no podría describirse como maniquea. Desde este punto de vista, el discurso de la literatura se coloca, formalmente, como opuesto al discurso autoritario.

Extraer sentidos de la experiencia y definir un horizonte donde la elección de valores sea una posibilidad abierta: esto es, elaborar un orden simbólico-discursivo en relación con el orden del poder y con el orden de los deseos colectivos (y su discurso reprimido durante los años de la dictadura militar). Considerada desde esta perspectiva, la literatura diseña su lugar en un proceso de simbolización y construye la particular relación de autonomía-heteronomía que es uno de los rasgos centrales de la práctica artística moderna, de su significación social y su potencial de crítica, invención y modelización.

Especialmente en un período donde se había suprimido "la heterogeneidad en nombre de la identidad", la literatura pareció en condiciones de proponer una "restauración de la diferencia y de la no identidad".⁴ En esta colocación, sin duda difícil y a menudo peligrosa, la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia.

Allí residiría su posibilidad de conocimiento, de reparación de zonas profundas de la simbolización y de construcción de puentes sobre los espacios que habían sido ocupados por el olvido, esa forma de olvido originada en el miedo y, también, en la cualidad propiamente siniestra de lo sucedido en la Argentina. Enfrentada con los límites, la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte, en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre los límites extremos, rodeando ese núcleo resistente y terrible que podría denominarse lo real.

Ahora bien, la literatura enfrenta en éste un problema extremadamente complejo. Menos que nunca es posible recurrir a un sentido, a un núcleo único de explicación que pueda hacerse cargo de una realidad opaca y desordenada. Para decirlo con Walter Benjamin, las formas de la alegoría, o la intención alegórica, pueden tener la capacidad de "extinguir la apariencia":⁵ organizar restos de sentido, fragmentos de certidumbres dispersas por el viento de la historia, atravesar la superficie de lo real precisamente porque es incomprendible según los instrumentos intelectuales que se le habían aplicado, reconstruir la experiencia en contra del discurso que sobre esa experiencia se había impuesto.

Esta movilidad de sentido, la tensión que se establece entre las formas figuradas, esta aproximación a la verdad desde el tropo,⁶ diseñan un espacio discursivo abierto a la interpretación: esto es, al juego al mismo tiempo libre y regulado entre el texto y su lectura. Porque, para volver a la cita que encabeza estas notas, la literatura propone su contenido de verdad bajo la forma de la figuración. No restaura una totalidad a partir de fragmentos dispersos (empresa quizás imposible), pero sí construye tramas y constelaciones de sentido, que plantean lecturas diferentes y alternativas del orden de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento. En la literatura se descubren las fisuras por donde puede verse "aquello que la ideología oculta", es decir, también, lo que es posible padecer, pero difícil convertir en discurso.

Notas

¹ Jürgen Habermas, "Philosophico-Political Profile", *New Left Review*, 151 (1985), pág. 94.

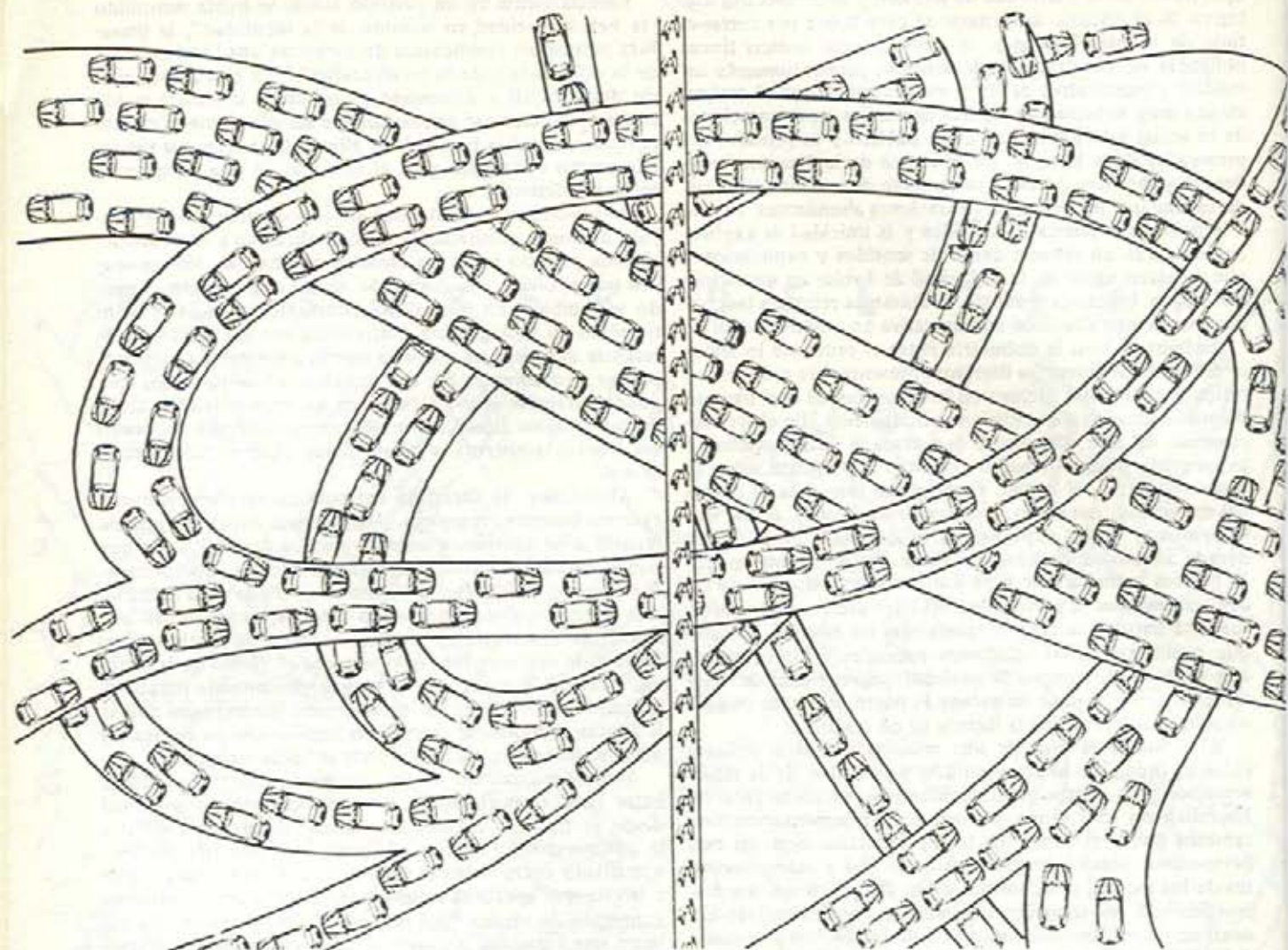
² Sobre el discurso autoritario, véase el estudio de Silvia Sigal e Isabel Santi, "Del discurso en régimen autoritario: un estudio comparativo", París, 1985, mimeo.

³ Al respecto véase: Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1981; y Terry Eagleton, "Text, ideology, realism", en Edward Said (comp.), *Literature and Society*.

⁴ Martin Jay, *Adorno*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1984, pág. 68.

⁵ Walter Benjamin, "Central Park", en *New German Critique*, 34 (1985), pág. 41.

⁶ "El tropo es la sombra de la cual todo discurso realista trata de huir. Esta huida, sin embargo, es inútil: porque los tropos son el proceso a través del cual todo discurso constituye los objetos que pretende describir sólo de manera realista y analizar objetivamente" (Hayden White, *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978, págs. 2 y 4).



F R E U D Y M O I S E S : A P R O X I M A C I O N A L L U G A R D E L A S U B J E T I V I D A D E N L A C U L T U R A

Conocemos el propósito explícito que indujo a Freud a escribir *Der Mann Moses*: relatar la hazaña de un hombre y la gesta de un pueblo (para él no eran sino una misma cosa); tras este propósito se dibuja otro igualmente manifiesto: dar cuenta del proceso de constitución de una cultura. Podemos colegir, por fin, una intención secreta: redactar una *historia del movimiento psicoanalítico* y una *autobiografía* más íntimas (más veraces) que las publicadas, largos años atrás, bajo esos títulos. Para cumplir con propósitos tan diferentes y tan ambiciosos había que teorizar y narrar al mismo tiempo. Era necesario, pues, poner en marcha una doble ficción: una ficción que abarcara, a la vez, narración y teoría. La lectura del texto ilustra esa necesidad y, asimismo, su conversión en virtud.

En líneas generales, la ficción narrativa es la historia de un hombre, de un pueblo y de las atormentadas relaciones entre ambos; es también la historia de un crimen, de sus motivos y de sus consecuencias. Ahora bien, esta historia no tendría demasiados elementos para suscitar nuestra atención (dejando aparte los indiscutibles méritos literarios de Freud) si no fuera porque se nos presenta como

ilustración ejemplar de algo que ocurrió *ya* en la prehistoria y que halla *ahora*, acaso por primera vez, inscripción en la memoria de un pueblo hasta el punto de modelar su destino: el asesinato del protopadre de la horda primitiva. Gracias a esa inscripción, la ficción narrativa se articula con la ficción teórica y así se hace posible que *la teoría* trascienda sus límites clásicos —los del edipo ampliado— y alcance, con el examen de las relaciones entre cultura y subjetividad y el tema, en contrapunto, de la verdad histórica, el centro ideal de la reflexión psicoanalítica. Pero *Der Mann Moses* no se abre con aquel examen ni con este tema; *Der Mann Moses* se abre con un aserto fuerte: *Moisés, un egipcio*. ¿Por qué necesitaba Freud comenzar de este modo y consagrar toda la primera parte del texto, e incluso fragmentos nada desdeñables de las otras dos, a la tarea de dar fuerza de absoluta convicción a ese aserto? La respuesta, si aceptamos los propósitos explícitos de la obra, parece emanar directamente de ellos: Freud necesitaba comenzar de ese modo porque, para que la ficción narrativa alcanzara auténtico dramatismo y la ficción teórica rango de verdadera teoría, era menester esa inquietante

combinación de lo familiar y de lo extraño (la *Unheimlich* freudiana) que el aserto expresa en la colisión entre sujeto y predicado. Más exactamente, entre lo que el sujeto afirma, con su nombre y su prestigio, y el predicado niega: la comunidad entre el héroe y su pueblo. Porque, en efecto, sin aquella inquietante combinación, la ficción narrativa no sería sino el relato de una más entre las incontables historias de reyertas políticas que desembocan en crímenes y la ficción teórica un simple ensayo descriptivo de un episodio dentro de la historia de una cultura.

Lo anterior significa, en términos más abstractos, que lo que tiene potencia suficiente como para constituir una cultura y conferirle cohesión debe provenir del exterior y ser asumido en la intimidad, sin que esta antinomia se resuelva nunca: un proceso que muestra analogías sorprendentes con el de constitución del sujeto. En ambos se pone como elemento clave la dialéctica alteridad-intimidad. Sin embargo, cabe señalar dos reservas en relación con lo que acabamos de enunciar: primero, que en lo tocante a la cultura la dimensión de alteridad es mucho más difícil de conceptualizar que en lo referente al sujeto (donde la cultura cumple, precisamente, esa función). Segundo, que no sabemos si el proceso, ejemplar en la cultura judía, puede generalizarse a otras culturas o a la cultura sin más.

"Privar (*abzuspochen*) a un pueblo del hombre a quien honra como al más grande de sus hijos..." Con esta afirmación dramática, y tanto más si se considera el origen judío de Freud, comienza *Moisés y la religión monoteísta*. En cierto sentido, privar es también destruir. Destruir, en este caso, una creencia firme, una potente convicción; así, la ficción narrativa que trata del crimen del gran hombre, comienza con la muerte de una gran ilusión. ¿Qué motivos había para emprender una tarea tan delicada, tan llena de dificultades? El texto no nos ofrece sino uno: sacar a la luz una verdad oculta.

La verdad, siempre la verdad; con ella concluye *Construcciones en psicoanálisis* y con ella se inicia y se desarrolla *Der Mann Moses*. La verdad de la tradición griega (*aletheia*) y de la tradición judía (*emet*) y aun egipcia (*maat*) en el himno de Ikhnatón. Es notable que este gran tema que tanto preocupa a Freud nos preocupe tan poco a los psicoanalistas; tal vez suponemos que, dado que hay una verdad freudiana, podemos eximirnos de pensar en la verdad o, acaso, nos bastan los herméticos comentarios de Lacan.¹ No obstante, no deja de ser curiosa esta despreocupación en una práctica cuyo ejercicio desemboca, inevitablemente, en un interjuego de ficciones narrativas, el analizado nos propone su ficción y nosotros le oponemos la nuestra por considerarla más adecuada al orden de los acontecimientos. Pero en este ir y venir de verosímiles, algún criterio de verdad debe haber y, aunque lo "hereditario" acuda siempre a tranquilizarnos,² no por ello podemos desentendernos de la cuestión. Al menos debemos explorarla a fondo allí donde Freud mejor la trabajó hasta caracterizarla como *verdad histórica*; verdad que, en la historia de cada sujeto, asume las formas específicas propias de lo singular sin perder por esto su universalidad.

Esta *verdad histórica* es la que arranca a la práctica analítica del puro juego ficcional o, con más exactitud, le permite abandonarse a ese juego (por lo demás imprescindible) sin perderse en él y, lo que es más notable, le permite provocar transformaciones verdaderas. Pero no sólo lo arranca del puro juego ficcional; la verdad histórica pone también límites al ejercicio de un poder, no exento de violencia, al agregar su peso decisivo a la autoridad del analista y a la verosimilitud de la trama que, a lo largo del proceso analítico, construyen juntos sus protagonistas.

Ahora bien, para que esta verdad sea eficaz —en psicoanálisis al menos y tal vez en todo el campo de las ciencias humanas—, debe ser originaria y oculta (olvidada, reprimida), esto es, remota en el tiempo y escindida en el espacio

(de la subjetividad); más aún, estos caracteres han de ser aplicables no sólo a cada sujeto, e incluso a cada no-sujeto (aunque, en este caso, bajo forma negativa) sino al conjunto de ellos y, sobre todo, a lo que define como tal a ese conjunto, es decir, a la cultura. Esta es la tarea que Freud se propone en *Moisés y la religión monoteísta*, aplicar a una cultura lo que, hasta entonces, sólo había aplicado al sujeto.

Así pues, para que la verdad adquiera su rango (y no sólo su eficacia que emana de ese rango y no a la inversa) se precisa tiempo —trascuro temporal— y distancia; pero es preciso, también, que un *acontecimiento nuclear* haya efectivamente transcurrido y que esa ocurrencia no se haya verificado en la pura intimidad del sujeto sino que haya adivenido a él. Este tema clave —el de la alteridad en la intimidad— es fácil de rastrear en los textos freudianos desde la crisis del '97 ("la mentira histórica") hasta la resolución del '14 ("el hombre de los lobos"), pero ahora Freud emprende, a propósito de ese tema, el programa enunciado al final de *Construcciones en psicoanálisis*: pasar al campo de la cultura ("de la humanidad como un todo") en cuanto también en ella la subjetividad es esencial.

Primero el hombre, después el nombre, por fin el mito: son las tres secuencias de la primera parte en las cuales el aserto, a la búsqueda de su confirmación, alcanza tan sólo una certeza provisoria que le permite, sin embargo, convertirse en la base de la inferencia que dará título a la segunda parte: "Si, pues, Moisés era egipcio..." En lo referente al hombre, se trata de una cuestión de modalidad existencial: ¿existencia real o existencia ficticia? Freud, naturalmente, se inclina por la tesis de la existencia histórica del personaje. Un Moisés producto de la saga, en efecto, tendría que incluir en su existencia mítica su origen egipcio, lo que no parece nada verosímil; un Moisés histórico, al contrario, posee un origen tan real como su existencia —es judío o es egipcio— y se adecua, en consecuencia, muy bien, al proceso indagativo al cual va a someterlo Freud en las dos secuencias siguientes (nombre y mito).

Admitida pues la existencia histórica, ¿qué nos dice el nombre? Aquí se trata de etimologías, una hebrea —"el que recoge"—, la otra egipcia —"hijo de"—; ni una ni otra es concluyente pero la segunda admite la aventura, o sea, la posibilidad de plantearse que, así como el nombre puede ser egipcio, también puede serlo quien lo lleva. Freud no es el primero en haber sugerido esta hipótesis, pero sí el primero en haberla llevado tan lejos, hasta el punto de convertirla en la base firme sobre la que reposa tanto la ficción narrativa como la ficción teórica. De hecho, la secuencia del nombre (con su estructura de disyunción lógica) es un puente entre la existencia del hombre y el secreto del mito. Porque el mito encierra un secreto. En 1905, Rank había publicado un trabajo, hoy clásico, acerca del tema,³ en el que esclarecía, en parte, ese secreto. Del texto de Rank toma Freud el paradigma de los relatos concernientes al "nacimiento del héroe", así como la fuente y la tendencia de esos relatos.

El paradigma en cuestión hace las veces de narración primitiva dentro de la economía de la doble ficción freudiana y pone de relieve que, dentro del conjunto de variaciones que experimenta el paradigma (y que son recogidas por Rank), el relato acerca de Moisés ocupa un lugar especial. Esto último es lo esencial, ya que si hay una *desviación significativa* respecto del paradigma, se hace necesaria una *investigación* para dar cuenta (para aclarar las causas) de dicha desviación.

El secreto se desplaza. Al principio consistía en el porqué del mito, en sus razones ("la fuente y la tendencia"): una vez resuelta esta cuestión —por Rank bajo la influencia de Freud—, nos encontramos con un "relato perverso", un relato que se desvía del paradigma en un aspecto sustancial⁴ y el secreto es ahora *el porqué de esa desviación*.

La saga del nacimiento del héroe responde, desde la perspectiva freudiana, a una doble causalidad: la novela familiar de los niños y la memoria histórica de los pueblos, y su función, correlativamente, también es doble, en tanto novela familiar testimonia la visión primigenia del sujeto, en tanto mito propiamente dicho, está destinado a destacar el carácter heroico del personaje y, metonímicamente, del pueblo que lo hace *su héroe*. Puesto que lo que Freud aborda en el texto es el proceso de constitución de una cultura, es la segunda función la que va a examinar.

En todas las sagas intervienen dos familias y la peculiaridad de la saga mosaica es que en ella, a diferencia de todas las demás, la familia humilde abandona y la familia noble recoge. En el esquema clásico, la familia de baja condición (la que recoge) corresponde al origen real del héroe y la familia noble (la que abandona) a la invención poética del mito según sus propósitos. Dicho de otro modo, hay una familia auténtica (la de humilde condición) y una familia ficticia (la de condición elevada). Tenemos así un primer esquema lógico: en él la familia noble se opone a la familia humilde como lo verdadero a lo falso (la realidad a la ficción) y la saga de Moisés, contradiciendo el esquema, no haría sino situarse en el sempiterno lugar de lo excepcional.

En este punto Freud pone en ejercicio un procedimiento típicamente suyo: juzgar la excepción no como lo que confirma (y limita) la regla, sino como *la* regla misma, obligando así a la normativa hasta ese momento vigente a someterse a una regulación nueva y más profunda (más abarcativa) extraída de la excepción que parecía confirmarla.

Este tratamiento de la excepción como la regla misma a la cual se ajustarán, en lo sucesivo, todos los casos *sin excepción*, trasunta una vocación imperialista en el buen sentido, esto es, un esfuerzo por dar cuenta de todo, y está presente desde el principio de la obra freudiana. Tal vez el procedimiento en cuestión sea ejemplar para cualquier desarrollo que se dé dentro de lo que Carlo Ginzburg llama "paradigma indiciario":⁵ en cualquier caso, si en Freud es tan acusado, ello se debe a que abre un espacio (un universo) inédito en la historia del pensamiento y es posible que esto lo impulse a llevar el procedimiento a sus últimas consecuencias, como si en la construcción de este espacio inédito quisiera excluir la alteridad de la teoría incluyéndola en ella; en efecto, la excepción, lo raro, son *lo otro* de la teoría, su límite, lo que ésta no puede abarcar.

En el nuevo esquema lógico propuesto por Freud, lo verdadero corresponde a la familia que recoge y lo ficticio a la familia que abandona respectivamente, y la conclusión, en lo que a la saga mosaica respecta, es una confirmación del aserto inaugural: *Moisés, un egipcio*. La ficción freudiana responde ahora, a su manera, al tema de la heroicidad: sí, Moisés es un héroe, pero, a diferencia de los héroes clásicos, es un héroe *descendente*⁶ y si la saga diverge en su caso del modelo clásico —el del pueblo que exalta a su héroe—, es porque tiene que adaptarse a este nuevo y sorprendente modelo; el de un hombre de elevada condición que desciende a un pueblo extranjero y sometido.

Así concluye, de hecho,⁷ la primera parte, y en esa conclusión comprobamos que Freud se ha deslizado, sutilmente, del mito del nacimiento del héroe a la gesta del nacimiento de un pueblo gracias al acto de un hombre. Esta, y no otra, es la historia que el autor narrará en la tercera parte. Pero para que tal narración tenga lugar, es preciso, primero, que las consecuencias del aserto se desarrollen bajo forma de inferencia. Así pues, el texto considerado en su conjunto, puede dividirse en tres partes sucesivas y solidarias: el aserto, la inferencia y el relato. La segunda parte está compuesta por dos grandes líneas temáticas: la de lo verdadero y lo verosímil por un lado, la de la alteridad y el desdoblamiento por el otro; la exposición progresa como un desarrollo de las mismas. Esto coincide con la exigencia



NUEVA SOCIEDAD

ENERO/FEB 1986

Nº 81

Director: Alberto Koschuetzke
Jefe de Redacción: Daniel González V.

ANÁLISIS DE COYUNTURA: Ted Córdova-Claure: Bolivia: La Maldición del Estano; Irene Geis: Chile: ¿Acordando o Acortando Plazos?; Carl D. Parris: Trinidad y Tobago: Perspectivas para el Cambio Político.

TEMA CENTRAL: LAS FUERZAS ARMADAS Y LA DEMOCRACIA. Víctor L. Bacchetta: El Desmoronamiento Político de un Ejército. La Guardia Nacional Somocista; J. Raúl Barrios Morón: El Nacionalismo Militar Boliviano. Elementos para la Reformulación Estratégica; José A. Gil Yepes: El Encaje Político en el Sector Militar. El Caso de Venezuela; Víctor González Selanio: El Largo Viaje de un Ejército Hacia la Noche. La Experiencia Chilena; Herbert Koeneké: Pretorianismo, Legitimidad y Opinión Pública; Raúl Leis: El Comando Sur, Poder Hostil; Mario Lungo: Las Nuevas FFAA Salvadoreñas. Un Obstáculo para la Democratización; José Luis Piñeyro: Seguridad Nacional en América Latina. Propuestas Metodológicas; Juan Rial: Las FFAA Como Partido Político Sustituto. El Caso Uruguayo, 1973-1984; Víctor Sanz López: Para que la Noche Quede Atrás. La Sinrazón de las FFAA.

POSICIONES: PRD de Panamá: Itinerario de la Crisis Política; Héctor Oqueli: El Salvador: Diálogo y Negociación.

POLÍTICA — ECONOMÍA — CULTURA: Theotonio Dos Santos: Lo Concreto de un "Modelo Puro"; Adolfo Figueroa: La Vía Campesina al Desarrollo Rural; Claudio Trobo: ¿Quién le Pone el Cascabel a los Militares?; Luis Verdesoto: Ecuador Científico.

SUSCRIPCIONES (Incluido flete aéreo)

	ANUAL (6 núms.)	BIENAL (12 núms.)
América Latina	US\$ 20	US\$ 35
Resto del Mundo	US\$ 30	US\$ 50
Venezuela	Bs. 150	Bs. 250

PAGOS: Cheques en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD.
Dirección: Apartado 61.712 - Chacao, Caracas 1060-A, Venezuela.
Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

REVISTA IBEROAMERICANA

Organo del Instituto Internacional
de Literatura Iberoamericana

Director-editor:
ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-tesorero:
KEITH McDUFFIE

Dirección:

1312 C.L. Universidad de Pitts-
burgh, Pittsburgh, PA 15260 USA.

Suscripción anual:

Países latinoamericanos: US\$ 25
Otros países: US\$ 30
Socios regulares: US\$ 35
Socios protectores: US\$ 50

Suscripción y ventas:

Cecilia Rodríguez Javonovich

Canje:

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la **Revista Iberoamericana** publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

Espacios

Nº 3, diciembre 1985

Debate sobre derechos humanos
coordinado por Diana Maffia:
Carlos Nino, María L. Lacroix,
Gregorio Klimovsky, Guillermo
Maci, L. Levinas, Angel Flisfish.

Notas sobre la producción del
consenso, por Juan Carlos
Gorlier.

Estética y cine argentino actual.
Reportaje a Alberto Fisher-
man y Rafael Filippelli, por
C.D. Martínez.

El socialismo de J.B. Justo, por
José Aricó.

Eliseo Verón: discurso político
y estrategia de la imagen,
entrevista de R. Fogwill.

Educación popular, estudiantes
y universidad, por M. del C.
Feijóo y L. Rubinch.

freudiana implícita en la doble ficción: que el relato que constituye la tercera parte sea, acorde con su carácter narrativo-teórico, verosímil y verdadero a la vez.

La verosimilitud es asunto de estructuras narrativas y, consecuentemente, Freud la discute en ese marco. La verdad ya es otra cosa, no se asimila a lo narrativo (aunque tiene bastante que ver con ello) pero tampoco puede reducirse al marco de las ciencias físico-naturales. Aquí es donde entra en juego lo que Ginzburg llama "el paradigma indicario"; la verdad, en el campo de las ciencias humanas, debe ser construida y reconstruida al mismo tiempo y su descubrimiento es solidario de esta doble operación cuyos detalles fueron precisados por Freud en *Construcciones en psicoanálisis*, texto contemporáneo al que estamos aquí examinando y que muestra, en lo condensado de su exposición, la complejidad de la concepción freudiana acerca de la verdad, junto con la metodología que de ella se desprende.

La verdad en psicoanálisis es siempre inverosímil y enigmática porque la deformación (*Entstellung*), la represión (*Verdrängung*) y el olvido (*Vergessenheit*) son consustanciales con ella. Por eso la verdad debe ser construida y reconstruida *contra* las resistencias que a ella se oponen, y este proceso es equivalente al pasaje de lo inverosímil a la verosimilitud (en el límite, de lo inverosímil máximo a la verosimilitud total), porque gracias a este pasaje la verdad alcanzará su condición de tal.⁸ Ahora resulta claro por qué la teoría psicoanalítica avanza *como* ficción, con los riesgos que ello conlleva (recordemos a Freud: "He tenido éxito allí donde los paranoicos fracasan") y sólo en virtud de ese *como* alcanza su verdad. Si este modo de entender las cosas es patrimonio exclusivo del psicoanálisis, incluso tan sólo de ciertas orientaciones del mismo, o, al contrario, refleja algo esencial de un nuevo modo de pensar, es un punto que no discutiremos ahora pues exigiría el examen pormenorizado de más de un siglo en la historia del pensamiento.⁹

En cualquier caso no parece casual que la segunda parte se abra con una breve discusión acerca de las relaciones entre lo verosímil y lo verdadero, y que tras ella la inferencia comience planteando el doble enigma de la alteridad y del desdoblamiento.

Seguramente también la primera parte estaba envuelta en una atmósfera de enigmas —¿existencia real o existencia ficticia? ¿origen judío u origen egipcio? ¿paradigma normal o paradigma "perverso"?—. Pero Freud había resuelto estas cuestiones con un aserto, un "aserto de certidumbre anticipada" en términos lacanianos, que venía a decirnos lo siguiente: si no aceptamos el origen egipcio y la existencia real, toda la historia del pueblo de Israel resulta incomprendible, al menos desde la única perspectiva válida en psicoanálisis, la de las relaciones entre cultura y subjetividad. Así pues, nuestra sola oportunidad de comprender el proceso de constitución de la cultura judía es partir del aserto, desarrollar la inferencia y desplegar el relato (de la hazaña del hombre y la gesta del pueblo). Comprobaremos entonces, recurrentemente (*Nachträglichkeit*), cómo, en esa marcha, la verosimilitud creciente hace emerger la verdad que la funda y la sostiene.

Lo que da su matiz peculiar al razonamiento —no diferente formalmente de cualquier otro— es esa dialéctica verosimilitud/verdad. Es un procedimiento típicamente freudiano (no me atrevería a decir típicamente psicoanalítico): si el pueblo judío muestra una delicada mezcla de sentimientos de superioridad y de culpa¹⁰ en su duelo interminable y en su imposible comunión con otros pueblos, es porque hay (necesariamente) un elemento de verdad histórica en su abisal origen. Esa verdad está vertebrada en tres *actos*, que sólo el aserto puede explicar; el primero es el pacto (la alianza) entre el gran hombre y el pueblo sometido y extranjero, los otros dos son las consecuencias (inevitables, al menos desde el punto de vista de la ficción) de ese pacto: el asesinato de

Moisés junto al sepultamiento (*Untergang*) de su dios y el retorno triunfante de ambos bajo el impacto de la culpa y del arrepentimiento. Por fin, si el pueblo judío tiene en aquella verdad razones para afirmar su orgullo, la actitud, envidiosa y hostil, de los otros pueblos, no hace sino confirmárselas.

En términos psicoanalíticos el razonamiento es impecable, lo que sorprende es la amplitud del campo al cual se aplica y toda la cuestión radica, pues, en decidir si es correcta o no semejante aplicación. Si no lo es el texto podrá seguir sosteniéndose como ficción narrativa e incluso como ficción teórica, pero ninguna teoría podrá desprenderse de él. Si, por el contrario, aceptamos como correcta la aplicación, entonces será no sólo legítimo, sino también necesario poner al descubierto las estructuras teóricas que se deducen de la misma. En otros términos, se trata de decidir si las relaciones entre cultura y subjetividad son o no esenciales para la comprensión del proceso de constitución de una cultura.

II

El desarrollo de la inferencia no es todo —dice Freud—, ni siquiera la pieza más importante del todo. Sin embargo, hay en ella elementos importantes para el relato ulterior: hay incluso un resumen de ese relato y hay, sobre todo, consideraciones metodológicas de valor decisivo.

Un rasgo estilístico se destaca en esta segunda parte: el uso de la adversativa 'pero' (*aber*) como forma expositiva y de razonamiento a la vez. Este 'pero' posee un rico valor expresivo. Es el índice de cada una de las dificultades que van surgiendo a medida que se deducen las consecuencias del *aserto inicial* ("Moisés, un egipcio"). Ahora bien, puesto que aceptamos dicho aserto (no aceptarlo sería abandonar las premisas del teórico, los puntos de partida del narrador), estamos aceptando también, tácitamente, que las dificultades *deben ser* superadas. Y en efecto, cada 'pero' es solidario de un 'y sin embargo' que indica que un orden de razones más profundo, un orden que a continuación se enunciará, permite franquear la dificultad y marchar adelante hasta encontrar una nueva estructura formal del tipo señalada ('pero + y sin embargo').

El 'pero' es siempre, o casi siempre, explícito, como una especie de provocación para que el lector abandone la empresa si no se arriesga al máximo y posea, al mismo tiempo, un gran poder de seducción: "¿Será usted capaz de seguir adelante, de darse cuenta de cómo puede superarse *esta* dificultad?" A la inversa, el 'y sin embargo' es casi siempre implícito, el lector debe ponerlo por su cuenta a partir del supuesto de que ninguna dificultad (ninguna adversidad estaría tentado de decir) puede oponerse a la verdad del aserto inicial y de lo que de él se infiere y de que siempre habrá un modo de superar la dificultad de turno y de seguir adelante hasta *las últimas consecuencias*.

¿Cuestión de estilo del narrador o exigencia doctrinal del teórico? Probablemente ambas cosas a la vez. Si Freud se muestra *tan seguro* en la marcha de su exposición (considerada en su doble aspecto ficcional), no es sólo porque el final de la misma ya estaba previsto desde el principio, sino también, y sobre todo, porque la consecuencia última de su aserto —la muerte del hombre y el ocaso del dios, el retorno triunfante de ambos— no es otra cosa que la conclusión lógica de una concepción forjada veinte años atrás —*Tótem y tabú, Historia de una neurosis infantil, Lecciones introductorias*—. La exposición freudiana, con su encaje sucesivo de razonamientos hechos de enigmas y de resoluciones, es semejante a la mirada retrospectiva del matemático según la hermosa descripción de Bachelard.¹¹ Las cosas *deben ser así* ¿y si no lo fueran?

Cuentan que Einstein, cuando recibió de manos de Planck las fotos obtenidas por Eddington en el observatorio de Londres, admiró su belleza pero las consideró con cierto

desdén, no exento de ironía, en lo tocante a su valor confirmativo. "No precisaba de estas fotos para saber que mi teoría era correcta", comentó ese hombre de habitual tan humilde y, sin embargo, a veces tan soberbio. "Pero" —balbuceó estupefacto Planck— "y si las fotos no hubieran mostrado la curvatura de la luz predicha por usted, ¿qué hubiese dicho?" "Que Dios, al construir el universo, incurrió en una grave omisión", replicó Einstein, sencillamente. Pongamos el universo cultural en lugar del universo físico y Freud, con absoluta naturalidad, vendrá a ocupar el sitio de Einstein.

La primera secuencia de la segunda parte, donde el esquema inferencial se expresa en su forma más pura, ilustra mucho de lo que acabamos de decir. "Si, pues, Moisés era egipcio...", sí, pues, Moisés fue caudillo y legislador del pueblo judío y le otorgó una religión (que sigue siendo la suya y que no en vano se llama *ley mosaica*), entonces... entonces tan sólo nos enfrentamos a nuevos y crecientes enigmas que Freud resume en dos: primero: ¿por qué el egipcio noble descendió al pueblo extranjero y sometido? Y, segundo: ¿cómo fue capaz de forjar una nueva, tan radicalmente nueva religión? A lo que cabe añadir un tercer enigma que, en el curso ulterior de la exposición (en el curso ulterior de los acontecimientos a los que dicha exposición se refiere), tendrá un peso específico muy grande: ¿por qué el pueblo judío aceptó a ambos, al hombre altivo y a la religión ascética?

De los tres enigmas Freud escoge, para concentrarse, el de la nueva religión. Si aceptamos un Moisés egipcio, lógico sería esperar que la religión que él llevaba a los judíos fuera también la religión egipcia. No obstante, de inmediato aparece una dificultad, la radical diferencia entre ambas religiones, la judía y la egipcia, y la secuencia está destinada a resaltar esa diferencia hasta el punto de mostrar que, aun explicándola por la oposición entre *monoteísmo riguroso* y *politeísmo irrestricto*, subsiste un factor inexplicable: el que se refiere al tema de la muerte: exaltación de la inmortalidad en la religión egipcia, desdén por la inmortalidad en la judía. Con esta diversa actitud ante el *después* por excelencia, se cierra la secuencia, mientras la adversativa queda aquí caracterizada como un "naufragar" (*scheitern*). Este cierre alrededor del tema del *más allá* no parece casual, ya que la actitud judía *no es* una consecuencia necesaria del monoteísmo, como lo probará el cristianismo: hasta aquí, lo explícito del texto. Sin embargo, sospecho que Freud, sin decirlo, desliza la idea de que, cuanto más puro el monoteísmo, cuanto más intenso el "impetu de elevación" (*aufschwüngen*), menos importa lo que ocurrirá *después*, menor papel desempeña en la economía subjetiva de los vivos el mundo de los muertos y, por lo tanto, la fuerza que este mundo adquirirá en el desarrollo de la siguiente gran religión monoteísta (el cristianismo) representa una pérdida de aquel *impulso a la elevación*, una caída del *grado de espiritualidad*.

Sería tentador incluir aquí un examen detenido de la *actitud ante la muerte* en tanto ella es parte esencial de *lo imaginario como fondo vacante*,¹² para mostrar que las diversas actitudes ante la muerte (con las correspondientes concepciones que de ellas emanan) son parte de la subjetividad profunda (de la subjetividad trascendental) propia de toda cultura. Se podría partir, en tal caso, de *Duelo y melancolía* para explorar después los trabajos de Melanie Klein, en tanto dichos trabajos configuran un verdadero *descenso a las profundidades*, y en tanto ella ha sido, dentro de la posteridad freudiana, la que más firmemente ha mantenido la tesis de la muerte como *primer recuerdo*. Pero semejante tarea excede los límites de este artículo.

La segunda es una secuencia curiosa, necesaria sin duda, ya que opera como nexo entre el enigma de la secuencia precedente y su resolución al comienzo de la tercera secuencia; pero es también *otra historia*, una historia inter-

na del pueblo egipcio, y esto le confiere un valor muy importante para una posible generalización del tema de la alteridad y del desdoblamiento.

"Nada nuevo puede carecer de preparativos y precondiciones en lo anterior" (pág. 20). Tesis capital del pensamiento psicoanalítico que coincide, por cierto, con el Eclesiastés (1: prólogo): el origen es siempre *abisal* en el sentido etimológico del término.

El desdoblamiento entre la religión de Moisés y los credos de las stirpes semíticas ya era claro aquí como lo será después el introducido por el advenimiento de Jesús; igualmente claras resultan las alteridades respectivas, Moisés egipcio, con su religión para los judíos y éstos con la suya para el cristianismo.

Pero Freud introduce ahora un proceso previo (un momento anterior) en el seno mismo de la historia de Egipto: el conflicto entre las religiones de Amón y de Atón. El tema de la alteridad en este proceso es sugerido por Freud en el segundo relato (pág. 107-108) aunque su eficacia, a diferencia de lo que ocurre con el judaísmo y con el cristianismo, resulta escasa, probablemente porque no se trata de una alteridad *en el origen*. En lo que concierne al proceso egipcio, pues, lo que más interesa es el desdoblamiento entre dos religiones primero, entre dos figuras (Ikhnotón y Moisés) dentro de la nueva religión, después.

Si el primer desdoblamiento se emparenta con el axioma central de esta secuencia ("Nada nuevo puede carecer..."), el segundo, de aparente intrascendencia, es el verdaderamente importante, ya que forma parte de los recursos freudianos para conservar la filiación en la inmanencia: esto es, eliminando el factor teológico: "La figura del gran hombre" que llega a alcanzar proporciones de "figura divina" (segundo relato, págs. 107-108) también posee su filiación. El caudillo potente y ambicioso desciende del faraón soñador o, para decirlo con las palabras del propio Freud, "también el padre fue hijo a su turno".

Así pues, la segunda secuencia importa menos por su contenido concreto (la historia de Ikhnotón y de la religión que impulsó) que por el esquema formal que ofrece y que puede diagramarse como sigue:

Enigma planteado por la primera secuencia (origen de la religión judía)

Desdoblamiento en la cultura egipcia (dos religiones, dos figuras)

caústrofe (sepultamiento) de la religión de Atón en Egipto.

Urzeit de la gesta del pueblo judío: pacto entre Moisés y las stirpes semíticas (resolución del enigma e inicio de la nueva secuencia)

La tercera secuencia es, en sentido estricto, la secuencia de la hazaña y de la gesta. En efecto, en ella se nos relata la decisión de Moisés con sus pertinentes motivos — "¡Una decisión histórica de alcance universal!" (pág. 28)— y la elección de las stirpes semíticas que, por el hecho mismo de ese acto adquieren el rango y la dimensión de *pueblo elegido*: "Y las escogió para que fueran su nuevo pueblo" (pág. 28). Advértase que la voz de Freud, acorde con el tema tratado, adquiere tonos proféticos: estamos, qué duda cabe, ante un momento crucial de la exposición, tanto desde el punto de vista narrativo como teórico.

La ficción narrativa alcanza, con la elección de Moisés y la correspondiente aceptación de las stirpes semíticas, aceptación que transforma la elección en *pacto y alianza* — "Se puso de acuerdo con ellos, asumió su jefatura, procuró su emigración con 'mano fuerte'" (pág. 28)—, uno de sus puntos culminantes. Recordemos, al respecto, que la última parte, con sus dos relatos, gira alrededor de tres grandes acontecimientos: el pacto y la alianza, la traición y el asesinato y el retorno triunfante.

En cuanto a la ficción teórica y la correspondiente teoría, sitúan, en el origen mismo del proceso de constitución

de la cultura judía, a un factor de alteridad con valor determinante: en efecto, el pacto del cual nace el pueblo judío como tal se celebra con un extranjero *pero* (para utilizar la adversativa cara a Freud) no con un extranjero cualquiera sino con —y esto es decisivo para la economía de ambas ficciones— "un hombre noble y de alta posición, acaso realmente, como lo afirma la saga, un miembro de la casa real".

Conviene que nos detengamos en este punto, pues la obstinada negación del más allá, esto es, la aceptación de la muerte como límite absoluto sin los paliativos de una vida ulterior o de una historia efémera, y la correspondiente asunción de la circuncisión (es decir, de la castración simbólica cuyos vínculos inconscientes con la muerte son de sobra conocidos) no aparecen por azar en esta secuencia. Al contrario, la convierten en clave de bóveda para la coherencia de ambas ficciones e incluso de la teoría misma que de ellas se desprende. Con su endiablada capacidad de caminar por el filo de la navaja, Freud se sitúa ahora en la triple posición del analista que escucha (¡y que escucha a escala cultural!), del teórico que elabora y del narrador que relata. Imaginemos pues —¿por qué no?— el posible razonamiento que de esa triple posición emana.

Si un pueblo —parece decirse— se autodenomina *pueblo elegido*, si es capaz de arrostrar milenios de persecución y de infinitos gestos de desdén, si es capaz incluso de triunfar donde otros pueblos u otras culturas fracasan señalando a cada uno de sus hijos con la simiente de una tristeza secular —¿cómo explicar, de otro modo, el reiterado ejercicio de una culpa que lejos de agotar da renovada fuerza?—, si esto es así *tiene que haber un núcleo de verdad histórica tan potente que pueda atravesar el olvido que acecha en los siglos y soportar la furia que anida en los hombres*.

Si un niño —prosigue el razonamiento— nos cuenta su estirpe real lo encontramos semejante a otros niños, a todos los niños quizá. Pero supongamos que este niño crece, que se convierte en hombre y que mantiene, con certidumbre inmovible, ese aserto: ¿qué pensar entonces? ¿seremos tan audaces como para admitir la posibilidad de un *acontecimiento* en su historia capaz de conferirle esa fe inquebrantable y orientar nuestra investigación en consecuencia?

Ahora bien, los reyes infantiles no existen, ni tampoco los dioses. Todo ha de explicarse, pues, en la inmanencia de la condición humana, con su esplendor y su miseria, con su destino inexorable y la rebelde negación de ese destino. Además, los pueblos no son niños, aunque tengan infancia y crezcan y, al fin, se consuman y mueran; los pueblos no tienen las voces vivas de los hombres, sin embargo, poseen la muda elocuencia de las piedras y si un psicoanalista es tan osado como para extender la analogía de su labor con la del arqueólogo hasta convertirla en estrecha equivalencia, tal vez pueda atreverse a interrogar y explorar en esas piedras la historia de los pueblos como explora e interroga la historia de los hombres.

Hasta aquí el razonamiento atribuido, prosigamos ahora con el nuestro. Toda audacia implica un riesgo: si aquel niño convertido en hombre con su certeza inmovible se presentara ante nosotros ¿no pensaríamos, a fuer de sinceros, en el fracaso de un proceso, en el lugar común de la locura? ¿por qué entonces reservarle un mejor destino a un pueblo, aunque sea *el pueblo elegido*? Sin embargo, si ese hombre transformara su certeza en obra de alcance universal tal vez nuestro punto de vista cambiaría de modo radical. Al menos debemos concederle a Freud el mérito de haber asumido semejante posición, tanto en referencia al personaje del faraón soñador —carta a Abraham—,¹³ como en referencia a sí mismo —carta a Ferenczi—¹⁴. Pues por medio de la *sublimación lograda* el núcleo de verdad histórica se aparta del delirio que es, justamente, un "estar fuera del sendero". No hay que olvidar tampoco que Freud es hijo del pueblo cuya gesta narra y recordar, por fin, que también él ha creado su propio pueblo de creciente descendencia.

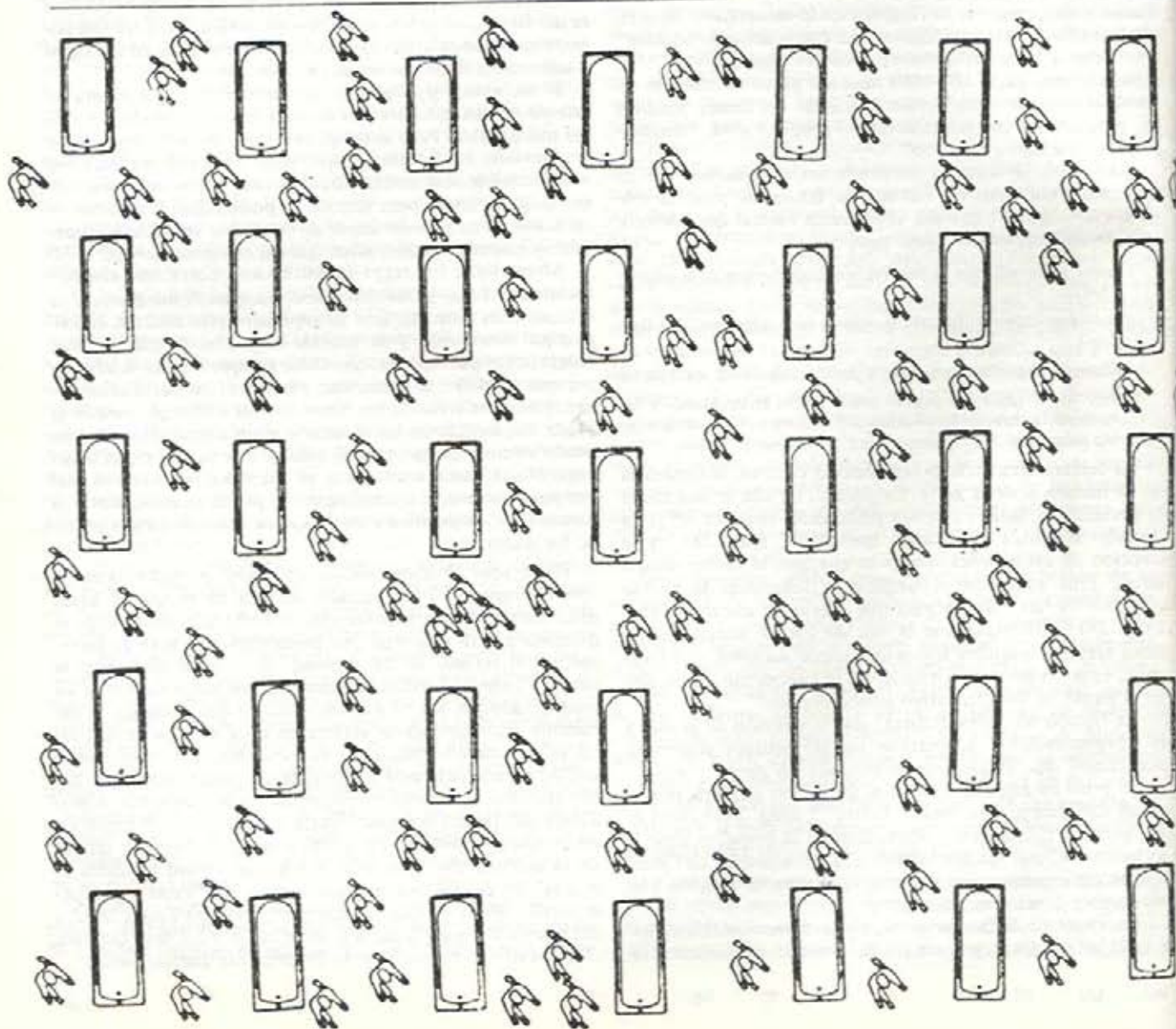
Se trata, por consiguiente, de explicar el núcleo de verdad histórica de un pueblo que se dice elegido por un Dios único y omnipotente sabiendo que ese Dios no existe pero que la elección perdura ¿a quién poner entonces como autor y fiador de la alianza? "A un egipcio noble, quizá de casta real y, por lo mismo, gobernador y sacerdote a la vez" (pasaje ligeramente reformulado). Un hombre pues, pero un hombre no sólo convencido de la religión de su rey de "proscripta memoria" sino resuelto a llevar esa religión a sus últimas consecuencias y convertirla en la fe nueva de un pueblo por nacer, un hombre dispuesto a renunciar a su casta y sus honores para transformarse en caudillo de unas tribus sometidas al imperio egipcio y elevarlas, con "mano fuerte", con voluntad implacable. Un hombre, en suma, al cual la memoria de su futuro pueblo convertirá, si no en Dios, al menos en interlocutor privilegiado de Dios y autor de la ley.

Ahora bien, a Moisés, el fanático ambicioso, los gérmenes de ese pueblo por venir le son tan extranjeros como extranjero es para ellos él. En el inicio de la hazaña y de la gesta sitúa Freud una dimensión de máximo extrañamiento (de máxima alteridad). Conserva el pacto y la alianza pero los transforma de manera sorprendente. En lugar del Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, el príncipe de Egipto; en lugar del pueblo de lengua historia procedente de Ur en Caldea, "ciertas estirpes semíticas" semiignorantes y sometidas al imperio de su época. ¿Y el relato bíblico? Una enre-

vesada trama de verdades y de engaños, una deformación (*Entstellung*) a escala colosal —no hay que olvidar que la Biblia es el libro—, aunque también el único, o casi el único, testimonio de una historia a la que hay que restituir, por el camino de la interpretación y de la construcción, su coherencia y su sentido.

Existe una ley no escrita en psicoanálisis (ya lo he señalado) que dice que donde reina el orden y la claridad impera hay que poner en marcha el ejercicio tenaz de la sospecha, renunciar a las verosimilitudes aparentes, caras al sentido común o la creencia consagrada, para abocarse a la tarea de buscar lo más inverosímil y transformarlo hasta que adquiera verosimilitud plena, porque si este trabajo es posible, lo es por la verdad histórica que aquella transformación pondrá al descubierto y que constituye su garantía más firme; comprobaremos entonces que lo que parecía *absolutamente plausible* no era sino un pesado tejido que velaba la verdad aunque, y esto es importante, también era indicio seguro de ella. Freud fue siempre fiel a esa ley: desde los sueños de angustia que son, en realidad, sueños de deseo, hasta el príncipe egipcio que ocupa, con su dios traído de fuentes remotas, el lugar del Dios de la Biblia, del incognoscible, del ubicuo Yahvé.

¡Un hombre en el lugar del celoso Dios de Israel, un extranjero en el origen del pacto y de la alianza! Y aún soy injusto con Freud, porque lo que él dice es más sorprendente todavía: el incognoscible, el ubicuo, es el dios de su príncipe egipcio. Yahvé es tan sólo una divinidad subalter-



na, acaso un demonio, tan sanguinario y tan violento como los rivales con los cuales competía. Esa divinidad subalterna ocupó el lugar del dios mosaico hasta que, transcurrido el tiempo, cayó bajo su sombra cuando éste retornó triunfante (¿cómo no reconocer en esta sombra la sombra que abate al yo en la melancolía?).

Sin embargo, pienso que algo de la primitiva naturaleza del usurpador —su celosa actitud, su desconfianza, su cólera incluso— perduró (debió perdurar) en el usurpado tras su retorno triunfal (tras su “volver a la luz”, una de las expresiones favoritas de Freud). De este modo el vencido le confirió al vencedor algo que no estaba en su esencia original, o acaso no hizo sino restituirse. ¿Puede imaginarse una hipótesis más inverosímil? Y, sin embargo, desde el punto de vista de la ficción narrativa, es una hipótesis, no sólo de lógica admirable, sino que permite que la ficción teórica desarrolle sus efectos: en lugar del *fiat lux* del relato bíblico, el fracaso de un sueño, la decisión de un hombre de vengar (y revertir) ese fracaso y la esperanza (informulable todavía) de un pueblo. Con estos pocos elementos una ficción sustituye a la otra con la ventaja de que, a partir de la nueva, puede deducirse una teoría.

En el más gnóstico de sus cuentos, *Tres versiones de Judas*, Borges construye, alrededor de las figuras de Judas y de Jesús y de su perversa especularidad, un relato formalmente análogo al de Freud. “Si pues el Verbo se hizo carne, hubo de hacerse carne hasta las heces”, y de ahí la inevitable conclusión: Jesús es Judas. Creo que, con idénticas razones —de estructura, no de contenido—, puede deducirse que Yahvé es Moisés.

Seguramente se argüirá que si la figura de Jesús es asimilable a la de Yahvé o a la de Atón e incluso, Freud mismo lo dice, a la de Moisés, la equiparación de la figura de este último a la de Judas resulta inadmisibles. Sin embargo algo hay de común entre ambos. Judas no traicionó a Jesús haciendo pública su condición mesiánica ya que Jesús mismo la había proclamado en cien lugares diferentes y hasta en el mismo templo (San Juan 7: 14/30 y 8: 14/30). Lo que verdaderamente Judas traicionó fue el pacto (es decir, la ley) de silencio que ligaba a los apóstoles con el Señor.

Ahora bien ¿no traicionó Moisés dos veces la ley, una con la circuncisión no cumplida de su hijo y otra con la destrucción de las tablas al pie del Monte Sinaí? De las dos traiciones, la segunda fue, con mucho, la más grave y la más pesada en consecuencias, a partir de ella Dios no podrá ya comunicarse directamente —a través de las Tablas escritas por Su Mano— con los hombres. Por eso, y no por otra razón, castigó Yahvé a Moisés. Fue un castigo ejemplar acorde con la ley del talión: “Puesto que tú me has impedido en la tierra el acceso prometido a los hombres, yo te impediré, en tu condición de hombre, el acceso a la tierra prometida”. Por el acto de romper las tablas de la ley, Moisés hace posible a los profetas ya que estos, incluido el Mesías, pueden interpretarse como efecto de aquel acceso impedido.

La analogía formal a la que antes he aludido puede, por tanto, sostenerse perfectamente, y con la analogía, la conclusión que de ella se desprende: si Judas es Jesús, Moisés es Yahvé. “Si pues Moisés escogió al pueblo de Israel para elevarlo a la espiritualidad suprema de un Dios único, omnipotente y exclusivo, él mismo hubo de convertirse en ese Dios y cumplir con su irrevocable travesía: alianza, asesinato y retorno triunfante”.¹⁵ Tal vez, a mi juicio, uno de los pilares maestros del texto, tanto en su aspecto narrativo como teórico. Apoyado en él Freud introduce dos importantes reordenamientos en el relato bíblico: la ampliación al máximo del plazo entre “el éxodo de Egipto” y “los hechos de Qadesh” (pág. 47) y el desplazamiento, ya señalado, de la alianza, un desplazamiento que afecta al tiempo, al espacio y a los personajes (pág. 26). Este último cambio es, sin lugar a dudas, el más audaz y supone, junto a la puesta en juego de procedimientos y conceptos propios del psicoa-

nálisis, una concepción muy específica de lo histórico-temporal.

Del segundo reordenamiento se desprende una pieza teórica fundamental concerniente al proceso de constitución de la cultura judía: la dialéctica alteridad/intimidad. Porque, en definitiva, lo que Freud viene a decirnos en el parágrafo final de esta tercera secuencia, como lógica conclusión de la misma, es que la tradición judía transformó la alteridad constituyente —el pacto con el extranjero noble— en profunda interioridad, en lo más íntimo de su historia, por así decirlo, y que el relato bíblico surge, en partes nada desdénables, del esfuerzo por lograr, del modo más acabado posible, esa transformación, de eliminar la dolorosa cicatriz de la antinomia originaria. Una tarea ciertamente ciclópea si se acepta la contundente afirmación inicial: *Moisés, un egipcio*.

Notas

¹ “Es que a una verdad nueva, no es posible contentarse con darle su lugar, pues de lo que se trata es de tomar nuestro lugar en ella. Ella exige que uno se tome la molestia. No se podría lograr simplemente habituándose a ella. Se habitúa uno a lo real. A la verdad, se la reprime” (*Escritos I*, Siglo XXI, pág. 206).

² “Es por eso incluso por lo que el inconsciente, que dice lo verdadero sobre lo verdadero, está estructurado como el lenguaje, y por lo que yo, cuando enseño eso, digo lo verdadero sobre Freud que supo dejar bajo el nombre de inconsciente, a la verdad hablar” (*Escritos I*, Siglo XXI, pág. 352).

³ Cf. lo que señalaba Lionel Trilling en *Más allá de la cultura*, Lumen, pág. 117.

⁴ O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, Paidós.

⁵ Rank, como es obvio, ya había notado esa desviación y había aportado una explicación que Freud, naturalmente, rechaza.

⁶ C. Ginzburg, “Señales. Raíces de un paradigma indiciario”, en *Crisis de la razón*, Siglo XXI.

⁷ Con la notable excepción de Jesús, otro héroe descendente. Pero Jesús (cf. más adelante) es, en ciertos aspectos, una duplicación de la figura de Moisés. El tema del doble desempeña en este texto un papel muy importante, lo cual es coherente con lo antes señalado a propósito de lo *Unheimlich*.

⁸ El resto es una “típica” digresión freudiana destinada a “preparar” al lector.

⁹ Cuestión de vital importancia en este caso, ya que nos hallamos en un terreno que no puede ser sometido al dispositivo experimental psicoanalítico en sentido clásico (es decir, a la situación analítica) por tratarse del proceso de constitución de una cultura y no de un sujeto.

¹⁰ Comenzando por Nietzsche, y sin olvidar que el asunto afecta también a las ciencias físico-naturales: cf. M. Capek, *El impacto filosófico de la física contemporánea*, Tecnos, texto tanto más valioso por cuanto lo *fictional* es en él antes un asunto de estructura formal que de contenido efectivo.

¹¹ Más adelante, a propósito de los dioses rivales, volveré sobre ello.

¹² G. Bachelard, *Le rationalisme appliqué*, PUF, cap. V.

¹³ Para lo imaginario como fondo y yacente, cf. nuestra edición en *El psicoanálisis y los límites de su formalización*, Lumen.

¹⁴ Freud - Abraham, *Correspondencia*, Gedisa, pág. 146.

¹⁵ Citado por F. Jones en *Vida y obra de Sigmund Freud*, Paidós.

¹⁶ Ni este entrecomillado ni el inmediatamente anterior corresponden a citas textuales de Freud o de Borges, pero ambos podrían, perfectamente, haber pronunciado esas palabras.

Las citas no especificadas corresponden a *Moisés y la religión monoteísta*, Amorrortu, Bs. As.

D E L A B I O G R A F I A
C O M O F O R M A
D E L A H I S T O R I A

En el prólogo de *José Hernández: y sus mundos*,¹ Halperin cuenta como obtuvo buena parte de los materiales que utilizó para este libro: durante todo un día fotocopió, en Berlín, el archivo reunido por Alejandro Losada. Son sus propias palabras ("...botín del saqueo de sus tesoros...") las que mueven a imaginarlo como una especie de Ali Babá en la cueva, entregado con anticipada voracidad a la preparación del festín historiográfico. Ese mismo espíritu voraz es el que debe compartir el lector dispuesto a internarse en la exhaustiva y agudísima reconstrucción de la trama de discursos periodísticos sobre la que se afirman sus tesis sobre Hernández. Estas, por su parte, no son nada fáciles de reducir a unos pocos enunciados expositivos, pues uno de los rasgos más notables de los trabajos de Halperin es la permanente atención a la complejidad de las situaciones, que se traduce tanto en una crítica sistemática a los puntos de vista establecidos como en la adopción de un estilo que incorpora a su sintaxis esa misma complejidad.

El primero de esos puntos de vista criticados es aquel que postula la existencia de un misterio en la vida de José Hernández, sostenido, como se recordará, por Martínez Estrada, pero también por aquellos que gustan imaginar zonas maquiavélicamente silenciadas en la historia, y desmentido por la abundancia de investigaciones sobre su figura y su actuación política. Pero sobre todo, Halperin rechaza la perspectiva de quienes descubren en Hernández la alternativa de Sarmiento, y partiendo del paralelo que puede establecerse en la literatura argentina entre el *Pacundo* y el *Martín Fierro*, postulan no solamente la presencia de una literatura silenciada de la que *Martín Fierro* sería tan sólo un fragmento visible, sino también la existencia de una tradición política silenciada al ser vencida, alternativa a la que finalmente se impuso en esta etapa de la historia nacional. Hernández sería pues, no solamente el autor de ese poema nacional de "maciza presencia", en la memoria colectiva" (pág. 12), sino también el político, cuyo lugar en la vida pública argentina se supone equivalente al que alcanzó como poeta en la literatura nacional.

Es contra esta concepción que Halperin construirá su argumento central, partiendo precisamente del análisis de la trayectoria pública concreta de Hernández. Al descubrir el lugar secundario que éste ocupaba como periodista y como político en la escena argentina y analizar su carrera en lo que ella tenía tanto de típico como de diferente, encuentra una manera de integrar el *Martín Fierro* en la vida de Hernández que se distingue de las tradicionales, de aquellas que

partían de suponer que el poema revelaba la ideología y la vocación social del autor.

Halperin en cambio reconoce "[...] en *Martín Fierro* un decisivo punto de inflexión en la carrera de Hernández en que la inesperada caída en una marginalidad que parece sin remedio le permite por un instante ver a su Argentina desde la perspectiva del más desfavorecido [...]. Pero deja también otra herencia paradójica: es precisamente la popularidad que ha ganado al dar voz a esas víctimas la que hace menos difícil a Hernández separar su destino del de ellas y conquistar una posición más sólida que nunca en el pasado como miembro de pleno derecho de la élite política de Buenos Aires" (págs. 13-14). Redefine así la centralidad del *Martín Fierro* en la vida de Hernández: más que por ser expresión de la ideología de su autor, que por ese medio habría logrado la difusión de sus críticas al sistema social imperante, esa centralidad le estaría dada por el papel que le cupo al poema en el exitoso reencauzamiento de la carrera pública de Hernández.

Es esa carrera pública la que está en el centro del libro, concebido en dos partes. La primera está dedicada a analizar la historia de Hernández periodista, comenzada en 1860 con su breve actuación como redactor de *El Nacional Argentino* de Paraná, y que culmina con la creación y puesta en marcha de *El Río de la Plata*, en agosto de 1869, de presencia no desdeñable en el escenario porteño hasta abril del año siguiente. Pero ésta es la historia de un fracaso. Considerada como vía de acceso a posiciones más destacadas en la vida pública, la carrera periodística no ofreció a Hernández esa recompensa. Fue en cambio a partir de su identificación con el mundo rural, que logró convertirse en figura pública respetable, aunque nunca de primera plana. La segunda parte del libro está dedicada centralmente a explorar las raíces ambiguas de esa identificación, a partir de un análisis de la "prédica ruralista" de *El Río de la Plata* y de su relación con las propuestas que surgían del seno mismo de las

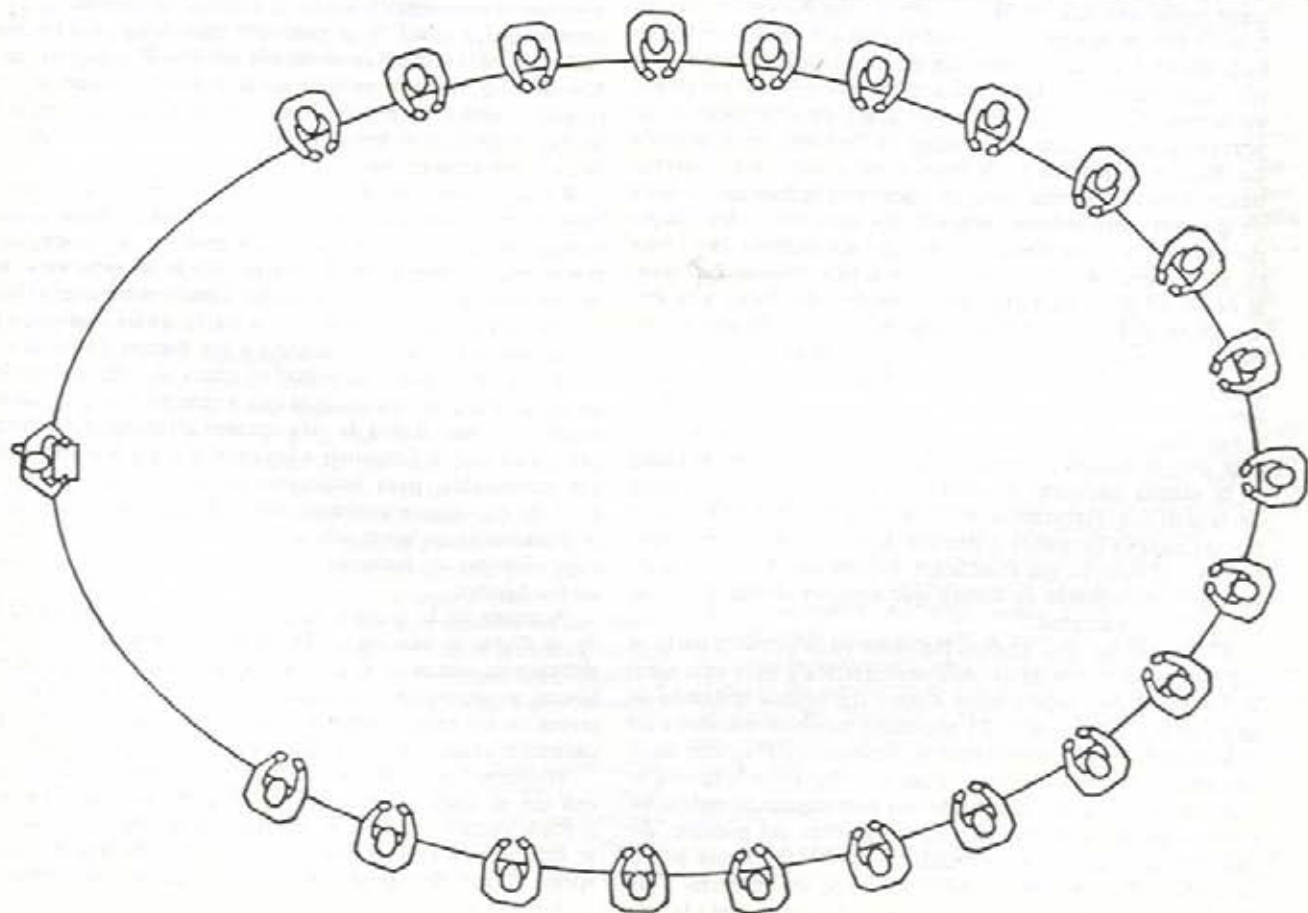
clases propietarias, en particular de las que se formulaban en las páginas de los *Anales de la Sociedad Rural*. Pero no sería esta prédica el elemento decisivo para la carrera de Hernández, sino la repercusión de su *Martín Fierro*, y el libro dedica un denso capítulo a trazar las complejas relaciones entre el poeta y su obra. Finalmente, una mirada sobre la acción de ese Hernández en la modesta cumbre pública que le ofrece su papel de legislador provincial, permite ver hasta qué punto es problemática la imagen que hace de él "la voz de la campaña".

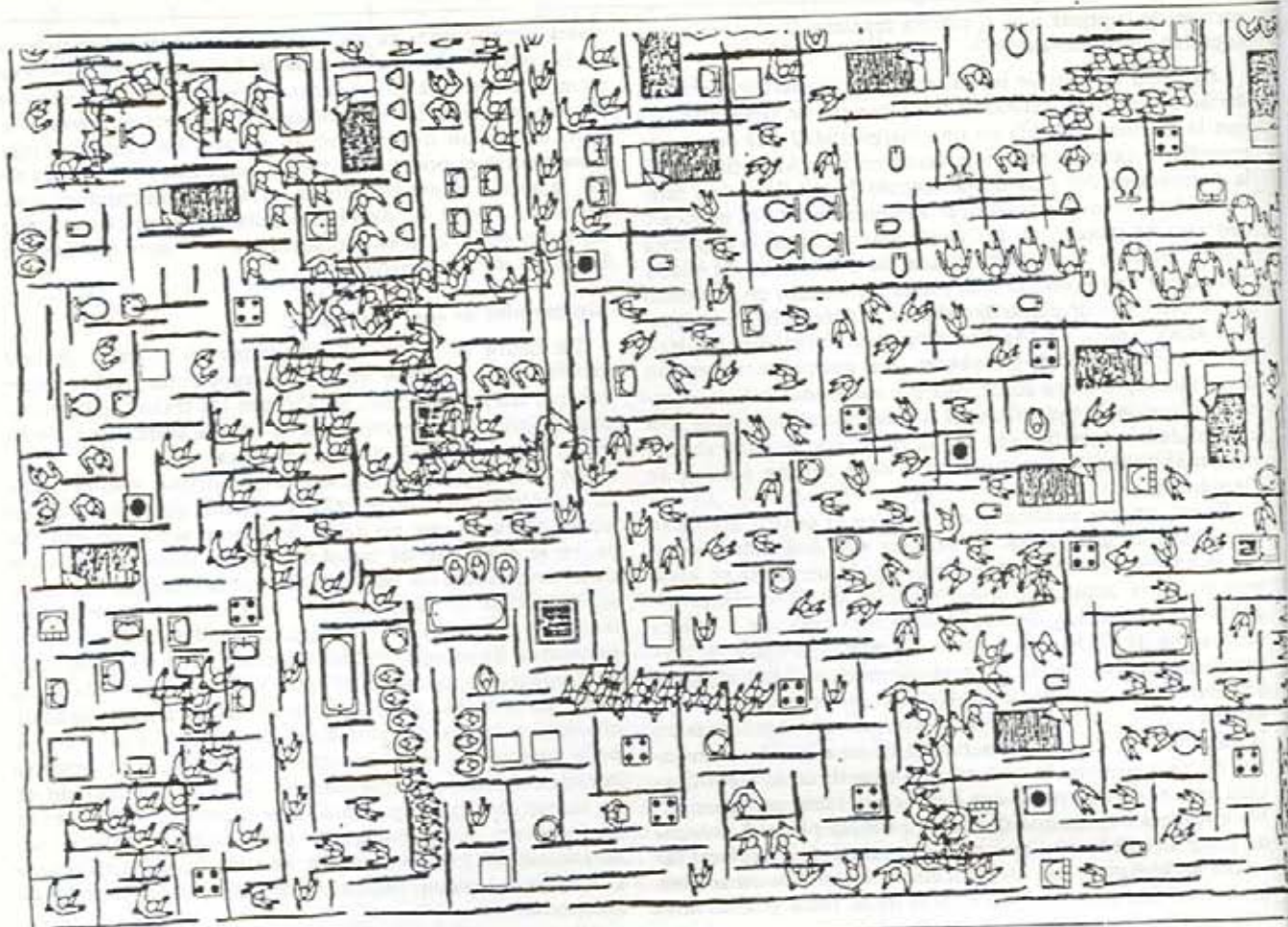
Los mundos de José Hernández

La figura de Hernández se define en el cruce de esos mundos a los cuales se vincula su trayectoria pública, mundos que Halperin recorre guiado por los textos de su protagonista, con la perspectiva que le otorga acercarse a ellos a través de un personaje de segunda línea.

En primer lugar, el mundo de la política, y sobre todo, de la política de provincia, cuyo primer plano es el de las luchas facciosas que no dejan de sacudir al país en esta etapa, en el marco de las transformaciones más profundas que están cambiando los rasgos básicos de la sociedad rioplatense. La acción de Hernández se desarrolla en un escenario donde el despliegue de las facciones oculta cada vez menos su agonía. El proceso de construcción del Estado nacional, que aseguraría el orden en una sociedad orientada hacia metas de progreso y bienestar material, se afirma paradójicamente a través del conflicto. Hernández es un hombre de la transición: vive inmerso en ese conflicto y, desde su inserción federal alternativamente se verá involucrado en las luchas de facción y atraído por la perspectiva del fin de las facciones. Sólo después de 1874, derrotado Mitre por las fuerzas del Estado nacional, se adherirá definitivamente a la causa del orden, incorporándose luego a las filas del roquismo.

Uno a uno Halperin intenta explicar los vaivenes de la





trayectoria política de Hernández y para hacerlo se apoya sobre todo en sus textos periodísticos. Un seguimiento minucioso de los editoriales y los artículos políticos que fueron apareciendo en los distintos diarios en que colaboró, en contrapunto con los que publicaban otros periódicos importantes de la época (en especial *La Tribuna*, pero también *La Nación Argentina* y *La República*) le ofrece el material básico a través del cual procura hacer inteligibles actitudes y propuestas. Intercalando abundantes citas textuales, Halperin extrema en este libro el habitual barroquismo de su prosa, y en párrafos enteros utiliza un estilo que parece imitar al de Hernández, transmitiendo cierto dejo de ironía y la sensación de que se ha abolido toda mediación. De esta manera, va presentando una imagen muy peculiar de la política, tal como era vista y vivida por una figura de segundo orden, casi una víctima de sucesos y procesos fuera de su control, y por algunos de sus contemporáneos, publicistas y hombres del periodismo, ninguno de ellos personajes centrales de la escena nacional. Eludiendo todo análisis sistemático de la política, Halperin se interna en la vida política de provincias como Corrientes y Buenos Aires en coyunturas específicas, colocando los conflictos locales en el contexto de las transformaciones de fondo que estaban afectando el orden político nacional.

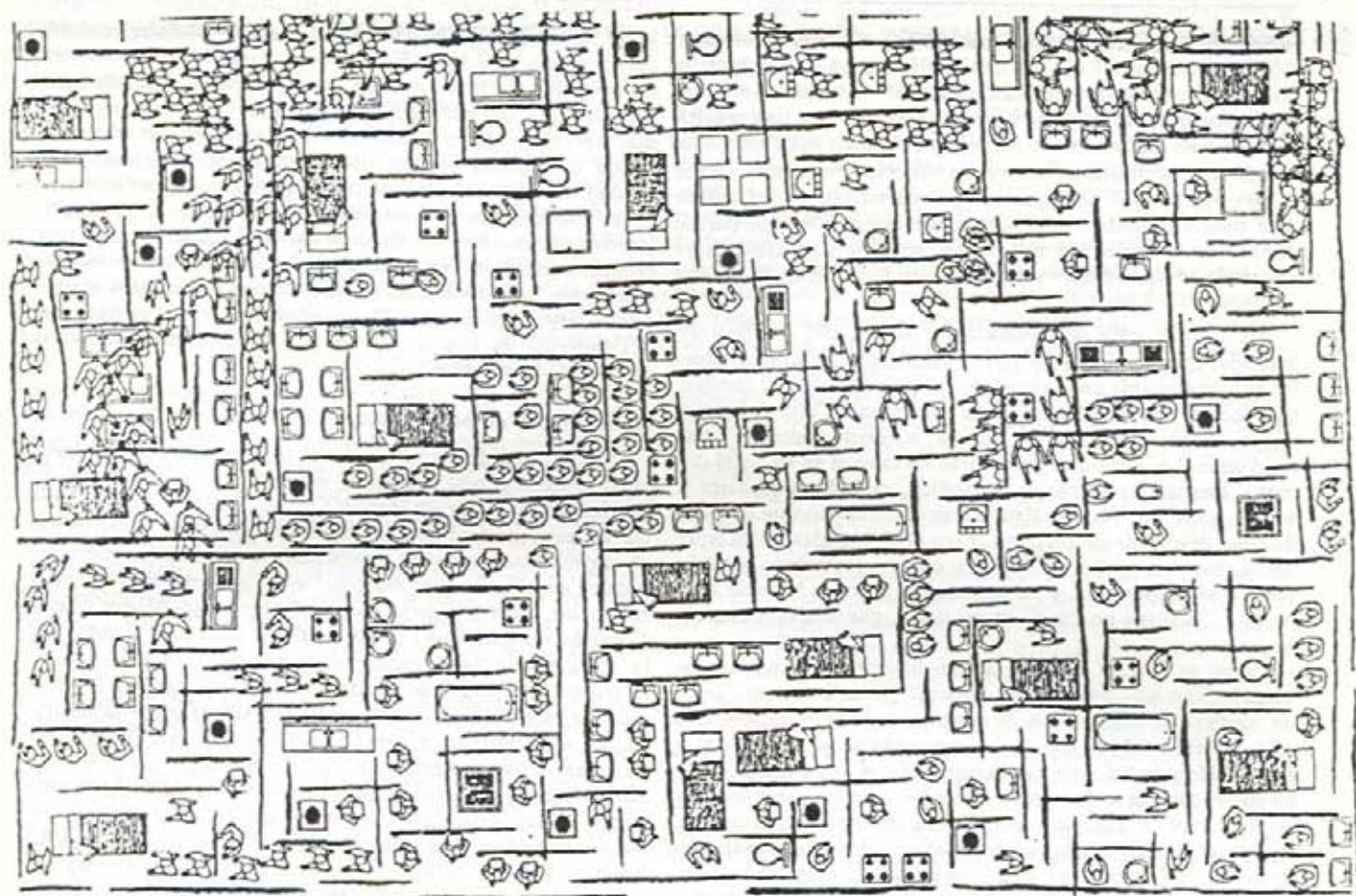
El Hernández que analiza Halperin en la primera parte se expresa así a través de la obra periodística y para entenderlo no basta con seguir paso a paso sus textos tratando de adivinar sus intenciones. Es necesario también atender a las condiciones en que esos textos se producen y Halperin dedica parte importante del libro a esa problemática. Explora de manera muy original el mundo del periodismo de entonces, analizando sus condicionamientos (límites del público, dependencia (financiera del Estado y de las facciones políticas, etc.), las características del oficio, los motivos y los temas predominantes, los recursos retóricos, y hasta la ima-

gen que el periodista tiene de sí mismo. Se interna así en el mundo que, a pesar de su aparente visibilidad para los historiadores, en realidad permanecía oscuro. Prácticamente no hay libro de historia en que no se utilicen los diarios como fuentes, pero sin embargo hasta ahora no existía un análisis tan sugerente sobre la prensa, el periodismo como oficio y como carrera, las "reglas del género".

En la perspectiva de comprender a Hernández, esta incursión en el mundo del periodismo resulta indispensable porque su accionar durante largos años estuvo inscripto en ese mundo y porque su prosa no puede interpretarse sino en los marcos que fijaba el oficio. También le sirve a Halperin para explorar otro aspecto: a partir de un recorrido por los temas que más preocupaban a los diarios de Buenos Aires hacia 1870, procura pulsar el clima del debate ideológico de la época, en los campos que aparecen libres de las limitadas facciosas. Busca de esta manera atravesar esa esfera ortodoxa que le imponen a los diarios sus afinidades políticas inmediatas, para internarse en los temas que pueden abordar con mayor autonomía y que le permiten a Halperin definiendo un horizonte de ideas compartidas dentro de cuyos límites se destacan los intereses específicos del diario de Hernández.

A través de la lectura de los temas recurrentes en *El Río de la Plata*, se adivina un Hernández contradictorio, cuyas adhesiones sinceras al ideario republicano, democrático y liberal se superponían a una "aceptación implícita y silenciosa de los rasgos básicos de un orden que sólo muy parcialmente realizaba esas bellas conquistas" (pág. 213).

Halperin hace además otro uso del material que le ofrecen los periódicos: a partir de los artículos que *El Río de la Plata* dedica a temas vinculados con la problemática rural se interna en el complejo mundo de la campaña de Buenos Aires, al que Hernández aparecerá vinculado de múltiples y ambiguas maneras.



"Esos artículos constituyen, si no el punto de partida, el antecedente necesario de la plasmación de la nueva figura pública para José Hernández, definida a partir de su identificación con el mundo rural..." (pág. 215). Para explorar los alcances de esa identificación —que ha sido objeto de tanta polémica— Halperin se pregunta en primer lugar sobre la existencia de una ideología ruralista, buscando respuesta en los *Anales de la Sociedad Rural Argentina*. Descubre así en la prédica de algunas figuras destacadas de los grupos dominantes de la campaña, la voz de una vanguardia cuyo "objetivo no puede ser sin más el de representar y defender las aspiraciones de la clase terrateniente: antes de eso tienen que revelar a esa clase cuáles deberían ser sus aspiraciones" (pág. 225).

Vanguardia heterogénea, cuyas propuestas no llegan a conformar un corpus coherente que permita hablar de un pensamiento colectivo, traduce sin embargo aspiraciones comunes a los miembros de la clase terrateniente. Por un lado, éstos comparten el ideal de "la sociedad pampeana como una sociedad armoniosamente estructurada en un orden jerárquico aceptado por universal consenso, en que ese consenso reconoce a los hacendados la posición más eminente" (pág. 251) y el papel de guías en el camino del progreso. Por otro lado, consideran que corresponde a este sector representar a los intereses rurales en su conjunto en sus reivindicaciones frente al Estado y al resto de la sociedad, en una concepción que hace de aquél el principal interlocutor y que se apoya en una proclamada hostilidad hacia los sectores mercantiles y la clase política.

Este modelo de sociedad en que los terratenientes actuarían como clase hegemónica, muy pronto se revela utópico, y Halperin encuentra, en las transformaciones socioeconómicas profundas que está experimentando la campaña de Buenos Aires en esta etapa, las razones básicas para explicar

la imposibilidad de llevar adelante aquel proyecto. En efecto, la construcción del capitalismo agrario pampeano ha contribuido a conformar una sociedad cada vez más compleja, en la cual la estancia ha dejado de ser la célula básica de organización a la vez productiva y social, alejando así las posibilidades de construcción de un orden centrado en las relaciones deferenciales entre dos clases complementarias.

De esta manera Halperin se introduce en el análisis de la sociedad bonaerense, incorporando así una dimensión que está ausente en el resto del libro. Sobre todo, describe los cambios profundos que afectaron la composición social de la campaña en los estratos medios e inferiores, y que irían reduciendo las posibilidades de la clase terrateniente para construir un liderazgo. Sin embargo, cabría aquí preguntarse sobre las transformaciones que ese grupo mismo habría venido sufriendo en las últimas décadas. ¿No puede allí también detectarse una estratificación que permitiría definir en la cúspide un sector cuyos intereses rurales se distinguían cada vez menos de sus intereses empresarios más generales? ¿un sector que no reconocería ya sus antiguos antagonismos con otras clases de la sociedad y que buscaría un nuevo lugar desde donde interpelar al estado? De ser así, ¿no puede pensarse en la reticencia de los principales hacendados a intentar asumir un rol dirigente en la vida política de la campaña, no sólo como un reconocimiento de las transformaciones que en la sociedad hacían cada vez más difícil ese liderazgo, sino también como el resultado de un cambio de óptica de su propio papel en la sociedad, un cambio que los llevaría a reconocerse cada vez menos como hacendados y más como miembros de la élite económica nacional?

El personaje

En el cruce entre el periodismo y la política, Halperin va dibujando un Hernández sin duda polémico. Un Hernández

atrapado entre sus aspiraciones de figura pública, sus convicciones liberales, sus valores tradicionales y una incierta colocación en la vida política local. Un Hernández que, acotado por limitaciones que no eran solamente las que resultaban de una adaptación a las reglas del juego político y a las del género periodístico, se revela indeciso, vacilante, frente a las opciones políticas que se le presentan, con escasa capacidad para los planteos autónomos. Un Hernández que parece tener una vocación tan sólo secundaria por la política y que entiende al periodismo sobre todo en función de su carrera pública.

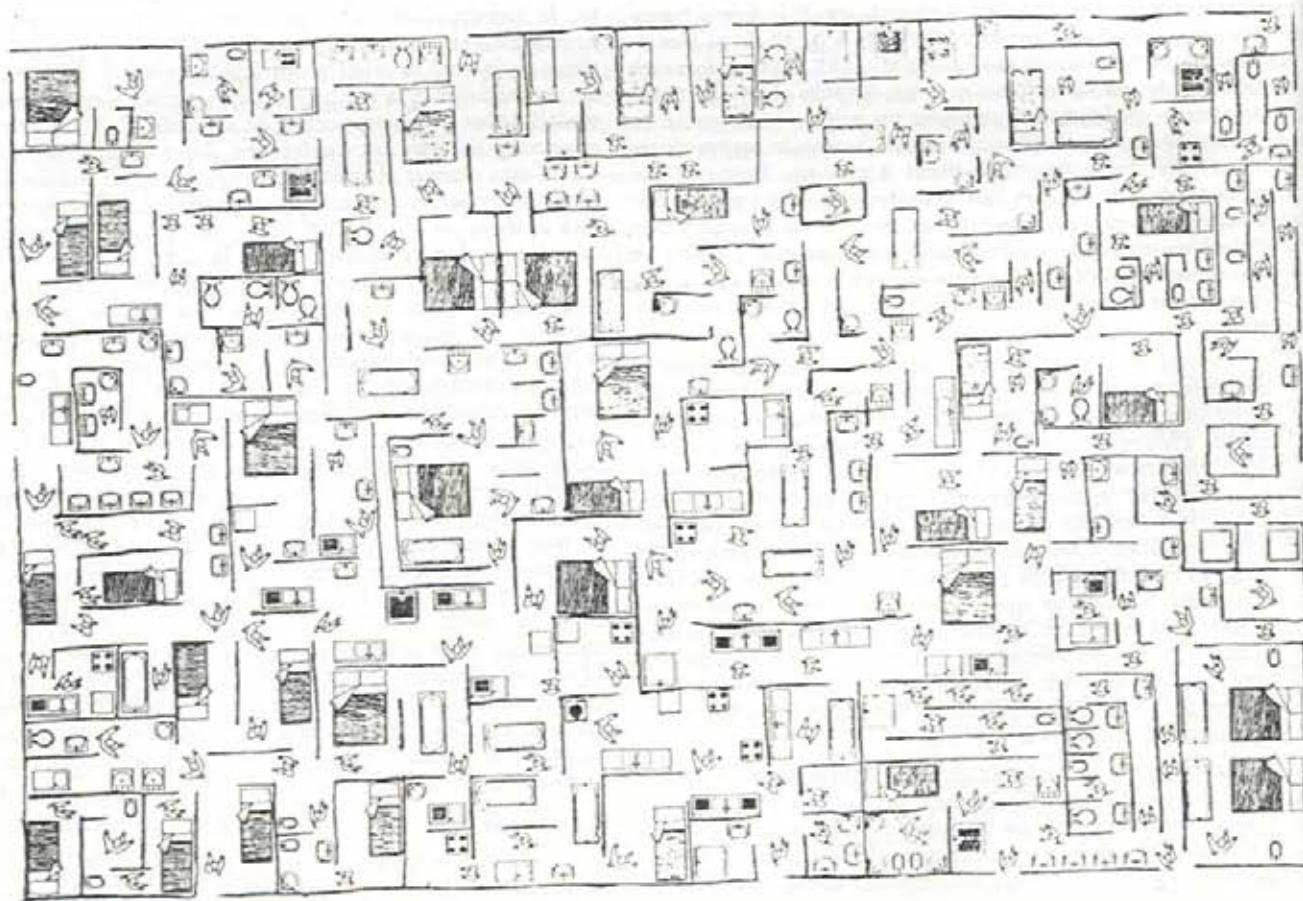
De pronto, este periodista del montón, este político de segunda, que sin embargo había alcanzado un lugar modesto pero respetable en la escena pública local, elige el camino equivocado: Hernández se pliega a la causa de López Jordán quien, luego de asesinar a Urquiza, se rebela contra el Estado nacional y libra una guerra que terminará en su total derrota. Hernández cierra su periódico, deja Buenos Aires y se une a las fuerzas rebeldes. He aquí un hecho que no puede sino despertar perplejidad. Para el Hernández hasta aquí perfilado, este gesto de ruptura con su inmediato pasado resulta sorprendente, y ni postulando —como lo hace Halperin— “ceguera política” de su parte, puede explicarse este desenlace.

¿Qué es lo que impulsa a este hombre a abandonar su lugar? ¿Tan sólo un error de cálculo? ¿O será que este gesto de ruptura es a la vez uno de continuidad? Para responder a esta cuestión tal vez habría que preguntarse por el federalismo de Hernández, por las características y los alcances de su adhesión a la causa federal. En *Proyecto y construcción de una nación*, Halperin presentaba un Hernández mucho más sagaz y acertado como político y, sobre todo, más consecuente en la fidelidad a su complicada orientación de federal progresista. Aquí, en cambio, su imagen prácticamen-

te se ha despojado de ese perfil, y aunque hay referencias permanentes a su inserción federal, el acento está puesto en un proyecto personal que no reconoce más fidelidades que las estricta y coyunturalmente facciosas o las más generales que hacen a valores y convicciones globales. En el medido queda un espacio negado, disolviéndose así cualquier posibilidad de postular una identidad federal. ¿No estaríamos en el fondo, ante una magistral versión de *les limites de l'incroyance* en clave de historia nacional, es decir, ante una comprobación de la inexistencia de condiciones de posibilidad para la formulación de alternativas coherentes al proyecto hegemónico liberal? Es la mención, en el prólogo, del *Rabelais* de Lucien Febvre lo que justificaría esta conjetura, quizás abusiva.²

Metamorfosis en poeta nacional

“¿Qué hizo de este periodista del montón, de este participante de segunda fila en la enmarañada vida política de su tiempo, el autor de *Martin Fierro*?”: la dudosa pertinencia de esta pregunta es percibida por Halperin, pues bastaría invertir sus premisas y postular, simplemente, que Hernández es el autor de *Martin Fierro* para orientar de otro modo las investigaciones. Sin embargo, algo de ella queda flotando durante todo el libro, que se cierra afirmando, para Hernández, “una misteriosa grandeza”. *Martin Fierro*, el poema que escribió en el momento de máxima frustración de sus aspiraciones, le permitió alcanzar, en la política, un espacio que en vano había buscado con el periodismo, y terminó ganándole un lugar de privilegio en la memoria colectiva y en la literatura nacional. Esta apoteosis transcurrió de un modo mucho menos súbito de lo que parece así enunciada, y su génesis puede rastrearse en la lectura de los textos de Hernández (el poema y sus prólogos) y de sus contemporáneos. Halperin descubre allí un juego de conti-

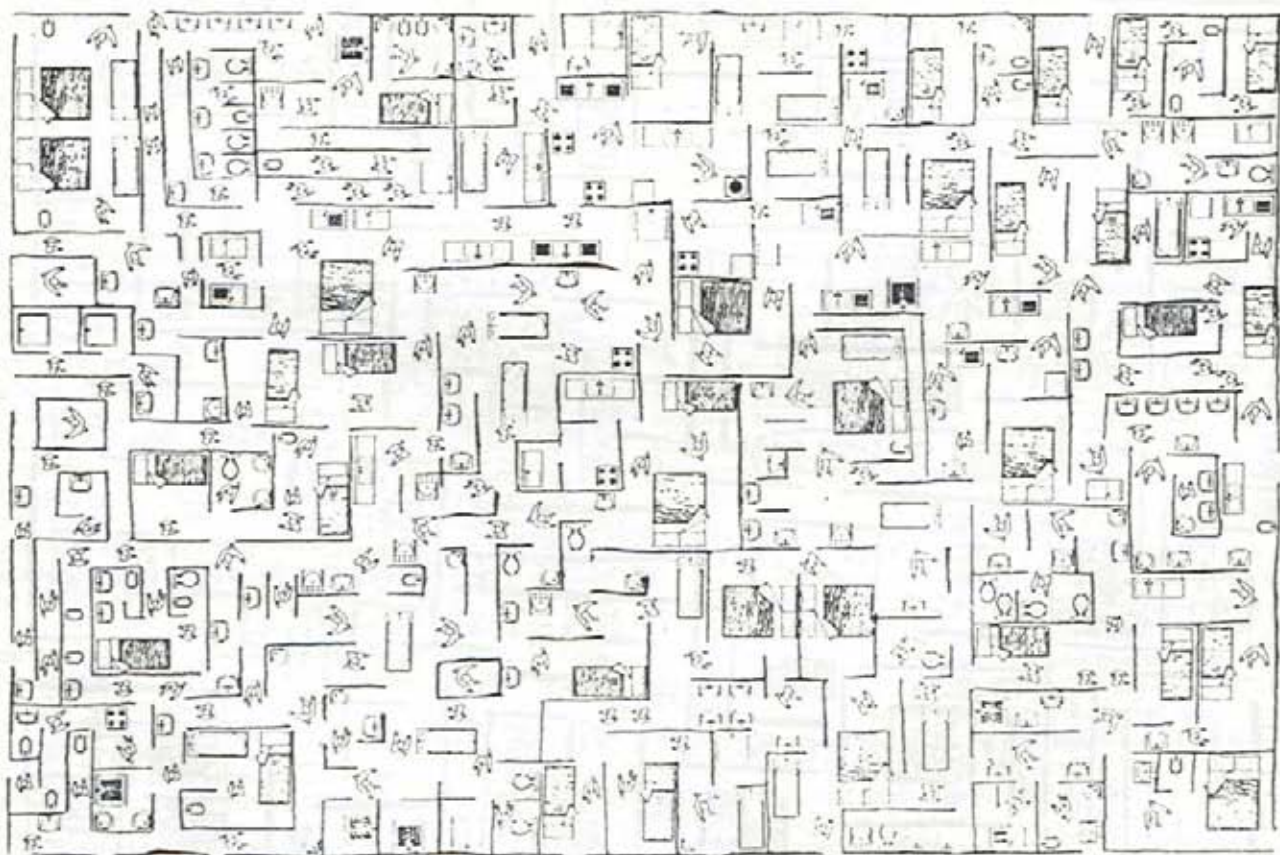


nidades y metamorfosis en el que los cambios en la figura del héroe y las sucesivas lecturas que el autor propone de su poema van pautando la transición de la figura pública de Hernández. Es indispensable tener en cuenta que Halperin ha adelantado en el prólogo su "incompetencia para aquilatar valores poéticos de acuerdo con los criterios preferidos por la cofradía de los críticos" (pág. 15) y que usa el poema de manera instrumental para "entender mejor el éxito de esa otra metamorfosis, la de su figura pública, que hace del frustrado paladín de la juventud y del futuro la encarnación y la voz de la campaña" (pág. 281).³

Halperin señala una identificación inicial entre el autor y el protagonista que produce múltiples efectos, tanto por la innovación radical que opera en el género gauchesco como por el tono que imprime a la totalidad del poema, aun cuando no se mantenga ni coincida con la cronología de la composición. Momento fugaz e inestable, difícilmente verificable en este análisis (pues se debería trabajar sobre las voces narrativas y atendiendo a la trabazón con motivos propios de la gauchesca), se hallaría motivado por una circunstancia biográfica puntual: la brutal exclusión de la vida pública a que se vio arrojado Hernández por su participación en el alzamiento de López Jordán. Si en esta circunstancia "las desventuras de Fierro ofrecen la cifra de las de Hernández", una vez que éstas se atenuaron el autor habría tratado, cada vez más, de distanciarse de su héroe. Ello se verifica en primer lugar en el texto: en *El gauchito Martín Fierro*, por ejemplo, el pasaje del gaucho manso víctima del poder al gaucho matrero y matón de pulpería, introduce ya un movimiento de perplejidad. Y en los prólogos, la intención declarada de estudiar "un tipo humano interesante" y un mundo en extinción marcan la reinstauración de la distancia que la identificación inicial había abolido. Siguiendo esta dirección, las intenciones de Hernández terminan pareciéndose a las del Ascasubi de Santos Vega, y abren el cami-

no nostálgico que conduce a *Don Segundo Sombra*. En la *Vuelta*, el peso de la payada configura otra metamorfosis del protagonista, que hace posible, junto con la futura lectura de Lugones, una nueva transformación: la de Martín Fierro en "una versión austral de los Siete Sabios de Grecia", portador de una sabiduría milenaria, además de otros saberes más prácticos: los de las cosas del campo. Es en ese punto donde se verifica una última identificación, de signo inverso a la primera: pues el poseedor de esa sabiduría es el autor, de modo que si en el movimiento inicial "José Hernández se vuelve Martín Fierro", ahora el protagonista es absorbido por la figura del autor, y Martín Fierro es José Hernández, la oveja descarriada que vuelve al redil para poner ese saber rural al servicio de la élite victoriosa. Y a esa luz pueden leerse, según Halperin, la crítica de Avellaneda y los discursos necrológicos sobre la muerte del "senador Martín Fierro" en las que se consolida definitivamente su doble imagen de voz elegíaca de un mundo que se extingue y de poeta nacional.⁴

La biografía ideal de un autor, decía Tomashevski, se convierte en *hecho literario* en la medida en que, funcionando como mediación entre el texto y los lectores, resulta decisiva para la interpretación de las obras. Retomando esta reflexión, se podría agregar que en esos discursos necrológicos se insinúan los gérmenes de otra biografía que adquirió la fuerza de una leyenda: la que hizo de Hernández un doble opuesto y simétrico de Sarmiento y de *Martín Fierro* un *anti-Facundo*. Contra esa leyenda trabaja *Los mundos de José Hernández*. Por eso, si bien su propósito manifiesto es acudir al poema para esclarecer la imagen pública del autor, desde la crítica literaria admite ser leído a la inversa: pues al señalar los límites del democratismo de Hernández y la coincidencia de su protesta por la leva con la defensa del interés terrateniente, modifica la imagen ideal y se revierte finalmente sobre la interpretación del poema.



De ahí que esos planteos resulten doblemente polémicos, ya que no hacen sólo a las dimensiones de Hernández como periodista e ideólogo político: cuestionan también los alcances de la denuncia social que se ha leído en el poema y la condición reiteradamente asignada a su autor de defensor de los pobres de la campaña. Dejan abiertos muchos interrogantes y plantean algunas cuestiones indecidibles. ¿Es posible, por ejemplo, aceptar que la continuidad que subtiende las dos partes del poema es la continuidad de aquel proyecto de "exploración simpática de un mundo en ocaso?" Y en lo que hace a la relación del poema con los escritos de *El Río de la Plata*: si en esos artículos, como afirma Halperin, Hernández se limita a difundir las posiciones de la Sociedad Rural, ¿no se termina insinuando una nueva continuidad entre las "prosas del Martín Fierro" y el poema, pero de signo contrario a las que propusieron Yunque y Pagés Larraya?

La densidad de la controversia sobre Hernández y *Martín Fierro*, tanto en la historia de las ideas políticas como en la historia literaria, no necesita ser explicitada. Para muchos de los temas que en ella se dirimen *José Hernández y sus mundos* resultará, desde ya, un libro imprescindible. Y no es su acierto menor el que permita ser percibido como una penetrante lectura de documentos que no se adjudica el mérito de alcanzar la verdad definitiva: en este caso, el rigor historiográfico no excluye la desconfianza, esto es, la aguda conciencia del carácter imperfecto y provisorio de toda explicación. Si es verdad que en el nivel profundo de todo trabajo histórico subyace una poética, la de Halperin debe mucho a la ironía, y en esto se aproxima a Borges, cuya provocativa posdata de 1974 al prólogo de *Recuerdos de provincia* tal vez aprobaría. Allí decía Borges: "Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el

Martín Fierro hubiéramos canonizado al *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor".⁵

Notas

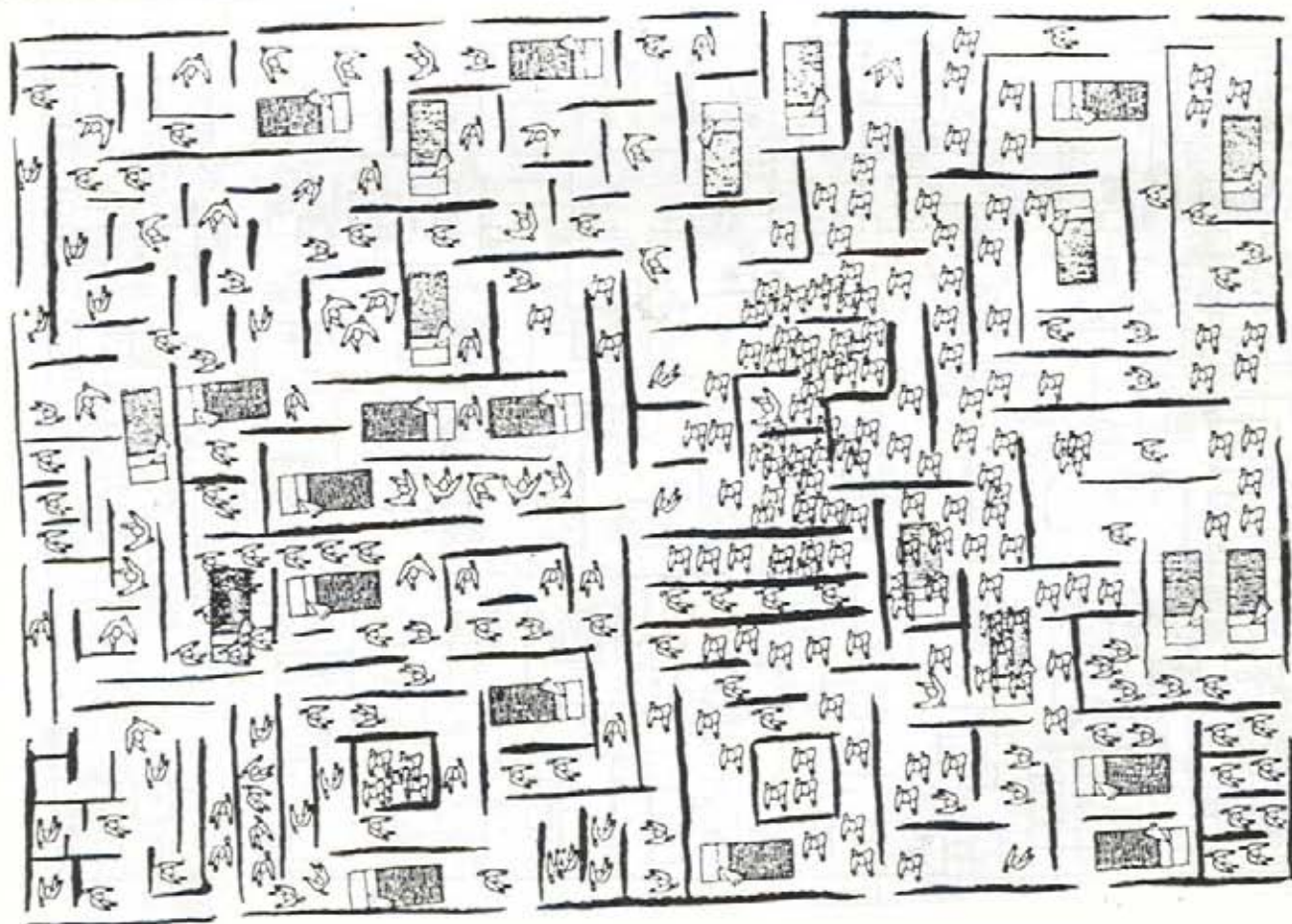
¹ Tulio Halperin Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, 344 págs.

² En todo caso, lo que un lector de Lucien Febvre podría echar de menos en *José Hernández y sus mundos* es la atención a aquellos aspectos materiales de la vida cotidiana que otorgaban carnadura a las querellas poéticas y a las irreverencias de los camaradas de Rabelais. Cf. L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVII^e siècle*, Albin Michel, París, 1968, esp. Libro I, cap. I y Libro II.

³ Se puede suponer que entre esos criterios preferidos por la cofradía de los críticos estaría, por ejemplo, una mayor atención a la lógica del texto y a la lógica del género. Los prólogos de Hernández, a su vez, pueden ser leídos en el interior de la red de discursos críticos de los contemporáneos, un sistema de réplicas donde se ponen en juego las normas que rigen los criterios de valoración estética y su penetración por los valores extraestéticos. Lecturas posteriores (y no sólo la de Lugones, o aquellas que tergiversan la "intención del autor" privilegiando los consejos de Vizecha por sobre los de Fierro; también las que mezclan esos consejos, o las que recogen la protesta de los marginales) podrían pensarse desde las teorías de la recepción, señalando usos y apropiaciones que desde diferentes horizontes históricos modifican el texto literario.

⁴ Para una perspectiva diferente sobre la relación entre el *Santos Vega* de Ascasubi y *Martín Fierro*, cf. Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca", en AAVV, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977. Sobre la figura del que sabe en la gauchesca y su incidencia en la lógica del género, cf. Josefina Ludmer, "Quién educa", en *Rev. Filología*, Buenos Aires, Año XX, 1, 1985, págs. 103-116.

⁵ Jorge Luis Borges, *Prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1977, pag. 133.



D E S E M B A L O M I
 B I B L I O T E C A
 (D I S C U R S O S O B R E
 L A B I B L I O M A N I A)*

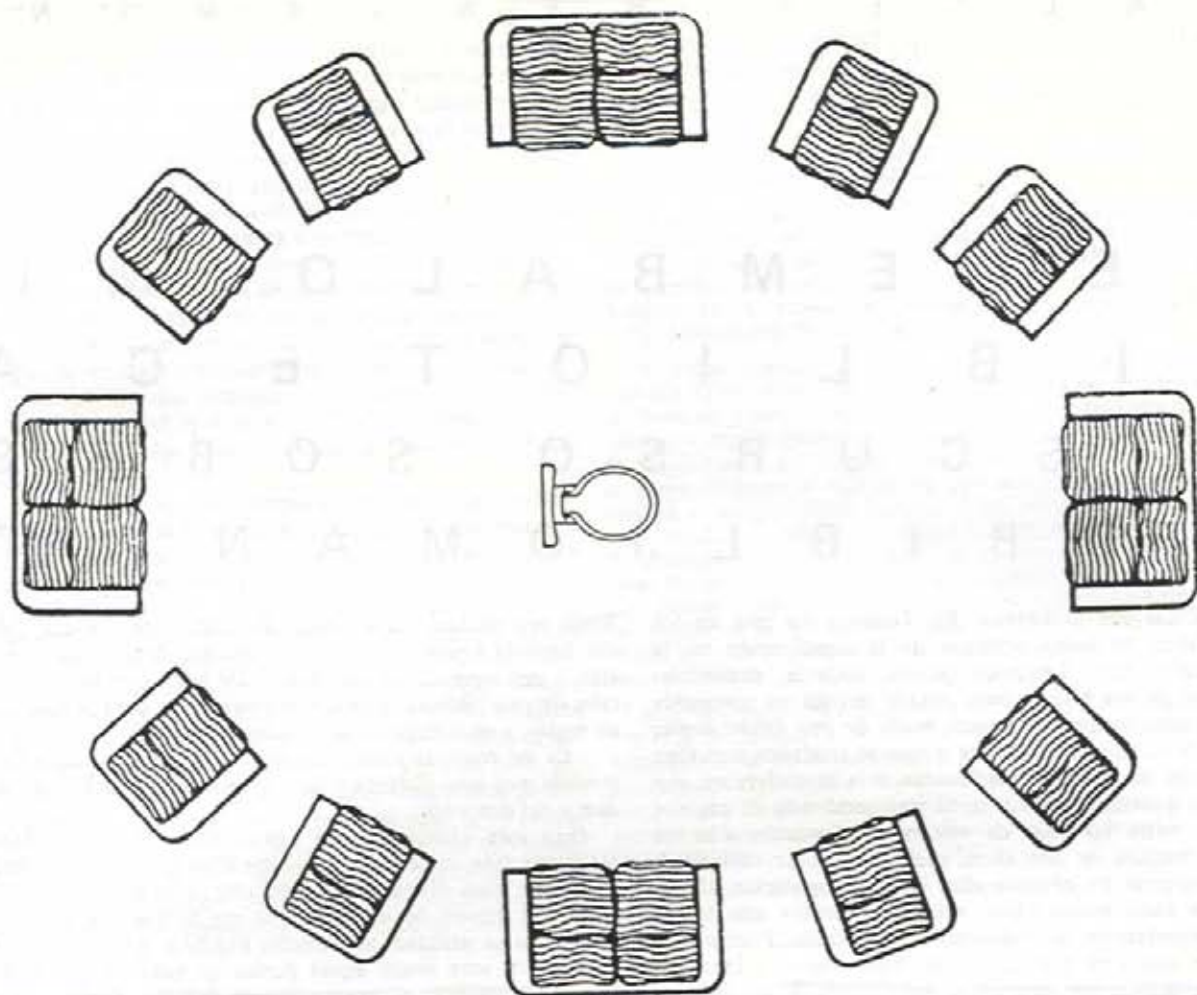
Desembalo mi biblioteca. Sí. Todavía no está en los estantes; el tedio afelpado de la clasificación no la envuelve aún. Tampoco puedo, todavía, deambular a lo largo de sus hileras para pasarle revista en compañía de algún interlocutor amistoso. Nada de eso deben temer ustedes. Sólo puedo invitarlos a que se trasladen conmigo al desorden de las cajas desclavadas, a la atmósfera en que flota este polvillo de madera, al piso sembrado de papeles rasgados, entre las pilas de volúmenes devueltos a la luz del día después de dos años, exactamente, de oscuridad, para compartir de entrada algo de esa disposición afectiva —para nada melancólica, más bien tensa— que los libros despiertan en el verdadero coleccionista. Puesto que quien les habla es, por cierto, un bibliómano, y esencialmente no habla, por otra parte, sino de sí. ¿Y no convendría ahora, para subrayar no se sabe qué ilusoria objetividad de las elecciones o qué pretendidos detalles concretos, que yo les enumerara a ustedes las piezas mayores o las secciones principales de mi biblioteca, o que les cuente su historia, o que les explique su utilidad para el escritor? Sea lo que fuere, al escribir este texto tuve la intención de referirme a cosas menos abstrusas y más inmediatas, ya que me interesa sobre todo hacerles sentir la relación que liga a un bibliófilo con sus adquisiciones, de procurarles una visión menos sobre una colección que sobre la actividad misma de coleccionar. Es totalmente arbitrario que esta intención tome la forma de disquisiciones sobre las diversas maneras de adquirir libros; pero esta decisión, como cualquier otra, no es sino una barrera erigida contra el diluvio de recuerdos que asalta a todo coleccionista cuando se refiere a su manía. Toda pasión, en efecto, linda con el caos, pero la chifladura de la colección hace al caos de los recuerdos. Y hay aún más: el azar y el destino, que, bajo mi mirada, impregnan con sus tintes el pasado, se hallan visiblemente presentes en el habitual desorden de estos libros. Pues, ¿qué es una biblioteca, sino un desorden donde el hábito ha sabido instalarse tan bien que puede revestir la apariencia de un orden? Ustedes han oído hablar de personas que se han enfermado por perder sus libros, que llegaron al crimen para obtenerlos. Pues justamente en este reino —la pasión de coleccionar— un orden no es sino un juego de equi-

librio por encima del abismo. “El único saber exacto”, decía Anatole France, “es el conocimiento de la fecha de edición y del formato de un libro.”¹ De hecho, en la constitución de una biblioteca existe un contrapeso para la ausencia de reglas, y es el rigor de su catálogo razonado.

Es así como la existencia del coleccionista se halla subterránea por una dialéctica que opone los dos polos del orden y del desorden.

Pero esta existencia está ligada a muchas otras cosas: mantiene una relación muy enigmática con la propiedad, de la que algo diremos más adelante; y se vincula con los objetos a través de un lazo que no subraya su valor de uso, o sea su utilidad, su carácter práctico, ya que los examina y los ama desde aquel punto de vista en que representan la escena, el teatro de su destino. Circunscribir un ejemplar en una zona donde se inmoviliza —mientras el último estremecimiento, que acompaña el acto de adquirirlo, la atraviesa para no detenerse en ella— procura al coleccionista el más profundo arrobamiento. Todo lo que es memoria, reflexión, conciencia, se convierte en basamento, marco, altar, sello de su propiedad. La época, el lugar, la manufactura, el poseedor, y quienes firman el origen de cada adquisición, se funden, a los ojos del coleccionista auténtico, y para cada ejemplar de su biblioteca, en una mágica enciclopedia cuyo principio es el destino de su objeto. Este reino restringido provee la ocasión de presentir hasta qué punto los grandes fisonomistas —y los coleccionistas son los fisonomistas del mundo de los objetos— se convierten en intérpretes del destino. Basta observar a un coleccionista manipulando los objetos de su vitrina: apenas los tiene en sus manos, parece atravesado por la inspiración, provocada por ellos, de escrutar sus profundidades. Yo podría escribir mucho sobre esa índole mágica del coleccionista, sobre su lado viejo. *Habent sua fata libelli*;² esta fórmula se refería presumiblemente, en su intención, a lo libros. Libros como *La divina comedia*, *La ética de Spinoza*, o *El origen de las especies*, han conocido un destino que les pertenece. Pero el coleccionista interpretará de manera diferente el proverbio latino, ya que, desde su punto de vista, no es tanto a los libros sino a los ejemplares que se liga un destino; y a su parecer, la culminación del destino de cada ejemplar es su encuentro con él, con su propia biblioteca. No exagero: el coleccionista auténtico considera cada adquisición como la resurrección del libro: y allí reside su aspecto infantil, que en él coexiste con su condición de viejo. Pues los niños gozan de la capacidad de renovar la existencia, y eso es, en ellos, una práctica que reviste múltiples manifestaciones y que no carece jamás de recursos. En los ni-

* El texto alemán figura en el volumen IV, I, págs. 388-396 (y pág. 997) de las *Obras completas* de Benjamin, publicadas en Francfort por ed. Suhrkamp en 1972. El texto utilizado para esta traducción apareció en el volumen separado *Denkbilder*, Francfort s/ Main, Suhrkamp, 1974 (“Bibliothek Suhrkamp”, N° 407, págs. 88-96). La primera edición del texto es del 17 de julio de 1931.



ños, el hecho de coleccionar es *tan sólo una* de las maneras, entre otras, de renovar los objetos, ya que también es posible pintarlos, recortarlos y aun calcarlos, y recorrer así toda la escala de los modos de apropiación infantil, del gesto que toma un objeto para nombrarlo. Renovar el viejo mundo: he ahí la pulsión más profunda que anima en un coleccionista su deseo de adquirir un nuevo objeto; y es por eso que el que colecciona libros antiguos está más cerca del lugar donde arraiga la actividad de coleccionar que aquel cuyo interés se centra en las nuevas ediciones para bibliófilos. Ahora, unas palabras acerca de cómo los libros trasponen el umbral de una biblioteca y se convierten en propiedad de un bibliómano: en suma, sobre la historia de su adquisición.

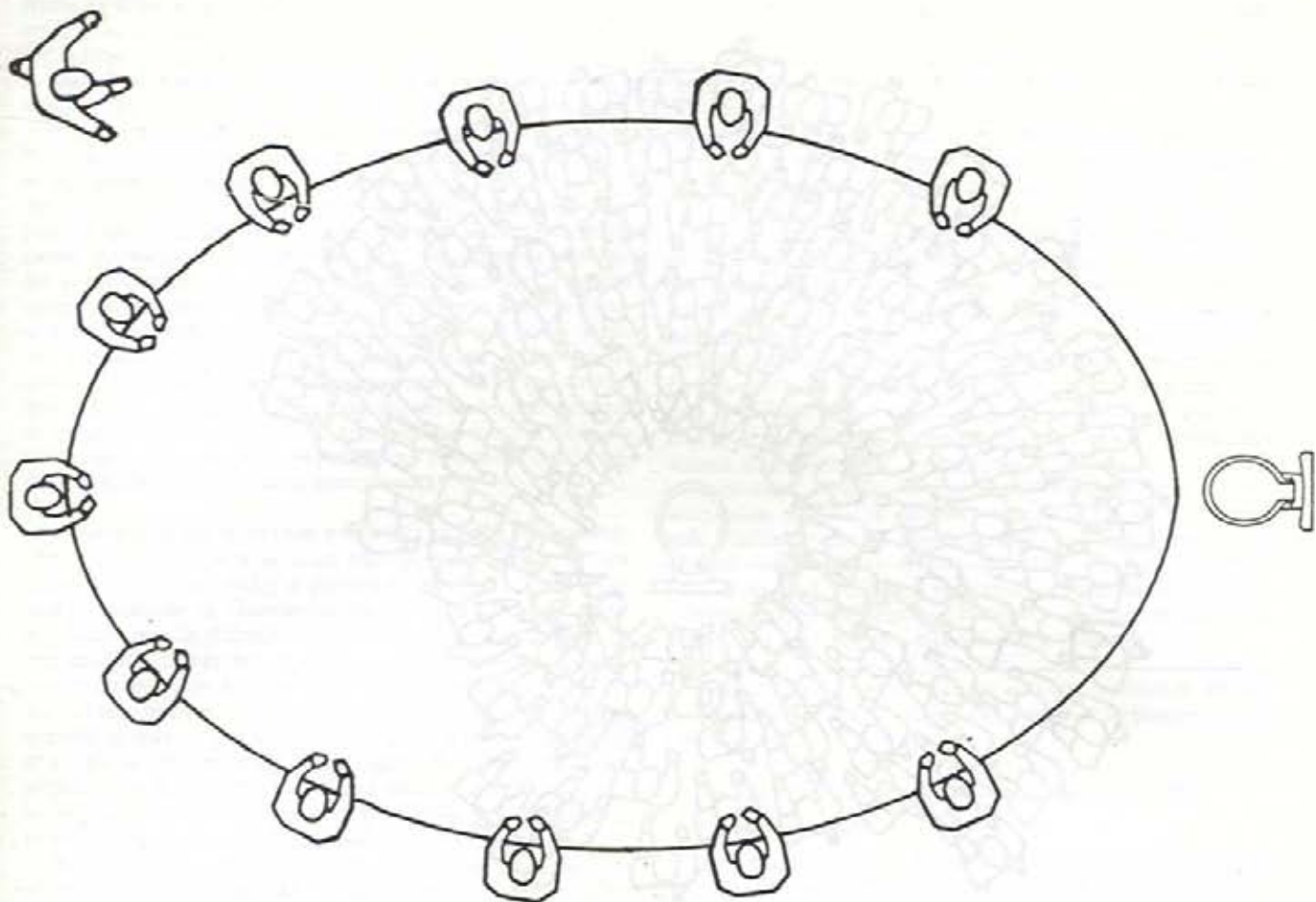
Entre todos los modos de procurarse libros, el más glorioso es escribirlos uno mismo. Muchos de ustedes recordarán aquí con placer a Jean Paul y la respetable biblioteca que su modesto maestro de escuela, Wuz,⁴ se formó poco a poco, escribiendo, ya que no podía comprarlas, las obras recomendadas en el catálogo cuyo título le interesaba. Los escritores son en realidad personas que escriben libros no porque sean demasiado pobres para comprarlos, sino sobre el trasfondo de una insatisfacción frente a las obras que podrían procurarse y que no les complacen. Señoras y señores, sin duda piensan ustedes que hay aquí una definición bastante estrafalaria del escritor; pero este carácter de extrañeza afecta a todo cuanto se diga desde el punto de vista de un verdadero bibliómano.

Entre los modos de adquisición corrientes, el que a juicio del coleccionista sería el más astuto es el préstamo, con, como corolario, la no devolución. El deudor de alto vuelo, y es en él en quien pensamos, se revela bibliómano hasta la médula, y no sólo por el hecho de que pone todo su ardor

en defender el tesoro así acumulado y en hacer oídos sordos a todas las exhortaciones de justicia ordinaria, sino principalmente porque tampoco lee esos libros. Si quieren ustedes dar crédito a mi experiencia, es más frecuente que un deudor me devuelva alguna vez un libro, y no que lo haya leído. ¿Y acaso, preguntarán ustedes, sería típico del coleccionista no leer libros? Tal cosa parecería asombrosa. Y bien, no lo es. Los del oficio podrán confirmar que se trata de la actitud más tradicional; como único ejemplo citaré la respuesta que Anatole France, una vez más, reservaba a los beocios que admiraban su biblioteca para concluir con la inevitable pregunta: "¿Y ha leído usted todo esto, señor France? —Ni la décima parte. ¿O acaso usted comería todos los días en su vajilla de Sévres?"⁴

Yo mismo he podido verificar *a contrario* lo bien fundado de una actitud semejante. Durante años, al menos durante el primer tercio de su existencia, mi biblioteca se limitó a dos o tres estantes que aumentaban apenas unos pocos centímetros por año: época espartana, donde no tenía derecho a figurar en ella ningún libro cuyo sentido yo no hubiera descifrado y que no hubiera leído. Y yo no hubiera llegado nunca a formar algo cuyo volumen autorizara que se lo llame biblioteca si la inflación, al modificar la escala de valores, no hubiera acentuado súbitamente la importancia de los objetos, haciendo que los libros se convirtieran en mercancías costosas, o, también, que fuera difícil procurárselos. Es así como se veían las cosas, al menos en Suiza,⁵ y a decir verdad fue allí donde hice, a último momento, mis primeros grandes encargos de libros: pude conseguir obras tales como la revista del *Blaue Reiter*⁶ o *Sage von Tamaquill* de Bachofen.⁷

Ustedes pensarán que sería necesario, después de tantas digresiones, hablar por fin de esa vía regia de la adquisición



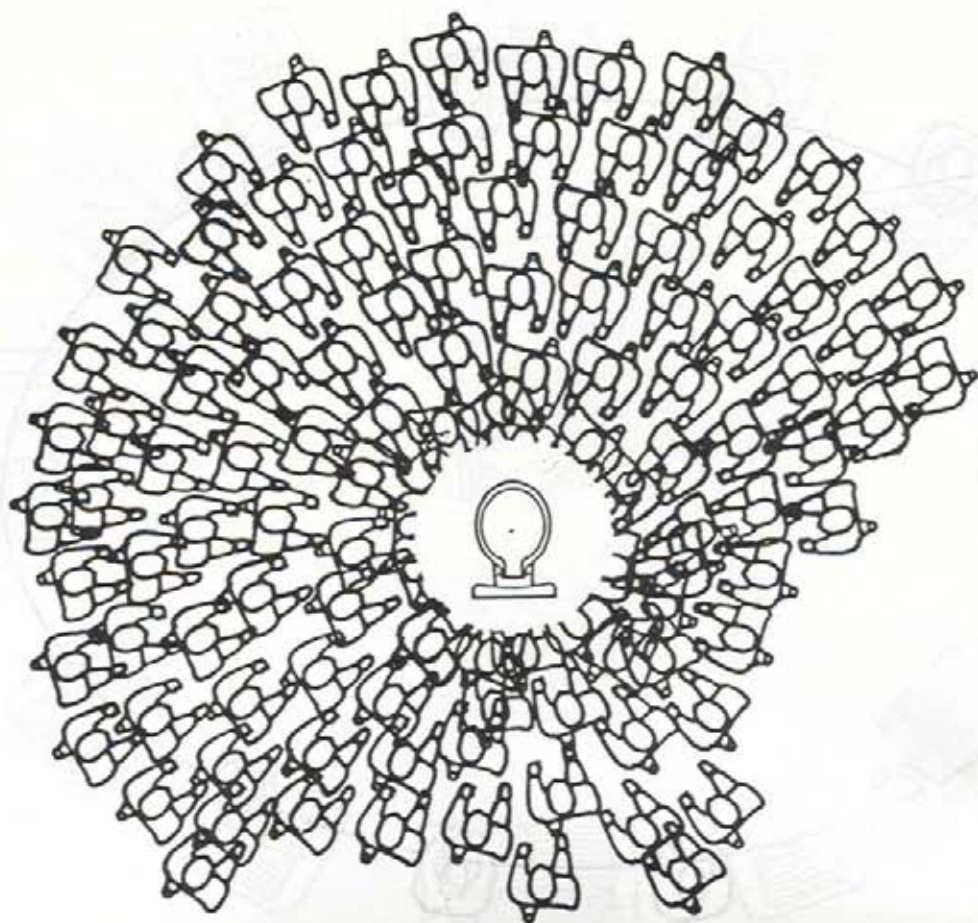
de libros que es la compra: vía regia, por cierto, pero en absoluto cómoda. La compra del coleccionista está muy lejos de la que hacen, en una librería cualquiera, el estudiante que adquiere un manual, el hombre de mundo cuando quiere regalar algo a la mujer que corteja, o el viajante que desea abreviar, gracias a la lectura, su próximo tramo de ferrocarril. Yo he realizado mis compras más memorables en algunos viajes, cuando sólo estaba de paso. La posesión y la adquisición están regidas por una dimensión estratégica. Los coleccionistas son seres dotados de un instinto de estrategas, su experiencia les enseña que, en el asalto a una ciudad desconocida, la más minúscula tienda de antigüedades puede resultar un bastión, la papelería más recóndita, una posición clave. ¡Cuántas ciudades me revelaron sus secretos en mis expediciones a la conquista de ciertos libros!

Pero es del todo evidente que sólo una parte de las compras decisivas se realizan yendo a la librería; los catálogos desempeñan un papel mucho más importante. Aun cuando el comprador conozca muy bien a la obra que encarga por haber leído el catálogo, el libro es siempre una sorpresa, y pedirlo supone inevitablemente una parte de azar: los hallazgos que nos colman compensan algunas decepciones dolorosas. Recuerdo haber pedido un día, para aumentar mi colección de libros infantiles iniciada mucho tiempo atrás, una obra ilustrada en colores, solamente porque contenía cuentos de A.L. Grimm y la ciudad de Turingia en que había sido editada se llamaba Grimma. Y me encontré con que el libro que llegó de Grimma había sido editado por el mismo A.L. Grimm; y con que el ejemplar que yo poseía, con sus dieciséis ilustraciones, constituía la única huella material de los comienzos del gran ilustrador alemán Lyser, que vivió en Hamburgo hacia 1850. La semejanza de los nombres ha-

bía provocado en mí una reacción que se reveló pertinente: descubrí, en el ejemplar pedido, otros trabajos de Lyser, especialmente una obra *Linus Märchenbuch* - desconocida para todos los que prepararon el catálogo de sus obras, y que merecería una mención más amplia que esta primera referencia que doy aquí.

La adquisición de un libro no se limita a una simple cuestión de dinero o de competencia; formarse una verdadera biblioteca - que siempre es a la vez misteriosa y perfectamente reconocible - supone algo más que reunir estas dos condiciones, el dinero y la competencia. En este campo es necesario, si se compra por catálogo, tener un olfato muy fino: fechas de aparición, lugares de edición, formatos, propietarios anteriores, encuadernaciones, etc., todo debe hablar, y no bajo la forma árida de una comprobación puramente descriptiva; por el contrario, estas informaciones deben consonar para permitir que el coleccionista decida si de acuerdo con la armonía, con la intensidad de ese acorde, tal o cual libro puede formar parte o no de su biblioteca.

La venta en subasta, por su parte, requiere otras condiciones en el coleccionista. Las únicas indicaciones de que dispone el bibliómano que hace el pedido por catálogo son la descripción del libro y, a lo sumo, el nombre del comprador anterior, si se halla establecida la procedencia del ejemplar. Quien desea tomar parte en una subasta debe estar atento tanto al libro deseado como a los demás ofertantes; pero además de eso necesita suficiente sangre fría como para no dejarse llevar por el juego de las sobreofertas - como ocurre a menudo - hasta el punto de llegar a hacer una oferta más alta, no tanto para adquirir el libro en litigio como para mostrarse a tono, y encontrarse así con una elevada suma a pagar. En compensación, el coleccionista cuenta entre



sus más bellos recuerdos el momento en que ha ofertado por un libro en el que jamás había pensado, y menos aún deseado comprar, debido a que la obra le parecía injustamente dejada de lado y como abandonada en la plaza pública; ese momento en que la compró para liberarla, como hace con una bella esclava un príncipe de las *Mil y una noches*. La verdadera libertad de un libro, cualquiera sea, consiste, a los ojos del bibliómano, en figurar en uno de los estantes de su biblioteca.

Todavía hoy *La peau de chagrin* de Balzac, recuerdo de la subasta más excitante en que participé, reina en mi biblioteca de largas hileras de libros franceses. Esa venta tuvo lugar en 1915, en lo de Emil Hirsch, uno de los mayores expertos y comerciante refinadísimo, que subastó la colección Rümman. La edición de mi Balzac es de 1838, París, Place de la Bourse. Tengo justamente ante mí este libro, que no sólo lleva su número en la colección Rümman, sino también la etiqueta de la librería —Papeterie I. Flanneau— donde lo adquirió su primer comprador, hace ya más de noventa años,⁸ por un precio casi ochenta veces menor que su valor actual. Bella época aquella en que se podían comprar tales maravillas en una papelería; pues este libro está ilustrado con grabados realizados por los más grandes grabadores de la época, sobre dibujos del mejor dibujante francés.⁹

Pero volvamos a mi relato. Yo había ido a lo de Emil Hirsch para la presentación de la colección y había examinado unos cuarenta volúmenes, pero éste me provocó un vivísimo deseo de no perderlo nunca de vista. Llegó el día de la venta. Quiso el azar que en el orden de las ofertas la serie completa de las ilustraciones de *La peau de chagrin* —en tirada aparte en papel de China— tuviera el núme-

ro inmediatamente anterior al del libro. Los ofertantes estaban sentados alrededor de una larga mesa; un poco al costado, frente a mí, se hallaba un hombre sobre el cual convergieron todas las miradas cuando salió a la venta esta serie de ilustraciones: el barón de Simolin, célebre coleccionista muniqués. Quería esos grabados que le disputaban algunos otros concurrentes; de modo que hubo una lucha durísima que terminó con la oferta más alta de esa venta: una cantidad muy superior a 3.000 marcos, cuando nadie parecía haber esperado una suma tan considerable. Se produjo entonces un movimiento de agitación entre los asistentes, y, sea por no perder el tiempo, sea por otras razones, Emil Hirsch no lo tuvo en cuenta y pasó al número siguiente en medio de la distracción general. Anunció un precio, mi corazón empezó a tocar a rebato, y, consciente de no poder sostener una puja con los grandes coleccionistas que allí había, subí un poco. Sin forzar la atención de la concurrencia, el rematador pronunció la fórmula habitual, “¿nadie más?” y dio los tres golpes de martillo —entre cada uno de ellos me pareció que transcurría una eternidad—; de todos modos la suma fue bastante elevada para mí, que era estudiante, pero la mañana que pasé al día siguiente en una casa de empeños no pertenece ya a este relato.

También me gustaría hablar de otra venta que tuvo lugar en Berlín, el año pasado, y que constituye, a mi modo de ver, una especie de negativo de los remates. Se trataba de una serie de libros muy dispares en cuanto a su calidad y su tema, entre los cuales sólo eran dignas de interés unas pocas obras raras sobre física y ocultismo. Oferté por algunas de ellas, pero noté, cada vez, que un señor sentado en las primeras filas parecía no esperar más que mi oferta para

hacer la suya y subir sin límite. Como esta experiencia se repitió lo suficiente, renuncié a toda esperanza de adquirir el libro que más me atraía, una obra rara: los *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers*, de J.W. Ritter,¹⁰ dos volúmenes publicados en Heidelberg, en 1810. Este libro nunca se reeditó, y su prefacio —donde el “editor”, con el pretexto de hacer el elogio fúnebre del autor al que presenta como a un amigo muerto y anónimo, cuando en verdad no es otro que el mismo J.W. Ritter, cuenta la vida de ese “amigo”— me pareció siempre la obra de inspiración personal más significativa del romanticismo alemán. En el momento en que se anunció su número tuve una idea luminosa; era muy simple: ya que mi oferta tendría el resultado inevitable de que se adjudicara el lote a mi rival, me bastaba no hacer ninguna. Me contuve y me quedé mudo. Se produjo lo que preví: el libro no despertó ningún interés, ninguna oferta. Fue retirado. Juzgué prudente dejar pasar unos días. A la semana, encontré el libro en lo de un anticuario; al comprarlo, me beneficié con la falta de interés que se le había demostrado.

¡Qué tropel de recuerdos nos asalta cuando nos zambullimos en la montaña de cajas para poner los libros al descubierto, o mejor dicho a cubierto!¹¹ Nada podría hacer más perceptible la fascinación de semejante trabajo de desembalaje que la dificultad para detenerse cuando se lo ha emprendido. Había empezado a mediodía, y era ya medianoche cuando me puse a abrir las últimas cajas. Y en ese momento descubrí dos volúmenes con tapas de cartón, marchitos, que en propiedad no deberían haberse hallado en una caja de libros: eran dos álbumes de flores disecadas, pegadas por mi madre cuando era niña, y que heredé. Son la raíz de una colección de libros infantiles, cuyo crecimiento aún prosigue, aunque ya no pertenezca a mi “jardín”.

No hay biblioteca viva que no aloje un cierto número de objetos que provienen de dominios vecinos: los cuasi-libros. No es necesario que consistan en herbarios o en álbumes familiares, ni en manuscritos autógrafos, ni tampoco en colecciones encuadradas de las *Pandectas*¹² o de textos edificantes: algunos coleccionistas acumulan panfletos o prospectos, otros facsímiles de manuscritos o copias a máquina de libros inhallables; y aun las revistas forman las aristas móviles de una biblioteca. Pero para volver a mi álbum de flores disecadas, el medio más adecuado de formarse una biblioteca es, de hecho, la herencia; pues la actitud del coleccionista frente a los objetos que posee reposa sobre el sentimiento de obligación que liga al propietario con su propiedad: es entonces, en su sentido más elevado, una actitud de heredero. Y en consecuencia, el hecho de que pueda transmitirse por herencia es lo que confiere a una colección sus títulos de nobleza. Sepan que al decir esto no ignoro en absoluto hasta qué punto, exponiendo de esta manera el campo de representaciones propio de la bibliomanía, refuerzo entre muchos de ustedes la convicción de que esta manía ya no es de nuestro tiempo, y acentúo la desconfianza hacia el temperamento del coleccionista. Y no hay nada más ajeno a mis propósitos que hacer tambalear esa convicción o recuperar vuestra confianza. Esta observación será suficiente: con la desaparición del individuo que se dedica a ella, el fenómeno de la colección pierde su sentido. Es muy probable que desde un punto de vista social las colecciones públicas sean menos chocantes, o que desde un punto de vista científico sean más útiles que las colecciones privadas; pero sólo estas últimas, sin embargo, hacen justicia a los objetos. Sé bien, por otra parte, que como tipo humano el coleccionista del cual hablo aquí, y que yo he encarnado para ustedes de algún modo *ex officio*, está en decadencia. Pero, como dijo Hegel, el búho de Minerva espera el crepúsculo para levantar vuelo.¹³ Sólo se comprenderá al coleccionista cuando la especie se haya extinguido.

Ya hace rato que pasó la media noche, y tengo ante mí

la última caja, a medio vaciar. Otras reflexiones se apoderan de mí: no exactamente reflexiones, sino imágenes, recuerdos. Recuerdos de ciudades donde hice tantos descubrimientos: Riga, Nápoles, Munich, Dantzig, Moscú, Florencia, Basilea, París; recuerdos de las salas prestigiosas de la librería Rosenthal de Munich, de la Stockturm¹⁴ de Dantzig, donde vivía el difunto Hans Rhaue, de la tienda de Süssengut, especie de sótano que olía a moho, en Berlín-Neukölln; recuerdos de las habitaciones que cobijaron mis libros, mi tugurio de Munich, mi pieza de Berna, recuerdos de la soledad de Iseltwald al borde del lago de Brienz, recuerdos por fin de mi cuarto de niño, de donde no provienen más que cuatro o cinco de los miles de volúmenes que empiezan a amontonarse a mi alrededor. ¡Felicidad del coleccionista, felicidad del hombre privado! Nadie menos querido que él, y nadie se ha sentido mejor que él cuando, bajo una máscara a lo Spitzweg,¹⁵ podía proseguir impunemente su existencia manchada por el descrédito. Espiritus y geniecillos acosan su inferioridad, y maniobran para que a los ojos del coleccionista —hablo del verdadero coleccionista, del coleccionista cabal— la posesión se convierta en la relación más profunda que se pueda entablar con las cosas: no es que las cosas vivan en él; por el contrario, es él quien las habita. Y ya está, ya les he mostrado la vivienda de un coleccionista, cuyos ladrillos son los libros; y ahora el bibliómano los deja para volver a ella, como corresponde.

Traducido de la versión francesa realizada por Marc B. de Launay, publicada en *Esprit*, enero 1982. Las notas pertenecen a la versión francesa.

Notas

- 1 Anatole France, *Le jardin d'Épicure*. Calman Lévy, 1895.
- 2 En latín en el texto.
- 3 Jean Paul F. Richter, *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Wuz in Auenthal*, en “Die unsichtbare Luge”, Berlín, Marzdorf, 1793 (reeditado por Reclam), traducción francesa de G. Bianquis, *Vie de Mari Wuz*, París, Aubier Montaigne, 1952.
- 4 A. France, *op. cit.*, pág. 125. La cita de Benjamin no es del todo exacta.
- 5 Benjamin, relevado del ejército por inaptitud física, se instaló en Berlín, después de su casamiento con Dora Pollack, para escribir allí su tesis doctoral, que defendió en 1919: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*: la inflación de que habla aquí empezó en 1920 y forzó a Benjamin (y a su familia, ya que mientras tanto había nacido su hijo único, Stefan) a volver a Berlín, a casa de su padre.
- 6 *Der blaue Reiter* es el nombre del grupo de artistas fundado en 1911 en Munich, al que pertenecieron Kandinsky y Marc.
- 7 J.J. Bachofen, conocido sobre todo por sus investigaciones sobre el matriarcado (cf. *Das Mutterrecht*, Munich, 1861) y los mitos (cf. *Der Mythos von Orient und Okzident*, Munich, 1926).
- 8 Benjamin escribió este texto en 1931.
- 9 Parece que se trata de Gavarni.
- 10 J.W. Ritter (1776-1810): se lo conoce por la clasificación de los metales según sus propiedades eléctricas y por haber descubierto la polarización de los electrodos; también descubrió la existencia de las radiaciones ultravioletas.
- 11 Juego de palabras sobre la oposición, inventada por Benjamin, entre la palabra alemana *Tagbau* y “*Nachtbau*” (que no existe en alemán).
- 12 Recopilación de las reglas del derecho romano.
- 13 Esta célebre fórmula de Hegel se halla en la conclusión de su prefacio a los *Principios de filosofía del derecho*.
- 14 Stockturm: esta torre, resto de las fortificaciones del siglo XIV, fue destruida en 1945.
- 15 Carl Spitzweg: pintor alemán del siglo XIX. Autor de un cuadro llamado “El bibliómano”, que se halla en Viena (Gémalde, Galería Lichtenstein).

EL MUNDO SEGUN BRAUDEL

Fernand Braudel: *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII. Tomo I: Las estructuras de lo cotidiano, Madrid, Alianza, 548 págs. Tomo II: Los juegos del intercambio, Madrid, Alianza, 592 págs. Tomo III: El tiempo del mundo, Madrid, Alianza, 587 págs., 1984.*

La publicación en castellano de la última obra de Braudel es una invitación al examen de la síntesis que un gran historiador ha hecho de los tres siglos de historia moderna que sentaron las bases del desarrollo capitalista. Examen especialmente necesario si se tiene en cuenta que la historiografía sobre la Europa de los siglos XV al XVIII está cruzada por debates que trasponen sus fronteras y cobran significados diferentes desde la situación menos privilegiada de América latina.¹

Escribir la historia del mundo en los siglos que desde cierta perspectiva se caracterizan por el continuo avance del predominio europeo, es una tarea desmesurada que representa en este caso la culminación de múltiples caminos. En primer lugar, la culminación de la obra de un historiador que ejerció un poderoso influjo en la historiografía francesa y que dedicó la última parte de su vida a reflexionar sobre aquella problemática a partir de sus exposiciones en el *Collège de France* y en la *Ecole des Hautes Etudes*. También la de una larga tradición que se remonta a Theodor Mommsen y Henri Pirenne, y que pasando por Paul Sweezy se enlaza con la teoría de la dependencia a la manera de Immanuel Wallerstein. Además, la de una historiografía que, preocupada por cuantificar, siempre se mantuvo atenta a los fenómenos sociales y a la historia comparada, y que rechazando la narrativa tradicional intentaba inspirar una historia estructural.

La organización misma del trabajo tiene más que ver con el ensayo que con la síntesis. En el primer volumen, publicado por primera vez en 1967 en una edición sin notas, se estudia lo que Braudel llama 'vida material' —demografía, alimentación, vivienda, vestido, técnicas, moneda, ciudades— los factores que determinan los "límites de lo posible" en un mundo en el que los recursos son escasos, la población alternativamente demasiado grande o demasiado pequeña y don-

de las técnicas se desarrollan lentamente. En el segundo volumen, *Los juegos del intercambio*, el propósito es presentar una "historia económica general" a través del estudio de los mercados locales y regionales, la producción agraria y el desarrollo de la preindustrialización, el comercio a larga distancia y la sociedad. El tercer volumen, *El tiempo del mundo*, está dedicado a analizar el surgimiento de la "economía-mundo" europea, la formación de los mercados nacionales, las economías no europeas y la revolución industrial.

Esta organización responde a la visión que Braudel tenía del mundo moderno. Un mundo organizado en varios niveles. El primero de ellos es el de los fundamentos materiales de la civilización, pero también el de una economía basada en la auto-subsistencia y los pequeños intercambios, que Braudel veía como el equivalente de la actual "economía sumergida". Por encima se encuentra el mercado, la circulación regional y nacional de mercancías. En la cúspide, el capitalismo, el comercio a larga distancia, los intercambios internacionales y sus cambiantes centros hegemónicos.

Dos temas relacionados entre sí son centrales en la organización del trabajo y en la concepción del autor: el capitalismo y la economía-mundo. La primera de estas categorías, largamente discutida en el segundo volumen, apunta a lo más alto en la jerarquía comercial. Su esencia es el comercio monopólico a larga distancia, correlato de las transnacionales contemporáneas. Pero el capitalismo no está sólo allí. Se lo puede encontrar en todos los sectores donde es mayor la acumulación de capital. Penetra en la Europa del Este de la "segunda servidumbre", donde los señores polacos monopolizan la producción de grano gracias a la mano de obra servil; en las plantaciones americanas; o en el desarrollo de la preindustria en Europa occidental. No obstante, en el ámbito de la producción el capitalismo se encuentra "fuera de casa", es en la cima del comercio y las finanzas internacionales donde se encontrará en el territorio que le es propio. Una categoría así definida pierde buena parte de su especificidad, pero además genera una perspectiva desde la cual la formación de los mercados de factores de la producción deja de ser un elemento central en el desarrollo capitalista. Esto explica el tratamiento somero de esos te-

mas —y en especial el dedicado a la formación del mercado de trabajo— dentro del amplio espacio concedido al estudio de los mercados.

Ese capitalismo dominará el mundo sin penetrarlo totalmente. Su dominio permitirá la constitución de lo que Braudel —siguiendo a Wallerstein— llama "economía-mundo". ¿En qué consiste la economía-mundo? Para Wallerstein —quien se inspira a su vez en el Braudel de *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*— el cambio histórico se explica en el contexto de la constitución de vastas unidades espaciales o sistemas-mundo cuyas lentas transformaciones hacen necesario estudiarlos en su "larga duración". La forma más simple y relativamente más efímera de este sistema es el imperio-mundo, en el que un particular Estado impone su hegemonía sobre un área periférica a través de formas políticas de dominación. Una forma diferente emerge cuando esa dominación la ejercen varios Estados, y no ya uno solo, a partir de vínculos predominantemente económicos y de un centro geográfico común. Esta es la economía-mundo que surge de la declinación del feudalismo en la Europa del siglo XVI. Su vitalidad se explica por su continua expansión geográfica, su capacidad para establecer métodos más eficientes de explotación de la periferia y semiperiferia —lo que implica el establecimiento de formas arcaicas de control de la mano de obra en esas áreas— y el desarrollo de fuertes maquinarias estatales en los Estados centrales.²

Para Braudel, en cambio, la economía-mundo y el capitalismo no son una creación del siglo XVI. Braudel extiende el marco temporal que cubre ambos conceptos al mismo tiempo que los flexibiliza. Aunque prefiguraciones de economía-mundo pueden encontrarse ya en Fenicia o en Cartago, surgirá claramente recién en la Europa de cambiantes predomios urbanos del siglo XI. Esa economía se construirá al ritmo del "tiempo del mundo": las tendencias seculares, la coyuntura, los ciclos (desde los estudiados por Kondratieff, hasta los estudiados por Labrousse). No obstante las diferencias, algunas de las preguntas que sugiere el trabajo de Wallerstein se aplican también al de Braudel. ¿Las formas que adquiere la dominación en la periferia responden sólo a los impulsos del centro? ¿Cómo explicar

esa cambiante sucesión de predomios urbanos y nacionales europeos que culminan con la revolución industrial del siglo XVIII y la hegemonía británica?

Si la respuesta a la primera pregunta es afirmativa, tal como se afirma en ambos autores, cabría preguntar por qué el centro, en cuyos sectores productivos se extiende la mano de obra libre, requiere en la periferia de sistemas de explotación del trabajo basados en la esclavitud o en la servidumbre. ¿Por qué utilizar métodos de explotación distantes del óptimo económico? ¿están realmente distantes de ese óptimo? Las respuestas no son claras.

En el caso del segundo problema, los cambios de predominio dentro de Europa, la respuesta de Braudel es ecléctica. Importan tanto las tendencias seculares de la economía, como la coyuntura, pero también los acontecimientos, aun los aparentemente accidentales. Así, la fortuna de Portugal tendrá que ver con la población y el cereal, pero también con la Casa de Avis. Su decadencia se explica por su posición excéntrica en la economía-mundo, pero también por el hecho de que Felipe II abandone Lisboa como capital del imperio de los Austrias. Si esto último no hubiera ocurrido, el tiempo de Amberes se hubiera demorado. No es extraño, entonces, que resulte más atractiva la discusión de los temas particulares que el esquema general en el que éstos se insertan. Pero ¿cómo es afectado el tratamiento de esos temas por el marco general? Es necesario examinar más de cerca algunos casos.

En el capítulo dedicado a las ciudades, en el primer volumen, Braudel destaca el carácter excepcional de la ciudad occidental, verdadero motor de la economía europea. Identifica tres tipos de ciudades que se habrían más o menos sucedido cronológicamente —la ciudad abierta, la ciudad cerrada y la ciudad subyugada— para detenerse en Londres y París. Este esquema tiene la ventaja de adjudicar características específicas a las ciudades occidentales entre el 1500 y el 1800, ciudades subyugadas por el avance del Estado. Con ello Braudel logra enriquecer la excesivamente simple distinción entre ciudades pre y posindustriales. Al mismo tiempo, retoma la tradición de Pirenne al encontrar en las ciudades cerradas del medioevo la residencia del capitalismo. Pero las ciudades modernas perderán buena parte de esa vitalidad y, convertidas en parasitarias, las grandes capitales asistirán como espectadoras a la Revolución Industrial. Sin embargo, serán ellas las creadoras del Estado mo-

derno, que las pondrá bajo tutela, y de los mercados nacionales. En efecto, en el segundo volumen Braudel mostrará que cada ciudad se encuentra en el centro de una serie diferente de círculos de intercambios e influencias.

Sin embargo, ¿no es acaso preferible pensar las ciudades modernas dentro del marco más restringido de la 'urbanización europea' recientemente sugerido por Jan de Vries?³ Desde esta perspectiva, la especificidad de la ciudad moderna cobra un nuevo significado, relacionado con las transformaciones en la economía. En efecto, las ciudades europeas formaron entre 1500 y 1800 un sistema urbano cuya historia y función no es equivalente a la que podría deducirse de la historia de las ciudades individuales que lo componen. Al organizarse las 'redes' urbanas se impuso una jerarquización del espacio ordenado por los puntos de concentración de la población y las actividades, a la vez que estas últimas se diversificaban. El rol de las redes urbanas fue especialmente significativo en el desarrollo de las industrias rurales cuyos mercados van más allá de los meramente locales. Este proceso, denominado hoy como 'protoindustrialización' es también analizado por Braudel.⁴ El fenómeno que denomina 'preindustrialización' aparece íntimamente ligado a las actividades rurales, o más bien se desarrolla como una defensa contra la permanente y amenazante pobreza del medio rural. Pero su desarrollo es muy desigual en términos de localización geográfica, y aún el *putting out system* —la industria rural organizada y financiada por comerciantes urbanos— se distribuye muy desigualmente. Sus efectos variarán de región en región.

También es rico en matices y diferencias el análisis del desarrollo de la agricultura. Las precondiciones para que ese desarrollo siga una vía verdaderamente capitalista implican también para Braudel la racionalización de la producción, la abolición del régimen señorial y la existencia de mano de obra libre. Francia, Venecia, la campaña romana, las plantaciones americanas, el Este de Europa, son sucesivamente examinados. Pero es en definitiva la relación con el mercado lo que impulsará los cambios —muchas veces arcaizantes— en la producción agraria. En definitiva el capitalista, aun cuando ocasionalmente se ocupe de la industria o la agricultura, sigue siendo el gran comerciante.

Braudel no ignoraba las objeciones que el sentido que adscribe a categorías como 'capitalismo' y 'economía-mundo' podía suscitar. Es sin duda posible preguntarse cuáles serían las características distintivas de

un comercio internacional basado en el intercambio de bienes producidos en base a capital, tierras y trabajo adquiridos también en un mercado. Es dable imaginar una historia contada desde esa perspectiva. Quizá sea por ello que prefiriera muchas veces discutir con los clásicos (Adam Smith, Marx, Weber, Sombart) que polemizar con los contemporáneos. ¿Se trata entonces sólo de un marco para la exposición, como podría aducirse de la división también tripartita de su primera gran obra, *El Mediterráneo...*? No parece ser éste el caso. El marco, aunque flexibilizado, es demasiado exigente y condiciona la elección y extensión de cada tema. No es tampoco casual que, aunque los ejemplos nos lleven desde América al Extremo Oriente, la obra pueda ser percibida como el relato de una saga predominante europea.

"Sin teoría no hay historia", decía Braudel, citando a Sombart, en el prólogo de la edición de 1967. Hoy es difícil que un historiador no concuerde con esa afirmación. Pero ¿qué teoría? Braudel agregaba que si bien el esquema se imponía por sí solo al analizar el progreso en la vida de los hombres entre el siglo XV y el XVIII, había "hablado de esquema, de visión de conjunto, no de teoría general. Esta pretensión está excluida". Este es justamente el problema. Es posible que de esta vasta obra lo que más a menudo se recuerde y se mencione sea el esquema general. Las sugerencias más valiosas, sin embargo, se encuentran en el tratamiento de los temas específicos. Tal vez allí, y en su continua incitación a la reflexión, se encuentre el verdadero legado de Braudel.

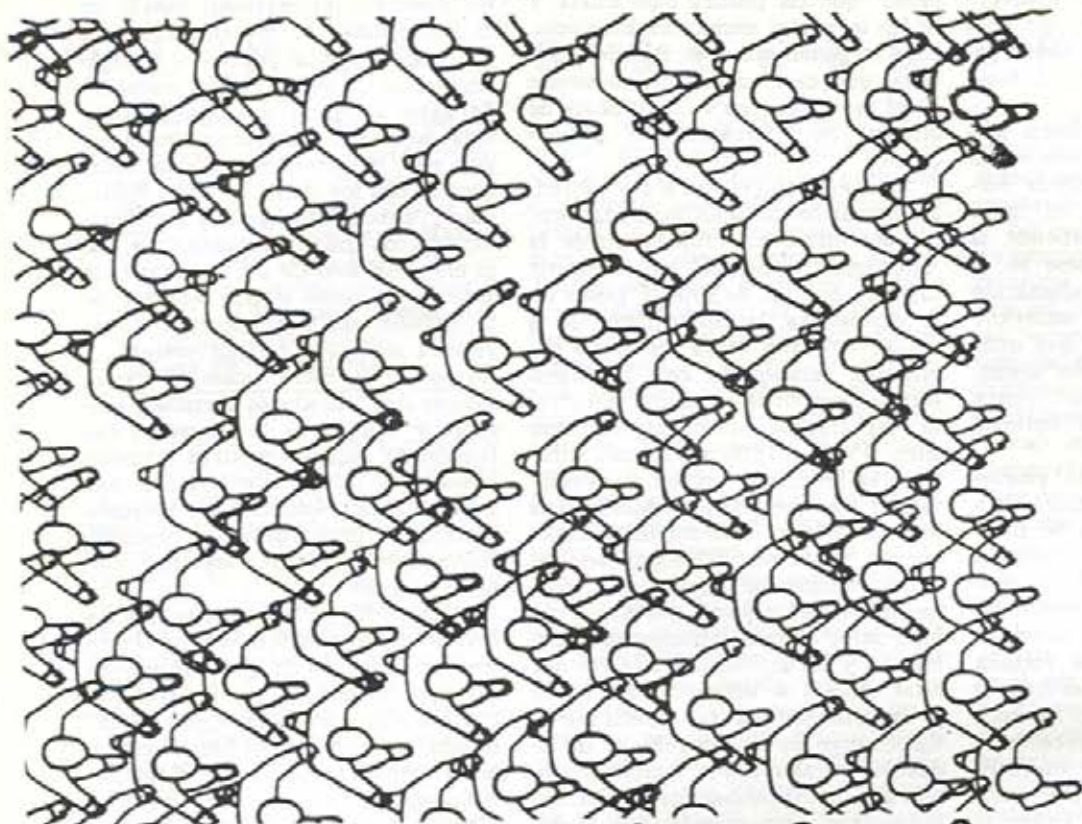
Notas

¹ Los más influyentes han sido los debates sobre la "transición" y sobre los modos de producción en América latina. Una revisión de la bibliografía sobre estos temas se encuentra en Carlos Astarita, "La transición del feudalismo al capitalismo: estudio preliminar", en *Anales de historia antigua y medieval*, Universidad de Buenos Aires, 1985, págs. 123-143 y José Carlos Chiaramonte, *Formas de sociedad y economía en Hispanoamérica*, México, Grijalbo, 1984.

² Immanuel Wallerstein, *The modern world-system I. Capitalist agriculture and the origins of the european world-economy in the sixteenth century*, Nueva York, Academic Press, 1974. (Hay edición en español.)

³ De Vries, Jan, *European urbanization, 1500-1800*, Harvard University Press, 1984.

⁴ La bibliografía sobre protoindustrialización es abundante. El artículo inicial es el de Franklin Mendels, "Proto-industrialization: the first phase of the industrialization process", *Journal of economic history*, 32, 1972, págs. 241-261.



E X P L O S I O N
D E E S T I L O

Arturo Carrera, *Mi padre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1985, 155 págs.

He asistido a lo largo de *Mi padre* a algunas páginas de adulta, congruente y mejor literatura. Sé que la uniformidad, aunque mediocre, en libros de poesía, es predilección de muchos; a la inversa, me inclino por la disparidad y la belleza de a ratos, condiciones de que gozan, creo; los libros de Arturo Carrera y en particular éste. A continuación transcribo algunas impresiones retóricas, llamémosle así, que me ha dejado su lectura.

Tematización. En su manuscrito, Brodie asegura que los Yahoós carecían del concepto *paternidad*. "No comprenden —escribe— que un acto ejecutado hace nueve meses pueda guardar alguna relación con el nacimiento de un niño." No digo que Carrera comparta esta carencia, pero sí que descrea de la paternidad o, al menos, le resta méritos, con lo que consigue hacer de su vínculo con el padre una tematización cómoda y desinhibida. El padre, entonces, siendo esencialmente nada, es o puede ser cualquier cosa y, sobre todo, todas las cosas. Intentaré demostrarlo. Está

escrito en la página 39 que la poesía es, entre varios predicados, también un mapa; bien, una de las rutas que da acceso y salida a la superficie de las imágenes y la atraviesa son los atributos del padre, que, en mi cómputo, aislados del texto, completan una hoja. Padre que asiste a la sala de partos, p. retráctil, p. que se separa de su libreto escrotal, p. búho, angélico, pornográfico, hepatalgínico, boludo, calzónudo, p. donde avanzamos a muerte, neoclásico papito, p. jehová, padrito carbunco, p. que escribe, p. infinito y anómalo papá son un bajo porcentaje de las cualidades y propiedades del padre que he podido compilar. En vano me parece indagar el significado de, por ejemplo, padre hepatalgínico, libreto escrotal o neoclásico papito; no lo tienen, esas figuras sirven para persuadirnos de que padre no es alguien, sino cada forma del universo: "el padre multiplicado cívicamente en científicas arbitrariedades" (página 9).

Nictografía y anomia. Desde *Escrito con un nictógrafo* (1972) Carrera se alista en la legión francesa de los nocturnos, los borrachos, los malditos, en una palabra, los nictálopes, que ven mejor en la noche confusa de los sentidos y rechazan los razonamientos claros y distintos del día. En *Iluminaciones*, Rimbaud manifiesta la

esperanza de volverse "un loco sumamente malvado"; luego, escribe como tal. Carrera, afecto a las taras del diván, dice, página 74: "escribo algo que nunca fue organizado, la tesis del histérico". No hay, por lo tanto, dada la incapacidad regulativa del enfermo, ninguna ley ni censura: no sacrifica ocurrencias y la bondad de lo breve no lo seduce. Este, yo diría, automatismo irremediable posibilita que asomen zonas preciosas de su inconsciente, aunque, a menudo, también lo hace incurrir en una verborragia sosa: "enanas hidráulicas en riberas glosolálicas" (página 92).

Aliteración. Nunca la aliteración (en *Mi padre*) significa algo; si sirve es para hacer del proceso de creación y sus mecanismos un espectáculo. Los casos de aliteración se suceden sin coto y con altibajos; transcribo unos pocos: "cacao, cacumen, coco, cojones" (página 36); "Lenin donde Lennon" (página 40); "ser: res, residuo, resasaca, resina" (página 93). Personalmente, tolero la aliteración en la oralidad; en la escritura raras veces (en Góngora) no me suena ridícula.

Proliferación invertida. Uno y el más constante de los artificios del libro es una variante afortunada de la proliferación: en vez de sugerir la paternidad y el sonido *padre* mediante

el abuso de ideas y palabras cercanas por asociación, creo no equivocarme diciendo que Carrera esparce a lo largo del texto las sílabas nómadas *pa-dre*, más sus múltiplos y submúltiplos, en torno a un vacío (o vaciado) que, con la lectura, se va llenando del residuo de esas reverberaciones. La figura es imposible y extremadamente barroca: que el centro de una esfera recorra la superficie señalando, paradójico, el lugar que ocupa y está vacío: "Padre alrededor de una letra dorada" (página 97).

Anacoluto. En un texto donde prevalecen el léxico gregario y la aliteración, hablar de anacoluto, pienso, no es intrincado. Una palabra, una frase es placentera o por repetición o porque se manifiesta de improviso, conturbándome; lo aprendí de Barthes. En *Mi padre* abundan estas sorpresas, generalmente cuando lo fonético se repite y el significado nos asalta; ejemplifico: "Cuál era, antes de mi nacimiento, la probabilidad de que mi padre huyera?" (página 94): mi mente se aferró a esta pregunta inteligible como a un poste en la deriva: "el tibio mate que la penumbra del galpón chupa y enfría" (página 36): Carrera tiene estas cosas, sabe deslizarse del gongorismo al conceptismo puro; "El resplandor amarillo del cráneo serrucha-

do de un niño, en la morgue" (página 11): esa manera de atenuar el horror mediante una coloración y un diminutivo me hizo bien.

Parodia. "Yo diría que barroco es aquel estilo —Borges precisa en un prólogo— que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura." Carrera, en tal sentido, es un parodista de sí, un barroco; constantemente sus frases reenvían a sus otros libros: el signo *oro*, sus derivados e hipogramas se repiten tanto casi como el signo *pa-dre* (*Oro*, Sudamericana, 1973); todo *Mi padre*, incluso tipográficamente, da la sensación de ser complemento o deudo de *La partera canta* (Sudamericana, 1982), y las referencias a la partera y a la sala de partos son frecuentes; en la página 92 se lee "osario de enanas", y *Osario de enanas* es subtítulo de *Ciudad de colibrí* (Ed. del Mall, 1982), colibrí que también aparece. Miniaturizando esta manía, satiriza, glosa o anagrama sustantivos u oraciones enteras de párrafos precedentes.

Reminiscencia. Hay (página 82) unos versos que reeditan una felicidad pasada, un día en que ellos, padre e hijos, saboreaban mazapán. Aunque la escritura es de hoy, el hecho está escrito (ocurre) en pretérito imperfecto.

de los tiempos de nuestra lengua, el más remisivo y ensoñador. No es el único caso de reminiscencia, pero el paralelismo —fácil de detectar— entre el mazapán de Carrera y la magdalena de Proust, en vez de fastidiarme, me conmovió. Carrera de vez en cuando interrumpe su automatismo irremediable y nos convida, entre paréntesis y condescendiendo al verso, con estos recuerdos exquisitos.

Epígrafes. Los once epígrafes que, como títulos, seccionan en capítulos al libro, incluso los de Lorca, sobre todo los de Mishima y Ovidio, salvo el de E. Cerro, que parece tartamudo, con lo que nos quedarían diez, son excelentes, son menos producto de una memoria poderosa que de un fichaje, un trabajo previo. Elegir epígrafes no es una tarea fácil; el que sean ajenos no garantiza que cualquiera sepa reconocer los más bellos, extirparlos de un libro y plantarlos en otro sin que se dañen o debiliten. Debo agradecer a Carrera que haya incluido éstos y no otros, porque me han dado ensoñación y placer perdurables.

Concluyo, di un examen trunco de *Mi padre*, pero otros intentos de abordarlo globalmente, y no por partes, incluso por párrafos, me parecieron más infructuosos, menos sinceros.

IDEAS EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación de la Universidad de Belgrano.
Director-Editor: Dr. Avelino Porto
Director Ejecutivo: Roberto Martínez Nogueira
Año II, Número 4

SUMARIO

Roberto Rusell y Beatriz Kalinsky
Ideas políticas y unidad latinoamericana: Hacia una superación de la dicotomía utopismo-pragmatismo

Vicente Palermo
Cultura política, conflicto y democracia

Rubén Zorrilla
Sindicalismo y democratización

Rubén Perina
Sistema electoral y estabilidad política

Roberto Yáñez Cortés
Epistemología fenomenológica

Comunicaciones

Recursos humanos, desarrollo de instrumentos para su orientación, Eva G. de Muchnik y Friedrich Kaufmann

El ombudsman-argentino, ¿defensor del pueblo y de la democracia?, Jorge Maiorano

Relaciones entre las metodologías de planificación del desarrollo científico y tecnológico y los mecanismos institucionales, Roberto Martínez Nogueira

DOCUMENTOS, LIBROS, INFORMACIONES

Ideas en Ciencias Sociales se vende en librerías en todo el territorio de la República Argentina. Suscripciones en el exterior: países americanos u\$s 40.00 (correo común); u\$s 48.00 (correo aéreo). Otros países u\$s 45.00 (correo común); u\$s 53.00 (correo aéreo). Cheques a nombre de Fundación Universidad de Belgrano (no a la orden). Redacción y administración: Teodoro García 2090, 2º Piso, 1426 Buenos Aires, República Argentina. Teléfonos 771-7800 y 774-2133.

U N A P O R T O R T E
P O S I T I V O

Hugo E. Biagini (compilador), *El movimiento positivista argentino*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1985, 590 págs.

Un texto que encare seriamente nuestra historia de las ideas, y que se dirija a un público más amplio que el formado por quienes se ocupan profesionalmente del tema: es decir, que aspire a circular en un conglomerado de lectores cualitativamente heterogéneo y cuantitativamente significativo (propongo *uno* de sus rasgos identificatorios: la lectura atenta de los suplementos literarios y el consiguiente consumo inducido de productos culturales medios y altos), parece estar condicionado por al menos dos circunstancias.

Una, la necesidad de suministrar información básica sobre momentos y figuras escasamente conocidos. Otra, la de cuestionar las fórmulas con que esos momentos y figuras han sido etiquetados a lo largo de un ejercicio hermenéutico más político que historiográfico, habitualmente tendiente a configurar la hagiografía-demonología "liberal", nacionalpopulista o materialista dialéctica de rigor.

La compilación de Biagini propone elementos para satisfacer ambas exigencias, particularmente útiles en este caso, pues el *positivismo argentino* no ha generado una literatura acorde con su importancia en nuestro país.

La mayor parte de las contribuciones asume con solvencia la primera tarea. Prevalece así el módulo del catastro: son guías que informan sobre las características más o menos pacifica-

mente "objetivas" de la cuestión, y garantizan de este modo el punto de partida indispensable para un acercamiento crítico a la misma. Naturalmente, esta función no excluye (es imposible que lo hiciera) las claves de lectura desde tal o cual teoría determinante, incluso en los trabajos de corte ilustrativo, como los de Rovaletti, Picotti o Damis, entre otros. Pero en la mayoría de las contribuciones, entonces, el acento cae sobre el suministro de datos.

Quizá la prueba de cómo el volumen cumple con acierto esta función divulgativa se perciba con mayor nitidez en el único trabajo formalmente no ensayístico (el diálogo ficticio en págs. 377-387), en el cual la inicial difusión de ideas en el positivismo argentino (o mejor, en su vertiente comitano-litoralera) resulta trabajada a la manera como se suele hacer con lo histórico en el cine y televisión nacionales. Cada actor/portavoz (aquí son Scalabrini, Mercante, Astrada) emite un discurso elaborado desde el conocimiento y no desde el arte, sin distancias ni sugerencias, interpelando a quien le responde con un trozo teórico equivalente (*i.e.* de exclusiva finalidad didáctica). Se forma de este modo un contrapunto estéticamente nulo, pero pedagógicamente atendible.

Digamos, pues, que frente a la demanda de conocimientos que caracteriza el esfuerzo de nuestro actual mercado de ideas por elaborar un nuevo sentido común histórico, la eficacia informativa que esta compilación demuestra en gran número de sus páginas es uno de sus méritos.

Otros ensayos se concentran en el segundo aspecto, el de la imprescindible desestabilización de las interpretaciones canonizadas. Encuentro sugestivas las tesis introductorias: esto anoplia de cuestiones inherentes al positivismo argentino que presenta Biagini; las precisiones de Montserrat sobre el "evolucionismo" o las de Tedesco sobre la plurivocidad de los conceptos manejados por nuestros educacionistas; los cuestionamientos de María a una cierta (des)conexión entre el positivismo de Comte y el neopositivismo jurídico contemporáneo, como marco analítico que permite evaluar las influencias positivistas en la iusfilosofía local y, más en detalle, la de la criminología italiana en nuestros penalistas. Y ligadas a esto último, las observaciones de Vezzetti sobre ese complejo teórico e institucional que se configura sobre las duplas: científico/reformador (en la figura del alienista), mejora/degradación de la raza (en la del inmigrante), locura/crimen (en la del indeseable). Finalmente, y aunque —a mi entender— está excesivamente cargado de la hipertélica *búsqueda de la identidad nacional*, el intento de Saccomano de proyectar al presente el sentimiento de la crisis en A. Alvarez.

Es obvio que esta breve referencia selectiva tiene un sesgo marcado por mis intereses y expectativas (y al respecto, expreso mi insatisfacción por la indigencia interpretativa del autor que se ocupa de Juan B. Justo); pero otro de los méritos de este volumen es su apertura a lecturas asentadas en presupuestos diversos.

Sara Itzigshon, Isidoro Niborski, Ricardo Feierstein, Leonardo Senkman. *Integración y marginalidad*. Ed. Páides, 1985.

El proceso migratorio que tanto relieve tuvo en la conformación de nuestro país ha sido estudiado desde diferentes perspectivas. Sin duda la bibliografía es amplia aunque ciertamente insuficiente. Buena parte de la misma se ocupa de aspectos cuantitativos; otra de las características institucionales que de cierta manera enmarcaron el fenómeno y, en menor medida los estudios alcanzaron otras problemáticas. En los últimos tiempos, afortunadamente, ciertas nuevas perspectivas se han incorporado a los anteriores modelos de estudio. De entre ellas hay que destacar los trabajos sobre grupos específicos de migrantes, las instituciones locales de los inmigrantes y análisis más discriminados sobre el tema del origen de las corrientes migratorias. En el primero de estos campos, el de las comunidades específicas, se publica el libro que se reseña con el agregado de ser el primero construido enteramente con la técnica de la entrevista personal.

En efecto, el libro constituye la transcripción de siete entrevistas de considerable extensión, efectuadas por los autores (profesionales de las distintas ramas de las ciencias sociales y un escritor) y una introducción que las contextualiza. Este material es el resultado de una selección efectuada en-

tre un total de veintinueve entrevistas que forman parte de un programa de recopilación de documentación relativa a los problemas de la inmigración judía en la Argentina.

Las entrevistas están agrupadas en áreas (rural, urbana y cultura idisch) que los investigadores consideraron espacios donde la inmigración judía tuvo alguna singularidad.

Ciertamente el libro es de mucho interés. Las entrevistas informan sobre una gran variedad de temas: desde las etapas de la inmigración de los protagonistas hasta la interpretación que los mismos tenían de la política internacional; desde los problemas de su inserción en las regiones de colonización hasta los de la ocupación en la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, donde puede encontrarse una mayor riqueza de información es en los relatos de la vida cotidiana desde los problemas familiares, los hábitos religiosos, los mecanismos de ahorro e inversión o el papel de las organizaciones solidarias. En ciertos aspectos más generales como algunas características del mercado de trabajo (salarios, diferenciación ocupacional de los migrantes judíos), se brinda asimismo información e interpretación de utilidad.

El libro, en síntesis, es resultado de un gran esfuerzo de investigación que brinda importantes datos al conocimiento de un problema relevante como es el de la inmigración en general y de la judía en particular. Tiene, sin duda, la limitación derivada

de la técnica utilizada en su construcción que lleva incorporada un alto grado de subjetividad, problema muy visible en alguna de las entrevistas publicadas.

Leandro Gutiérrez

G. Adamson, C. Martínez Bouquet, J. Sarquis, *Creatividad en arquitectura desde el psicoanálisis*. Páides, Ideas y Perspectivas, 1985.

Como el enigmático e inescrutable océano para los marineros, del que nos habla Conrad, dueño de sus destinos y ante cuya atracción los paisajes del puerto aparecen desdibujados, "velados por una desdenosa ignorancia", la creación artística puede asimilarse a un viaje y a una relación igualmente profunda y misteriosa con el laberíntico mundo del cerebro, la "caja negra".

La propuesta de este libro es un iter inquisitorio e indagatorio en la experiencia proyectual de los arquitectos, con un eje central: el rol del inconsciente en los mecanismos de la creación. Sus autores (dos psicoanalistas y un arquitecto) van sin embargo más allá. Estudian constelaciones de problemáticas atinentes al objeto: los modos de producción y el campo intelectual de los arquitectos en Buenos Aires, la arquitectura y sus condicionamientos (lo heterónimo), sus relaciones con su propia biografía y el arte (lo autónomo).

OAE &

Deconstrucción crítica y construcción, son las dos perspectivas de este libro. Por la primera, al describir la legalidad del campo intelectual, Sarquis atraviesa diagonalmente —de modo desmistificador— la inserción de la práctica profesional de una institución en crisis. Son conocidos los escritos (y polémicas) sobre el supuesto fracaso del movimiento moderno en imponer una solución global e ideológica a los problemas del habitar metropolitano. Liernur en su introducción centra claramente el punto del cual se debe partir: "la aceleración y multiplicación del fracaso de las ideologías que tuvo lugar en la década del '60 arrastraron consigo las últimas utopías e ilusiones de los arquitectos". Esto supone aceptar la crisis, evitar los saltos hacia pasados "armoniosos", o "proféticos" futuros tranquilizadores.

Sarquis se pregunta al respecto, luego de revisar ciertos nudos de la relación arquitectura-obra de arte, arquitectura-sociedad: "¿Restaurar la institución que ha estallado sin posibilidades de recomposición? ¿Dejar todo librado a la responsabilidad personal porque ya no existen parámetros para medir los valores?" Quien busque tipos de respuestas totalizantes o tranquilizadoras no será en este texto donde podrá precisamente encontrarlas.

Obviamente, esto nos lleva de lleno al tema de la "construcción", de la operatividad, que es el tema central del libro: "ayudar a poner en claro las fantasías inconscientes de los arquitectos, los deseos reprimidos".

Vale la pena preguntarse si la arquitectura es o no un arte. Sarquis, con los aportes del esteta argentino Guerrero, explicita la fusión

del arte con la religión en sus orígenes, para independizarse luego e instalarse con carácter permanente. La permanencia es una de las valencias más importantes de lo edilicio, la *firmatas* vitruviana, vale decir: el soporte material, la técnica. En este punto preciso confluyen todas las tensiones de las cuales se nutre la obra de arquitectura. La técnica produce síntesis y es precisamente por esto que se presenta como límite y como problema.¹

Estos presupuestos de algún modo teóricos aparecen patentizados empíricamente por los trabajos realizados con grupos de arquitectos en distintos "juegos de creación". La interpretación verbalizada de dichas experiencias (y corporal debido a la experiencia de Martínez Bouquet) por los psicoanalistas, les permitió acceder al intrincado mundo de la creación grupal, los diversos roles y los deseos liberados (y frustrados). Me interesa subrayar uno: "los arquitectos estamos destinados a ser artistas frustrados". Esto entronca, a mi juicio, directamente con la enseñanza de la facultad, destinada a colocar en el parnaso a figuras del "genio", del "inspirado", del modelo de arquitecto leonardesco. Pero ¿los acuciantes problemas de nuestra Argentina necesitan realmente de esta fábrica de "artistas" destinados a resultar sistemáticamente frustrados?

Si el destino del mundo moderno está signado por la ciencia que ha hecho estallar la totalidad teológica, si ningún habitante "armonioso" es ya posible en el mundo metropolitano, las propuestas de Bourdieu de vaciar el arte del contenido teológico que aún mantiene y de Francesco Dal Co de considerar al proyecto como hecho sustancialmente político —en la medida que

la política es el nuevo centro armonizador de la pluralidad de lenguajes (Cacciarri)— tienen a mi juicio una vigencia ineludible.

Este llamado a trabajar desde la crisis, podemos entenderlo en términos freudiano-benjaminianos para construir un nuevo saber, un nuevo lenguaje que no signifique detenerse a mirar atónitamente la devastación producida, y sí aprender a caminar sobre terreno minado. Terreno en general poco prometedor para saltos en la omnipotencia de fantasías consolatorias.

Entonces, tocar el tema de la creatividad ¿no nos permitiría extendernos en áreas extraarquitectónicas? Creo que sí. ¿Cómo articular lugares, saberes, organizaciones donde la imaginación pueda desarrollarse? ¿Dónde puede crecer un interlocutor imaginario, que vaya en otra dirección del feroz censor que tenemos los arquitectos, como nos plantea Martínez Bouquet? Imaginamos un interlocutor imaginario social: donde las propias tareas puedan sumarse a las pequeñas agrupaciones, movimientos de base, de inquilinos, de nadenientes que comienzan a reclamar su derecho al hábitat, a la salud, al esparcimiento, en definitiva, retomar la sentencia nietzscheana: "Concentrarse en las verdaderas necesidades".

Quizá este camino no pueda ser transitado sin disgusto, otras veces inclusive sin horror. Esto tiene que ver también con la creación, así el estupendo capítulo de Gladys Adamson sobre la pulsión creadora, describe la condición desgarrada del artista, y la naturaleza ambigua del arte: fuente de placer y dolor. En realidad, desde el romanticismo lo siniestro forma parte de las categorías artísticas, contrapuesto a la idea de *concinatas* del arte clásico.

"Lo bello es el comienzo de lo terrible que puede ser soportado" decía Rilke. Triás² explica cómo la obra de arte para existir tiene como condición y límite la idea de lo siniestro: sin lo siniestro, velado, no puede haber arte. Este es el carácter de velo de la obra de arte (velo de majá) y es límite porque si lo siniestro es representado deja de ser bello.

Para entender estas cuestiones nos basta remitirnos a los clásicos: los análisis de Freud sobre el *Edipo* de Sófocles o a *El arenero* de Hoffman. Pero ¿cómo ubicar el continuo oscilar entre lo fantástico y lo real del barroco borrominiano? ¿o las matrices orgánicas e inorgánicas de Gaudí que parecieran a punto de cobrar vida? ¿O al expresionismo alemán? Estas son las aperturas que el libro intenta constantemente.

Además, el concepto de sublimación es uno de los pilares básicos del psicoanálisis (como el de castración). El giro decisivo de Lacan fue considerar la prohibición del incesto como la génesis de una ley cultural básica: la ley del padre, la ley de lo social. Volvemos así al comienzo, a aquellos puertos de los marineros de Conrad, sobre los que se desliza una mirada distraída e indiferente. Para que así no sea será necesario seguir pensando la producción artística como un lugar de resistencia, de ruptura y de conciencia crítica. La creatividad en sus muchas materializaciones puede ocupar un ancho espacio también en esa tarea.

Marcelo Gizzarelli

Notas

¹ Dal Co, Francesco: *Abitare nel moderno*. Roma, Laterza, 1982.

² Triás, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1982.

DECONSTRUCCIÓN: RETÓRICA Y CRÍTICA (SOBRE PAUL DE MAN)

I
 Los textos literarios producen lecturas, que, escritas, generan otros textos (literarios): es una afirmación peregrina y densa a la vez, en la que pueden adivinarse varios elementos históricos. Uno, el que concierne a la fundación de la noción de texto en la crítica literaria contemporánea, es central y lo daremos por sabido. Otro, el que remite a la desaparición de diferencias y jerarquías evidentes entre distintos discursos, literarios o no, tiene, aquí, una fundamentación retórica: puede considerarse que la deconstrucción es una teoría de las figuras del lenguaje; puede incluso llegarse a la conclusión de que, una vez que abole esas diferencias jerárquicas, la teoría de las figuras vuelve a fundar la primacía del lenguaje literario o, si se entiende la paradoja, la primacía de *el literario* de todos los lenguajes.

Analizar este movimiento de ida y vuelta, no exactamente circular sino espiralado, es lo que pretende este artículo.

II
 No se leen los textos de la crítica deconstructiva norteamericana sin cierto asombro: en ellos, antinopias tradicionales de los discursos contemporáneos críticos, como la de la erudición académica contra la sofisticación vanguardista y teoricista; o como la de la crítica del *common reader* contra los formalismos de base

científica (lingüística, antropología, semiótica), parecen, hasta cierto punto, haber dejado de existir.

Es necesario un rodeo: la definición que encabeza estas notas ("los textos literarios producen lecturas, etc.") no supone la existencia de la deconstrucción; pero no puede leerse de un modo complejo e histórico sin aceptar su proclamado punto de partida; sólo evadiéndose del binarismo y de las oposiciones jerárquicas que Derrida analizara en *La gramatología*, se crean los espacios (históricos, imaginarios) para entender el funcionamiento de eso que Barthes llamó alguna vez "las fuerzas de la literatura" (*Utopía*, 1977): *Mimesis, Mimesis, Semiosis*. Y es posible fundar la disputa entre estas fuerzas, su radical heterogeneidad y asimetría. La disputa, la imposibilidad de conciliación entre estas tres fuerzas no está del todo en Barthes; no es, al menos, su intención, en aquel momento; proclamar esa guerra. En la deconstrucción, en cambio, la disputa atraviesa todo: su teoría de las figuras y su retórica son el espacio de ese desacuerdo fundamental. Y, como en un espejo, el desacuerdo debe reflejarse en los textos críticos, esas "lecturas, que, escritas", generan otros textos (literarios).

Nota radical y extrema de la deconstrucción, esta obsesión por las condiciones de producción del discurso propio y por el espacio primero, por la frase inicial, queda, en la crítica norteamericana, atenuada o limita-

da a ser propuesta, aspiración o marco (términos que cualquier derrideano invalidaría, desde luego). En efecto, los lectores de J. Hillis Miller, de Geoffrey Hartmann, de Paul de Man, de las revistas *Glyph* o *Diacritics* encontrarán decepcionante, o tranquilizador, según se mire, el hecho de que ninguno de estos autores practique la autorreferencia absoluta a la manera de Derrida. Ellos reposan, con bastante comodidad, en las apoyaturas sólidas del discurso universitario tradicional o, a lo sumo, ligeramente ensayístico.

Reproduce, esta medida, un buen número de esas relaciones de jerarquía y grado que la deconstrucción propugna subvertir: la disposición de los textos de los norteamericanos, en esta corriente, expresa así la existencia de, al menos, dos zonas: una, inerte, expositiva; la otra, activa, "subversiva", constelación de citas, reordenación de criterios de selección dentro de las autoridades (Nietzsche, Freud, Derrida) propias del campo. De modo que el primer deslinde entre Derrida y la crítica norteamericana deconstructivista, es la distancia que media entre la ortodoxia y consiguiente diseminación del texto derrideano y la, al revés, acompañada prudencia norteamericana. ¿Por qué esta atenuación de la radicalidad original? Quizá no significa, como puede pensarse a primera vista, que se abandonen los presupuestos teóricos de esa radicalidad: quizá muestre únicamente hasta qué punto es difícil modificar las estrategias discursivas de algo tan autosuficiente, aceitado y cimentado como el cuerpo de la tradición crítica norteamericana sin que el producto importado sufra cierta contaminación o empaldecimiento. Por otro lado, más que una suma de contenidos, lo que está en juego es la vitalidad o agotamiento de un modelo de enunciación crítica. Quiero decir: la posición social, institucional, e interlocucional del crítico; los modos, múltiples, en que éste dice "yo". Un inventario de los usos más frecuentes de la primera y la tercera personas en cada una de estas tradiciones críticas —y un inventario de la oscilación entre las dos en la nuestra— podría ser un buen principio para analizar esta diferencia.

Sin embargo, la apropiación norteamericana de los modelos franceses no es unidireccional: es un viaje de ida y vuelta. Pues, al trabajar sobre sus propias tradiciones, los norteamericanos ofrecen al "mercado" de las ideas críticas una actualización de series de tradiciones y criterios que no habían sido hasta ahora tenidos en consideración en Francia: I.A. Richards está aún por traducir, y sólo ahora se empieza a difundir William Empson.

III

La crítica deconstructiva, que define la desaparición de toda especificidad literaria en los discursos, promueve, paradójicamente, una absolutización inédita de lo literario. Puede pensarse que esta absolutización es la consecuencia extrema y última del proceso de descomposición de los géneros literarios normativos; un meandro que une los trabajos sobre la función poética en Jakobson con las polémicas entre Bajtin y los formalistas acerca del valor estético en 1924, con las distinciones entre *forma* y *función* de Tinianov, con las vueltas y depuraciones de los "modos" discursivos en Aristóteles por parte de Genette, con el vaciamiento de "contenidos" fijos en favor de usos históricos de todo tipo de categoría crítica, con la nueva versión de la hermenéutica que ofrece H.R. Jauss. Otra de las curvas del meandro se alimenta de las fuentes de la teoría de la lectura; otra, de la cuestión de la intertextualidad, para algunos base y casi sustancia de todo discurso, para otros, "caso" o "casos" de precisa definición lingüística o retórica.

Pero en esta curva precisa del meandro, lo que está en juego es la figuratividad esencial de todo texto: la inversa completa de la desviación de la norma de la estilística. Aquí, la norma de todo texto es la desviación; la desviación es el emblema del texto mismo. Pero el otro término de la desviación no es el lenguaje "normal" sino el no-texto, la referencialidad pura. En esta curva del meandro, se trata de demostrar que la figuratividad es absoluta y, a la vez, excluyente: el libro de Paul de Man, *Allegories of Reading*, ilustrará ese punto.

Esta absolutización de lo literario (que se corresponde, en otro plano, con nuevas tesis acerca del papel de la ficción en los discursos sociales) proviene, además, de un movimiento mixto, como ya hemos dicho, europeo y norteamericano, en el que han desaparecido los liderazgos individuales, como el que ejerció Georges Poulet sobre algunos de los que posteriormente formarían la Escuela de Yale (Hillis Miller y el mismo De Man) y en el que por primera vez se unen las tradiciones del romanticismo y el modernismo anglosajones con la lingüística saussuriana, el psicoanálisis lacaniano y Jacques Derrida.

Comentaremos este encuentro: en el oficio de comentador (palabra cuya etimología le atribuye dos actividades, la ejercitación y la meditación) pueden caber el entusiasmo, el plagio, la distancia y la discontinuidad. Conviene además, utilizar esta palabra como modo de reconocer nuestros límites: después de todo, nuestra tradición crítica es la ausencia de tradición crítica. Y

las arborescencias acerca de la "tradición de lo múltiple" (Octavio Paz), que pueden también aplicarse a la producción hispana, no conducen, en el campo de la crítica, el ensayo y el pensamiento, más que a un espasmo continuo entre el rigor mimético y la inconsistencia. Recuerdo algunos textos que piensan estas características desde otro punto de vista: Juan Benet, en *La entrada en la taberna*¹ esboza una suerte de trayectoria dramáticamente bicentenario de la narrativa hispana hacia el costumbrismo; como efecto de rebote, todas las reflexiones que han intentado fundar poéticas, en ese ámbito específico, parten del hecho consumado de la necesaria vinculación entre ficción y realismo y el hecho consumado las consume y las devora. No sé si esto explica, en parte, la incorporación deficiente de los grandes discursos de la crítica contemporánea (desde el formalismo ruso hasta el posestructuralismo) que sólo han dado, en nuestro medio, traducciones excelentes, aplicaciones mecánicas o imaginativas y un silencio (o barullo) castizamente reaccionario por parte del saber universitario.

Con respecto a la deconstrucción, a pesar de la temprana difusión de Derrida, sólo se cuenta en español con un número de *Cuadernos del norte* (con trabajos de Wallace Martin y Harold Bloom y entrevistas a éste y a Geoffrey Hartmann por Carlos Cañeque), algunas reseñas a raíz de la publicación de *On deconstruction* de Jonathan Culler en español y poca cosa más.²

IV

El fondo contra el cual surge la deconstrucción norteamericana, su tradición crítica previa, es completamente diferente de la europea. Los diversos formalismos que, a partir de los años veinte, van relevándose en las vanguardias continentales, destacan una serie de valores (inmanencia, autorregulación, interioridad del sentido de la obra) contra los de los diversos métodos "externos" de análisis: enciclopedia, sociología y materialismo vulgar, biografismo, psicologismo. En cambio, desde los años treinta y hasta mediados de los cincuenta, las teorías dominantes en Estados Unidos provienen del neorromanticismo, con la herencia de Coleridge, la del modernismo de Pound y Eliot, la de la *New Criticism*: siempre, de una manera u otra, reaparece, en el centro del dispositivo crítico, la afirmación de la naturaleza autónoma del poema, unidad literaria y núcleo de la reflexión crítica. Siempre —como remarea Frank Lentricchia en su libro *After the New Criticism*³— se parte del carácter esencial de la distinción entre *poesía*, que

En cambio, la novedad del continente consistía en el minado, socavamiento y ataque frontal a todas las versiones de la crítica de la conciencia, con la discusión abierta acerca del lector-receptor y con, por primera vez, la discusión acerca de la retórica de la propia crítica. Es una lección de suspicacia lo que los norteamericanos reciben de los europeos; y esta suspicacia es el síntoma de la inquietud que estas corrientes promueven en las universidades norteamericanas.

V

Allegories of Reading es tal vez el libro más representativo de este espíritu teóricamente cosmopolita; no sólo por su disposición temática (estudio de las figuras de la lectura en Rousseau, Proust, Nietzsche y Rilke), sino por la época en que sus artículos fueron redactados: de 1969 a 1979. Diez años que cubren, exactamente, el período de la entrada masiva del estructuralismo y posestructuralismo, incluidos Derrida y Foucault, y abarcan, también, la madurez teórica de Paul de Man, que aun reconociendo su deuda con la "conciencia deconstructivista" de Derrida, llega a desarrollos de tono y estilo muy distintos.

Antes de detenerse en el modo en que de Man expone en su libro el campo y las dimensiones de la figuración y su radical ausencia de conciliación con cualquier otro orden, sintagmático, lingüístico y semiótico, es preciso comentar dos puntos en que Frank Lentricchia objeta las "inconsistencias" teóricas de de Man. El primero atañe a la posición del crítico (a la concepción de de Man acerca de la posición del crítico y lector en medio de un discurso deconstructivista); la segunda remite a una contradicción en la noción de *alegoría* en la que se basa de Man.

Paul de Man, observa Lentricchia, había trabajado ya el término *alegoría* en *The rhetoric of temporality*: el eje era la idea de dos espacios distintos para la figura y la necesidad de que existiera una exterioridad anterior al texto mismo; en realidad, sigue Lentricchia, ambas nociones (la de dos topos y dos tiempos) estaban ya incluidas en las definiciones enciclopédicas de la *alegoría*: "forma de metáfora extensa en la cual objetos, personas y acciones, en una narración, prosa o verso, son comparadas con significados que están fuera de la obra misma". La definición de de Man es para él casi sorprendentemente idéntica: "Si ha de existir *alegoría* es necesario que el signo alegórico se refiera a otro signo que lo antecede. El significado constituido por el signo alegórico puede entonces consistir solamente en la

repetición (en el sentido que Kierkegaard da a este término) de un signo previo con el cual éste no puede nunca coincidir, puesto que la esencia de este signo previo es la pura anterioridad". No obstante los reparos de Lentricchia, es posible leer la definición de de Man únicamente como "descripción" del *imaginario* de la alegoría, lo que hace posible fundar la existencia de esta figura desde la figura misma; de Man no afirma, con la alegoría enciclopédica, que esa anterioridad tenga "significados"; tan sólo alude a la necesidad de presuponer una anterioridad que, podemos agregar nosotros, está vacía.

La segunda "inconsistencia" de de Man alude al papel del crítico: una y otra vez, según Lentricchia, éste habla de "aproximarse" a un texto. Si previamente ha postulado la imposibilidad teórica de un "adentro" y un "afuera" del texto, si ha negado la existencia de un "centro" y una "periferia", si ha abogado por la apertura de "vertiginosas posibilidades de aberración referencial", ¿desde dónde y hacia dónde podría aproximarse un lector a un texto? ¿Qué querría decir aquí "aproximarse"? Estamos en presencia de la aporía, en presencia de la amenaza del silencio o de la monotonía crítica y teórica; ante ella, observará finalmente Lentricchia, Paul de Man se ve obligado a retroceder unos cuantos pasos: exactamente los que son necesarios para elaborar un texto crítico. Es atractivo quedarse con Lentricchia en el rastreo de las inconsistencias de de Man; no obstante una lectura cuidadosa de la introducción de *Allegories of Reading* ("Semiotics and rhetoric") y del artículo dedicado en el libro a Proust, hace imposible elegir las inconsistencias de de Man contra sus consistencias. Además, aun aceptando la presencia amenazadora de la aporía, hay que concederle a ésta el centro, o uno de los centros del debate de la crítica en la actualidad; uno de los centros, no sólo conceptual sino también discursivo y, hasta me atrevería a decir, estilístico.

VI

"Semiotics and rhetoric" comienza con una reivindicación abierta del estatuto de lo literario y de lo irresoluto de sus "problemas". Sorprendente punto de partida, pues, en realidad y al contrario, la deconstrucción reivindica la inexistencia de lo literario (aun en los términos relativos en que el formalismo ruso o las versiones de *Tet quel* plantean esta existencia). Al menos provisoriamente, de Man erige esta especificidad, contra la "crítica contemporánea, que ha desplazado los grandes problemas de la for-

ma literaria" y los ha sustraído del centro del debate. Se ha supuesto, sigue de Man, que tales problemas están "bajo control"; que, "incorporadas las técnicas refinadas del análisis formalista y estructural, aclarado el orden interno y la ley de lo literario" es legítimo desplazarlas del centro teórico, regido en la crítica por el predominio científico de la lingüística y la lógica, que regulan, ambas, las relaciones entre lo verbal y lo no verbal, entre el orden de la ficción y el orden de lo real. Y así, en las fronteras y los márgenes de lo literario (congelado), parecería una probable (o deseable) reconciliación entre esos dos órdenes a partir de la enunciación de una serie de interpretaciones "válidas".

En otras palabras: si se defiende, como alguna crítica contemporánea, el análisis de textos híbridos, textos que son suma de convenciones literarias y evidencias referenciales (formas populares, orientadas hacia la gratificación y la identificación sociales, comics, formas autobiográficas "puras", testimonios, reportajes), puede llegarse, con la conciencia tranquila, a ciertas soluciones de compromiso con lo "real". En efecto, al estudiar "lo-que-no-se-sabe-si-literario", el orden de la palabra simula apoyarse directamente en los engranajes sociales e históricos y estos puentes imaginarios permiten la ilusión de una conciliación entre ficción y realidad. ¿Por qué vuelve la crítica, una y otra vez, a este sueño globalizador? La respuesta de de Man es tentativa: "porque el código general de lo literario se ha vuelto, en Occidente, inusualmente complejo y conspicuo (al decir 'conspicuo' quiero decir: evidente y autoevidente). Hoy existe algo así como un instante de tensa concentración del código sobre sí mismo; todo el cuerpo de lo literario se alimenta de formalismo". En todos los casos, además el formalismo soporta la acusación de "reduccionista". Problema de por sí fascinante, el del reduccionismo: "Habría que establecer, algún día, una suerte de modelo general de orden ideológico, con respecto al cual esa reducción tiene lugar. ¿Qué es lo que se reduce? ¿A qué escala?"

Lo cierto es que la preeminencia del formalismo ha hecho que se extienda, en el pensamiento crítico, una conciencia aguda y generalizada acerca de la pesadez y densidad de un "enorme y opaco código literario", respecto del cual son externas las estructuras del significado y la referencia. Y serían estas estructuras, apunta de Man, las que buscan ponerse nuevamente en contacto con la crítica y encontrar en su discurso un modo de reinserción de significados y referen-

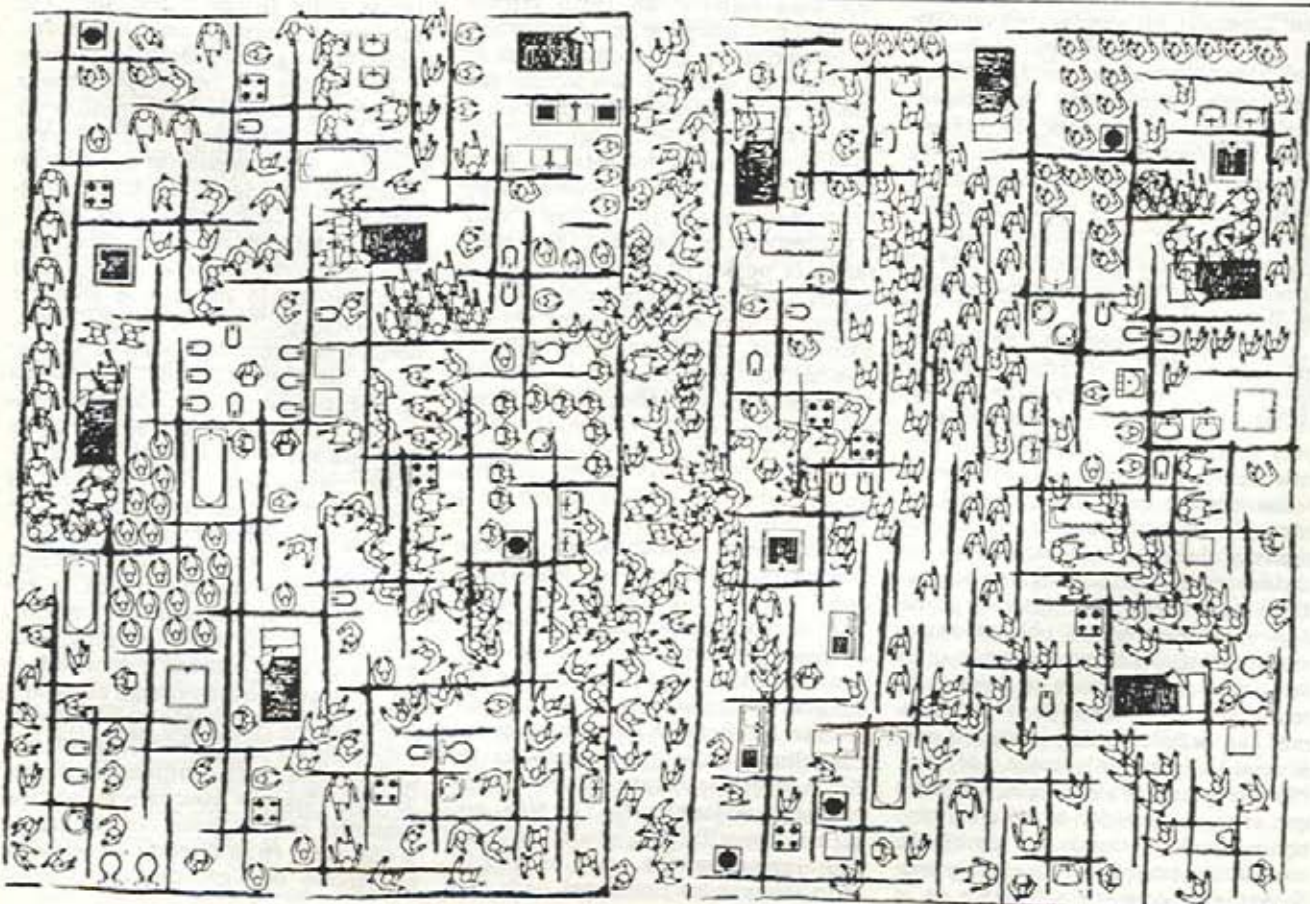
"en virtud de la imagen, es", y prosa, que "meramente describe". Imagen e imaginación son los dos términos privilegiados por esta tradición: Coleridge sostenía que la imagen es un símbolo "que forma parte de la realidad a la que vuelve inteligible": este monismo se encuentra en el núcleo privilegiado del poema. De hecho, todos los otros lenguajes, incluido el alegórico, no defienden la existencia de algún tipo de vínculo necesario entre conciencia y realidad: son lenguajes basados en un dualismo, en una división "inoslayable entre sujeto y objeto": el correlato objetivo de T.S. Eliot sería, según Lentricchia, una versión de aquel monismo de la poesía. Por otra parte, la *New Criticism* sostendrá que el verdadero "padre del espíritu formador del poema es el poema mismo, y esta forma es una manifestación del espíritu universal de la poesía".

Para esta escuela, el saber acerca de la forma del poema es algo que, de generación en generación, un cuerpo de lectores deposita en manos de sus sucesores: la lectura es un oficio de élite; la escritura de la crítica es paráfrasis de esa experiencia de lectura. Muchas veces, este estilo de crítica es esgrimido, por los defensores del "pragmatismo" anglosajón reacio a las generalizaciones y a las teorías de cualquier tipo, como un paradigma de "claridad". Pero este tipo de atribución genérica no

resiste un análisis serio: si bien es cierto que los anglosajones practican una lectura individualizada, no lo es menos que la teoría no aparece sólo porque se da por supuesta: la *auctoritas* es previa, no se deduce del análisis sino que lo sostiene. Ese cúmulo, ese sedimento de impresiones anteriores y heredadas proviene de una gran oleada teórica e ideológica romántica que deja fuera de discusión la esencia de la poética y trabaja sobre un consenso transmisible pero no formulable. Esta intangibilidad explica la aparición, a fines de los años cincuenta, de la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye, que, como bien señala Lentricchia, tuvo una enorme y contraria influencia. Es significativo que las cuatro categorías según las cuales Frye reordena los universales literarios (y a las que considera pregenéricas) tenían, según él mismo, un objetivo "democratizador". Contra la *New Criticism*, intentaba volver "comunicables" las pautas de lectura: no dejarlas libradas al arbitrio de las almas bellas. La fecha de publicación de la obra de Frye, 1957, coincide con la llegada a Estados Unidos del crítico francés Georges Poulet: sus obras se difunden rápidamente y entre sus discípulos se cuentan Paul de Man y J. Hillis Miller.

Pero, según observa Lentricchia, tanto entre los neorrománticos como entre los sistematizadores a la Frye,

como entre los críticos de la conciencia a la Poulet, quedaba una categoría sin cuestionar: la del lector. La lectura no oponía a la literatura ninguna resistencia: era una "transparencia", una operación que el texto literario favorecía para llegar a la conciencia, y, cuando llegaba a ella, la conciencia lo reflejaba sin distorsionarlo en absoluto. El estructuralismo y el posestructuralismo irrumpen en la escena norteamericana al mismo tiempo: esta contemporaneidad casual se ve, rápidamente, en los *readings* editados en la Unión, que incluyen desde artículos de Levi-Strauss a Lacan o Derrida, pasando por Barthes, Kristeva, Genette, bajo títulos que aluden al texto o a la misma lectura. Las razones para este tipo de organización expositiva no son sólo comerciales: para los norteamericanos, todos esos autores representan el fin de la crítica ejercida desde un centro consistente. Obviamente, por lo expuesto más arriba, se puede entender que en la escena norteamericana la primera insistencia de los estructuralistas en la autosuficiencia de un texto literario y la preeminencia de sus aspectos verbales pasara casi inadvertida: sonaba a una versión más de la *New Criticism*: no era, desde luego, la idea de la no-referencialidad del texto lo que los norteamericanos deseaban aprender de la crítica europea.



cias en el orden verbal. Pues los formalismos "han operado una inversión completa de la polaridad entre lo intrínseco y lo extrínseco en un texto literario; la forma es intrínseca; lo referencial y el significado son extrínsecos". Podemos agregar que quizá, sea, esta inversión, uno de los cambios más significativos en la crítica contemporánea: hoy constituye una opinión generalizada, casi un lugar común.

Por este mismo motivo, la tentación de una vía de reinserción (trazada sobre la tierra de nadie de los "subgéneros"), donde las ideas de los formalistas rusos en torno a forma y función y a la relación entre convención y automatización pueden servir para "teorizar" los cambios históricos), aparece en la crítica. Sobre este cuerpo de entes fronterizos se construye una propuesta de modelo que de Man considerará "falso": es el que se basa en una imagen "metafórica de la literatura considerada como una caja que separa lo que está dentro de lo de fuera" y el "lector o crítico" como quien abre y comunica hacia afuera lo que permanecía en el secreto. ¿Es posible evadirse del juego de oposición de esta metáfora "más tenaz que los hechos"? Al menos es posible, sostendrá de Man, intentar especular con un tipo de relaciones diferenciales, en los textos, que no se agoten en el "juego fácil de las inversiones quiásmicas".

A continuación, de Man revisa el estado de las escuelas críticas: poetología en Alemania, semiótica en Francia (marcada esta última por el encuentro entre la "susceptible" mentalidad francesa y la categoría de *forma*); semiótica surgida de modelos teóricos (Saussure y Jakobson) más que de modelos poéticos (Valéry y Proust); signos estudiados en su dimensión significante ("la semiótica no se pregunta *qué* significan las palabras sino *cómo* lo hacen"); semiótica que tuvo, en general, un "poder oxigenante", ya que incorporó masivamente las nociones de la arbitrariedad del signo y del carácter autoteleológico del mensaje poético y liberó al discurso crítico del "peso muerto de la paráfrasis". Pero no pudo alejar al análisis literario de la seducción del "mito de la correspondencia semántica entre signo y referente".

Por otra parte, en Inglaterra y en Estados Unidos, el punto de partida de la crítica literaria, en la mayoría de sus versiones, deriva su práctica de la de poesía modernista, sobre todo de Eliot y Pound, "cumbres de una poesía signada por una altísima autoconciencia": en Europa esa autoconciencia nunca, hasta la irrupción de los "formalismos" en la crítica francesa,

fue tan acusada como la anglosajona. Lo era, sí, en los creadores franceses, pero esos fundadores de la modernidad fueron "objeto" de la crítica en Francia, y no su motor y generador conceptual.

VII

Aun considerando el poder oxigenante de la semiótica, el lastre de su poder "conciliatorio" es lo que más preocupa a Paul de Man: "una de las más sorprendentes características de la semiótica literaria hoy en Francia (y en todos lados) es el uso de estructuras gramaticales (especialmente sintácticas) juntamente con estructuras retóricas, sin que se advierta, aparentemente, posibles discrepancias entre ellas. En sus análisis literarios, Barthes, Genette, Todorov, Greimas y sus discípulos... admiten una continuidad perfecta entre las funciones gramática y retórica... Más aún, puesto que el estudio de las estructuras gramaticales se ha refinado en las teorías contemporáneas, generativas, transformacionales y distributivas, el estudio de los tropos y de las figuras (que constituyen el modo en que la palabra *retórica* es utilizada aquí y no en el sentido derivado de *comentario* o de *elocuencia* y *persuasión*) se convierte en una mera extensión de modelos gramaticales, en un subgrupo particular de relaciones sintácticas".

Aun los que advierten que esta continuidad no puede darse por aceptada sin más, como Ducrot y Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trabajan sobre estas transiciones gramaticales y retóricas como si entre ellas no existieran tensiones lógicas: "La retórica se ha satisfecho siempre con una óptica paradigmática sobre las palabras (palabras que se sustituyen unas a otras), sin poner en cuestión la relación sintagmática (palabras en relación de contigüidad unas con otras). Debería existir otra perspectiva en la cual la metáfora pueda ser considerada no como sustitución sino como un tipo de combinación particular". Incluso Gérard Genette, en sus estudios sobre Proust y las figuras nodales, las concibe integradas en un campo de asimilación de las transformaciones retóricas (o combinaciones) en esquemas sintácticos y gramaticales.

Un lector poco atento podrá no reparar en ello, pero de Man cierra el círculo que abriera con sus consideraciones acerca de las tentativas de soluciones de compromiso entre lo referencial y lo verbal: hay dos formas, parece decir, de conciliación entre uno y otro orden. La primera atañe a los discursos críticos que dan por resueltos los "grandes problemas de la forma literaria" y se vuelven sobre las zonas

de las producciones fronterizas, convencionales, identificatorias, masivas. La segunda es interior a los discursos críticos que sí se ocupan de formas literarias "puras", pero estableciendo grandes redes unitarias entre la lógica de la retórica y la lógica de la sintáctica: Genette, por ejemplo.

La propuesta de de Man es doble: primero, que el orden referencial es, con respecto al literario, extraño, extranjero, no pertinente; segundo, que el orden gramatical es discrepante. La gramática tiende a la descripción y clasificación, a la derivación, a partir de leyes y esquemas simples, de unidades complejas: tiende a la universalidad y a la generatividad, a la posibilidad de hacer surgir infinidad de versiones a partir de modelos de simplicidad extrema "sin que otro modelo" (subyacente, o contrapuesto), "altere el primer modelo propuesto". Lo cual supone que "las relaciones entre lógica y gramática son relativamente poco problemáticas": "ninguna verdadera proposición puede concebirse sino existe una desviación controlada desde un sistema de consistencia dado, sea cual fuere su complejidad".

Pero seguir la argumentación de de Man es difícil: ¿cómo definir, desde su óptica, el tipo de relaciones que existen entre la gramática y la lógica? Recurriendo a Peirce: él, "junto con Nietzsche y Saussure, sienta las bases modernas de la semiótica". En una primera aproximación, puede afirmarse que la continuidad entre el orden de la retórica y el de la gramática no surge de hecho, no es connatural; para Peirce, la interpretación de un signo no es un significado sino otro signo, y esta interpretación es llevada a cabo por un tercer término, un *interpretante*. Por lo tanto, la interpretación de un término no es una decodificación sino una *lectura*: "Peirce llama retórica a este proceso", proceso distinto del de la pura gramática, "que postula la posibilidad de un significado no problemático / del de la lógica, que postula la posibilidad de una verdad universal de los significados".

Esbozada esta suerte de discordia sustancial, en cuyo espacio se despliega la escena de lo literario, Paul de Man se volverá sobre Proust: optará, no por una gramaticalización de la retórica proustiana, lo cual supondría organizar de modo sintácticamente "normal" las ambigüedades de su disposición figurativa, ajustándolas a un esquema clasificatorio a partir de su disposición textual, sino por una "retorización de la gramática". Las figuras han de quedar "suspendidas en el aire": la sintagmática del texto, es decir, su organización en unidades contiguas, será considerada como una *propuesta retórica más del texto*: toda

sintaxis se vuelve así, en un texto literario, *tropo*, despliegue figurativo, y como tal, lucha, se contradice y se opone a la retórica explícita de ese mismo texto, a la retórica que el texto dice que propone.

¿Dos retóricas?: en un prefacio que de Man escribió para *The dissimulating harmony*, de Carol Jacobs, él se formula la cuestión como pregunta: "¿Qué ocurriría si, por una vez, se invirtiera la esencia de la explicación (con respecto a un texto literario o sobre un texto literario) y se intentara ser verdaderamente preciso, en una lectura que nunca más se sometiera a la teología del significado controlado?". No hay posibilidad en este marco (al menos, posibilidad teórica) de formular una lógica de la cooperación textual a la manera de Umberto Eco, porque controlar el espectro de inteligibilidad y aberración referenciales de un texto sería administrar esa teología sin aceptar la discordia básica entre retórica y gramática.

Pero, además, la pregunta incluye una proposición: no hacer desaparecer la explicación sino "invertir" su esencia. Si hablamos de inversión, nos estamos refiriendo a lugares, a llenos y a vacíos, dentro de un espacio retórico único, en el que oscilan tanto el discurso literario como el discurso crítico. Puede objetarse que Paul de Man no lleva a cabo, en sus propios artículos, esa estrategia de autorreferencia que exige Derrida. Pero la objeción no es suficiente: lo que importa es que dé cuenta, en ese marco teórico, de la sola posibilidad de semejante operación, de su legitimidad poética. Quiero decir: el estupor y la amenaza del silencio forman parte de nuestro discurso; forman el horizonte lejano y el problema fundamental de nuestro dispositivo crítico. Forman el cañamazo de otras cuestiones que hoy empiezan a ocupar el centro del debate: la de las relaciones entre la ficción y el conocimiento o, por decirlo de otra manera, la de los aspectos "cognitivos" de la ficción es uno de ellos; y no puede

separarse ni pensarse fuera de los marcos contemporáneos, incómodos tal vez, pero ineludibles, de una extrema autoconciencia crítica. Paralelamente, va y viene entre ambos otro vicésimo problema: qué hacer con los géneros una vez desaparecido todo condicionamiento normativo: considerarlos matrices históricas, modos enunciativos básicos, remitidos siempre a una ley lingüística; o funciones que el o los imaginarios sociales incorporan, desplazan o absorben en determinado momento de la serie histórica (para parafrasear a Tinianov), y al decir 'funciones' estamos diciendo también lecturas. De hecho, la palabra *género* reaparece, una y otra vez, en los bordes, en las fronteras de lo literario; y lo hace cuando emerge la necesidad, según de Man, recurrente y tentadora, de poder establecer relaciones "válidas" entre ficción y realidad. Sea como fuere, estupor, autorreferencia, retorización del objeto de la crítica y reaparición de continuas lecturas de la poética tradicional (para desechar de ella la taxonomía y la norma y quedarse con conceptos *móviles*) forman las líneas de fuerza del debate de la crítica actual.

VIII

Al llegar a este punto, se impone la marca derrideana: "invertir la esencia de la explicación" es también producir un discurso crítico que se evada (que desee evadirse) del binarismo jerárquico del pensamiento occidental: puede leerse el intento, perfectamente, en el trabajo de de Man sobre Proust. Es un artículo de 1972, a caballo entre el pasado hermenéutico de este antiguo discípulo de Poulet y su futuro abiertamente "deconstructivo". Es un texto de talante filológico, argumentativo, y deductivo: con ciertas transiciones abruptas entre el detalle analítico y a continuación una suerte de desmesura aforística que habla de dos modelos enfrentados, y del encuentro entre dos mentalidades bien opuestas: la que ve en el texto, todavía, una esfera

spitzeriana, o pouletiana, y la que aguarda el momento oportuno para montarse sobre esa cinta de Moebius que fascina a Benjamin, sabiendo que la figura de la cinta no indica la existencia de una *superficie* segura sobre la cual montarse. Imágenes contradictorias ambas, la primera ligada a esa dicotomía que de Man impugna, acerca de lo "intrínseco" y lo "extrínseco"; la segunda proveniente del arsenal de alegorías contemporáneas de las hermenéuticas de nuevo cuño.

El objeto de de Man es analizar ciertos lugares de *A la recherche...* que son *redundantes*: aquellos donde la "actividad de leer" es tematizada por el narrador. Es un texto crítico, más de discusión que de ruptura: con Walter Benjamin, con Genette y con Deleuze, en el que se reconoce el aporte de Poulet para toda lectura de Proust, y que trata de poner en juego relaciones dinámicas y, desde el punto de vista lógico y sintagmático, imposibles, entre las dos figuras que centran los estudios contemporáneos en la retórica: metáfora y metonimia.

No hay demasiadas innovaciones en este terreno: de Man se cinea a la distinción de I.A. Richards entre *ground, tenor y vehicule*, partición que le permite evadirse de la vulgata clásica (*sentido literal versus sentido figurado*). En cuanto a la oposición entre metáfora y metonimia y al papel que entre ambas le cabe a la *sinécdoque*, de Man considera a esta última "zona ambivalente entre metáfora y metonimia" y "figura fronteriza", que crea, por su misma "naturalidad espacial", la ilusión de "una síntesis por totalización". Consideración ésta que plantea un problema marginal pero decisivo desde el punto de vista de una teoría de las figuras que pretende, como la de de Man, probar la imposibilidad de establecer una taxonomía de los tropos y que, al contrario, intenta visualizarlos como "sistemas de transformación más que redes".

revista de crítica literaria latinoamericana

Dirección

ANTONIO CORNEJO POLAR

Avenida Benavides 3074
Urbanización La Castellana
Teléfono 456353
Lima - 18
PERU

HERMENÉUTICA

Saúl Sosnowski
5 PUEBLO COURT
GAITHERSBURG II
MD 20878 - USA

Tarifas de suscripciones

Bibliotecas e instituciones: US\$ 21
Suscripciones individuales: US\$ 15
Patrocinadores: US\$ 30
(Excepción: Año I, Nos. 1, 2 y 3: US\$25)

En realidad, para ciertos trabajos de la retórica actual, la sinécdoque es precisamente la inversa de esa figura que de Man considera "fronteriza" y capaz de "crear la ilusión de una síntesis por totalización": para el *groupe mi*⁵ los diversos tipos de sinécdoque constituyen la matriz profunda de las figuras del lenguaje. Para Dubois, Edeline, Klinkenberg y Minguet, las figuras son engendradas por las operaciones de adjunción y supresión según dos modos de descomposición (material y conceptual). A partir de la sinécdoque se pueden deducir las relaciones de contigüidad o intersección que caracterizan, "en un grado constante" (dirán Dubois *et alia*) a la metáfora y a la metonimia, mientras que lo nuclear de la sinécdoque es su capacidad para hacer variar el nivel de generalidad de los conceptos incluidos. En otras palabras, es volátil y básica a la vez. Los adjetivos de de Man al hablar de la sinécdoque ("fronteriza": "sintética") parecerían aludir a una complejidad de segundo grado más que a su carácter matricial.

Esto significa que para el *groupe mi* la ambigüedad de la sinécdoque es la base del funcionamiento de la metáfora y la metonimia; que las posibilidades de combinación entre la intersección (metáfora) y la contigüidad (metonímica), surgen de la sinécdoque; que ella es el sistema de transformación que las dos figuras complejas (metáfora y metonimia) ponen en actividad. Instancias todas que quedan en entredicho en de Man. Tanto la tópicos y la lógica de las figuras como el eje

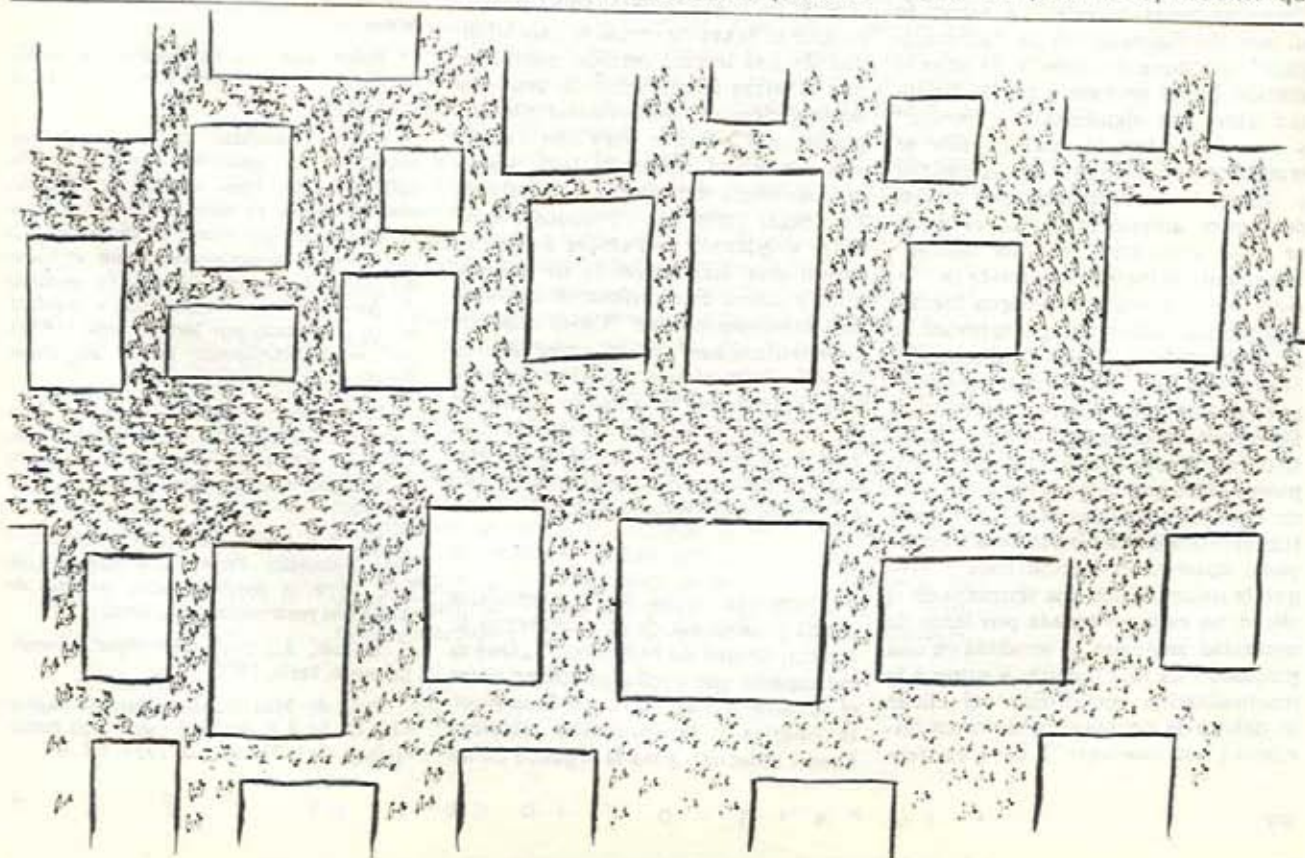
paradigmático de la metáfora y el sintagmático de la metonimia, como la base lógica de esas operaciones (base lógica y también lingüística) sobre la que se apoya el discurso de la neoretórica, deben ser puestas en cuestión. Se abre entonces un espacio nuevo, confuso, no jerarquizado, un espacio textual que se niega a ser descompuesto y rearmado de acuerdo con matrices no-textuales: un más allá.

IX

Son explicables las resistencias a esta teoría del "más allá": enunciar que lo textual diverge de la sistematización semiótica y lógica no significa probarlo y sostenerlo. Paul de Man lo intenta a través del análisis de un pasaje "metafigurativo" de *A la búsqueda del tiempo perdido*: un pasaje que, tematizando el juego de oposiciones entre lectura y acción, enuncia la preferencia del narrador por los vínculos de necesidad (analógicos) sobre los casuales (metonímicos): ¿cómo persuade el narrador, en el texto, de sus proclamadas preferencias por la metáfora? ¿Acaso es el texto una suma de analogías, lo cual supondría identidad entre la retórica implícita y la explícita de ese mismo texto? Es una paradoja que preocupó a Benjamin. Y la misma contradicción es el eje de los estudios de Gérard Genette: el hecho de que el texto proustiano, cuyo narrador proclama su amor por la metáfora, persuada de este amor, en la producción del relato, mediante la acumulación de metonimias. Engaño amoroso, cuyo destinatario es el lector: éste percibirá

la pura apariencia de ese "mundo en estado de semejanza" (Benjamin) mediante la suma de metonimias; y deseará creer, probablemente, que el encadenamiento de contingencias metonímicas es pura evidencia metáfora.

En *De la deconstrucción*, Culler centra la importancia del trabajo de de Man en el hecho de que éste "deconstruya" el texto al poner al desnudo la retórica pragmática del pasaje y enfrentarla con los propios enunciados del texto acerca de "la naturaleza del lenguaje" y de la superioridad de la analogía. No obstante, esto no es ninguna novedad: Genette, como hemos dicho, ya había señalado el papel constituyente de la metonimia en Proust y su carácter de "primer motor" del relato. Si Paul de Man repitiera tan sólo a Genette, sus afirmaciones podrían formularse así: existe en Proust (existe en toda novela o en todo discurso narrativo) una base sintagmática, una especie de corriente de la cual emergen, como islotes, invocaciones y exaltaciones de la analogía (de la metáfora) que el propio texto traiciona en su hacer, pues si fuera una suma de puras metáforas no podría ser relato. Esto sólo indica una lectura atenta de Proust a través de Genette; y, a lo sumo, un comentario a aquella imagen de Walter Benjamin, que comparó la obra de Proust con una cinta de Moebius; no puede reducirse de este modo el intento de de Man. Creo que va más allá: demuestra que en cada una de las figuras de Proust los ejes (paradigmático y sintagmático) y los pares de oposiciones que



una y otra vez el texto parece entregarnos (quietud/actividad; frialdad y lectura/calor y juegos violentos; exterior aleatorio y continuidad de la experiencia interior) son llevados, en el discurso, por medio de la organización figurativa, al estado de aberración, tanto lógica como referencial. Sólo la aberración (lógica y referencial) constituye el espacio del texto, el espacio de la literatura.

¿Se puede probar esta línea de argumentación? Paul de Man analiza el final del pasaje de Proust⁶ ("mon repos... supportait, pareil au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et la animation d'un torrent d'activité") de la siguiente manera: 1) "el poder persuasivo del pasaje depende del papel del verbo 'supporter', que significa 'tolerar' y también 'sostener' y 'aguantar', lo cual confiere al reposo un papel fundacional en relación con la actividad del exterior (en relación con la acción) y el narrador queda justificado, en su huida del mundo, porque en la quietud alcanza a abrazar el movimiento de la vida en su totalidad; ello elimina o es, al menos, una estrategia de eliminación de la culpa ("motivo central proustiano"), "siempre centrada" en las acciones de "escribir y leer" y asunto recurrente de las autobiografías; 2) las transferencias y cruces entre las dos cadenas incompatibles cuyos términos hemos enumerado más arriba se establecen en el ámbito de una simple oración, y, más estrechamente aún, en el de un cliché, "torrent d'activité", que, en francés tanto como en castellano, ha perdido sus "connotaciones literales" a favor de su sentido figurado (el de "acumulación", o "suma de cosas"); 3) pero el sentido literal reaparece por la similitud entre los significantes "torride" y "torrent", con lo cual el calor se reinscribe secretamente en la cadena y anula la incompatibilidad de las dos series anteriores; 4) la cercanía de "eau courante" reanima metonímicamente la metáfora dormida en "torrent" al conferirle su antigua literalidad pero, al mismo tiempo, la inviste de la propiedad de frialdad inherente a "eau courante", con lo cual "torrent" une, contra toda lógica, dos estadios históricos de su propio devenir figurativo (metáfora-cliché-metáfora) y dos propiedades que antes se habían señalado como contradictorias; 5) "la estructura retórica de esta parte de la frase es, pues, doblemente metonímica": porque la unión de los dos términos en el cliché no está gobernada por lazos de necesidad analógica, o anudada en una propiedad de raíz común; y porque la reactualización metafórica del cliché se debe a la proximidad de otros términos ("eau courante"), cuya existen-

cia es, para decirlo con los términos de Genette, narrativa, diegética; 6) finalmente, porque la propiedad que se reanima en virtud de la existencia del pasaje precedente "no es precisamente la que sirvió para acuñar la metáfora original, ya que la figura 'torrent d'activité' se basa en la amplitud, en la acumulación y no en la frialdad".

Persuasión y fraude (o engaño) son aquí las palabras claves: el texto persuade de una retórica que desdice ("decept") en sucesivas aporías: no se trata de que el texto consiga la realización de metáforas de brillo extraordinario permitiéndose a sí mismo la licencia metonímica para existir; esa sería la solución de compromiso de los narratólogos. Se trata de que las figuras de necesidad (los lazos analógicos) están socavadas y contaminadas por el orden metonímico; se trata, en fin, de aceptar que no es posible establecer un orden de figuras que, sustrato o base, sea lógico y lingüístico. El orden de la figuración tiende a la fragmentación y a lo abierto; la síntesis (lo que se llama habitualmente "la profunda unidad del texto") es otra figura más de nuestro deseo de conciliación: "Como escritor, Proust es aquel que sabía que la hora de la verdad, como la de la muerte, nunca llegan a su debido tiempo, puesto que lo que llamamos tiempo es, precisamente, la inhabilidad de la verdad para coincidir consigo misma".

Composición contradictoria, abierta y hasta degradada: no hay colmación posible de lo retórico a través de lo sintáctico; hay insuficiencias, rasgados, cortes, caídas bruscas en una especie de vuelo rasante. Debe ser así, porque el texto "expresa la imposibilidad de una lectura cerrada, completa, que satisfaga la necesidad de una ética de la acción con más eficacia que una acción real". Existe pues una disyunción entre mi respuesta (estética) y la conciencia del texto (retórica): no hay lugar para una "pseudosíntesis" entre el adentro y el afuera del texto. Como esta disyunción es un oxímoron, y como este oxímoron denuncia una incompatibilidad "lógica más que representacional", es en realidad, una aporía: "¿Podremos concluir así que esta aporía es la alegoría narrativa de su propia deconstrucción?" Si esta conclusión es posible, "dejaremos atrás todo comentario, toda paráfrasis, toda referencialidad".

X

Preguntas: ¿qué zonas específicas ocupa la alegoría dentro del texto literario, dentro de todo texto? ¿Qué es ese espacio que queda, ya que no entre el adentro y el afuera, entre la respuesta estética y la conciencia retórica? Puedo imaginar, para la segunda de las

preguntas, al menos dos soluciones: que ese espacio sea el de las lecturas que el mismo texto literario genera (y aquí las cotas de pertinencia, aberración e interpretación negarían a Paul de Man la relevancia que éste confiere a lo textual como única realidad, en favor de un ámbito discursivo e imaginario, mucho más permeable a lo no-textual); segunda, que ese espacio esté ocupado por una instancia paródica, entendida no como producto histórico, acotado, genérico, sino como virtualidad del discurso literario, como conciencia paródica sin sujeto. Esto supone, tal vez, que el texto literario es un Moloch autosuficiente. Tal vez; pero, no puede negarse que el trabajo sobre la figuración es la puerta estrecha por la que deben pasar los discursos críticos. Los cargos usuales contra la deconstrucción (rigor monótono, circularidad obsesiva, utilización de una jerga) son también síntomas de la conciencia creciente de lo retórico en los discursos. Y, además, la circularidad de la deconstrucción no es del todo perfecta; pueden describirse sus asimetrías y, en ellas, las figuras que construye para poner en cuestión las nociones dominantes y los valores corrientes dentro de la crítica. Si la propuesta de leer la cultura como una serie ininterrumpida de tropos irreductibles a cualquier orden no textual sólo lleva, por ahora, a la emergencia de un "imaginario" que repite, en la secuencia de la crítica, la de lo literario, no por eso la suspicacia abandonará ya al crítico. Le obliga a aceptar que no existe, por ahora, otro canon.

Notas

¹ Benet, Juan. *La Inspiración y el estilo*, (ensayos), Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1966.

² Culler, Jonathan: *Sobre la deconstrucción*. Ha aparecido en traducción castellana de Luis Cremades, Cátedra, Madrid, 1984. El número 26 de la revista *Cuadernos del Norte* (Oviedo) incluía los trabajos mencionados y un extracto del libro de Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, traducido y publicado en Venezuela por Monte Avila (1978), que muy difícilmente puede ser considerado dentro de esta corriente.

³ Lentricchia, Frank: *After the New Criticism*. University of Chicago Press, 1980. A partir de este párrafo, y hasta el apartado VI, las citas pertenecen a este libro.

⁴ De Man, Paul: *Allegories of Reading*. Yale University Press, New Haven, Londres, 1979. A partir de aquí, las citas sin aclaración pertenecen a este libro.

⁵ Dubois, J., etc.: *Rhétorique générale*. Larousse, París, 1970.

⁶ Paul de Man trabaja sobre las páginas 82 a 88 de *A la recherche du temps perdu*, París, B. de la Pléiade, ed. 1954, vol. I.

E S P E R A N D O A L M E S I A S

En el último número de la revista *Debates* Emilio de Ipola escribió un artículo respecto de las posibilidades (o no) de que la UCD se convierta en polo de formación de una importante fuerza política de derecha. En él reivindica mi rol de san Juan Bautista de ese movimiento conservador, y esto me motiva a comentar el tema; quisiera haberlo hecho en la revista *Debates*, pero como ésta dejó de aparecer, lo hago en *Punto de Vista*, a la que sospecho de llegar a un público parecido. Desde ya, para consolidar mis méritos, debo decir que yo ya venía diciendo desde 1962 que la existencia de un partido conservador capaz de ganar elecciones libres es un factor que contribuye a la estabilidad democrática. Eso fue en un curso de temporada de la Universidad de Buenos Aires, y era parte de un intento de explicar el reciente golpe militar. Al numeroso público estudiantil la hipótesis no le gustó, y una de las chicas del Departamento de Sociología, a la salida, me increpó: "¿Pero no te das cuenta que es lo mismo que lleguen al poder de una manera u otra, si al final van a aplicar su programa?". Obviamente, no había entendido nada, así que preferí cambiar de tema.

Debo confesar, con un poco de vergüenza, que mi fuente de inspiración era vulgar y simplemente el modelo inglés, que había visto funcionar de cerca durante mis estudios allá. Una rápida extrapolación me permitía verificar que en prácticamente todos los países democráticos se daba la bipolaridad entre un partido conservador y uno popular (no necesariamente socialdemócrata). Esta extrapolación hoy se cae de madura, e incluso se han incorporado varios otros casos al elenco (Grecia y Portugal, y en menor medida España). Quizás esto no era tan evidente, porque no eran muchos quienes en aquel entonces aceptaban incluir entre los países democráticos a los Estados Unidos, Alemania y Japón, y excluir a Yugoslavia, Birmania y Cuba, por no hablar de la Unión Soviética, como hacía yo. Por supuesto que por democracia yo entendía la burguesa, y estaba consciente de sus limitaciones y distorsiones, pero lamentablemente no conocía —hasta la fecha— ninguna otra variedad. Además, pensaba que como etapa en la realización de un socialismo que no estuviera incurrido en gruesas violaciones de los derechos humanos esa democracia burguesa estaba bastante bien, especialmente para países como el nuestro.

Cierto es que la existencia de un partido conservador está lejos de ser una garantía total contra el golpismo de derecha. El lamentable caso de Chile lo demuestra. Yo, optimistamente, lo había citado como ejemplo de estabilidad democrática en mi artículo de 1972, y de Ipola tiene la caridad de perdonarme ese error, quizás justificado por mi solidaridad con la experiencia chilena de aquel entonces. Pero en temas sociológicos no hay que dejarse dominar por los sentimientos, y debido a la *gaffe* que cometí me llamé un poco a silencio por un tiempo. De todos modos, un fenómeno cualquiera, como la persistencia de la democracia,

siempre depende de una multitud de factores: yo sólo quería indicar uno, necesario pero no suficiente. El predominio de posiciones moderadas en ambos bandos es otro factor importante y —a diferencia de lo del partido conservador— de sentido común. Sin embargo, aunque las actitudes moderadas (y democráticas) deben predominar, no se puede pretender que ellas excluyan completamente a las extremistas y autoritarias. Esto vale la pena aclararlo, porque tiene que ver con la conclusión principal del artículo de Ipola, que sostiene que la UCD, por sus numerosos componentes con alto historial golpista y autoritario, queda eliminada como núcleo de un partido conservador útil.

Viene a cuento aquí una anécdota personal. Durante una segunda larga estada en Inglaterra, a fines de los años sesenta, apenas llegué me topé con un impactante discurso del presidente de un banco ligado a América del Sur. En él se exaltaba a Onganía como modelo de gobernante, no sólo para nuestro continente, sino también para curar los males europeos. Escarbando en el sistema político inglés me di cuenta —cosa que me había pasado inadvertida en mi etapa estudiantil— que el Partido Conservador inglés estaba lleno de gente con mentalidad fascista (aparte de los extremistas que estaban fuera de él, en el Frente Nacional). Y, para qué nos vamos a engañar, en el Partido Laborista también había uno que otro autoritario de izquierda. Por otro lado, como cada vez se generalizaba más entre los partidos socialistas la estrategia de aliarse a los comunistas para formar un frente de izquierda, había que optar por una de dos. Una era creer que en el fondo los comunistas eran democráticos. La otra implicaba aceptar que en una coalición o alianza semipermanente está bien que haya importantes componentes autoritarios, esperando que ellos no lleguen a ser dominantes.

Pero una vez aceptada esta última alternativa, no podía menos que volver mi mirada a la patria lejana. Me decía, entonces, que por qué tenía yo que aguantar a los autoritarios de izquierda en los civilizados países de Europa, y seguir rechazando de manera iracunda a nuestros autoritarios populistas. Es así como fui, asintóticamente, acercándome al peronismo y a otros populismos de nuestro continente, cuyos autoritarios al fin y al cabo han matado menos gente que Stalin o Mao Tsetung. Pero esta tolerancia hacia los autoritarios era preciso extenderla, para ser congruente, también hacia la derecha.

Para seguir con mis ejemplos ingleses, me impactó mucho una biografía que leí sobre Disraeli. El autor sostiene —para hacerla breve— que Disraeli pudo, eficazmente, reemplazar al fracasado jefe anterior del partido, Robert Peel, porque supo hacer algunas concesiones a los cavernícolas de su propio partido, aunque sin entregarse totalmente a ellos. Peel, en cambio, con motivo de la discusión sobre leyes de cereales, quiso ser demasiado racional, demasiado progresista. Y eso no va, y si no que lo diga el partido del doctor Juan B. Justo, de ilustre pero no exitosa memoria.

Bueno, pero entonces, ¿qué hay de la UCD? Yo, como de Ipola, no creo que ésta vaya a ser el polo principal de la convergencia de derecha, aunque seguramente será uno de sus componentes. Pero veamos por qué.

De Ipola dice que no puede serlo porque no es suficientemente democrática. Concedo la premisa, niego la conclusión. El no ser totalmente democrática, en un país en que la inmensa mayoría de la burguesía no lo es, no es motivo para no poder representarla, más bien al contrario. Quizás de Ipola me conteste que la representará, eventualmente, pero no para un sistema democrático. Justo aquí viene mi discrepancia, y para que se entienda cité los ejemplos ingleses. Lamentablemente, estamos en un país traspasado de autoritarismo, en todas las clases sociales e instituciones, sin exceptuar a los obreros, la universidad, la Iglesia, y los intelectuales. Entonces, si es preciso formar partidos puramente democráticos, sin componentes o historiales golpistas, temo que nos quedamos sin ninguno. El que más se acerca a ese prontuario limpio es el radicalismo, aunque no está exento

de historial golpista, justificado quizás por los abusos del peronismo en vías de organizar un gobierno totalitario hacia mediados de los años cincuenta, pero golpismo al fin. Además, está anclado en la clase media, y eso por esencial que sea no basta para representar al conjunto de la sociedad civil. Como solución provisoria, de transición, es útil. Pero el test de la democracia en la Argentina se dará cuando las clases más antagónicas, la burguesía y la obrera, tengan su propia expresión política y convivan. Para ello tienen que formar sus partidos políticos, y ellos deben representar sus intereses, formas de ser e incluso prejuicios. No tienen por qué ser un mero reflejo de lo que se piensa en el nivel de la clase, pero deben tolerar de alguna manera los sentimientos dominantes en sus esferas de acción. Y no vayamos a creer que dentro de unos años las cosas van a ser muy distintas en lo referente a autoritarismos básicos en la población.

De todo esto yo deduzco que lo que se precisa es un partido de derecha (o una coalición) en que no estén ausentes los elementos autoritarios o los egoísmos de clase alta, aunque suficientemente controlados por actitudes aperturistas capaces de cooptar a la mayor parte de las clases medias y a algunos obreros. Por otra parte, en la izquierda tampoco se podrá erradicar las utopías autoritarias, aunque sería bueno que los que crean en ese tipo de soluciones se vean obligados cada vez más a solidarizarse con el sistema concreto, realmente existente, de garantías constitucionales mínimas.

Pero volvamos a la UCD o, por qué no, al variado federalismo. Lo que dificulta el rol aglutinador de la UCD no son sus elementos autoritarios o concomitancias con el proceso militar, sino su excesivo ideologismo. Son algo así como trotskistas de derecha. Quizás puedan ser un componente de la fórmula de la derecha, pero el núcleo activo debe ser más capaz de hacer adaptaciones, ser menos ideologista. Estoy pensando en un espectro que abarca a los partidos conservadores locales, al pacto liberal-autonomista, a los federales y a algunas fuerzas caudillistas provinciales. No es que todos estos estén exentos de actitudes autoritarias, o de concomitancias con el proceso militar: más bien es al revés. Pero no importa, no hay que exigirles una foja completamente limpia, no sea que alguien nos la vaya a pedir a nosotros. Lo que ellos tienen, y Alsogaray no tiene, es más estañ político, más capacidad integradora, más tradición de compromisos con fuerzas políticas, y no simple experiencia tecnocrática al servicio de gobiernos supuestamente modernizadores.

Pero basta de este tema. Mis teorías sobre el partido conservador no son una parte central de mi trabajo sociológico ni de mis preocupaciones. Si muchos las recuerdan es porque en su momento parecían chocantes, y a mí me encanta *épater* (es una estrategia para que los estudiantes no se duerman). Como ya no tiene gracia *épater le bourgeois* yo no tenía más remedio que reducirme a *épater le gauchiste*, que es el medio en que me muevo. Pero debo recordar que una de las cosas que más irritaba en aquel entonces era mi prédica a favor de un partido socialdemócrata. Esto no sólo enojaba a mis amigos y estudiantes izquierdistas sino que me granjeaba una sonrisa de desprecio. Nunca dije que se precisaba un partido socialdemócrata para que hubiera un régimen democrático en el país, porque no es cierto. Lo que se precisa es un partido popular moderado, que puede también ser como el demócrata norteamericano, el PMDB brasileño, el comunista italiano, o el peronismo que se empieza a vislumbrar. Yo argumentaba a favor de un partido —o coalición— socialdemócrata porque ésa era mi preferencia ideológica y porque pensaba que podía llegar a haber suficiente gente que coincidiera con esa opinión. Hoy las brevas están maduras, y la tarea histórica es la formación de un equipo dirigente de envergadura que encare la construcción de ese conglomerado ideológico y político, basándose en realidades existentes —o en vías de desarrollo— y haciendo más de una concesión a los autoritarismos, intolerancias y simplismos mentales tan difundidos entre nosotros.

PERONISMO Y FOLKLORE: ¿UN REQUIEM PARA EL TANGO?

“La declinación del tango es estrictamente contemporánea del apogeo del peronismo.”

Esta frase del interesante artículo de Emilio de Ipola que publicó *Punto de Vista* en su número 25, es de por sí una invitación a la polémica. Si a ésta se le agrega aquella otra que expresa que: “Quizás haya que incluir en el débito del peronismo (como régimen y como movimiento popular) el haber promovido la ciega ficción de esa fiesta perpetua que significó la declinación del tango...” la invitación ya se transforma en un reto.

Tomamos el guante.

Por un parte, es posible relativizar, con datos surgidos del análisis de las partituras y discos de la época, esta “muerte” del tango. En efecto, por lo menos hasta 1958 la producción de partituras y discos de tango es muy importante: 31 % y 21 % respectivamente.¹

Por otra parte, de Ipola ilustra cómo tango y peronismo parecen rechazarse, pero obvia un fenómeno paralelo a su lamentada decadencia del tango: el paulatino auge del folklore. De esta manera, los sectores populares no quedan, a la “muerte” del tango, huérfanos de música popular, sino que construyen las bases para el reinado sobre el panorama musical de veinticinco años de folklore, con picos de producción artística realmente memorables.

Por lo tanto, luego de la decadencia del tango no acontece la “nada”, sino que se procesa un cambio en el gusto popular que pensamos tiene que ver con el propio cambio que se produce en los actores sociales del medio urbano a partir del advenimiento de la migración interna. De Ipola olvida mencionar que, si bien es Hugo del Carril quien graba la “Marcha Peronista”, es un cantor de folklore, Antonio Tormo, quien se convierte prácticamente en el cantor oficial del “régimen”.

Creemos, además, que si se bucea en esta etapa fundacional del folklore de difusión ciudadana, aparecerán interesantes semejanzas con el proceso que bien describe de Ipola para el tango, ese tan peculiar: “de los suburbios al centro”.

Porque también el folklore es, hacia la década del '30 o del '40, marginal en la vida ciudadana. Era, es cierto, otro tipo de marginalidad, una marginalidad ligada a las vivencias de los primeros contingentes de migrantes internos que llegan a Buenos Aires, que reproducen, sobre todo en las “peñas”, su música nativa.

Esta marginalidad conquistará un lugar importante en el período peronista. Porque con el peronismo no sólo las clases populares urbanas dejaron de ser marginales y encontraron su identidad política, sino que adquiere centralidad política un nuevo actor social: el migrante interno. Y con dicha centralidad política también adquiere relevancia la expresión cultural que lo representa: el folklore.

Así como el tango, como bien expresa de Ipola, “contribuyó a definir ciertos aspectos de la identidad de las clases populares...” con el folklore pasa otro tanto, en su relación con el migrante interno. Así, las canciones de las décadas del '40 y del '50 ilustran las vivencias y nostalgias del provinciano en la ciudad y, a diferencia del tango, sí se pueden llevar bien con lo festivo, pero no necesariamente con los “cuatro días locos que vamos a vivir”, sino con la

sincera alegría del migrante (y por cierto de los sectores populares en general) de sentirse con cierto poder de decisión sobre su propio destino.

Tratemos de profundizar un poco en lo que más arriba denominamos "de los suburbios al centro".

El comienzo de la década del '40 asiste a la creación y desarrollo de las "peñas", pequeños ámbitos donde el migrante nativo hace su música, danza sus coreografías, sigue y aplaude a los pocos artistas que interpretan sus canciones: La Trepilla de Huachi Pampa, el citado Tormo, Martha de los Ríos, Margarita Palacios, Sergio Villar, Hilario Cuadros, Osvaldo Sosa Cordero, Luis Alberto Peralta Luna, etcétera.

El hecho de ser el conventillo o el barrio suburbano el hábitat de este migrante interno, adquiere particular importancia desde el punto de vista de la difusión de la música nativa. Al no quedar el migrante y su cultura (como luego aconteció con la villa), "aislado" del resto de la ciudad, se ampliaron las posibilidades de interacción con el medio urbano. Así, poco a poco las expresiones propias del medio rural se van extendiendo hacia el centro de Buenos Aires.

Sin embargo, las dificultades que encuentra el recién llegado para relacionarse con la cultura ciudadana no son de orden físico, sino cultural, y se expresan en su rechazo por parte de los sectores urbanos, que, casi sin distinción de clase, le imponen el mote de "cabecitas negras".

Es interesante tratar de recrear, aunque más no sea someramente, el sentimiento que despertaba en los sectores urbanos la presencia del "cabecita" en "su" ciudad. Para ello puede ser de utilidad extraer algunos párrafos de un discurso preelectoral del candidato de la Unión Demócrata a la vicepresidencia, el doctor Mosca. Cabe recordar que la coalición de la cual Mosca era candidato representa a una gran proporción de sectores urbanos, que van desde la oligarquía hasta los obreros, pasando por la clase media.

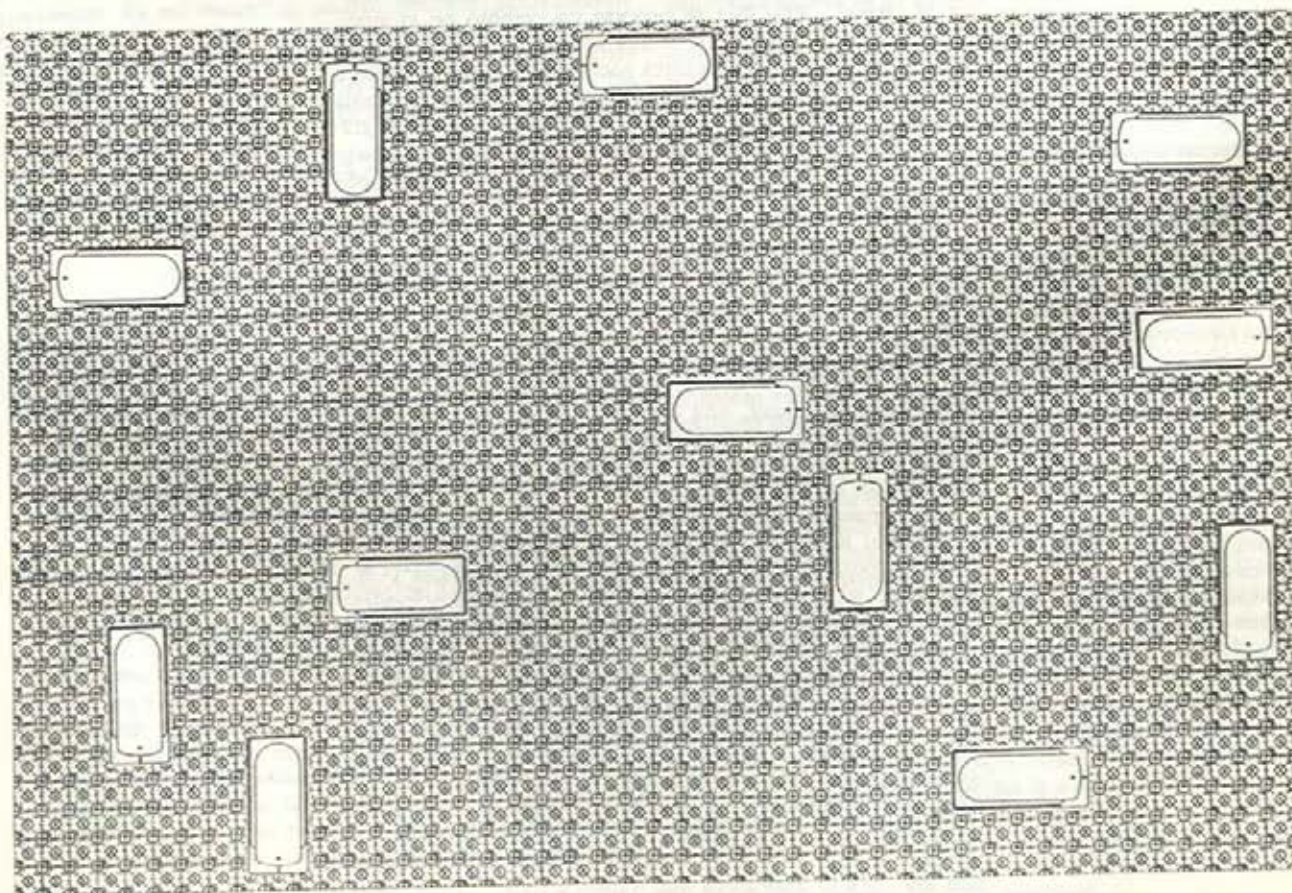
El doctor Mosca expresa lo siguiente: "Aquí ponemos término a la primera gira de prédica moralizadora y de ilustración para las conciencias adormecidas y envenenadas [...]. Los asaltos vandálicos, las provocaciones de las turbas asalariadas y las explosiones salvajes de las hordas analfabetas y alcoholizadas no lesionan la magnitud del triunfo, porque no puede disminuir la llamarada de la hoguera, el resplido inarmónico de la alimaña embrutecida".

Es con estigmatizaciones de este tipo con las que chocan el migrante interno y su cultura en el medio urbano. De esta manera, el folklore es inicialmente caratulado como "cosa de negros". Cabe aquí también recordar que son estos "negros" provincianos quienes rebautizan la fórmula presidencial de la Unión Demócrata, Tamborini-Mosca, como: tambo, orin y mosca, en una especie de contraataque de connotaciones campesinas.

En este proceso, la música de raíz folklórica queda ligada tanto al cabecita como al peronismo, y de ahora en más, el habitante urbano "histórico" puede esconder su desprecio hacia el provinciano detrás de una fachada política: no es racista, es antiperonista.

De esta manera el racismo/antiperonismo se extiende a sus manifestaciones culturales, entre ellas: el folklore, que queda confinado (por el momento) al ámbito del migrante interno. Ambito, por cierto, nada despreciable, teniendo en cuenta que el proceso de arribo a la ciudad es de tal magnitud (1.900.000 hacia 1960) que puede sostener un fenómeno cultural realmente novedoso para la escena porteña: hacia 1950 la popularidad del tango comienza a ser seguida muy de cerca por la del folklore. Algunos datos ilustrativos: del total de partituras editadas en el año 1950, 30 % corresponden a música de tango, y 25 % a folklore; del total de canciones grabadas en discos simples lanzados al mercado, el 21 % pertenece a tango y el 17 % a folklore.²

Además, el primer disco que en nuestro país sobrepasa



el millón de unidades vendidas es un disco de folklore: "El rancho 'e la Cambicha", grabado por Antonio Tormo.³

El mercado de consumo, por lo tanto, se trastoca con la aparición de un nuevo sector social, originariamente no urbano, que comienza a disponer de un poder adquisitivo creciente. Es así como en torno a ciertos lugares de paseo, especialmente Plaza Italia y el Zoológico, se instalan famosos "bailongos" como Parque Norte, ubicado en el solar del viejo Palace Skating (ahora era más rentable la diversión provinciana que la afición porteña por el patín); o como La Enramada, aquel que la clase media "cargaba" cambiándole la propaganda: "¿Dónde va la muchachada? Se va alegre y envidada (en luchar de empilchada) a bailar a La Enramada".⁴

También es de la época el famoso Palacio de las Flores. Por supuesto que no sólo se bailaba folklore, es más, el folklore, sobre todo guaraní, era una adquisición reciente de esos bailongos, en los cuales coexistían, sin problemas, el tango, el jazz, la música melódica americana, el bolero, etc. Aquí convendría tener en cuenta que también para 1950 la producción, tanto en partituras como en discos, de música tropical y melódica, era realmente importante: tropical 18 0/0 de las partituras y 21 0/0 de los discos, melódica 5 0/0 de las partituras y 25 0/0 de los discos; jazz 5 0/0 de las partituras y 16 0/0 de los discos.⁵

Con el paso de los años, el nativo del interior se va integrando, paulatinamente, al contexto de la ciudad, al tiempo que éste va perdiendo muchas de sus características externas diferenciadoras, el atuendo y arreglo, por ejemplo. Así, cada vez más, su figura se hizo menos reconocible. Por supuesto, la integración comenzó con los sectores más afines a él, geográfica y políticamente: el obrero metropolitano que comienza a participar de elementos de la cultura provinciana.

En un primer momento, asiste a los "bailongos" que nacieron con la irrupción del migrante, y si bien tal vez no

comparte con éste el chamamé, si se "prende" en el resto de los ritmos bailables: el tango, el fox o el bolero.

En un segundo momento empieza a gustar de la canción folklórica, descubriendo en ella dos posibilidades que el tango no le brindaba: el canto colectivo y la expresión de contenidos poéticos distintos a los de la música ciudadana.

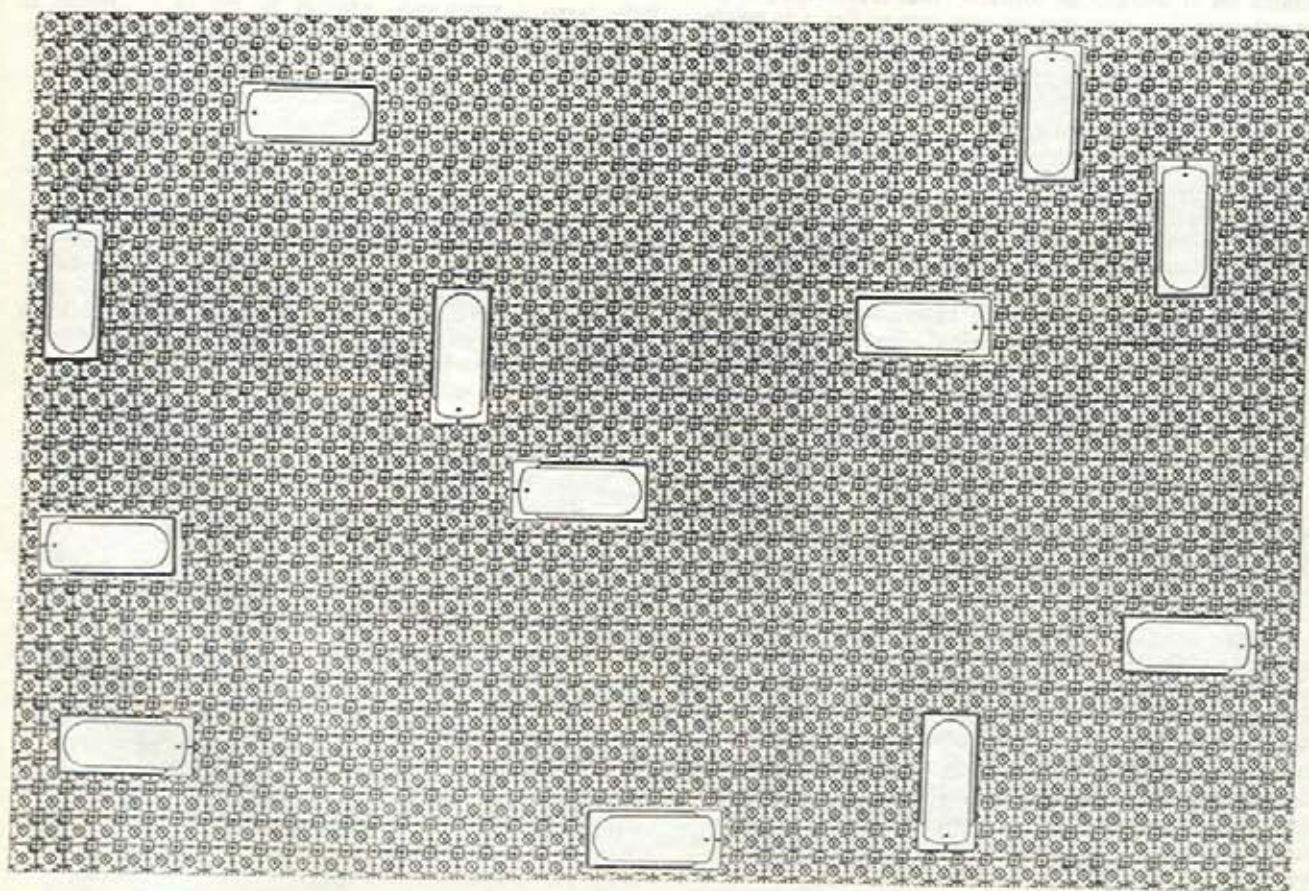
Respecto del canto colectivo podríamos arriesgarnos a decir que su incorporación a la cultura ciudadana viene de la mano del folklore, en un proceso que, iniciándose en la década peronista, asume su forma definitiva en el "boom de los '60".

Esto es así porque, por ejemplo, el tango es una música típicamente solística; el jazz no se canta por motivos de índole idiomático, y la música tropical, cantada en algunas oportunidades, lo era siempre como complemento del baile. Además, en el caso del tango, se era muy estricto en la aceptación de los cantantes vocacionales, aceptándose sólo a aquellos con cualidades más que normales.

El folklore viene a modificar este panorama, y lo hace desde varios ángulos. Por el lado de la participación, se es mucho menos estricto en lo referente a la aceptación o no del cantor, y esto está muy relacionado con el hecho de que se canta en grupos, donde la voz del "desafinado", generalmente, pasa inadvertida.

Este cantar en grupos introducido por el folklore es ampliamente aprovechado por la docencia escolar, primaria y secundaria, que pasa a reemplazar el repertorio clásico de coros por el folklore, con la formación del luego tradicional "conjunto del colegio" de la década del '60.

Tal vez habría que analizar, en alguna oportunidad, qué relación podría establecerse entre esa forma comunitaria de la cultura musical del migrante y la propia cultura peronista que inaugura en nuestro país la perspectiva de ascenso social no ya ligado únicamente al esfuerzo individual, sino ahora relacionada con la suerte conjunta de la relación sectores populares/gobierno peronista. En este sentido valdría



la pena comparar las secuencias tango/canto solista/ascenso individual versus folklore/canto colectivo/ascenso social colectivo.

Otro descubrimiento del porteño es la posibilidad que inaugura el folklore de expresar contenidos poéticos distintos a los de la música ciudadana. Hasta bien entrados los años '30, la voz nacional por excelencia era el tango, y este género musical había quedado anclado en una serie limitada de contenidos que, como muy bien expresa de Ipola, estaban estrechamente ligados a los actores sociales que lo sostenían como fenómeno popular al sentirse representados por su temática.

Los años '40 ven surgir fenómenos socio-políticos verdaderamente nuevos que hacen emerger a actores también nuevos cuyas vivencias requieren expresiones artísticas propias. Es aquí donde aparece el folklore que, con su diversidad rítmico-melódica, permite instrumentar mensajes de intención muy diferente a los del tango. Por otra parte, el género ha sido menos trabajado, menos formalizado, y en consecuencia permite a autores y compositores una mayor fluidez creativa.

Si los contenidos en un principio están estrechamente vinculados a las vivencias campesinas de la ciudad, luego se amplían hacia espacios propios de los sectores populares en general, y en su expresión más contestataria, vemos surgir dentro del folklore canciones de protesta social que no participan de la "irredimible falsedad" que acertadamente observa de Ipola en los tangos anarquistas o socialistas.

La culminación de este proceso de difusión urbana de la música de raíz folklórica se produce plenamente en la década del '60, con el ya mencionado boom, que no es otra cosa que la aceptación plena, por parte de las clases medias urbanas (como antes había acontecido con el tango), de la música de raíz campesina. Aquí también el pasaje del suburbio al centro requiere, tal como expresa de Ipola para el caso del tango, la interacción de dos fenómenos: primero, que haya un cambio en las pautas culturales urbanas, también en el sentido de tornarse más receptivas y sensibles a lo popular, pero que en este caso se liga a la revalorización que hacen del peronismo las clases medias urbanas (en un inicio, vía la propuesta desarrollista); segundo, que se complete el proceso de encumbramiento de la zamba y la depuración de las letras y las músicas, para que el gusto musical de la clase media acepte al folklore como su expresión musical más representativa.⁶

Pero más allá de todo este "avance" del folklore sobre el medio urbano, creo que lo más importante a rescatar es el papel que juega el folklore en el procesamiento de las vivencias del migrante interno. En este sentido, las letras de las canciones más populares son bastante ilustrativas. "El rancho 'e la Cambicha", por ejemplo, describe los preparativos que realiza un paisano para un bailongo pueblerino utilizando un lenguaje provinciano con muchas palabras en guaraní. La cueca "La porteña", de Tormo, en cambio, describe el dilema de una "cabecita" que, habiendo dejado a su mujer en el "pago", se ha enamorado de una porteña y recomienda a sus compadres: "Si vienes a Buenos Aires / que te siga tu mujer / pues si ves una porteña / no vas a querer volver". Un sinnúmero de otras letras hacen también referencia a la vida campesina recientemente abandonada.

De este modo no acordamos con de Ipola cuando sostiene que: "Quizás haya que incluir en el débito del peronismo (como régimen y como movimiento popular) el haber promovido la ciega ficción de esa fiesta perpetua que signó la declinación del tango y ofreció al país la tentación de un cómodo autoengaño colectivo". Y esto es así porque tampoco pensamos que la "decadencia" del tango como música popular se deba a que "Las básicas medidas de justicia social que el régimen peronista adoptó fueron implementadas en un clima de fiesta [...]. Naturalmente, en ese clima, no había lugar para las inoportunas aflicciones so-

bre las que insistía el tango. Sin ambiente y cada vez con menos adeptos fue languideciendo y muriendo de inanición".

Por el contrario, creemos que al tango no lo "mató" la ilusa alegría peronista ya que, como vimos, éste sigue vivo por lo menos hasta fines de la década del '50, sino que su decadencia tiene origen en el cambio de los actores sociales que se produce en el medio urbano entre mediados de la década del '30 y bien entrados los años '50. Los sectores migrantes que arriban en "aluvión" a Buenos Aires, y se constituyen en una de las principales apoyaturas del peronismo, no se sienten representados por una música, el tango, que expresa las vivencias de otros actores sociales que los precedieron en la vida ciudadana: aquellos que se forjaron al calor del conventillo y su increíble mixtura de razas y nacionalidades.

Por lo tanto, y también producto de la estigmatización de que son objeto por parte del habitante urbano, apelan a su propia música para expresar sus vivencias.

En otras palabras, así como no se sienten interpelados por el discurso de los sectores políticos tradicionales, sean de izquierda o de derecha, y sí por el peronismo, tampoco se sienten interpelados por las letras y la música del tango, y sí por las del folklore.

De esta manera, no es casual que el tango y Castillo, alejados de las vivencias de estos nuevos actores sociales, popularicen "Por cuatro días locos que vamos a vivir" (que, al margen, no parecería hacer alusión a una perspectiva esperanzada y a una "fiesta perpetua", sino más bien a una percepción de apocalipsis en puerta...) al mismo tiempo que el provinciano y su expresión musical propia, el folklore, sin dejar de "gozar a la sombra del peronismo", estaban procesando un fenómeno mucho más profundo y permanente, el de su integración a la ciudad, que no dejaba de tener también sus melancolías: "Pago donde nací / es la mejor querencia / y más me lo recuerda / mi larga ausencia / Ay, ay, ay, sí, sí..." o: "Nostalgiosa llevo el alma / por las calles de la ciudad / gusto a campo, mi silbido largo / suspirando zambas se me va / ... Busco al fondo de la calle un cerro / pero encuentro el cielo, nada más".

Notas

¹ Palma, Amalia y Vila, Pablo Sergio, "Música popular y auge del folklore en la década del '60". Buenos Aires, Universidad del Salvador, 1981, págs. 79 y 99, monografía.

Los datos consignados sobre el tango adquieren aún mayor relevancia, si se los compara con el resto de los ritmos musicales que ya aspiraban seriamente a reemplazarlo en el gusto popular: el folklore (25 % de las partituras y 20 % de los discos); la música tropical (15 % de las partituras y 17% de los discos); el jazz (7 % de las partituras y 21 % de los discos); y la música melódica (7 % de las partituras y 14 % de los discos).

² *Ibidem*.

³ Romano, Eduardo, "Apuntes sobre cultura popular y peronismo", en *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, 1973, Editorial Cimarrón, págs. 46 y 47.

⁴ Ratier, Hugo, *El cabecita negra*, Buenos Aires, 1972, Centro Editor de América Latina, págs. 36 a 38.

⁵ Palma, Amalia y Vila, Pablo Sergio, *Op. cit.*, págs. 79 y 99.

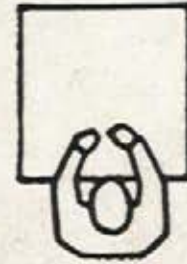
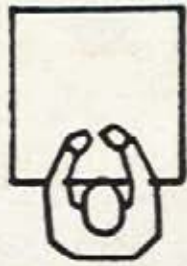
Al respecto de estos datos cabe hacer notar que en períodos como el de comienzos de la década del '50, cuando la difusión masiva del "Winconfón" todavía no se había producido, y la música en vivo y las audiciones radiales "en directo" seguían siendo de gran importancia, el dato referido a la producción de partituras es el tal vez más confiable como indicador de "gusto musical" que el de producción de discos porque, salvo fenómenos puntuales, no existen datos sobre venta de discos, y la producción de éstos (a diferencia de la producción de partituras) puede estar sesgada por las políticas comerciales de las compañías multinacionales.

⁶ Vila, Pablo, "Rock nacional: ¿creación o consumo?", en revista *Debates* N° 3, Buenos Aires, 1985.

C A R I A T I D E

¿Era una cariátide o lo fingía? No lo sabemos
pero que todo dejó que se deslizara que fuera
cayendo con o sin estruendo Polvo a lo lejos y un
fragor inmemorial que se alza como una nube amarilla
de alba de Turner u hora del día en que el día cambia
no sujeto a un calendario abstruso solar
Caían primero fluían luego diríamos que evaporaban
las cosas de ella Nunca sabremos si sostenía con
los brazos o con la cabeza si los hombros erguidos
se disolvían en el punto de embriaguez de un horizonte
de alta montaña o una insoportable aventura del alma
la empujaba a perder la mirada en los meandros terrestres
O si adivinaba a la distancia y al acercarse a su rostro
un párpado de estatua paralizaba al *voyeur* y temíamos
entonces que ese mundo nos fuera ajeno para siempre
¿Era una cariátide o lo fingía? Pero que todo
dejó que resbalara que fuera deslizándose hasta
abandonar su planta hasta alejarse de ella





S U M A R I O

Estética y política, *por María Teresa Gramuglio*
Contra la *Realpolitik* en el arte, *por Rafael Filippelli*
El saber del texto, *por Beatriz Sarlo*
Freud y Moisés: Aproximación al lugar de la
subjetividad en la cultura, *por Jorge Belinsky*
De la biografía como forma de la historia,
por María Teresa Gramuglio y Hilda Sabato
Desembalo mi biblioteca, *por Walter Benjamin*

Libros

"Civilización material, economía y capitalismo, siglos
XV-XVIII", de Fernand Braudel, *por Juan
Carlos Korol*
"Mi padre", de Arturo Carrera, *por Daniel García
Hélder*
"El movimiento positivista argentino", de Hugo E.
Biaggini (comp.), *por Jorge E. Dotti*

2	Minima	
4	"Integración y marginalidad", de S. Itzigshon, I. Niborsky, R. Feierstein y L. Senkman, <i>por Leandro Gutiérrez</i>	33
8	"Creatividad en arquitectura desde el psicoanálisis", de G. Adamson, C. Martínez Bouquet y J. Sarquis, <i>por Marcelo Gizzarelli</i>	33
16		
23	Materiales para el debate	
	Deconstrucción: Retórica y canon literario (sobre Paul de Man), <i>por Nora Catelli</i>	35
28	Derecho de réplica	
	Esperando al Mesías, <i>por Torcuato Di Tella</i>	43
30	Peronismo y folklore: ¿Un réquiem para el tango? <i>por Pablo Vila</i>	45
32	Cariátide, <i>por Noni Benegas</i>	49