

8

**CENTRO**

Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras

**JULIO DE 1954**

Buenos Aires

# CENTRO

El Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, afiliado a la Federación Universitaria de Buenos Aires, edita la Revista "CENTRO", cuya aparición, prevista en los estatutos de la entidad, tiene por objeto ofrecer lugar de publicación a los trabajos intelectuales de todos los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras.

Las colaboraciones se seleccionarán de acuerdo a la calidad literaria y pueden versar sobre distintos temas. Se aceptarán ensayos, poesía, cuentos, notas, comentarios bibliográficos, etc., debiendo remitirse los trabajos a la secretaría de esta Revista.

Las colaboraciones deben ser enviadas bajo sobre cerrado, en tres (3) copias escritas a máquina con margen y dos (2) interlíneas,, firmadas con seudónimo y el nombre en sobre aparte.

## COMISIÓN DE REVISTA

### Selección de trabajos

*Rodolfo Borello*

*Susana Maggiora*

*Adelaida Gigli*

*Alicia Pintos*

### Avisos y distribución

*Beatriz Baqueiro*

SECRETARÍA: Recuero 2701 - (63-3261)

Los originales no se devuelven. No se mantiene correspondencia acerca de las colaboraciones recibidas. La responsabilidad de los juicios emitidos queda a cargo de los autores.

*Precio de venta de este Número: m\$. 5.— el ejemplar.*

*Condiciones de suscripción por 4 (cuatro) ejemplares:*

Argentina . . . . . 18.— m\$.

Sudamérica . . . . . 20.— m\$.

Norteamérica . . . . . 3.50 dólares

La reproducción de los trabajos contenidos en el presente ejemplar sólo será posible mediante autorización previa.

FILOSOFIA  
LITERATURA



HISTORIA  
LINGÜÍSTICA.

**LIBRERÍA VERBUM**

VIAMONTE 427/29 T. E. 31-2793  
BUENOS AIRES

## NOVEDADES

- Jean James* - Historia de la física (Breviario N° 84) ..... \$ 20.00
- Lavelle Louis* - Introducción a la ontología (Breviario N° 85) \$ 9.00
- Wilson John* - La cultura egipcia ..... \$ 20.00
- Castro Leal Antonio* - La poesía mexicana moderna ..... \$ 30.50
- Villaurrutia Xavier* - Poesía y teatro completos ..... \$ 32.50
- Séjourné Laurette* - Supervivencias de un mundo mágico . \$ 7.00
- Caso Alfonso* - El pueblo del Sol ..... \$ 59.00
- Nueva Revista de Filología Hispánica, año VI N° 4 ..... \$ 20.00
- Nueva Revista de Filología Hispánica, año VII Nros. 1 y 2  
(Homenaje a Amado Alonso) ..... \$ 40.00

INDEPENDENCIA 802

**FONDO DE CULTURA ECONOMICA**

BUENOS AIRES

**SOCIEDAD IMPRESORA  
AMERICANA S. A.**

**ADHESION**

LABARDEN 155 T. E. 91-0014

**a. m. l. e. s.**

*Biblioteca circulante  
Revistas del exterior  
Libros-Naipes-Papelería  
Imprenta - Encuadernación*

PARANA 1097 T. E. 41-8849

**I. C. A.**

INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS

**CONSTRUCCIONES**

Fca. ACUÑA DE FIGUEROA 1337 86-9828

**PUNAPRINT**

*Impresiones*

*Circulares a Mimeógrafo  
Impresiones en general*

PUNA 3541 T. E. 26-4732

**VAN RIEL**

GALERIA DE ARTE  
BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31-0225

**WILDENSTEIN**

**ARTE S. A.**

FLORIDA 914

**"ADVANCED ENGLISH SCHOOL"**

**NUOVA INSEÑANZA DEL IDIOMA INGLÉS — 3 AÑOS DE ESTUDIO**

Ciclo para Niños:

**Curso Infantil** (Primer Año)  
**Primer Año Preparatorio** (Segundo Año)  
**Segundo Año Preparatorio**

Edad mínima: 9 años  
Edad mínima: 10 años  
Edad mínima: 11 años  
Edad mínima: 12 años

Ciclo para Adultos y Adolescentes:

**Primero, Segundo y Tercer Año**

Edad mínima: 14 años

Visite esta Escuela y recibirá la información necesaria para decidir su ingreso  
GRAMER 680 (Frente a la Estación Colegiales) T. E. 73 - 1406

# Librería LETRAS

VIAMONTE 472

31 - 2612

- Bibliografía completa para los Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras.

**Alberto Rodríguez Galán**

ABOGADO

Lavalle 1454, 5° Piso

38 - 2847

**Carlos Manuel Muñiz**

ABOGADO

Lavalle 1454, 5° Piso

38 - 2847

DONACION

## Segundo Concurso organizado por "Centro" para todos los universitarios del país

De acuerdo con lo declarado en el Editorial y respetando la aparición trianual de "Centro", llámase a concurso para la recepción de trabajos referidos a los siguientes temas.

**PRIMER LLAMADO:** La fecha de recepción vence el 15 de Marzo.

I— El pensamiento en Hispanoamérica.

- a) problemática;
- b) figuras representativas.

II— El escritor argentino: Alberto Gerchunoff.

**SEGUNDO LLAMADO:** La fecha de recepción vence el 10 de Julio.

I— El pensamiento en Hispanoamérica.

- a) problemática;
- b) figuras representativas.

II— El escritor argentino: Ezequiel Martínez Estrada.

**TERCER LLAMADO:** La fecha de recepción vence el 15 de Setiembre.

I— El pensamiento en Hispanoamérica.

- a) problemática;
- b) figuras representativas.

II— El escritor argentino: Francisco Romero.

*Detalles:* Vencida la fecha de recepción el comité de selección de CENTRO escogerá el mejor trabajo correspondiente a cada tema y lo dará a publicidad en la revista (los subtemas indicados no son exhaustivos, ni restrictivos).

Las colaboraciones deben dirigirse a CONCURSO LITERARIO, Monteagudo 247, Ramos Mejía - Bs. As., bajo sobre cerrado certificado, en tres (3) copias escritas a máquina con margen y dos (2) interlíneas, firmados con pseudónimos y el nombre en sobre aparte.

Los originales no se devuelven.

# Editorial Universitaria CENTRO inaugura su colección de ensayos:

**RAMON ALCALDE:**

## **HERMANN HESSE SU VIDA Y SU OBRA**

El presente ensayo es una ampliación de dos artículos aparecidos en los números 1 y 2 de la revista. Su autor Ramón Alcalde ha completado el análisis temático con un esbozo biográfico y un examen de la técnica novelística de Hesse.

La comparación entre los temas de sus novelas y las peripecias de su vida interior, tal cual la conocemos por sus *Cartas* demuestra cómo concibe Hesse la creación artística. El trabajo incluye una bibliografía que abarca todas las obras de Hesse, los principales estudios críticos y otras fuentes bibliográficas.

\$ 9.-

---

**ADOLFO PRIETO:**

## **BORGES Y LA NUEVA GENERACION**

Este trabajo es el severo análisis de una generación literaria acometido por quien se siente frente a ella con deberes distintos y quiere asentar a partir de esa discrepancia, una nueva posición ante el acto responsable de escribir.

## Boleta de suscripción de CENTRO

Nombre y apellido.....

Domicilio .....

Me suscribo por los N<sup>os</sup>.....

FIRMA

(Giro - Cheque - o bien con previo aviso se pasará a cobrar)

---

# CONTORNO

REVISTA MENSUAL

N<sup>o</sup>. 2

DEDICADO A ROBERTO ARLT

LA MENTIRA DE ARLT, de Gabriel Conte Reyes.  
UNA EXPRESION, UN SIGNO, de Ismael Viñas.  
ERDOSAIN Y EL PLANO OBLICUO, de Ramón Florio.  
ROBERTO ARLT Y EL PECADO DE TODOS, de Francisco J. Solero.  
ROBERTO ARLT, UNA AUTOBIOGRAFIA, de Marta C. Molinari.  
EL PERIODISTA, de Fernando Kiernan.  
EL UNICO ROSTRO DE JANOS, de Adelaida Gigli.

*Notas y comentarios:*

H. A. MURENA Y LA VIDA PECAMINOSA. de Carlos Correas.

KUSCH Y EL TEMA DE AMERICA, de A. Prior.

ESTELA CANTO (Una novela), de A. A. Goutman.

# VERBUM No. 90

*Publicado en 1948 con el siguiente sumario:*

- G. de Ruggiero** — *Mitos e Ideales*  
**G. de Torre** — *El existencialismo y la literatura comprometida*  
**H. A. Murena** — *Reflexiones sobre el pecado original de América.*  
**G. R. Kusch** — *Sociedad e individuo en filosofía*  
**Poetas del Río**  
**D. Devoto** — *El jazz y la música moderna*  
**R. Rago** — *Cine argentino y cine nacional*  
**Encuesta** — **Notas bibliográficas**

ESTA EN VENTA \$ 3.50

---

## Está en venta la colección de CENTRO

### NUMEROS SUELTOS

- 1 . . . . . Agotado  
2 - 3 . . . . . \$ 12.- c/u  
4 - 5 - 6 . . . . . \$ 10.- c/u

ENCUADERNADO (2 al 7) . . . . \$ 100.-

# CENTRO

AÑO IV

JULIO DE 1954

NUM. 8

## EDITORIAL

*CENTRO no considera innecesario referirse una vez más, con las limitaciones de las circunstancias, al viejo problema de la libertad del intelectual y su posición ante la sociedad.*

*Se ha repetido con frecuencia en la historia la mentira de que ésta consiste en el derecho de cada uno a pensar aquello que le dicte su conciencia. Este enunciado, tácita o explícitamente emana del Poder coexistente con el intelectual. Si apuramos la manifestación de esa libertad sui generis, veremos que todos pueden pensar lo que juzguen conveniente, pero les está vedado dar a conocer tales opiniones. Los peligros de tal afirmación son aquellos en que cae con frecuencia el intelectual quien cree que cumplido el primer paso ha terminado la misión que debe realizar ante la sociedad. Esto supone considerar al uso de la inteligencia como autosuficiente, a cada hombre como un universo cerrado e incommunicable, exento de deberes para con los otros que son quienes dan sentido a su ser como hombre.*

*Suponiendo posible la comunicación, todo aquel capacitado para descubrir la verdad en los problemas que afectan la vida de la comunidad, la acción y existencia de sus miembros, se encuentra obligado a hacer llegar su palabra a quienes, formando parte de ella, no pueden alcanzarla por sí mismos. Poseer la verdad en casos tales implica el deber de darla, de comunicarla. La verdad sólo cumple su sentido ejercida, realizada "en" y "con" los otros. Rechazar este segundo paso es no cumplir con la misión reservada al intelectual.*

*Aún en el plano de lo religioso este axioma se cumple. Cristo y Buda ganaron la limitada inmortalidad de la memoria humana porque poseyendo una verdad que creían cierta se vieron acuciados a entregarla, a comunicarla. Sócrates, en otro tiempo, da su vida como una trágica lección: con ella entrega a los más jóvenes lo que él consideraba la verdad y la justicia.*

*La libertad del intelectual implica un derecho y consecuentemente un deber: el de poder comunicar a los demás su verdad; el de comunicarla aun a costa de todos los peligros.*

*En el plano de lo comunitario las verdades no son de quien las ha señalado, sino deben pasar a los otros, al tú, que es cuando dejan de ser mero ejercicio intelectual y adquieren resonancia histórica y valor ético.*

*Cuando ese segundo paso está impedido por los poderes externos es que la libertad intelectual no está en peligro, porque ese es su clima cotidiano, sino ha desaparecido totalmente. Hablar de ella en caso tal es sumar una falacia más a la serie de mentiras con que el pobre animal humano se niega a cumplir con los deberes de su condición.*

# ALBERTO GERCHUNOFF

RODOLFO A. BORELLO

Todo juicio crítico sobre la obra de un escritor como Alberto Gerchunoff implica una valoración más de sus circunstancias, de sus aspectos vitales y personales que de los volúmenes que escribió. Es sintomático observar que todas las palabras pronunciadas e impresas acerca de él, antes y luego de su muerte, sólo ponen la atención en el hombre, en la figura humana con sus cualidades personales. Y se refieren, siempre en forma encomiástica, al estilo, que brilla con su más alto esplendor en *Los Gauchos Judíos* y en *La Jofaina Maravillosa*. Es natural que así sea. No logró o no pudo dar nacimiento a una creación autónoma, a un hijo de su espíritu que fuera capaz de existir separado de quien le dió vida. Sus intentos novelescos (porque son eso: intentos; jamás nos dió ni la pintura de un ambiente, de un climax, ni la de un personaje. No nos referimos a las tan diversificadas formas en que se ha desarrollado técnicamente la novela durante este siglo, pues las dos citadas fueron las únicas que al parecer le interesaron) sus cuentos, y las obras de menor aliento, no resisten el calificativo de logradas: carecen de ese elemento difícilmente precisable que hace a un libro pervivir más allá del instante en que fué ejecutado. Es probable que su continuada labor en la prensa nos haya robado la posibilidad de leer una obra suya que nos diera la verdadera imagen de su talento, de su capacidad creadora; pero no creemos que se haya visto impedido de darle cima. Cada hombre de su temple da siempre de sí lo más alto; justificar con posibilidades no logradas los hechos irrealizados es vana labor reñida con la verdad.

Ninguno de los libros, ni *Los Gauchos* ni *La Jofaina*, con su estilo tan distinto y a la vez admirables, dejan de ser obras de tono menor.

Uno de los hechos que casi siempre dan nacimiento a todas las creaciones literarias es que el autor parte, en el primer momento, de incitaciones externas o circunstanciales que le llevan a comenzarla, pero la gran obra literaria se logra sólo cuando el creador supera aquel estímulo inicial y ve los problemas y plantea las situaciones desde una perspectiva mucho más amplia, más consciente y objetiva. Es lo que un poeta célebre denominó "lógica de la emoción", y significa que si se siguen viviendo plenamente aquellos estados anímicos se ha logrado contem-

parlos desde la palabra y encajarlos en el todo unitario que es la obra de arte; Gerchunoff no alcanzó a salvar la distancia que va desde el planteo inicial a la realización cuidadosa e inteligente. Todas sus obras lo muestran partícipe de las emociones que describe, y las ficciones son simplemente el producto de hechos presenciados y vividos por el mismo creador, trasladados con ciertos cambios al papel y en los que asoma, ya en el adjetivo, ya en la sintaxis, cuando no en las afirmaciones directas, la vehemente alegría o la condena que tales circunstancias provocaron en él. No es raro el hecho de que se lograra identificar muchos de los personajes de sus obras con los hombres reales que los inspiraron. Y ello no por sentirse como muchos escritores contemporáneos, testigo, expectador implacable de un hecho que deben relatar, sino simplemente no poseyó talento creador; no logró salir de sí, asomarse al mundo con los ojos imparciales pero apasionados de un novelista auténtico. Careció también de esa maravillosa intuición para la vivencia de las situaciones humanas no conocidas, para relatar con verdad los hechos y los caracteres difícilmente presenciados.

El uso constante de la primera persona en todos sus relatos, muestra una dificultad técnica no salvada, testimonio efectivo de aquella incapacidad de objetivación que en el género significa creación; ha escrito M. Murry que cuando lo escrito tiende al juicio, necesita de la acción predominante de lo racional, entonces el medio apropiado es la prosa. En la novela ocurre que la emoción nos nace porque hemos tenido contacto con el hecho por medio de la inteligencia, y la posesión de todas las circunstancias que lo rodean nos arrastra, por la fuerza de lo que presenciamos, a un estado de ánimo perseguido concientemente por el creador. Nos acongoja *La Metamorfosis* de Kafka por la manera implacable con que nos relata —pareciera que él mismo no se da cuenta de lo tremendo que cuenta— los hechos más atroces con las palabras más sencillas. La emoción no está explícita, no la nombra siquiera. La soledad de Samsa aletea y nos va ahogando el pecho como una garra; pero somos nosotros los que sentimos, somos los lectores los que sufrimos por una emoción hija de esas circunstancias puestas ante nuestros ojos, y que lentamente nos colocan en la situación del protagonista haciéndonos de pronto copartícipes de su angustia. En ningún momento es el señor Kafka el que se siente emocionado y nos lo dice; él participa, claro que sí, participa, pero ha levantado un muro intelectual que implica genio creador y dominio de todos los resortes necesarios para esa comunicación. Gerchunoff siempre escribió con una carga emocional excesiva, por ello las obras de encargo, las hechas para el periódico cotidiano lo

muestran más sereno y más dueño de los hechos que aquellas ejecutadas por satisfacción propia. Siempre estuvo interesado en la acción que relataba, y esa emoción, viviente en el adjetivo brillante y en la sintaxis hecha de dominio estilístico y gracia psicológica, se asoma y está muchas veces explícita. No logró ver y contar separando relato y narrador; y sus propios dolores o alegrías no bastan para despertarlos en el lector. Ello es lo que nos hace sentir como una suave efusión lírica su libro sobre Heine que él llamó "devocionario". Escrito con amor y sentimiento, campea en él una tal suma de equívocos, de faltas de precisión y justeza, que asombran los aplausos de quienes en su tiempo lo leyeron. Sus opiniones sobre Goethe, sus juicios románticos nos hacen sonreír y asombra que pertenezcan al que escribió contra Irigoyen artículos ejecutados con tal claridad en la crítica de los contecimientos, y en la profundización de los problemas que pesaban sobre el país.

Se dió en él una bien conocida característica de nuestros hombres de letras. Exceptuando unos pocos nombres, pareciera que la crítica literaria debiera excluir el uso de la inteligencia, y bastara para llevarla a cabo el arranque sentimental o la visión incompleta de los hechos. Gerchunoff, como todos los hombres de su época, comprendiendo a Lugones, Quiroga o Borges, colocados en un mismo ciclo aunque algo separados temporalmente, carecieron de penetración y cuidado crítico.

Los afanes, y en especial las opiniones de Gerchunoff, fueron las del autodidacta que por naturaleza sabe del bien y del mal y no necesita ahondar con exceso para justificar éticamente ideas o acciones. Su mirada a los problemas sociales, políticos y culturales parte de esta confiada creencia en la bondad innata del hombre. Sus palabras sobre tales cuestiones son las del que siente que la dignidad ajena es parte de la propia, y se sabe obligado a defender ambas porque son una sola. Y reacciona con el santo furor del justo y la bondad del generoso. Por eso sus ideas en torno a tales hechos no se forjaron en el examen desapasionado de las causas y los efectos, en una búsqueda intelectual, que separándose de los factores inmediatos los contempla desde un plano más alto, única forma de asegurar su certeza. De allí que las ideas de "*La Clínica del Dr. Mefistófeles*" despierten nuestras simpatías, pero como las razones y soluciones son hijas de una reacción circunstancial, teñida de emotividad, están atadas a las condiciones que motivaron el fallo, y pocos años más tarde resultan viejas, gastadas; dos décadas después las sentimos ingenuamente anacrónicas, alejadas de nosotros y sólo a medias justificadas por la sinceridad de quien las expresó.

Se ha hablado repetidamente de la actitud satírica de Ger-

chunoff, de su capacidad para tal género, y creemos que no es la denominación que le corresponde. Tuvo un fino sentido del ridículo que anida en los fatuos y en los vanidosos, de las mentiras con que entre nosotros —como en cualquier país, aunque con desesperante frecuencia en éste— se construye una reputación honorable y se callan las verdades dolorosas; ejemplo logrado es su novela *El hombre Importante*, en la que hemos creído ver una velada alusión a Irigoyen, pero que no puede llevar el nombre de sátira porque está dentro de su línea de furor bondadoso. El autor se ríe del tipo social que presenta, pero no hay aquella despiadada pintura de un país y de sus lacras como la que nos entregó Swift en sus Viajes de Gulliver. "...el satírico se indigna porque hay un abismo insalvable entre la realidad y su sueño. La sátira es, en suma, una comedia metafísica; ...se basa en un método de contraste. El satírico está entregado a medir la monstruosa aberración de lo real respecto del ideal. La aberración está toda de un lado: el satírico no mantiene una posición intermedia, como el comediógrafo. Sin embargo tiene que mantenerse igualmente sereno, pues su actividad es eminentemente intelectual... le está vedado el arrebato del pasquero o del predicador fulminante"; en Gerchunoff no podía haber el deseo de mostrar la enorme diferencia que va de una forma de vida ante la vigente en su momento, contra la que se quiere levantar lanzas, porque no tuvo una visión coherente de otra posible y perfecta organización social, política y económica. Sólo quiso mostrar lo cómico y lo ridículo por medio de una velada ironía que era el vehículo de su propia indignación. Resultan también gratuitas las afirmaciones de su desencanto o de su escepticismo volteriano, cosas ambas que no alcanzamos a ver en toda su obra.

Lo que en verdad dejó Gerchunoff como logrado fueron sus hermosas páginas sobre el Quijote. Una rara similitud parecía anidar en su alma respecto de la de Cervantes. *La Jofaina Maravillosa* está escrita en una prosa única en las letras de nuestra patria. Allí alcanzó su mejor manifestación la carga de amor apasionado y limpio que su autor parecía poseer de modo admirablemente inagotable. Esa prosa nada tiene que ver con la de Sarmiento o Mansilla, cuyo ritmo íntimo y sintáctico se corresponden, pues son una misma cosa; ambos dependen, condicionándose mutuamente, del caminar de la comunicación intelectual. Esta prosa, desprendida casi totalmente de las formas en que se ha desenvuelto la española, reclama un urgente estudio cuidadoso que sólo será posible el día en que la historia de la peninsular se efectúe. La lectura de los clásicos, y en especial del libro cervantino le llevaron al dominio casi perfecto de los

modos de decir, y del vocabulario del Quijote, que es en verdad donde reside su nota distintiva. La sintaxis no es la del libro inmortal, aunque en muchas partes bien puede afirmarse que podría llevar la firma de Cervantes. Supo utilizar con gracia, revitalizar por imitación primero, y luego por identificación casi total, palabras que parecían vedadas a un escritor argentino con intenciones estéticas. Esta capacidad de vivencia de una lengua en un momento de su desarrollo se repite en aquellas breves páginas sobre Helena de Troya (en *La Asamblea de la Bohardilla*) esta vez con respecto a una época que él no podía conocer a la perfección.

Otro rasgo también destacable: Gerchunoff supo mantener con habilidad la diferencia que va del escritor estilista a la del hombre del periodismo y en ambas logró prestigio por su dominio del instrumento expresivo; ninguna cercanía parece haber entre una biografía sobre un hombre célebre pergeñada en horas y las páginas de su querida *Agenda* del libro de los ideales. Alguna vez nos detendremos con el cuidado y la precisión indispensables en la prosa cervantina de Gerchunoff para señalar sus características, objeto no perseguido en estas páginas.

La cercanía temporal de su vida y de su muerte, obliga a la referencia hacia sus fundamentales preocupaciones y a los valores permanentes de su nombre. Gerchunoff, más que un creador fué una conciencia y una vocación. Muchos actos de su vida lo colocan entre ese breve número de hombres de letras que, dominando la palabra, supieron de las responsabilidades con que carga el que puede ver y difundir la verdad. No fué de los que callaron, no fué de los que vendieron este pobre mundo de los hombres a cambio de la tranquilidad. Los defectos y las tibiezas que asoman en muchas de sus palabras, ese infantil deseo de paz, de benevolencia y alegría eran el clima natural de su alma, nunca una conciente actitud de estar en error por conveniencia. Fué valiente y sereno, y si su gran bondad lo salvó del odio no le eximió de decir su opinión cuando creyó necesario hacerlo. Hay además otra faceta ejemplar: su autobiografía es un escueto documento de la valentía con que enfrentó y construyó su propio destino; del sereno ardor con que llevó adelante la existencia que creía era la verdadera.

Por ello vemos en él no al creador frustrado sino a un hermoso y raro ejemplo de valor y de fe. El romántico y socialista *Gerch* creía en la bondad natural del alma humana, en un mejor futuro para la enfermedad cutánea de la tierra. Confió en el poder del Verbo, y por sobre todo, este judío-argentino, nacido en Rusia, sintióse y actuó como los hombres dignos: Hizo en cada caso aquello que le dictó su conciencia.

# Alberto Gerchunoff en el meñique

ADELAIDA GIGLI

Alberto Gerchunoff se maneja con facilidad entre las cosas del mundo, no porque *esté de vuelta* de ellas sino porque las ama. Hay algo de socarrona ingenuidad en su ironía, en esa fe de progresista o de empecinado sagaz, que adopta concientemente esa fe para superar la cara fea del mundo, para poder vivir, para alentar a las gentes. Porque también cree en la humanidad y en el amor y en la belleza.

En sus proyectos hay redimidos y condenados, queriendo descubrir el mundo así, para solucionarlo, para hallar un sentido que legitime la dolorosa aventura, para no perderse en lo monstruoso. Sin embargo, nunca deja de comprender que detrás de la verdad que ha elegido se esconde la desesperación absoluta, otra verdad que es la injusticia. Por eso trata azarosamente de eliminar la duda, ya que conociendo mucho el dolor se arriesga a vetarlo —esquivando el remordimiento— para ennoblecerse, proclamando una realidad mejor. Porque también cree en el pueblo y en la liberación del hombre, y exalta el plan que concibe, materializándolo casi, casi haciéndolo deseable.

Improvisa y determina. Vaticina y valora, sin confeccionar una humanidad puerilmente higienizada sino una humanidad rescatada, dueña de las pequeñas mezquindades y de la gloria, una auténtica humanidad laboriosa. Son los mismos seres de siempre, ahora embellecidos misteriosamente. Y todo esto es su mensaje, dicho con sus trabajadas palabras de hombre que puede admirar a otros y de otros recibir el credo.

Y todo esto son los *gauchos judíos*: la historia maravillosa de un pueblo respetuoso, dueño de avaricias y de grandes sueños —éstos eran aún irrealizables— que busca en la costa extraña y amplía su derecho milenariamente negado. Son los viejos judíos arrastrando sus libros y sus recuerdos crueles; los viejos judíos engrandecidos por el extraño fenómeno de tradición, de ser no lo que se es, sino lo que se ha acumulado a través de las generaciones y de la fábula, por ese extraño poder que otorga —delante de los otros pueblos— el sufrimiento, el ser prácticamente menos, la impotencia, la aceptación, la humildad, poder que quiere decir “no peligrosos, ya vencidos”. Y Gerchu-

noff lo sabía. Sabía que arraigándose en las distintas naciones, alterada la raza al contacto de los nuevos cielos (más amplios pero menos conmovedores que el de Jerusalem, menos verídicos, menos certeros), derrotada y nuevamente temida, se conseguiría la paz. No quería perdurar en el pecado; quería —sí— adquirir todos los dones siniestros de la vida, quería ser igual a todos, quería resucitar y desmentir el mito de las razas. Porque los vicios son comunes a todos y la virtud igualmente asequible.

Y este su primer libro —el más hermoso, el más fresco, el más genuino, no por ignorancia sino por sabiduría— Alberto Gerchunoff, manejando diestramente la narración, consigue la imagen exacta de ese extraordinario *ensamble* que propicia: el de su triste pueblo, con ese otro bárbaro e impugnable; los judíos conocedores de Dios, rebeldes sólo a su orden, con los gauchos incultos y taimados, poseedores —apenas— de una confusa leyenda de guerrillas recientes y de toscas payadas; el hombre legendario y dolido, con el facón ligero y malvado; las largas huidas inmaculadas, con la tierra caliente y oscura. Y de este conflicto surge victorioso *el gaucho judío*, el hombre que evadiendo la liturgia cerrada de su raza, perdido el poder divino, alcanza la libertad al ser igual a todos, positivo, esencial (es la imagen de Raquel, o de Rebeca, o de Sara, o de Débora que, suelta la cabellera —símbolo de rebeldía y liberación— en ancas de un caballo criollo se pierde en el horizonte de la llanura).

La magnificencia del relato radica en la espiritual naturaleza del autor, que consigue precisar sin prejuicios aparentes, sin preferencias (porque está abierto a todas las cosas bellas, a las que erige como verdad unívoca) a los personajes, como si estuviese confesando al mundo (así el rencor del matarife —el consejero— contra los judíos adaptados; así el rencor del *ladeao* —el peón— contra los solemnes gringos).

Tanta es su imparcialidad que no nos trasmite una vigorosa historia autobiográfica, sino una crónica que es poesía, llena de ternura (ternura y objetividad a la vez, tanto para narrar la muerte de su padre, como para describir a la moza que seca el sudor de su frente con la trenza). Todo es lo mismo, el mismo fragor, el mismo cariño; su pasión no radica en el acento de la narración, sino en la adjetivación. Su pasión y su especulación: otorga a los personajes profundidad poética, sencillamente, al determinarlos con epítetos precisos y preciosos (los judíos son talmúdicos-bíblicos-arcaicos) que poseen de por sí contenido mágico. Con este ardid no necesita explayarse más, el encanto se ha conseguido, están descriptas ya las muchachas siempre hermosas y las mujeres abnegadas y lamentables.

El paisaje brota calladamente, no como personaje indivi-

dualizado, sino como ámbito, necesitando sólo de leves connotaciones. Y es Entre Ríos y no otro lugar. Y son hombres y mujeres, al fin nacidos del mismo misterio, aterrorizados por iguales cosas. Así la narración fluye espontáneamente, dándole calidad de fábula, como en la Biblia, con la *emoción de las pequeñas sabidurías*, que en este caso es el canto al vivir bien, a la eliminación de lo fatídico para elegir la paz, una vez legalizado el pasado.

Es que Alberto Gerchunoff da su vida, ocultamente, como Cristo, para salvar e inducir a los suyos, sin alardes, como si estuviese inventando algo muy soñado y lejano. Una excusa, una ley, una apología.

# Tres novelistas argentinos

## por orden cronológico

DAVID VIÑAS

### BERNARDO VERBITSKY (1907)

La creencia en el hombre determina extremas singulares: desde afirmar que el complejo social es el culpable de su degradación, hasta proponer una religión de la humanidad. La no creencia, contrariamente, puede contribuir a la búsqueda de sí-miles zoológicos (lobo, cerdo, camaleón) o a la práctica de la eugenesia. Los dos extremos, si no son falsos, por lo menos, resultan unilaterales. Y todo unilateralidad da una visión demasiado simple de las cosas.

Verbitsky tiene una visión optimista del hombre. Cree a pie juntillas en su buena naturaleza y en su necesaria salvación; y lo que para un pastor protestante resultaría un tónico de la voluntad, en el caso de un novelista se convierte en una petición de principios. Es decir, algo que se da por sobreentendido y que no se cuestiona, pero que dentro del ámbito de la narración, de la ficción, constriñe a los personajes a cumplir una parábola inexorable entre un término *a quo* y un término *ad quem*, a vivir en función de su nacimiento y de su muerte. Esto significa la justificación de esos personajes y de su ámbito vital, pues supone la creencia de que todo está ordenado en función de algún principio que no solamente le otorga sentido, sino que además lo conduce a un perfeccionamiento, a su bien. En este aspecto, el optimismo de Verbitsky —más un temple de ánimo que una concepción— participa de un “optimismo del pasado” (de un primitivismo) y de un “optimismo del futuro” (progresismo). El bien aparece por todas partes o —por lo menos— está detrás de cualquier cosa. Y no se crea que se trata de un mejorismo en mayor o menor grado reducible a etapas, no; sino que esos personajes tienen impuesto un signo de salvación. *Los personajes de Verbitsky están condenados a salvarse. De ahí que no tengan la menor libertad, porque ésta tiene más de una dirección, más de un sentido. De ahí que estén privados de la calidad de la criatura y de su posibilidad de elección pa-*

ra no ser nada más que ejemplos. El bien pierde su carácter de relativa aspiración para trocarse en presencia total; deja de ser un ideal para convertirse en una causa; y como tal actúa, determina, condicione e influye. Y desbarata las novelas. No es nada extraño, por lo tanto, que las de Verbitsky puedan servir de adoctrinamiento.

¿Tenemos que pensar entonces que sus novelas son *ejemplares*? ¿Que muestran un caso que por sus características pueda servir de norma a la vez que desarrolla algo verdaderamente típico? Pareciera que él pretende extraer lo normativo de la tipificación, ciertas leyes teñidas de esperanza que han de regir si se dan tales y cuales circunstancias, pero que han de ser implacables en su advenimiento y realización. ¿Debemos creer, por lo tanto que se trata de una suerte de mesianismo? Las pequeñas familias *tienen* que resolver sus problemas domésticos, los muchachos porteños *tienen* que superarse ya sea en virtud del amor o de la amistad. Y así como otros novelistas niegan toda posibilidad de salvación, Verbitsky se complace en demostrar lo contrario: el odio es furia pasajera; el deseco, espiritual comunión; la miseria, transitorio estado; la chatura, confortable bienestar. Todo un universo de aristas ablandadas y de comprensión y de respeto mutuo, donde si se encuentran dificultades, solamente surgen al principio, porque todo se arreglará algún día. Algún día no lejano. Todo.

#### J. CARLOS ONETTI (1909)

El mundo novelístico de Onetti carece de personajes, y no se trata de que hayan desaparecido o se conserven restos como los de una antigua civilización. No. De ninguna manera. Como tampoco se quiere significar que no aparezcan hombres que hablen y que piensen de una forma u otra. No hay personajes en el sentido de que no existe espacio entre uno y otro: no hay lugar para que se observen entre ellos, no cabe el insulto ni el puñetazo. Ni el diálogo ni el discurso ni la polémico. Están echados de tal manera unos encima de otros que constituyen una masa densa y sin intersticios: un caldo espeso o un jugo gelatinoso, que en ningún momento —aún en los de mayor dispersión— abandona el estado coloidal. Y eso son las novelas de Onetti: estados, ambiente, temperaturas, climas, que nunca son transitados, dentro de los cuales nada ni nadie se desplaza. La vida que allí dentro se celebra transcurre en una forma larval o intrauterina. Consiguientemente la respiración resulta dificultosa, el aire enrarecido, las figuras despojadas de forma y de color, los contornos desvaídos y la vida de relación limitada a un frotamiento más o menos elocuente, a lo estrictamente

posible en base a los sentidos, especialmente al que reside en la piel: no se habla ni se escucha ni se huele. Todo se reduce a un tanteo elemental. No hay recuerdos ni ideas. Solamente sensaciones. Y éstas no entendidas como "modos confusos de pensar" o "como representaciones confusas", sino como único lenguaje. Estamos ante novelas de la vida vegetativa; de la existencia visceral. De ahí que los únicos altibajos estén significados por una mayor o menor intensidad, que de ser clasificados, tendrían que ordenarse en categorías luminosas, vibrantes, cinestésicas, pero sin que se pudiera resolver el problema de su localización: vibra algo en algún lugar o chirría o se estremece. Y a esto se limita toda la actividad. Estamos, por lo tanto, en un inframundo submarino y elemental, en el que todo el espacio está repleto de una materia orgánica sensible, pero indiferenciada.

¿Y cuál es la mayor o, por lo menos, la más constante de las sensaciones del mundo de Onetti? El tiempo. No como división ni como medida de lo temporal, sino como la afirmación total de devenir, la negación de lo permanente y del ser: el movimiento de una mano —por ejemplo— se reduce a eso, al movimiento, a la suma de instantes, desdeñando el elemento que acciona, el sujeto, que es la mano misma. A oscuras con un hombre que respira, se tiene la sensación de un comienzo, de un durante y hasta de un final; pero en ningún momento existe la certidumbre de una presencia. Mucho menos la evidencia. De ahí esa invariable sensación que prodiga el mundo de Onetti: se oyen gemidos, lamentos, imprecaciones, llamados, todas son hojas que se estremecen y que tiemblan, todos son fragmentos de algo. Los árboles, impalpables; los cuerpos, perdidos. Habitamos un mundo inconexo y desvaído. Un pozo de *descomposición* en su sentido más lato. Un universo fantasmal donde las cosas no viven sino duran; y donde se ansía la muerte para obtener un término cierto, para concluir de una buena vez con ese mundo tautológico donde no se hace otra cosa que desplegar y explicar y reiterar el primer enunciado.

Todo esto configura una técnica en la que algunos han querido vislumbrar una influencia de Faulkner, confundiendo *recursos* (flujo de conciencia, paréntesis, reiteraciones, etc.) con *estilo*: aquéllos ya son elementos mostrencos, como en otra época y en otro orden de cosas pudieron ser la columna, el arquitrabe o la metopa; porque en lo que se refiere a la personalidad del novelista tanto en su temática como en su problemática, las diferencias son fundamentales. En un grado tal, que si en el novelista norteamericano se siente el peso del *pecado* y su atormentadora *culpa*, en el argentino, sólo conocemos el

*castigo*, sin conocer jamás sus causas ni motivaciones. Sentimos, correlativamente, que hemos llegado a un proceso iniciado hace tiempo, no se sabe cuándo ni cómo. Que estamos en presencia de una deidad que solamente oprime con sus manos.

JOSE BIANCO (1915)

En algunos pintores impresionistas desaparece el relieve por la falta de dosificación de las sombras en relación a las luces: hay una veladura de la imagen, una imprecisión en los perfiles, un afán por lograr reconditos en torno a los primeros planos que deja lugar a toda suerte de interrogaciones: ¿qué hay más allá, en ese rincón, detrás de ese paño? Se da lugar así a la *adivinación*. Las cosas no están expuestas totalmente, son huidizas, se asomen fugaces, no existe un foco central, las siluetas no son las trasmisoras de los efectos, el movimiento se logra en base a una forma confusa. Hay ambigüedades. Y la luz misma sirve para destacar lo secundario y velar lo primordial. Tal es el arte novelístico de Bianco: evita las cosas "reducidas a sus límites estrictos" y prefiere los tonos neutros que se deslizan y se conjugan en el misterio de lo minúsculo: el rincón de un desván o de un jardín, el brazo de un sillón, un cuadro, dos o tres peldaños de una escalera, una maciza de tumbergias, un gesto, una palabra aislada. Es un mundo de rincones donde lo íntimo adquiere una importancia gigantesca: el marco de un cuadro o el borde una hoja o la nervadura de esa misma hoja. Un mundo de impresiones, de verdaderas percepciones vivaces. De lo fugaz: los momentos intermedios no cuentan, sólo importa tal o cual instante: aquello que pasó en *determinado* instante. Es decir: un mundo de rinconcitos en el tiempo, de pequeños intersticios donde se incrustó una impresión. Y todo eso es lo que queda en un segundo plano, lo que se tiene que adivinar y que configura el misterio: los personajes no concluyen una conversación, la esbozan; no ejecutan actos decisivos, apenas inician ademanes; no cumplen una vida, solamente tienen instantes. Pero cuando algo definitivo acontece, el laconismo es tan evidente, tan puesto de relieve, que por contraste resulta efectista. Así, las noticias terribles se aíslan entre puntos aparte: "Y se echó a llorar". "Julio se había suicidado". Son los tonos cálidos que intentan ejecutar el juego dramático; es el patetismo de que se empaña Bianco cuando intenta ser convincente.

De la misma manera que la evidente inserción de elementos argentinos resulta forzada: las alusiones a Roca y a Juárez Celman o a los Baring Brothers o a la casa de inquilinato de la calle Paso. Son concesiones del mismo calibre que un supuesto corace-

ro pintado por Cézanne. Eso no es nada más que el resto de un prejuicio: dar color local a ua cosa que debe prescindir de ese ingrediente. En otras palabras: es la falta de valentía de admitir la condición de miniaturista, de reconocer el material con el que se está elaborando algo: si es loza, aceptarlo, y no intentar escamotearla por arcilla. Es el pudor inverso del que describiendo gauchos, pretende poner de manifiesto sus años de "Aliance française".

Dentro de este mundo misterioso de espejos y pasillos, donde se exhibe una insistente erudición que además de trilingüe trasciende la música para invadir los campos más espinosos de la biología y de la sociología, los personajes tienen un carácter singular: detrás de las máscaras clásicas se encuentra un humor acuoso y no precisamente un haz de voliciones o de sentimientos, lo que no quiere significar que sean inasibles. No. Son tan sólidos como puede serlo un pelele: uno puede tomar a uno de esos muñecos y zamarrearlo con la perfecta convicción de que tiene algo entre manos; incluso lo puede rasguñar y sacarle el aserrín, los recortes de diarios y los pedazos de alambre que tiene adentro; pero es indudable que les falta un soporte, una sustancia, un pivote, a causa de estar rellenos de las cosas más heterogéneas y extrañas. Todo lo que tienen dentro es ajeno: pedazos de otras cosas. No tienen ni un fundamento ni una unidad; y sus pecados no suman ninguna perversión; consecuentemente no existe ni inmoralidad ni amoralidad porque no hay ni oposición ni indiferencia ante los valores. A lo sumo, una moral *relâchée*, que es la ética del pelele. El ideal de Bianco, sin duda alguna, hubiera sido desarrollar un pecado teológico; pero al realizarlo, no ha obtenido nada más que la restricción mental. De ahí que de sus personajes se pueda afirmar que no tienen algo permanente a través de todos los cambios; no tienen carácter, sólo maneras. O como responde uno de ellos ante el requerimiento de su opinión sobre otro: "—No tengo ninguna —contestó Julio—. Es un personaje sin consistencia".

# A propósito de EL JUEZ, de H. A. Murena<sup>(1)</sup>

LEÓN ROZITCHNER

Para quienes han seguido el rápido proceso de la experiencia literaria de Murena, el interés que ella despertó no es un dato despreciable. Toda elección es reconocimiento de una falta, y faltaba entre nosotros, al parecer, quien planteara como él los problemas inherentes a nuestra situación. Así lo reconocen aquellos que lo proponen a los lectores —por medio del diario y la revista— y quienes lo leen ante la sugerencia. Sea cual fuere ese proceso, lo cierto es que Murena parte de esta realidad dentro de la cual nos esforzamos por crear “nuestra posibilidad de vivir” con un deseo manifiesto de esclarecimiento y de reencuentro, para acabar con nuestra recelosa dispersión. En un medio en el cual hasta la voluntad de proponerse semejante tarea roza ya lo novedoso, no es extraño que Murena, con las dotes de su expresión, lo haya logrado.

Pero el carácter de novedoso es en sí mismo el aspecto efímero de lo comunicable. Y es otro aspecto: lo que de sólidamente adquirido pueda haber en él, que nos proponemos considerar aquí.

Murena emprendió con decisión el camino de la propia búsqueda. Lo prueba su “*Primer testamento*”,<sup>2</sup> obra de purificación y afrontamiento donde, de vuelta ya de Dios y de Satán, construía con alegría su barca cuya proa, decía, “no tendrá jamás como rumbo esa isla lejana donde resuena lentamente la voz de sirena de todas las campanas de la eternidad”. Pero 1945 está ya lejos.

Siguieron luego sus ensayos sobre el pecado original de América y su existencia para la sola voracidad, que es la mácula originaria de todo lo americano<sup>3</sup>; su artículo, a propósito de Poe<sup>4</sup>, sobre el sentimiento de culpabilidad del americano, desterrado que está en estas tierras, y la necesidad del parricidio para terminar con la culpa. Vino asimismo otro sobre nuestra

<sup>1</sup> “El juez”, Buenos Aires, Sudamericana, 355 pág., 1953.

<sup>2</sup> “Primer testamento”, Buenos Aires, Americalee, 1945.

<sup>3</sup> “El pecado original de América”, *Vérbum*, N° 90, pág. 20.

<sup>4</sup> “Los parricidas: E. A. Poe”, en *Realidad*, N° 17-18, 1949.

desposesión<sup>5</sup>, orfandad intolerable que es alejamiento de la órbita de la historia. Reclamó en Nietzsche<sup>6</sup> la necesidad de sentar a Dios racionalmente y, a propósito del *Canto general* de Neruda<sup>7</sup> erigió lo épico como forma única de nuestra creación poética. Pero es sobre todo en “El demonio de Florencio Sánchez”<sup>8</sup> y en *El Juez* donde intenta definir los caracteres metafísicos que estructuran nuestra situación actual, y el particular tipo de relación humana que en ella se establece. El problema de la comunicación o, mejor dicho, el afán de establecerla, ocupa así el centro de esa investigación suya; porque el silencio en medio del cual vivimos y la incapacidad que mostramos para poblarlo puede terminar por convertirnos en “una sociedad de recíprocos verdugos”.

## I

Están en *El Juez* todos los elementos que constituyen la base estable de los planteos de Murena: el parricidio, el pecado y su subsecuente culpa. Está el problema de la comunicación —de la superación del silencio por la modulación del “vos” y del ritmo propio del silencio— y está la tragedia expuesta con excesiva decisión formal de tragedia mediante el uso de un lenguaje explícitamente trágico. Pero no son estos los aspectos discutibles que nos han de interesar aquí.

Sin lugar a dudas esta obra de teatro se inscribe con carácter simbólico en el descubrimiento del que Murena quiere hacernos participar. Porque en Murena, dadas las premisas que insistentemente repite y de las cuales parte para su estimación de toda actividad americana, no es concebible que la expresión artística esté desconectada de ellas, que es el cauce por donde se encamina la pasión que nutre toda su obra. Y no olvidemos, además que ante las infinitas implicaciones del silencio dice: “corresponde a la labor creadora y no a la analítica hallar las formas en que éstas se harán patentes”. Sus personajes tienden a ser, pues, personajes esenciales de una situación nuestra, ideas encarnadas, teatro de tesis en fin.

Nosotros nos proponemos mostrar que el sentido de *El Juez* no enciende ninguna luz sobre el problema de nuestra incomu-

<sup>5</sup> “Martínez Estrada: la lección a los desposeídos”, Sur, N° 209, pág. 9.

<sup>6</sup> “Nietzsche y la desuniversalización del mundo”, Sur, N° 192/94, 1951.

<sup>7</sup> “A propósito del Canto General, de Pablo Neruda”, Sur, N° 198, p. 55.

<sup>8</sup> “El demonio de Florencio Sánchez”, La Nación, Bs. As. 29/XI/53, secc. 2, p. 1 y “La encrucijada de un dramaturgo”, id. 13/XII/53, secc. 2<sup>a</sup> p. 1.

nicabilidad, antes bien es en sí un índice más para explicárnosla. Y que por el contrario la moral que subtiende el autor a través de la obra —como sentido de su totalidad— nos sume, pese a su pretendida originalidad americana, en una de las estériles morales tradicionales.

Veamos cómo se definen los personajes principales. Están, por un lado, quienes viven en la positividad del "pecado". Ejemplo el padre, que es también el Juez, en quien el arrivismismo —el ascenso a la Suprema Corte— es el fin que todo lo justifica, la vía por donde el "pecado" —la situación social y sus implicaciones morales— se introduce y se expande en la familia.

El ser del Juez se modela en el "pecado" para conquistarlo. Y dentro del hogar, es la acumulación de la paternidad y la legalidad. No hay disyuntiva para el padre entre lo exterior y lo interior: es la exterioridad inflexible ante la cual no sólo cede la esposa y la tía, sino que exige además el sacrificio de los hijos, ordenando para uno la cárcel, para la hija el hospicio.

Ejemplo también la tía, cuyo triste amor de adúltera marca los límites de la aceptación del "pecado". Pero en ella la culpa se establece en profundidad: "el sufrimiento de ser, aunque no se haya hecho nada, —dice— es lo que nos hace sentir culpables de un pecado: el castigo de nacer". Es el "pecado" interiorizado, va, desnojado de su contingente condición humana, convertido, de primitiva represión social o familiar, en falta absoluta, irreductible naturaleza que configura al ser: "la vida es el látigo que nos hace sentir culpables"; "se puede hacer lo que se quiera. Siempre, siempre se es un acusado". Es un ser disminuido desde dentro que no aspira a reducir al "pecado" sino a volver tolerable su existencia en él, que ha decantado la sabiduría de la aceptación: "En la vida es forzoso transar".

Y frente a ellos está la hija, que es rebelión tanto contra la exterioridad del "pecado" como contra su interioridad, contra el padre y contra la tía. Pero esta rebeldía baña en la afectividad familiar, que agrega otra dimensión al drama de su independencia: la del afecto que irremisiblemente nos une a los padres, aun dentro de nuestro rechazo, y que nos impulsa, en el afán de unidad, a buscar un imposible equilibrio. Quiso buscar la libertad evadiéndose de la situación paterna, abandonar el "pecado" para no transigir con él. Y quiso también arrastrar a los suyos, con el padre y al final sin él, poniendo al desnudo la frustración y el engaño en que la transigencia los había sumido. Esta evidencia trae consigo la ruina de la casa paterna, a la cual todos sucumben. Incluso ella. Pero veamos más de cerca el movimiento de su aniquilación.

Está sola, definitivamente, allí donde la lógica de sus actos

la conducía: ante la asunción de su ser. Piensa olvidar, no hay nada que pueda acusarla, ni siquiera la viva réplica que son sus padres y su tía muertos, precipitados en el desastre ante la verdad que ella les mostró. Pero en su conciencia comienza a revelarse el pecado: se ha rebelado contra el "pecado". Ese es su crimen. Y cuando los familiares que quedan golpean a la puerta, se realiza en ella el rápido balance de una nueva frustración: su conciencia de pecar que la acusa; el rigor exterior que la acusa; la casa destruída llamándola desde los cadáveres que la acusan. "Cuanto. Cuanto", —se dice. "Esto fué lo que también sintieron ellos". Y pagaron. "Tenían razón. Vivir. Vivir." "Esta conciencia". "Golpeando. Golpeando". "Y es lo único que queda". *El orden que vuelve después de la confusión y el horror. Y el error debe dejarle paso* (sin bastardilla en el original). Es decir, el error de haberse levantado contra el "pecado". Y agrega hacia su tía: "Tenías razón". Y hace "mutis" hacia la muerte.

La hija quiso evadirse de la acusación. Pero la conciencia que acusa es como un ser indomable dentro del ser. "Pecado" es aquí asunción de la situación y también su evasión. Cada uno de estos movimientos representa un intento frustrado de vencerlo: entregándose o rebelándose. No hay otra alternativa.

El impulso de la hija es simple evasión buscada en las tinieblas que en el momento decisivo resulta ser abandono de sí y reconocimiento contra sí de aquello frente a lo cual luchaba. Ninguna moraleja parece más adecuada ante este final que aquella que Gide ponía en boca del pródigo: "Yo quisiera evitarte el regreso evitándote la partida". Porque esta obra es la repetición bajo otra forma y supuestos psicológicos, del mismo mito sollozante de la imposibilidad de la rebeldía.

El personaje central no es asunción de un destino sino defeción de un destino. La situación no es trágica, no marcha en una sola e irreversible mano, no hay ninguna fatalidad metafísica en el drama que justifique la aniquilación en masa a la cual asistimos. Como si sólo existiese la culpabilidad en bruto, primitiva y social, —o la muerte. Como si la vida fuese una alternativa que se juega entre esos dos momentos. Es que Murena piensa toda tragedia individual en términos de una difusa trascendencia sociológica, como si los personajes viviesen en las solas disyuntivas de la proyección social. Lo que realmente aparece aquí en juego, como impulso primordial, es el retorno, caro al autor, a la complejidad del sentimiento familiar. No es el simple asentimiento ni la simple destrucción de la casa paterna lo que está en juego. Hay algo más que se ha matado con ella, tal vez la posibilidad única y definitiva de un postergado acuerdo cuya nostalgia nos abruma.

El drama no es, pues, metafísico: es sólo psicológico. Y los elementos metafísicos que el lector encuentra introducidos explícitamente, no crean el aspecto metafísico del drama sino que lo evaden. Es simplemente el drama de la indigencia metafísica de los personajes, de la falta de totalidad, del caos que no se reconoce como tal ni dentro del orden ni fuera de él.

Quisiéramos ser bien comprendidos: no es que la vivencia de la culpa no exista; no es, tampoco, que ésta pueda dejar de sentirse, tal vez, cuando asumimos nuestros actos. Vayamos más allá de toda cuestión sobre la existencia de la culpa ontológicamente considerada. Demos, como hace Murena, resuelta por un sí la pregunta sobre su existencia. Entonces veremos que de los posibles caminos que la culpa ofrece, Murena tomó sólo uno. Es lo que se hace evidente en *El Juez*. La pesada conciencia de haber provocado el drama, su culpabilidad, aparece en la hija cuando, muertos ya todos, no sabe qué hacer de su disponibilidad, de esa libertad anhelada. Se siente entonces sumergida por la culpa de no haber transigido con la vida; siente como una evidencia irrefutable que la conciencia acusa siempre, cualquiera sea nuestra situación, y que la verdad no puede ser suscitada entre los seres porque los lleva a la destrucción y a la muerte.

Murena tomó de la vivencia de la culpa su vertiente negativa y cristiana, y no para aclararla. Ignoró el momento positivo de la culpa, en que el individuo retoma sobre sí su propia historia sin anonadarse ni sentirse reo por causa de una culpa trascendente y religiosa, contra la cual nada es posible. No aparece en su obra el sentimiento de la culpa ante nuestros propios actos, que marca el sentido de su superación, que en la conciencia de ese pasado nuestro al cual nuestro ser no puede adherir hace nacer la posibilidad de superarlo al superarnos. Sólo está aquí aquél que lleva a la irremisible pérdida de un ser acabado.

Hay en la hija una doble claudicación en el reconocimiento de su culpa: la primera, el renunciamiento a los propios valores que estructuran su revuelta para caer en el movimiento contrario, en el reconocimiento de los que aceptaron el "pecado"; la segunda, el suicidio por no poder aceptar las consecuencias de ese primer desconocimiento, su redención por la muerte.

Hay en toda esta tragedia una cierta frivolidad de lo trágico. La conciencia de la culpa que acaba en el suicidio es instantánea, es el salto mortal, fuera de la vida, los ojos cerrados. Es la intolerancia del propio ser como propio: es el fin de toda tragedia personal por supresión de la posibilidad de la tragedia: por la supresión de la persona. Es el aspecto de lo trágico que mira hacia el espectador de la platea, no el aspecto de lo verdaderamente trágico que es la intimidad de sí mismo asumida y que tole-

ra en sí la brasa viva de lo intolerable. Es que la culpabilidad se presta admirablemente para implantar en el hombre lo trascendente. Ese sentimiento es en el fondo desdoblamiento de aquello que va unido, inmanencia hecha trascendencia, que realiza el movimiento de crear ese "algo" frente a lo cual se es culpable. Esto no es nunca un desdoblamiento de la conciencia que aparece como tal a la conciencia, sino un desdoblamiento de la conciencia que aparece como existiendo realmente: una conciencia culpable y otra —absoluta por su dominio— ante la cual se es culpable, que estructura los valores por defección a los cuales nos acusamos.

Y si la comunicación tampoco aparece lograda, lo es sobre todo porque los acontecimientos que quieren tocar un drama contemporáneo con elementos contemporáneos, se ven obligados a prescindir de ellos: se ven obligados a plantearlos al borde de nuestra actualidad *sin contenerla*. El verdadero drama no puede quedar planteado en los términos en que lo expone porque los elementos del drama faltan para involucrar en él nuestra incomunicabilidad actual. La fecha en que el autor lo sitúa es claramente su índice: 1942. No se repara en que uno de los principales factores actuales (no de la generación de la señora Ocampo ni del señor Mallea, por ejemplo) que hace imposible la comunicación en nuestro medio es el *miedo*, el miedo que dimana directamente de fuerzas cuya substancialidad, cuya materialidad, carnosidad o como se la quiera designar, —pero que no es nunca ningún sutil aspecto de nuestra humana relación con ningún Dios—, es tan visible en la práctica, que basta sólo el índice, y no ya artículos cerrados de teología para dar cuenta de su existencia. Que no es la nuestra, si de culpabilidad se trata, aquella que rastreaba un Kafka sin saber quién acusaba ni por qué, y a la cual se remite al parecer Murena: es el miedo nuestro que no va tan lejos y que surge allí donde la palabra se apesanta para no ser reprimida. Vivimos expresando lo marginal, lo no vedado, porque el temor nos carcome, y luego nos preguntamos de dónde nuestra falta de expresividad, —trabados como estamos por mil mitos—, y así remitimos la respuesta a instancias que tienen sí su razón de ser, que de cierta manera influyen sobre lo expresivo —más tal vez sobre cierta expresividad profesionalmente literaria— pero que frente a la concreción de nuestro caso aparecen tan sutilmente espirituales, tan solamente formales, que su expresión marca profundamente el reinado del miedo bien en lo hondo dentro del alma. Así lo dramático no es el drama que se expone en *El Juez* y en los dos artículos de "La Nación". El drama es el de nuestra imposibilidad de exponerlo.

No sé tal vez, pero pienso, yo que tampoco tengo para elegir el solo planteamiento que Murena concibe, que su obra en nada aclara su situación frente al silencio, que en nada nos libera de su "sofocante abrazo" y que ella no es sino la expresión de un erróneo planteamiento y de una errónea solución. Pues no sin impunidad se plantean nuestros problemas en los usados términos del terror discursivo propios de una teología abusiva, el pecado, la culpa y el Demonio. Murena ha caído así en la moral que de ellos resulta. Se me dirá que su obra está allí como un objeto más, fuera ya del autor y tal vez en estos momentos extraña a él; que no puede, en fin, tolerar este análisis. Pero cuando un drama como el que nos ocupa viene de quien tanto insistió en las características de lo americano y sus expresiones, y hasta en la orientación vital con que cada uno emprende la íntima y azarosa experiencia de realizar la propia vida, en ese drama, pienso, debiera encontrarse desplegada en *profundidad* la tragedia de ese silencio nuestro y una ética acorde. De allí mi desconcierto.

## II

Es que existe una íntima conexión entre los supuestos metafísicos desde los cuales se alza Murena y su concepción del hombre y la cultura. En su artículo publicado en "La Nación" la expresa claramente. Veámosla. Cuando la palabra del hombre no ha comenzado o cesa —dice—, el silencio fundamental del mundo en bruto que se alza desde la creación se hace sensible bajo el asedio del Demonio. La cultura ha cubierto ese silencio y sólo irrumpe a través de sus intersticios: el desorden, la soledad, la noche, etc. El Demonio del silencio pone al desnudo la miseria y el pavor del hombre.

Pero "el silencio de la creación es la presencia de Dios". Y es el Demonio, cuya personalidad se va definiendo así, quien nos lo anuncia. Porque sólo un Demonio podría querer precipitarnos en él, pues "ay de quien caiga en manos del Dios vivo, porque quema, agosta y anonada". Sólo muy pocos hombres —explica— pueden vencer el designio del Demonio y observar a Dios en pleno rostro, aislados frente a la creación. La humanidad ha necesitado protegerse contra Dios, "acallar el silencio" y reducirlo a términos humanos. Y en esto estriba la finalidad de la cultura, de toda cultura y de toda forma de cultura.

Una vez establecida una cultura —continúa Murena—, olvidando el trabajoso esfuerzo y el pavor primero, los hombres "pueden afirmar que la siembra metódica —en lugar de la accidental— se realizó por razones económicas y no con el fin de aplacar a un dios estacional"; pueden afirmar que a la filosofía

no le atañe el problema de Dios, pueden jactarse de su saber erudito; pueden destruir la cultura —su concepción de la divinidad— y proclamar que “Dios ha muerto”. En realidad —dice Murena—, es esa cultura muerta la que les impide percibirlo, y bien pronto el silencio, infiltrándose nuevamente por medio del Demonio, nos hace al cabo aproximarnos otra vez al Dios que negábamos. Toda cultura que muere conduce a la forja de una palabra más exacta, de una más clara interpretación del silencio original, de Dios. Estas afirmaciones encuentran así otras suyas anteriores sobre el nihilismo del hombre que niega a Dios y sobre la imposibilidad de toda comunicación fuera de él, formulada a propósito de Nietzsche.<sup>9</sup>

Trataremos de mostrar brevemente —dado el alcance de esta crítica: a) que a pesar de los problemas que encara, por la índole de sus soluciones y por sus imperativos, su obra tiene para nosotros caracteres francamente regresivos; b) que la actitud de Murena tiene como momento positivo el de la evasión ante los problemas que nuestra época plantea; c) que su método “impresionista” busca antes el asentimiento sentimental que la consolidación de un conocimiento; d) que este modo de encarar nuestros problemas niega más que establece la comunicación.

a) Murena no ve, por ejemplo, que esa concepción de la cultura, como adecuación a la debilidad del hombre frente a Dios, le quita precisamente aquello que condiciona su vivificación. No repara en que la autenticidad en el hombre lo lleva a evadirse precisamente de la consolación, que lo metafísico es la imposibilidad de darse la respuesta que apacigua sólo porque apacigua; que la cultura pensada como instrumentalidad sólo es posible para el sentimiento paternalista de los creadores de religiones o de vaticanos, que piensan en los solos términos de la utilidad y la mundanidad. Así los creadores de cultura son los mediadores entre Dios y los sub-hombres, “de todos los que no pueden afrontar a Dios al descubierto”. Otra forma del sacerdocio en acción, mediador entre la masa y la *élite*. La cultura así definida es la pantalla de nuestro pavor, el abanico de nuestras angustias, pues nos priva del verídico y para Murena anodante silencio del mundo. Resulta evidente que esta concepción sólo puede ser pensada en función de la comunidad sobre la cual se la quiere imponer; porque desde el punto de vista estrictamente personal —en el cual aparentemente se sitúa Murena, y más aún para el hombre con su componente dionisiaco que él concibe para estas tierras— es imposible creer como real

<sup>9</sup> Véase nota 6.

aquello que el mismo hombre ha sentido como un subterfugio, como una reducción desvirtuadora. Si el deseo de perdurar nos mueve a evitar el contacto con la divinidad, sabiendo que ella está allí, al alcance de nuestra mirada, es forzoso reconocer que la cultura que así se considera es una cultura de ocultamiento, de repuesto, de mala fe. De más mala fe aún para aquellos que han hecho girar todo su problema alrededor de Dios.

Es que la existencia de Dios erigida para justificar la traslación de lo obscuro de sí mismo a una obscuridad que lo trasciende, muestra la necesidad de reservar un recinto al misterio, de invocar potencialidades ocultas para infundir en el hombre un misterio activo. ¿Qué es sino misterio, misterio activo, voluntad de misterio, superflua irracionalidad, el drama de la conciencia frente a la fatalidad ineludible que nos hace culpables?

Ante el doloroso accidente que provocó la "muerte de Dios" en algún callejón del siglo pasado, es el de Murena un intento apresurado de restañar heridas, de negar eso que llama "nihilismo", de restablecer alguna fe en su sitio, aceptar aquello mismo que negábamos, antes que esta tremenda situación en la cual no hay garantía externa, casa de cambio contra la cual girar nuestras ilusiones. De allí su mirada dirigida hacia el futuro contado por generaciones, resultados que él no verá pero cuyo advenimiento le es anunciado por signos extraños y secretos<sup>10</sup>. La tentación era grande. La estructuración de una trascendencia simplifica mucho nuestros problemas. Todo absoluto entrevisto marca al punto la tarea de acercársele. Pero seamos consecuentes: es en medio de esa falta de absoluto que se descubre el ineludible drama de la vida. Es la ocasión entonces de sacar impulsos para vivir, aun cuando Murena diga que "no hay impulso para vivir cuando la vida es lo único que se nos ofrece"<sup>11</sup>.

Negar una trascendencia que nos sustente es nihilismo sólo para quienes no saben qué hacer con la sola vida. El pensamien-

<sup>10</sup> "Tan grave y única me parece esta situación [la de América] que si —como parece cada vez con mayor claridad— sus características esenciales son ya estables, o sea que no han de sufrir cambios básicos, si termina por afianzarse un tipo de hombre y de comunidad plasmados por esas características, me atrevo a arriesgar la profecía de que cuando se haya superado y asimilado esta terrible experiencia (*contemos en términos de siglos*) se consumará en América —gracias a sus potentísimos y *secretos* resortes— y en las figuras de algunas de sus personalidades, el siguiente paso, más allá de Oriente y Occidente, de la marcha que, pese a las caídas y los retrocesos, la humanidad cumple incesantemente desde antes que comenzara su historia por un camino de superhumanización que es espiritualización, desmundanización, acercamiento a Dios". ("La Nación, 20/XI/53).

<sup>11</sup> "Nietzsche y la desuniversalización... etc.", pág. 80.

to que niega a Dios, que desconoce y liquida el problema de cualquier "revelación" —única forma de conocer a Dios— que conferiría sentido a la vida del hombre, sólo es nihilista en el mismo sentido en que lo es el pensamiento revolucionario para todo conservadorismo que teme un cambio radical en la solución de los problemas tradicionales, una negación de lo metafísicamente necesario para el mantenimiento del orden establecido.

Para él, ese pensamiento será consecuentemente nihilista porque lo precipita en el caos, en el desorden, en la catástrofe. Así considerado todo pensamiento es nihilista respecto del nuestro cuando nos lo niega. Y lo será también el que aquí exponemos respecto del de Murena.

b) Pero esta predilección de Murena por ciertos problemas y el enfoque que a todos aplica tiene una significación precisa. En la reducción de todo problema hay una jerarquía de explicaciones, como hay una jerarquía de necesidades, y las explicaciones se ordenan de acuerdo con ellas. La jerarquía es así el índice de nuestra urgencia, el signo de nuestra temporalidad: de cómo la hemos afrontado. Y si convenimos entonces con Murena en que "lo estético puro implica una *demora en el objeto* que nuestras circunstancias vitales, nuestra tensa, *preocupada* vida... no tolera"<sup>12</sup> (clave suya para interpretar lo literario), también nos parece necesario convenir en que el elevado juego de su dudosa metafísica, al posponer la inmediatez de necesidades más urgentes y tampoco satisfechas de nuestra preocupada y tensa vida, indica que *su íntima jerarquía trabaja por omisión, y al posarse en aspectos que también implican una demora en el objeto, lo hace en el equivalente estético de los problemas humanos*. Así vemos que, para Murena, este aspecto metafísico —en realidad meta-metafísico— rige primariamente en la consideración de toda realidad: "Toda expresión cultural —desde las prácticas agrícolas hasta las filosóficas— es, antes que intento de satisfacer necesidades económicas o de verdad, un rito de conjuración del Dios, la voluntad de alejarlo y aplacarlo"<sup>13</sup>. Aparte de cuanto tiene de aserción dogmática, esta manera de considerar toda actividad humana escamotea la contemporaneidad, la lucha actual de nuestras circunstancias vitales, lucha inmediata y mortal, de una mortalidad que ningún rito puede conjurar. Escamotea así toda esa dimensión de lo real que no depende, en su evidencia, de ninguna especial sutileza —pero que requiere ser vista— y que es la lucha del hombre que existe

<sup>12</sup> "A propósito de Canto General... etc." Sur, N<sup>o</sup> 198, pág. 55.

<sup>13</sup> "La Nación", 29/XI/53.

aquí y ahora por acceder a los medios en los cuales esa otra dimensión metafísica podrá reivindicarse como necesaria. La visión de Murena, en cambio, lima todas las asperezas, y ya nada separa a unos hombres de los otros. Y yo aquí, antes que afán de verdad, antes que búsqueda de definición, celebro un rito de conjuración de la divinidad. Todos estamos complotados en este trágico ritual —hermanos al fin, hermanos— en la conjuración del Dios.

Su afán de sublimación lo lleva a este juego de antítesis de la más pura preponderancia espiritual. Contraponiéndose por ejemplo a la visión marxista de la historia (en la que el espíritu de una sociedad está implicado en su método de producción), en las afirmaciones que consideramos la primacía espiritualizante hace aparecer a Dios implicando en forma absoluta todo hacer humano, concediéndole una totalidad sólo conciliable con el pensamiento teológico. Aquí entre nosotros, donde las tareas y los deberes son un tanto oscuros, estas aserciones literarias que aspiran a lo filosófico vienen a espesar aún más la obscuridad, a pesar del sincero afán del autor, y a recrear, entre tantos absolutismos, otro en lo espiritual que, así encarado, es también inercia pura de lo espiritual, no lejos del pensamiento de que acaso Dios, quién sabe, en su infinita benevolencia, también cumple.

c) Estos caracteres que psicológicamente condicionan su búsqueda, también se traslucen en su método. Porque en medio de nuestra depresión, el entusiasmo y el presentimiento hacen figura de método. Naturalmente, el autor escribe su obra como otros desarrollan un teorema o hilvanan silogismos. Pero tal vez para no hilvanarlos. Así con *El Juez*, que en el sentido de la creación de Murena adquiere, para mí, un carácter demostrativo: el de la necesidad, una vez más, de su imperiosa "ley del parricidio".

Es preciso saber que el símbolo de lo trágico es para Murena la relación entre padres e hijos, o mejor dicho, la relación de parricidio que se establece. "El hombre es un parricida porque, como a causa del espíritu imagina ser inmortal, le resulta intolerable las pruebas de su origen"<sup>14</sup>. En este símbolo del parricidio se incluye la situación del americano ante la cultura

<sup>14</sup> "Los parricidas", pág. 137.

<sup>15</sup> "Desde la mitología hasta las existencias individuales, pasando por las historias de los pueblos, se extiende esta ley del parricidio que inevitablemente debe acatar toda vida. Es obvio que en el caso de América debía repetirse, y se repite". "Los parricidas", pág. 140.

europea <sup>15</sup>, la del argentino respecto al pecado de nuestros mayores y la situación personal frente a nuestros legítimos padres en lo biológico <sup>16</sup>. De esta heterogeneidad nació la universalidad de su ley. Es visible el riesgo que entraña trasponer como similares situaciones que configuran muy distintas estructuras de conciencia —que constituyen por lo tanto formas irreducibles en su comprensión. Pero la ventaja de esta explicación se encuentra en que el asentimiento a una de sus formulaciones, nutrido tal vez por la afectividad de un sentimiento que nos es personal (la situación familiar, por ejemplo), arrastra en cascada; al lector apresurado, a la aceptación de una generalización imposible. Porque este particular método en la concepción de lo histórico necesita verse apuntalado por el desarrollo vivo de la metáfora que escogió para simbolizarlo. Y eso es *El Juez*. Porque la sangre de sus símbolos comunica, y lo que pueda tener de necesario el parricidio a la altura de nuestra estructura familiar, realzará el valor discursivo y sentimental de la necesidad histórica de matar a nuestros padres culturales —los europeos—, de matar en nuestros mayores el pecado que arrastran, para poder al fin reconciliarnos con ellos y con él. “Todo el que quiere vivir tiene que matar, y sólo después del asesinato podrá reconciliarse con los muertos” <sup>17</sup>.

¿No será entonces que también sentimos lo metodológico como “una demora en nuestra urgente necesidad de decir”? Murena nos demuestra en su artículo que prefiere buscar el aspecto de encadenación religiosa o de sentimentalidad literaria que nuestra realidad encierra, desechando otros a través de los cuales esa misma realidad aflora con caracteres menos fantásticos pero más elucidables. No ignoramos que está en lo suyo, que es lo propio de una visión literaria o ensayística buscar los caracteres más generales y a veces más significativos de una situación. Ello resulta lícito mientras la expresión se mantenga dentro de los límites que una utilización coherente y cierta de sus elementos tolera. Quiero decir que si pretendemos mantenernos dentro de las exigencias metodológicas y de información que la forma escogida exige, que una interpretación exhaustiva de

<sup>16</sup> “La perpetuación de los padres exige que se los asesine. Tal absurdo es la médula de la vida, y tiene esta formulación: finitud dentro de la infinitud”. Id. pág. 141.

“Se dice que los impulsos parricidas son una enfermedad, pero el hombre los tiene porque tiene espíritu, que es ilimitado, y no soporta las limitaciones de su origen y las limitaciones que esos orígenes (padres) implican con su existencia”. pág. 138.

<sup>17</sup> Id. pág. 138.

una idea, por ejemplo, requiere, no es posible despachar a Heidegger, a Sartre, a Jaspers, a Marcel, a Lavelle, a Zubiri, y al existencialismo, y al irracionalismo, y agregar que: "Como se ve, basta con analizar apenas superficialmente la filosofía de Nietzsche para llegar a la conclusión, etc."<sup>18</sup>, por más que nuestra urgencia americana lo solicite. Esto no impide, naturalmente, que cada cual se dé, frente a los problemas capitales y a los filósofos principales, las respuestas provisionarias que su propia subjetividad elabora y requiere. Pero si existe entre nosotros el problema de la comunicación y de la revalidación de la palabra, lo que más podemos inicialmente hacer por ella es respetar los caracteres tácitos que cada estilo de comunicación exige. De lo contrario entronizamos aún más entre nosotros la confusión, la desconfianza y la falta de comunicación.

d) Esta negación de la comunicación, pese a su voluntad explícita de recrearla, está también en la violencia de su afirmación teológica. "Al eliminar a Dios —dice—, el mundo y cada hombre quedan sumidos, aislados en sí mismos, como si se hubiese cegado la fuente de la comunicabilidad. Entonces "la razón debe conferir un sí referente a la existencia de Dios" pues "la necesidad de afirmar a Dios" surge como "cualidad esencialísima de ese constitutivo de la existencia que es la razón"<sup>19</sup>.

Este razonamiento de Murena, que encierra como todas sus asersiones una presuposición idealista que no corresponde analizar aquí, nos muestra más bien que Dios está en el camino de la comunicación, pero no estableciéndola, como piensa, sino negándola. Porque el caso es que si la razón le permite a Murena demostrar la existencia de Dios infligiéndome la violencia de tener que pensar a Dios como consecuencia de mi racionalidad —pero sin que esa racionalidad mía pueda, como me ocurre, concluir su existencia—, su posición afirmativa me obliga: a) o bien a someterme a la autoridad de la razón de Murena, incapaz como soy de realizar en mí el proceso que lo llevó a esa evidencia (con lo cual la relación de comunicación, que es recíproca, aparece negada) o, b) simplemente me obligará a excluirme de su relación para impedir la violencia que Murena me infiere, si no declino ante él mi capacidad de razonar. En ambos casos su afirmación universal de Dios nos pone fuera de la comunicación. Porque la razón que legisla más allá de sus límites es inhumana, y se corre el peligro al querer hablar a Dios de silenciar al hombre.

<sup>18</sup> "Nietzsche y la desuniversalización... etc." pág. 84.

<sup>19</sup> Id. pág. 82.

Téngase sin embargo presente que nosotros no pretendemos negar —¿cómo podríamos sostenerlo?— la necesidad de la elaboración metafísica. Pero es partiendo de otros principios que, sólo entonces, podremos estar de acuerdo en que lo metafísico, como expresión del hombre permite, mediante una lectura adecuada, recontrar nuevamente su situación. Pero el caso es que falta aquí entre nosotros, todavía, ponernos de acuerdo sobre la significación de los simples datos empíricos, que nos han de permitir luego alzarnos a una interpretación más general. O afinar tal vez aún más nuestra subjetividad para no sentar, a partir de ella, una pseudouniversalización que no es sino particularización. Lo que en un caso así nos queda, al parecer, es simplemente dar a conocer nuestra experiencia con el carácter singular y subjetivo que le es propia, para que su verdad, en cuanto expresión de una experiencia profunda de nuestra realidad, reencuentre luego en cada uno de nosotros —y esto es comunicación— los aspectos análogos o dispares que la integren, tratar en fin de converger hacia la experiencia ajena mediante la comunicación de la propia, sin imponerla. La metafísica del hombre está inscrita en las cosas, en los actos, pero sólo una interpretación que comienza pacientemente por realizar esa tarea podrá luego aspirar a la visión total y de conjunto que todos, con Murena, pretendemos.

Así entonces, no debe parecernos extraordinario que, pese a la lucubración sobre nuestra incomunicada vida que realiza en sus artículos, su traducción hecha ya expresión artística, labor creadora que se quiso estuviese más allá de la simplemente analítica<sup>20</sup>, no alcance a repetir más que las ideas y los sentimientos que, como es tradición, viene dándonos la literatura acrítica de nuestro medio, aun cuando participe de otros más fecundos. Forzoso es entonces reconocer que no sabe bien de qué se trata, qué comunicar, sino que el malestar evidenciado tan desesperadamente —y con razón— tiene raíces aún no rastreadas, las cuales (bueno es repetirlo) no por haber nacido en una situación de privilegio, como es la de ser americanos, nos son dadas de inmediato. Pues el malestar no se sitúa sólo allí donde Murena pretende, a la altura de nuestra situación americana y nada más que en ella; pues aquí también nuestra experiencia tiene mucho que aprender de la ajena. Que tampoco es cierto que la palabra que Murena considera ajena y extraña a la nuestra (en lo filosófico, por ejemplo), y para el caso, la palabra europea sea “poco profunda”; pues nos será necesaria mientras nos demos las satisfacciones con las que Murena pretende dar por resueltos nues-

<sup>20</sup> Véase nota 8.

tros problemas. Pues ¿de qué sirve, nos preguntamos, el análisis de nuestra situación, si se lo circunscribe a la dudosa estructura del pecado, si no se ha superado todavía el estado psicológico de vivir en pecado? ¿De qué vale sobrellevar compungidos el finamente dramatizado y descripto sentimiento de culpa, si no se ha analizado la probable falacia de la estructura de la culpa? ¿De qué nuestros deseos de comunicación, si se encara privilegiadamente nuestro problema en los solos términos del lenguaje, de la expresividad formal, de la profecía y de la relación con Dios? ¿Qué se pretende entonces de nosotros, que nada sabemos de Dios ni del pecado ni de la culpa, y a quienes no nos basta tampoco la utilización sublimada del "vos" como tampoco le bastó a Murena para establecer, entre nosotros, la comunicación por medio de su teatro? Y sin embargo —y esto es lo que nos decíamos al leer sus artículos y lo que queríamos ahora decirle— no estamos fuera de la tragedia de nuestro medio, para encarar la cual su palabra actual no nos ayuda.

# LOS MUERTOS

(FRAGMENTO)

OSCAR MASOTTA

a David Viñas.

El ancho taco del borceguí se clava en la tierra, cava hoyos pequeños, invisibles en el pasto crecido. Los hombres tienen una muda comunicación con la tierra. Una especial tensión muscular separa las piernas del resto del cuerpo. La palma de la mano sujeta la culata, fresca, metálica, pero la sensación no va más allá de esa corta región de carne. El peso del fusil se siente en el antebrazo y en el codo. El hombro entumecido, quieto. La otra mano payasea un movimiento largo, desde el borde de la propia casaca hasta el cinturón del hombre que marcha adelante. "Hasta la altura del cinturón". Los ojos vigilan a la mano izquierda, pero la curiosidad, siempre la hay, la leve curiosidad atiende a la tierra que cede un poco a cada golpe del borceguí.

—Sin compás.

La compañía se ablanda, deja de golpear. El oído crece, atiende con solicitud al siseo que cuarenta pares de suelas arrancan al pasto.

El sargento mira hacia el centro de la compañía, después a sus propios pies. Grita, largando las palabras con prisa:

—Sin compás no quiere decir a destiempo, reclutones... ¡A cinco meses de milicia!

La compañía no puede contestar; es una masa corpulenta, gris, pesada, sumergida en ese paso blando y cómodo que las lleva hacia tres pequeños arbustos, "punto de referencia", que están indicando la cercanía del arroyo. Los hombres se sienten purificados: un truco injusto les obliga a cargar con esos rostros, a caminar de esa manera.

El sargento abandona la zaga y corre hacia el centro del pelotón.

—Usted... Cuándo va a dar pie con hola?

El hombre vuelve la cabeza hacia el sargento. Las piernas se esfuerzan, quieren alcanzar el ritmo.

—¡Ahh. Es Gómez el salteño, Gómez, Gómez!— Gómez sonríe.

—¡Redoblado!— ruge el sargento. Es una oportunidad para que Gómez retome el paso.

—¡Reclutón! ¿Cuándo vas aprender a caminar, a caminar, reclutón? — Gómez golpea el suelo exactamente dos veces por cada paso de los demás. El sargento se introduce en la escuadra. Las botas se golpean contra los borceguíes. Se desarticula la línea. Le hacen lugar. El sargento camina junto al hombre y picanea con los dedos el tórax flaco. Una gruesa, suplicante, vergonzosa gota de sudor resbala por el borde de la nariz. Las piernas fustigan el suelo sin resultado.

—¿Y? ¿Y?

Los dedos huesudos y cortos se hunden una y otra vez en las costillas.

—¿Y? ¿Y?

Los dedos cortos se introducen por la abertura de la chaqueta y la palma se cierra sobre el género. El sargento atrae al cuerpo hacia el suyo y con dos flexiones del brazo arrastra al hombre fuera del pelotón.

—¡Oíme! —dice el sargento gozando su propia voz, modulándola—. ¿Para cuándo Gómez? ¿Para cuando se vaya de baja, Gómez?

La compañía continúa sola, ajena, muda. Los tacos de los borceguíes golpean furiosamente la tierra. Los hombres imaginan los finos labios de Gómez que no atinan a acomodarse sobre los dientes: la sonrisa es una mueca molesta, indecente. El pelotón, compacto, una bestia cuadrada y acéfala, avanza en dirección al agua. Apuran. Cuarenta metros atrás, el sargento hunde los dedos en el tórax de Gómez. Si no da pronto el alto, la tierna y brusca terquedad del pelotón mojará la ropa provista en el arroyo. Los dedos del sargento se hunden en la carne de Gómez con redoblada fuerza; cuando lo suelta, la primera línea de los treinta y nueve cómplices está a dos pasos del agua. El sargento comprende. La voz mecánica y automática le llega a la garganta:

—¡Ultá!

Los dedos apretan la bandolera, la quijada baja hasta el pecho. Mirando hacia el suelo, el pasto escapando hacia atrás, el sargento camina hacia el pelotón. Gómez le sigue, callado, mientras se arregla la casaca. La voz raspa nuevamente la garganta, estentórea:

¡A retaguardia, carrera, marr...!

El pelotón se deshace, los cuerpos giran y las nubes se desvanecen en un cielo en media luna. Los hombres corren con la esperanza de que la contraorden llegue antes que el cansancio, mucho antes, poco antes que el cansancio que se avisa subiendo por las pantorrillas hasta los huesos de las caderas.

Los dedos hurguetean reflexivamente el bolsillo alto de la chaqueta. Demoran. Un rencor vacilante va de los hombres al

sargento y del sargento a los hombres. El sargento se lleva el silbato a la boca y el sonido es corto y metálico. El cielo se cierra. El pelotón sabe: corre hacia el sargento.

—¡Formen!

Los hombres buscan el contacto, tocarse, “codo con codo”, “el talón izquierdo dirigido hacia la punta del pie derecho”, “largo el descanso”, “codo con codo”, “y la mano sujetando la correa del fusil”, “apretando”, “duro el dedo”, “los cuatro dedos por delante, juntos”, “que no se vea el pulgar”. El pelotón queda compacto. Cuarenta rostros mirando hacia adelante, rígidos, unidos por un pequeño y secreto orgullo.

—¡Cuerpo a tierra! — grita, y un insulto se le queda atascado entre los dientes.

Treinta y nueve vientres golpean el suelo.

Molesta la hebilla del cinturón o tal vez un botón. El mal humor es una pasta ácida, un bicho volador que no encuentra lugar para posarse. El sol se siente en la nuca. Los hombres jadean. Con discreción Gómez se coloca delante del sargento.

—¿Y usted?

—Permiso, mi sargento.

Los dedos se clavan otra vez en las costillas, pero el sargento está en un momento intermedio, como preguntándose si vale la pena hacerse mala sangre en serio. Tal vez el temor; los hombres lo creen: el sargento es personal de tropa; tal vez la propia cara de Gómez con una nariz en gancho, una rara mezcla de pájaro e indio.

—Vaya, vaya.

Gómez corre y busca su lugar, se pega a la tierra, también jadea. El jadeo une a los cuarenta hombres en un cuerpo compacto, dócil al sargento, aunque nadie lo mire, aunque los ojos estén estúpidamente fijos en la tierra, los ojos a cinco centímetros de la tierra. Un verdadero rebaño de borregos, el vientre pegado al suelo.

El sargento se adelanta, se acerca al primer hombre de la izquierda y le apoya el pie sobre la espalda. Empuja hacia abajo con fuerza, una y otra vez.

—La pancita hay que pegarla a la tierra. ¿O tiene miedo de ensuciarse? El pie queda apoyado sobre la espalda del primer hombre de la izquierda, sobre toda la compañía: cuarenta hombres sumisos, quietos, unidos por el jadeo. El pie queda apoyado sobre un animal entontecido, de carne, grande y cuadrado.

\* \* \*

Martín inclinó el jarro y el líquido se le escurrió entre los labios, bajó cosquilleante por la quijada y goteó sobre el pecho.

por dentro de la camisa. Esperó a que corriera: unas delgadas venas calientes en la superficie de la piel. Bajó el jarro y miró a Benasar; el otro bebía despacio, con pulcritud; Martín se alegró. En el fondo de su jarro se había decantado la yerba. Martín lo vertió contra la pared blanca, de un golpe y se lo colgó en la precilla del pantalón. La mano rozó la nalga: la carta dibujaba los bordes sobre el género, le ocupaba completamente el bolsillo. "Sentimos comunicarle que se encuentra separado del Partido por disposición...": el mundo lo rechazaba; un dedo gordo, tres meses atrás. Un dedo gordo que parecía hecho de la misma sustancia que la de aquel rostro, una carne opulenta e hinchada. La bola del mundo, el rostro, el dedo. La sustancia se parecía a la carne magra y traspirada de los predicadores. "Usted", le había gritado la sustancia. "¿qué es lo que quiere, qué?". Y él, Martín, había tenido un sobresalto. Aquella sustancia no era su prójimo, aunque creyera las mismas cosas que él, aunque usara las mismas palabras: *Burrués*, *Proletario*, *Pequeño burgués*. Verbalismo, oportunismo. "Y la cosa gira. Y si cuando se detiene uno tiene conciencia, es decir: uno *presiente* las palabras, les desconfía por demasiado repetidas, entonces uno puede dedicarse a otra cosa, sí, mejor. Pero ese no era su caso. Y sin embargo aquella cara cuadrada no era su prójimo, pero podría llegar a serlo: había que esforzarse, proponerse. Había que llegar a convertirse en esa sustancia surcada, trasvirada... Martín largó un resoplido y se topó con la sonrisa verde de Benasar:

—Lo tomo porque hoy no me trajeron comida, de otra manera tengo como norma no probar absolutamente nada —se interrumpió— absolutamente.

Benasar tenía los labios húmedos. Martín se secó los suvos contra la manga y sacó un atado de cigarrillos; lo extendió. Benasar le tomó la mano y la atrajo hacia sí: miró la marca: *Fontanares*. Martín sentía la presión de los dedos del otro, el roce de la piel, esperó.

—Déjalos —dijo Benasar con tono objetivo— mamá sabe lo que es la necesidad del tabaco.

"Estudiante universitario, acomodado". Martín se apoyó contra la pared. Benasar sacó una caja chata, de cartón blanco. La había envuelto en el pañuelo. Dos mundos: uno lo había rechazado, el mundo del dedo gordo e hinchado; por el otro se estremecía de asco. ¿Era para tanto? "La caja estaba sin comenzar, los cigarrillos eran objetos breves, discretos, blancos, ordenados. "Sí, era para tanto".

—Mamá... dijo Benasar, pero se interrumpió. Martín miraba hacia adelante. La pared del dormitorio estaba separada por cien metros de pasto de la verja. Una atmósfera estéril colgaba

sobre la Ruta a Rosario. Los rayos del sol se habían detenido entre las nubes. Filtraban una luz opaca, húmeda sobre el pasto. Mamá y no: mi mamá. Un recuerdo de la niñez, una vieja impresión. Martín tomó el cigarrillo y se lo pegó al labio inferior, lo dejó colgando, sin apretarlo. Algo con qué entretenerse cuando se habla con tipos como Benasar. Mamá y no: mi mamá. La diferencia estaba en el adjetivo. Cuando él nombraba a su madre decía mi mamá y cuando lo decía se le ocurría que se notaba la pobreza encubierta de su casa, su madre empecinada por la limpieza, los pisos encerados, hasta los de mosaicos, aquellos trapos de franela con los que se debía caminar. Los otros decían mamá: un engranaje limpio, acomodado, sin gritos. Y él, lo respetaba. Un recuerdo de la niñez. Le hubiera gustado ser como esos compañeros. Y estaban los otros, los que decían mi'amá. Mamá, mi mamá, mi'amá. A él le hubiera gustado ser como los que decían mamá y evitaba parecerse a los que decían mi'amá. Un sentimiento de clase media. "Clase media: un conglomerado de empleados y comerciantes históricamente atrasados que cree en el cooperativismo... y si se lo apura hasta en la limosna". Pero Martín pensaba hacia atrás, en los diez años, ya, una perfecta conciencia de clase. Un aparato receptor de lo cotidiano, su madre trataba de arreglar la casa con gusto... ¿y los detalles?: una radio vieja y descompuesta sobre el ropero del dormitorio. Martín se felicitó por la memoria: recordar el significado de aquel viejo detalle, lo que había sentido frente a la clase de combinación que hacían dos muebles. Fabuloso. Una radio descompuesta arriba de un ropero.

Benasar le acercó un fósforo. Una luz sin fuerza caía sobre el campo. Martín juntó los pies y extendió las piernas, dejando que el peso del cuerpo cayera sobre la espalda. Tiró el humo hacia abajo, hacia los borceguíes y dijo:

—¿Cuánto te falta para recibirte?

—Con suerte, digamos, dos años.

Benasar era lento para contestar, pesado.

—¿Y este año perdido? — preguntó Martín.

—Verdaderamente es un año perdido.

Benasar hizo una mueca como introducción a lo que iba a decir:

—Yo lo he perdido por propio gusto... Sí... antes que me sortearan me querían acomodar en algún ministerio o en Rosario mismo. En Rosario conozco personalmente a casi todos los oficiales —Benasar tomó un aire grave—, pero quise hacerla donde me correspondiera por estricto sorteo. Bueno, particularmente... — "Particularmente", pensó Martín. "Está en *universitario* y no leyó ni la mitad del papel impreso que me tragué yo".

—... particularmente creo que los argentinos, la juventud es

demasiado cómoda, despreocupada...

Martín miraba hacia el portón del destacamento. "Puerta uno". Era una vieja tranquera. El soldado de guardia la recorría de extremo a extremo. Las palabras de Benasar resbalaban sobre Martín.

—... aquí desconocemos lo que es el más mínimo sacrificio. Benasar se apretaba un codo con una mano, con la otra sostenía el cigarrillo cerca de la cara. Martín tiró el suyo y lo apagó haciendo girar la suela sobre la tierra.

—No tenemos sentido del heroísmo —continuó Benasar— no sabemos lo que es —caviló: —No estamos preparados.

—¡Menos Sófocles, Benasar, menos Sófocles!

Era un impacto.

—Pero, ¿no es cierto acaso? —replicó Benasar en un repentino acceso de acritud.

—Los argentinos, ¿no? —añadió Martín. Un palito de yerba se le había pegado en el borde interior de una muela. —¿Y los peruanos, y los brasileros, y los chilenos, y los uruguayos? —se metió un dedo en la boca—. ¿Y los bolivianos?

—¿Bolivia?

—Sí — dijo Martín.

—Hace poco... —Benasar buscaba el tono adecuado— un grupo de obreros bolivianos fué condenado a muerte... —Martín esperaba, la cara de Benasar tomó una repentina expresión *humana*, verdaderamente seria, una gravedad que interesaba— bueno... el pelotón está frente a los hombres que van a morir, una orden colérica del capitán. ¡Una invención! — dijo Benasar subiendo el tono de la voz. Internamente una parte suya se le separaba para observar el efecto de sus palabras en el otro. Benasar acariciaba el borde del bolsillo, el filo de la carta —...el capitán decide que se les fusile con cañones... bueno... de un lado una fila de hombres, del otro los cañones, cuatro cañones, ¿de dónde había sacado tanto odio ese capitán? —los labios de Benasar eran una canaleta horizontal a donde fluía toda la saliva— ...hay espectadores, pero nadie se ha interpuesto, nadie abrió la boca. El asesinato se va a llevar a cabo —sentenció Benasar y Martín se encontró frente a una palabra demasiado fuerte. "Asesinato". Sí, aunque se tratara de obreros. "Asesinato". "Verborragia". Martín acariciaba el borde la carta: el dedo gordo se había vuelto, pegado contra la palma de la mano y toda la sustancia traspirada había gritado: "Verborragia, joven, Verborragia". La misma palabra. Martín descubría a Benasar. lo veía, "Qué es lo que quiere". Otra vez las mismas palabras. El veía a Benasar y el que lo había expulsado lo había visto a él. Benasar coqueteaba. ¿Y él? Un frío húmedo le corrió

por la nuca. Habría querido ser el otro, aquel otro, no un semejante, sino el otro mismo, sentía algo parecido al temor. Y a la vergüenza—. . . bueno, y cuando el general va a dar la orden de fuego un grupo de mujeres se pone en el medio, entre los cañones y los hombres. . . —Ser aquella cara cuadrada de predicador, sí, de predicador y no de obrero.

—Sí — dijo Martín.

—Atiéndeme, —“¿Atiéndeme?” —. . . después le preguntaron a aquellas mujeres porqué lo hacían, porque todas no eran familiares de los condenados, aquellas mujeres bolivianas contestaron muy sencillamente: Van a matar a nuestros hombres y a nosotras no nos queda otra cosa que interponer nuestros cuerpos a los cañones. . .

Martín escuchó las últimas palabras. “Me sube la sangre a la cabeza”. El sentido y el sonido de las últimas palabras.

—Sí, aquello de la chatura argentina, Chato. Chato — largó Martín. Lo invadía una alegría formidable, colérica. Benasar chupaba la saliva que le había quedado por delante de los dientes. Benasar tenía que decir algo importante.

—Bolivia — dijo Benasar.

—¿Y Chile? ¿Qué es? ¿No es chato? Una guerra y hace tiempo. . . — Lo había leído en un folleto, recientemente, un folleto que deducía la situación económica chilena de la política salitrera. Nada que ver con lo que había dicho Benasar. Martín se dió cuenta y subió el tono de la voz. Los ojos de Benasar se habían recubierto de hilos minúsculos y rojos — . . . ganaron aquella famosa guerra y creyeron que podían vivir de la sal eternamente. . . — estaba explicando el folleto que tenía una tapa amarilla con una caricatura del Tío Sam arrastrando una bolsa de oro. Las letras eran rojas: *¿Por qué hay miseria en Chile?* Nada que ver. Martín subía la voz — . . . pero otros sabían que no podría hacerlo. . . — El hombre gordo de la caricatura. Martín se interrumpió, había recalcado la última frase. El otro lo miraba. Martín sacó la mano de arriba de la carta y la apoyó sobre la rodilla. Estaba inclinado. La luz caía sobre el dormitorio, y sobre todo el pasto que tenían a la vista. Era una luz real pero algo se detenía entre las nubes. No, no estaba en desacuerdo con todo lo que Benasar había dicho. . . pero conocía “Conozco”: las palabras de la verdad o de la semiverdad en cualquier boca pero sin uso posible, sin destino.

—Quería decir que en la Argentina hay algo quieto.

—¿Todos sienten así en Rosario? —La pregunta había salido en tono de ironía y Martín quería terminar. Aclaró la voz: —¿Digo, al menos la gente joven? —“Se interesa” pensó Benasar y tuvo un estertor de alegría. Pensó en lo que iba a decir, en algo

que no contestaba a la pregunta de Martín, lo pensó con una gravedad cosquillante, lo dijo:

—El argentino es el prototipo del hombre sin heroísmo.

Martín entrecerró los párpados. Entre dos líneas oscuras veía al soldado pasearse frente al portón. Tiró el cigarrillo contra la pared y se escuchó el golpe seco. Benasar miraba la piel apretada en arrugas alrededor de los ojos de Martín.

—Sí — dijo Martín y comenzó a fregarse el pañuelo contra los dientes, la tela se manchó de verde. Benasar miró hacia atrás, hacia donde miraba Martín. Un sentimiento edificante esperaba por Benasar, un deber íntimo: no se podía negar:

—Los argentinos disfrutamos de una libertad engañosa. La libertad suficiente para poder vivir. Estamos en el medio — “¿Quién está en el medio? ¿Qué está en el medio?” — Sí, no nos gustan los extremos — “¿Extremos?” — Nuestra libertad ni siquiera tiene el vigor y el desenfreno de la libertad norteamericana.

—Sí, sí —. Los rasgos de Martín se acomodaron, el rostro volvió a su expresión natural. Guardó el pañuelo en el bolsillo empujándolo contra la punta de los dedos. —Pero, ¿qué haces por todo eso que pensás?

—Espera —dijo Benasar.

“¿Espera? Ahora me trata de tú: Puf.”

Benasar vaciló: Martín se le escapaba. Pasó revista rápidamente a todo lo que había dicho. Le parecía que estaba enrojecido. “Hacer, hacer; es viejo, muy viejo”.

—Decía que ha sido una cosa de mi propia cuenta el hacer el servicio militar.

—¿De tu cuenta?

—Que me habría sido muy fácil haberme acomodado. Vos no conocés lo que es mi familia... —se quejó Benasar.

—Sí —dijo Martín y enderezó el cuerpo. Había que dejar que el tipo se despachara.

—... ya desde mucho tiempo atrás había decidido hacerlo como todos, como uno cualquiera. Creo que para la gente que lleva una vida como la mía le es saludable cambiar: Una época estricta, ajustada a una serie de obligaciones físicas. Mi familia tiene campos pero yo no sé qué es un caballo.

—Me parece que no se pueden arreglar las cosas conociendo qué es un caballo.

—Sí; vos sabés lo que quiero decir.

—Oíme —dijo Martín; no sabía qué hacer con las manos. Metió los dedos en el cinturón y los codos se le agitaban. “Estoy

reventado"— eso suena a jugador de tenis que hace régimen voluntario para mantener el estado.

Benasar estaba seguro de que había enrojecido.

—Sí, sí, es cierto. Pero habría que preguntarse cuántos lo hacen.

—¿Qué?

—Lo que yo hice.

—¿Qué hiciste?

Benasar vacilaba, no contestó: habría tartamudeado. El sol apareció de pronto y una sombra escaló la pared: un oficial. Benasar giró el cuerpo y saludó. Los dos se quedaron tiesos. El oficial hizo una seña con la mano.

—Estén cómodos —dijo y se alejó.

Benasar se volvió hacia Martín con una expresión ambigua.

—¿Qué dijo? —preguntó Martín.

—Que estemos cómodos —explicó Benasar con aire socarrón; quería estar en paz con Martín; agregó.

—La vieja palabra conocida de todos: provincianos, rosarinos y porteños. La palabrita: *cómodos*.

La tensión había desaparecido.

—Dame otro de esos cigarrillos —dijo Martín.

Benasar sacó la caja y se la extendió. Martín olió el tabaco.

—Son buenos —afirmó Martín.

—Buen tabaco —corrigió Benasar.

La ola de furor se había apagado. Martín retenía el humo en la boca antes de tragarlo y lo expulsaba con lentitud. El cielo se descubría y el campo cambiaba de aspecto.

—Esperá —dijo Benasar y hurgó en el bolsillo izquierdo del pantalón. Sacó una caja cuadrada de lata.

—¿Otros cigarrillos?

—No. Es chocolate holandés.

Benasar abrió la caja haciendo fuerza contra el pecho. Martín miraba en silencio.

—Todavía no la empecé.

Martín entornó los ojos: en el portón estaba cambiando la guardia. Un soldado se desprendió del grupo y comenzó a cruzar el trecho de campo pleno de sol. Por la manera de caminar, con las piernas abiertas, parecía Gómez. Benasar ofreció la caja a Martín. Los chocolates estaban cortados en pequeños cuadraditos envueltos en papel plateado. Martín quiso tomar uno pero los dedos le resbalaban. Había que volcar la caja hacia abajo.

—No quiero —dijo Martín.

—Esperá.

Benasar se sentó y echó los chocolates sobre la tierra. Martín miraba acercarse al soldado.

—Sentáte.

Martín se sentó. “Obsecuencia...” Pero quedaba poco tiempo de descanso y después había que volver a limpiar durante dos o tres horas los caballos más limpios del mundo. Martín tomó un chocolate y lo peló ayudándose con las uñas y los dientes. La sombra del soldado se recortaba oscura contra el sol: no podía verle la cara.

—¿Qué hora es? —preguntó Martín.

—Serán las doce.

—Sí, por el cambio de guardia.

El pasto brillaba bajo el sol. En el aire había un reflejo que tenía tres meses de antigüedad. Tendría cuatro, después cinco, hasta cumplir catorce. Quince a lo máximo. Y después uno lo olvidaría para siempre.

—Hola, Gómez.

Gómez no contestó. Se quedó de pie, la vista fija en Martín. Dió una ojeada rápida a la caja pero no adivinó de qué se trataba.

—¿Hiciste guardia?

Martín le ofreció pero el salteño permanecía hermético, tieso mirando los cuadraditos.

—Tomá, es chocolate.

Gómez se sentó y pegó el hombro contra el brazo de Martín, notó que Benasar buscaba algo en el bolsillo posterior del pantalón.

—Tres días seguidos de guardia —exclamó Gómez con tono provinciano, espirado.

Benasar extendió a Martín una billetera abierta con una fotografía bajo un sujetador de celuloide.

—¿Y ésto?

—Mi hermano, corroboró Benasar con tono pastoso.

Un hombre joven vestido con un saco claro en medio de un puente de cruce de ferrocarriles. Un puente demasiado grande. Gómez se inclinaba para ver.

—También era comunista, —agregó Benasar.

“Era”.

—¿Y ahora?

—Ahora está en Norte América. Juega al basquet. Ese puente que se ve allí es el puente de Broocklin.

Martín se sintió apresado. Benasar se apretaba contra él, y del otro lado estaba Gómez. Tenía simpatía por la sencillez y la tosquedad de Gómez pero ahora no era más que un cuerpo que se apretaba contra él. Martín estaba en el *medio*.

—¿Qué es? —preguntó Gómez.

—Hay una ironía —explicó Benasar—. ¿No te das cuenta?— tenía el aire de quien va a decir una cosa ingeniosa.

—No, no me doy cuenta— Martín estaba a la espera.

—Está tocando el puente con un dedo.

Era cierto: el tipo del saco claro tenía un brazo extendido hacia una viga.

—Tocar con un dedo el puente de Broocklin —repitió Benasar.

—¿Qué es? —preguntó Gómez; estaba interesado. Martín le extendió la fotografía.

—El hermano de Benasar que está tocando el puente de Broocklin con un dedo.

Martín pensaba que tenía la boca empastada de chocolate. Que se le pegaba al paladar y que la lengua le chasqueaba. “Me enroño” pensaba Martín. “Me enroño”.

# A Don Augusto Krausse, que trajo el primer piano a las costas del Río Salado

NICOLÁS CÓCARO  
a ELOÍSA GUTIERREZ

A usted, Don Augusto Krausse,  
que vino a llenar el coraje de coraje europeo;  
a su fervor ilustre de pastor aguerrido  
guarecido en una pampa sin nombre y sin linaje.  
Quizá sus manos presintieron un largo aprendizaje de muertes  
al acariciar un puñado de tierra  
o alguna espiga de trigales criollos.  
En el día repicarían los martillos de la herrería de caballos  
o el golpe en las maderas de las volantas  
o, acaso, sus ojos azules se llenarían de paisajes  
al pasar las carretas camino de Las Salinas.  
Por las noches se dibujaría su sombra en los muros de la casa  
y su mano cansada descansaría entre los cabellos rubios  
con el "en un principio era el verbo" del Antiguo Testamento.  
Tal vez, se esperanzaría, como en un arroyo de estrellas,  
escuchando las notas del "lied" en el primer piano  
que traían las carretas a las tierras de Chivilco.  
A usted, Don Augusto Krausse,  
mitrista y hombrazo de estos campos,  
misterioso trabajador de las manos y de la mente.  
Yo no sé si llegará a la harina de sus huesos  
este fervor mío del siglo veinte,  
pero su memoria me acompaña  
pastor sin multitudes, hermano de Sarmiento.  
Y toda esta evocación se la lleva la ceniza  
porque ni un verso, tal vez, diga de su vida  
más de lo que hizo su noble amor prusiano  
y su voluntad, que pulsa  
mi canto de estos días.

## SAN MARTIN Y VIAMONTE

"EL JUEZ": H. A. Murena (Sudamericana, Buenos Aires, 1953).

En dos ensayos aparecidos poco después de "El juez": "El demonio de Sánchez" y "La encrucijada de un dramaturgo", nos ha dado Murena la clave de su obra. Murena propone allí la creación de un teatro del silencio, del silencio que es el obstáculo ante el cual se encuentra todo dramaturgo argentino, americano, y que se acomoda antes que nada al temperamento de Murena, "El silencio fundamental del mundo en bruto, el silencio que se alza desde la creación cuando la palabra del hombre no ha comenzado o cesa". (La Nación, 29 de noviembre de 1953).

No se trata pues de la consumación de las palabras como en la poesía surrealista, producto de un mundo que ha agotado el lenguaje, ni de lo incomunicable de las experiencias místicas. Murena no se propone ni inventar el silencio ni descubrir lo inefable que hay más allá de las palabras. Por su condición de americano y de escritor, Murena ya está en el silencio, es poseído por él. Ni un acto de terrorismo ni un éxtasis místico, el silencio es, para Murena, simplemente una realidad objetiva, y la arriesgada tarea que se propone en "El juez" es fijar ese silencio en el papel, traducirlo en palabras, callarse por escrito, convertir ese silencio natural y sin recursos en un silencio voluntario, estudiado, artístico, en un silencio articulado, expresado, comunicable.

Este sentido no podrá captarse tal vez plenamente mediante la lectura sino en la representación teatral. Es el actor quien debe transmitirlo, pues más que en las frases se encierra en el tono desganado con que deben ser dichas, en la monotonía de la voz, en el acento cansado, en el ritmo lento y sobre todo en las pausas que constantemente las paralizan y las quiebran. Esas pausas densas, espesas, cargadas de gestos, de mirada, de intenciones, de expresiones intensas o sutiles, constituyen la verdadera comunicación entre los personajes, el verdadero diálogo. De ahí que las indicaciones entre paréntesis sean a veces más reveladoras que el diálogo mismo, esas aco- taciones absurdamente literarias, poéticas, que a la influencia de Faulkner suma la retórica hispanoamericana: "defensiva terquedad", "brusquedad amable", "sarcástica amargura", "serenidad lenta e hiriente", "patética obstinación", "desequilibrada ironía", "desesperada ingenuidad", "imperativa serenidad", "suplicante impaciencia", "muerta furia", "colérica molestia", "impaciente decepción", "dolorida indignación", "serenidad cargada de sentido", "furiosa obediencia", "intensidad nacida más de la desesperación que del apasionamiento". La vida, el sentido de la obra se encuentra entre el punto y aparte y el comienzo de la otra frase. El diálogo no es sino un breve intervalo entre dos nada. Cada punto, cada pausa es un aniquilamiento del mundo que vuelve a tomar forma unos instantes después. Cada personaje debe volver a recomenzar la conversación cada vez, emerger de la nada, saltar desde el abismo sin trampolín ni impulso. Cada frase es una isla, rodeada de silencio, separada de la otra por una espesura de vacío, por un agujero, por una distancia, por una ausencia. En algunas páginas el blanco rodea, ahoga a esos pequeños trazos negros, dando la sensación de un diálogo abierto, agujereado, haciendo aguas por todas partes, naufragando.

La estructura interna de la obra parece ser la yuxtaposición, las frases

no se continúan, se yuxtaponen en un contrapunto de monólogos entrecortados. Cada personaje está demasiado ocupado, preocupado, obsesionado por su propia persona como para escuchar al otro. "En esta casa nos repartimos las preocupaciones —dirá la Tía—. La desgracia es que cada uno se ocupe sólo de las suyas". El diálogo fluye con dificultad, como dice uno de los personajes, siempre se está esperando que se empiece a hablar realmente. De ahí las constantes preguntas, las reiteraciones, el recordar a cada momento que se está hablando como si se estuviera hablando una lengua extranjera, aprendida y no la propia. De ahí la acumulación de palabras, la repetición obsesiva en la forma de tema con variaciones: "—¡Resucitar! ¿Resucitar?", "Me lo creía todo. Todo me lo creía", "—¿Por qué?— Pero ¿por qué?". Esas frases en las que resuena el eco de otras frases, pero sin que puedan organizarse entre ellas, comunicarse, encajarse, esas frases que en su soledad llaman a otras frases sin poder alcanzarlas, esas voces que cruzan el aire sin saludarse, son como un esfuerzo abortado de estatuas mudas hacia la existencia de carne y hueso que no poseen o sea hacia el lenguaje, pero un esfuerzo tan reposado, un movimiento tan inerte que parece encorvarse, volverse sobre sí mismo, desesperarse de sí mismo como la serpiente que se muerde la cola. El sordo, impotente e incomunicado con todos, es el resumen de todos los demás personajes, el sordo que sólo oye lo que oyen los sordos: una voz interior que le acusa por sus pecados.

El silencio —que no es solamente una técnica, un instrumento, un medio al servicio de un fin exterior— está expresando por sí mismo una moral, una particular visión del mundo de la manera en que un gesto expresa toda la verdad de un hombre. El análisis de la forma de "El juez" nos está dando la explicación de su contenido, de su mensaje. Ya estamos en condiciones de decirlo. Para Murena, en el brutal mundo americano no hay vidas sino destinos, no hay biografías sino historias, y todos los destinos pertenecen a una clase determinada de destinos, marcada por una enfermedad incurable, un sino fatal, una maldición, un pecado original. La voluntad de desnudez, de catársis que obliga a estos agonistas a la confesión mútua hasta convertir a cada uno en el verdugo del otro, no es como en "Huis-clos" a quien en un primer momento nos recordara, producto de un impulso absolutamente personal, sino que están obrando bajo una necesidad que los sobrepasa, bajo una fatalidad. Como la Tía cree haber descubierto, es la vida la que los acusa, aunque no hayan hecho nada, porque al fin el pecado consiste en haber nacido. "El sufrimiento que cada hora trae, que un minuto descarga de pronto entre los hombros, aunque no hayas hecho nada, es lo que te hace sentir culpable de un pecado. Es tu conciencia la que te insinúa casi constantemente que debes haber hecho algo muy malo para ser merecedora del castigo de nacer. La vida es el látigo que cada día nos hace sentir culpables, acusados".

Nadie puede ser el acusador, nadie es juez, ni aun el padre, sino acusados, culpables, sin saber quién los acusa como en un proceso kafkiano, ni quien cometió el pecado ni aún en qué consiste el pecado, que por otra parte no tiene tampoco más importancia que la de ser una excusa para que todos vayan sintiéndose culpables y definan su posición frente a la Culpa. Cada uno se defiende como puede y esgrime su razón. "Unos con la inteligencia, otros con el corazón. Con la estucia, como topos en la cueva. Llorando, trabajando hasta agotarse, adulando. En este mundo. Rezando, riendo, arriesgándose, burlándose. En este tribunal al que hemos sido lanzados". La Abuela pretende negar la Culpa conservando a toda costa el estado de cosas vigente, manteniendo la limpieza y el orden aunque la casa entera se hunda. El Padrino lo confiesa en público y "como de algo necesita aferrarse para entender, habla de esas pobres faltas porque no encuentra que

otra cosa puede haberlo ensuciado". El Padre, orgulloso e invulnerable como un Dios, es la aceptación, la afirmación viviente de la Culpa. La Madre permanece indecisa entre la resignación y la rebeldía. La Tía busca remedio en el alcohol que "estrangula por un momento cualquier acusación". La Amiga se hunde en la frivolidad y la charla banal. El Novio huye. La Hija se rebela pero sin atreverse a la revolución, al parricidio, porque al fin necesita del Padre para justificar su cobardía.

Murena quiere mostrar con la mala fe, las fugas, las claudicaciones, los remordimientos, las excusas, los miedos, las traiciones, los errores de sus personajes y sobre todo con la renuncia final de la Hija a su libertad, que son libres. Pero esa libertad encuadrada no es más que libre albedrío, los personajes no crean el Bien y el Mal, se limitan a elegir entre un Bien y un Mal establecidos a priori, o sea a obedecer o desobedecer las órdenes del Padre. El conflicto no es el de la libertad consigo misma, sino de la libertad con el orden exterior, de la voluntad personal con el destino adverso. Murena no se plantea el conflicto de la condición humana sino un viejo y ortodoxo conflicto de moralistas y teólogos, aplicado ahora a la realidad americana. "El juez" podría compararse en este aspecto a los misterios, milagros, moralidades o autos del siglo XV, con su mundo alegórico, sus personajes ejemplificadores y sus preocupaciones didácticas. Ya en el Murena ensayista, se notaba una pernicioso tendencia hacia el lenguaje profético, bíblico.

Murena no se limita a mostrar: valoriza, condena, adopta el punto de vista de Dios en el Juicio Final, pone en perspectiva los acontecimientos, quiere darnos la versión verdadera de la historia, el revés de la trama. Por eso su mundo no es el mundo real, nuestro mundo, sino una creación artística. La vida es ambigua y no hay manera de conocer el sentido verdadero de nuestros actos. Las acciones humanas no admiten un solo motivo ni una sola explicación, no hay rótulos que resuman el contenido en fórmula como "pecado original de América", "parricidio" o "silencio americano".

Nuestro inevitable destino es ser vistos por los demás, distintos de como nos vemos nosotros mismo, por eso sentimos que las acusaciones que nos vienen desde afuera no nos conciernen del todo. La contingencia fundamental de nuestra vida —el hecho de que no hemos elegido el lugar de nuestro nacimiento y que aun la actitud que adoptemos deliberadamente frente al "pecado original que implica haber nacido en América" es una necesidad, porque aunque podamos elegir cualquier actitud no podemos dejar de elegir alguna— hace que nos sintamos extranjeros del proceso que nos hacen. Nunca podremos sentirnos absolutamente inocentes pero por la misma razón nunca podremos sentirnos absolutamente culpables.

Los personajes de "El juez" por el contrario se ven desde afuera, se ven como los demás los ven y pueden por esa razón descansar en una conciencia social, en una responsabilidad colectiva, que liberándolos de las responsabilidades individuales y justificando sus vidas fracasadas, los sostiene en un estado hipnótico de arrepentimiento continuo, de remordimiento municipal. No hay redención para ellos porque viven en un pasado inmutable, las cuentas están cerradas y las faltas no pueden borrarse. El más consecuente y lógico de todos, el Padrino, se dedica a hojear un álbum de fotografías viejas y dice: "Soy yo el culpable. Porque no entiendo nada fuera de lo que alguna vez entendí. Un sordo está encerrado para siempre y yo me empeño en salir. Un sordo es asunto terminado y yo me empeño en salir"... "Porque si un viejo está aferrado al pasado, se sabe, un sordo lo está más".

El hombre de Murena es un muerto insepulto, encerrado dentro de una vida compacta, impenetrable, coagulada. Empastado de sí mismo, y sin posibilidades, es lo que es y no puede ser otra cosa que lo que es. Sólo

habla por lo tanto en el modo del callar, porque ya está todo dicho y "hemos llegado al momento en que se deja de hablar" y cuando entre pausa y pausa habla con palabras, su lenguaje es fijo, inmanente, cosificado, aun el "voceo" en su boca se convierte en una lengua muerta, no por haber sido elevado a la categoría del "tú" sino porque no se trasciende, porque no logra hacer al lector o al espectador contemporáneo de la acción. Cada frase que se dice es densa, definitiva, afirmativa, lapidaria, como una sentencia o un proverbio, frases petrificadas de contornos netos, frases de predicador. Por momentos parecería que Murena hubiera escrito frases sueltas y luego las hubiera unido: "Nadie habla nunca más que consigo mismo", "Todo puede esperar un minuto", "Pero siempre es tan poco lo que se entiende", "Siempre se puede más", "Cada uno sabe cuál es su deber", "A nadie le importa nada de nadie", "Cada hombre es una equivocación", "Las llaves están echadas", "Todas las puertas están cerradas", "Que todos seamos perdonados". Pero este diálogo epigramático, de oratoria, de retórica, resulta por añadidura un diálogo eficazmente teatral. El teatro exige un diálogo concreto, conciso, pleno de significado, esencial. Los personajes deben ser elocuentes y a la vez lacónicos —precisamente como los de "El juez"—, deben hacer desarrollar los acontecimientos hablando lo menos posible, ahorrando tiempo, descartando lo supérfluo, de manera que la acción se reduzca a lo central, comprimiéndose en pequeños e intensos resúmenes. La acción teatral es relatada más que vivida. El tiempo teatral no coincide con el tiempo real.

Una determinada manera de pensar exige siempre un determinado estilo para expresarse: es la quivocada metafísica del autor lo que ha impuesto a "El juez" esa estilización, ese artificio, esa esquematización, en que consiste precisamente el juego teatral. Por eso esta obra construida en base al planteo apriorístico de las teorías sobre América de un ensayista —antes que poeta, novelista o dramaturgo— que sólo teatraliza con dificultad y esfuerzo, ofrece no obstante la apariencia de una creación natural y espontáneamente teatral.

JUAN JOSÉ SEBRELI

EDUARDO MALLEA: *Chaves*, Losada, 1953.

Chaves no aprendió nunca a hablar. El silencio era "su mansión natal". El protagonista de la novela es el silencio. Chaves tenía el convencimiento de la inutilidad de las palabras, de lo poco que puede lograrse con ellas. Se vió obligado a defender lo único que quiso en la vida, y se llenó de palabras, a veces tontas, sin sentido; intuía que si dejaba de hablar todo estaría perdido ("Necesitaba hablar, hablar, decir y volver a decir, contar y volver a contar..."). Creía apresar la vida con palabras, él, que nunca supo usarlas. De cada una de estas incursiones por la palabra, volvió más reconcentrado, más callado, más convencido del valor del silencio. Y cuando ya no tuvo nada que defender, cuando sólo le quedó el seguir viviendo, hizo del silencio su único semejante.

Hay en Chaves una absoluta incapacidad de comunicación. Se encierra en su soledad y la protege "como sacra cosa suya", las cosas exteriores apenas lo rozan, las mira indiferente, sin asombro. La capacidad de asombrarse le fué quitada junto con su mujer y con su hija.

Chaves sigue viviendo por inercia, acaso porque nunca pensó en una muerte voluntaria. Los héroes de Mallea casi siempre soportan su vida hasta el fin. Tienen un pasado que no conocemos, y que poco a poco se va aclarando, y es a causa de ese pasado que el mundo de los hombres los ha encontrado ya sin temor, para decirlo con palabras del propio Mallea. Sólo deseaba vivir, sobrevivir, y el trato con los hombres se ciñó a esa necesidad

de ganar lo necesario para ello.

Chaves ocupa un lugar entre los eternos solitarios de Mallea. Reconcentrados, taciturnos, hombres a quienes les duele la vida, para quienes el hecho de existir no es algo gratuito y sin sentido.

Se impone la comparación con Nicanor Cruz, el hombre hecho de tierra y soledad de *Todo verdor perecerá*. Digo se impone, porque son personajes que tienen algunos rasgos comunes. En primer lugar el silencio. Son silencios distintos. El silencio de Nicanor Cruz es un silencio lleno de rencor, de amargura, de inferioridad. La inferioridad del macho que cree que callando, no entregándose, se es más hombre. El silencio de Chaves es más animal. Es el silencio del que no quiere hablar porque no confía en el valor de las palabras, y prefiere anularse ante la Naturaleza, hundirse en la contemplación del agua fluyente de un río o de unas luces lejanas.

Muy diferente es también la actitud de ambos frente a la mujer. Chaves habla para retenerla, para no perderla. Nicanor Cruz calla obstinadamente para ir perdiéndola.

Pero no es esta la oportunidad para continuar estas comparaciones, sólo queríamos anotar cierta relación de dependencia entre estos dos personajes. No interesa si ella ha existido o no en el pensamiento del autor.

Chaves nada agrega a la novelística de Mallea. Es un personaje más de su extensa galería, bien trazado, bien delineado, como Mallea sabe muy bien hacerlo. Y aquí está precisamente su mayor defecto. Se ve el oficio.

Hay en este libro un intento conciente de ir puliendo la lengua y el estilo. Posiblemente esta misma preocupación hace que resulte alejado, literario. No sólo el estilo, sino también el personaje. No se lo siente a Chaves como a un ser de carne y hueso, no nos llegan sus desgracias. Quizá el momento más logrado de la novela sea la escena de la muerte de la hija. Nos angustia la figura grotesca de Chaves queriendo ver en un palo rígido y astillado, un soldado con casaca roja. Pero fuera de esta escena y algunos otros aciertos menores, vemos a Chaves a través de una niebla, sin sentirnos en ningún momento junto a él. Mallea no ha logrado infundirle el hálito de los grandes personajes. Ha quedado en abstracción literaria. Contribuye a acentuar esta sensación de lejanía que anotábamos, la falta de diálogo. Todo nos es contado, en un estilo casi impersonal, lejano, que hace que el personaje resulte también extraño a nosotros. Y este es un rasgo distintivo de los personajes de Mallea: su lejanía, su intemporalidad, su falta de vida. Son literarios, pesados en la tranquilidad de su cuarto de estudio; no seres de carne y hueso, arrancados de la realidad, de esa *realidad argentina* de que tanto nos ha hablado Mallea. Sólo nos ha hablado, porque no se ha atrevido a dejar esa esquematización teórica, y salir a la calle para buscar sus personajes. Seres reales y concretos, que hablen y actúen como nosotros, a los que podamos reconocer como semejantes. Mallea después de *Historia de una pasión argentina* en que miró de frente a nuestra realidad, creyéndose ya a salvo, por ese arranque de sinceridad, cerró los ojos a esos problemas que creíamos se habían hecho carne en él, y desde entonces estamos esperando su gran obra que no es precisamente la que nos ocupa. Siguió hablándonos del *hombre argentino* que él cree existe debajo de esa capa de falsedad y "snobismo", mentira y corrupción, pero nunca llegó a mostrarnos un *hombre argentino*.

Chaves queda pues, como una novela más de Mallea, o acaso sería más acertado decir como una novela menos.

ALICIA PINTOS

# DEL CENTRO

## ANTE LA NUEVA LEY UNIVERSITARIA

La Federación Universitaria de Buenos Aires cree imprescindible llamar la atención respecto a las características de la nueva ley universitaria.

Desde la sanción de la ley 13031, que ya condenáramos en su oportunidad se han producido en la Universidad cambios sustanciales encaminados a incorporarla al engranaje gubernamental. Se la adapta ahora al 2º Plan Quinquenal, que establece: "En materia de educación, el objetivo fundamental de la Nación será realizar la formación moral, intelectual y física del pueblo sobre la base de los principios fundamentales de la doctrina nacional peronista".

Frente a esto, los primeros interesados, los que se debiera consultar para la formulación de una ley universitaria, los estudiantes, insistimos en que sólo en la libertad puede organizarse la Universidad: de lo contrario todo articulado es vano. Es evidente entonces que esta ley que ignora a la Universidad y a los universitarios sólo puede ser un reglamento para la administración de una oficina pública.

La libertad no es un elemento más que pueda agregarse al status universitario; es la condición previa y posibilitadora de la Universidad; es constitutiva de la actividad universitaria. Por ello, el deber del Estado es el de respetar la organización autónoma en que pueda cumplirse la misión de la Universidad; no puede por tanto, "resolverse a conceder y negar graciosamente la autodeterminación que reclama la actividad docente de acuerdo con su peculiar estructura, estructura que el derecho político no puede desconocer, sino que debe considerar como preexistente". La autonomía da entonces la estructura que posibilita el ejercicio y la responsabilidad en cada paso de la vida universitaria, por parte de los profesores, alumnos y egresados, 1) en la actividad de aprender y enseñar, 2) en el gobierno y en la consideración de los problemas de estos tres estados, 3) en la proyección de la Universidad hacia el medio.

En caso que estas condiciones no se cumplan, es contradictorio hablar de misión para una universidad que ha renunciado a lo que es fundamental para su existencia. Significa que todas las disposiciones que, como la presente ley desconocen ese principio, caen en el vacío, sólo pueden organizar una oficina más.

Pese a ser tan pobres sus propósitos, en la Exposición de Motivos se enuncian como fines de esta ley: la autonomía universitaria, la división del país en zonas universitarias, la gratuidad de la enseñanza, la vinculación de los egresados con la universidad, fines estos que la ley tergiversa en cada una de sus disposiciones:

1. En cuanto a la autonomía .

El Rector de la Universidad será designado por el Poder Ejecutivo (art. 9).

Son atribuciones del Rector: elegir a los decanos (art. 11, inc. 6), designar y remover al personal docente, auxiliar de la docencia y técnico profesional. Proponer al Poder Ejecutivo, para su confirmación, el personal administrativo que hubiese nombrado (art. 11, inc. 9).

El Consejo Universitario estará integrado por el Rector, que lo preside,

y los Decanos y Vicedecanos de cada facultad (art. 14 - Recordar quien lo elige al rector y quien a los decanos).

El Consejo Nacional Universitario estará constituido por los Rectores de todas las Universidades del país; será presidido por el Ministro de Educación (art. 60). Este organismo, que constituye el tope de la jerarquía universitaria, está formado por delegados del P. E., los Rectores, y presidido por un Secretario de Estado, el Ministro de Educación. Además, este Consejo, que debiera coordinar las necesidades y las realizaciones de cada una de las regiones universitarias, deja sin efecto la presunta diversificación regional enunciada en el art. 4, al unificar irracionalmente los planes de estudios.

Y las citas podrían multiplicarse. Señalemos nada más que este punto capital: las finanzas. Es bizantino discutir sobre autonomía de la Universidad si ésta no cuenta con un patrimonio propio, del que pueda disponer sin cortapisas ni controles extraños a su estructura. Por el art. 7 de la ley, parece habersele concedido todo esto, pero estas facultades quedan destruidas más abajo, al someterse a la autorización del P. E. la atribución del Consejo Universitario de vender los bienes inmuebles, títulos y valores pertenecientes a la Universidad (art. 15, inc. 15).

En cuanto a las entradas, éstas serán fijadas por el P. E. al someter al Congreso el presupuesto general de la Nación (arts. 62 y 63). Cuando los gastos decididos por los organismos universitarios no cuenten con la pertinente autorización de crédito en los respectivos presupuestos, o cuando ello importe la modificación de la estructura presupuestaria o un nuevo compromiso de gastos para ejercicios futuros, deberá requerirse la previa conformidad del P. E. (art. 64).

## 2. En cuanto a los profesores.

Los profesores titulares serán designados por el P. E., de una terna de candidatos elevada por la Universidad, previo concurso de méritos, aptitudes técnicas y pedagógicas, títulos, antecedentes y trabajos (art. 36). Aparte del hecho de que el Ejecutivo interviene en una cuestión para la cual no tiene ninguna competencia, el procedimiento previo de selección el que hasta ahora se ha practicado, con los resultados desastrosos que todos conocemos: acceso a la cátedra de los más incapaces por el sólo hecho de sus vinculaciones políticas, y el consiguiente alejamiento de los verdaderos maestros. Este sistema, además, quita toda posibilidad a la docencia libre. Pensamos que debió adoptarse el sistema de concurso por oposición.

El artículo que acabamos de comentar, junto con aquel que dispone que cumplidos 4 años de su designación, el profesor adjunto, para seguir siéndolo, deberá ser confirmado por el Consejo Universitario (art. 47) y el Consejo Universitario, a propuesta del Consejo de la Facultad, podrá pedir al Poder Ejecutivo la contratación de profesores extraordinarios por no más de 2 años, da el golpe de gracia a la "autonomía docente y científica" de que habla el art. 6 de esta misma ley.

## 3. En cuanto a los estudiantes.

Dispone el art. 58 que los estudiantes tendrán una representación en los Consejos Directivos de cada Facultad por medio de un delegado de entidad gremial reconocida. Tendrá voto solamente en aquellas cuestiones que directamente afecten a los intereses setudiantiles.

As, la representación ante las autoridades universitarias, será asumida no por los delegados que el alumno elija, sino por el representante de una "entidad gremial reconocida". La ley no establece quién ni con qué criterio realizará este reconocimiento; creemos que el reconocimiento de la representatividad de una agrupación estudiantil no compete a las autoridades, sino que ella surge de aquellos a quienes representa. Por otra parte creemos

que los representantes estudiantiles deben ser elegidos libremente por los estudiantes.

Además se limita el derecho de voto a aquellas cuestiones que afecten directamente a los estudiantes. Toda distinción que se haga en este sentido será necesariamente arbitraria porque en la vida de una Facultad es difícil concebir algo que no afecte directamente a los intereses estudiantiles. Debe señalarse también que cuestiones fundamentales como las condiciones de admisión, categorías, promociones, concurso de becas, etc., han sido sustraídas del control estudiantil al ser resueltas por el Consejo Nacional Universitario, ante el cual los estudiantes no tienen representación (art. 60).

Por lo tanto, al negarle legítima ingerencia en los órganos de gobierno de la Universidad, se vulneran todos sus derechos fundamentales: en primer lugar a la autonomía y ejercicio delegado de la autoridad en colaboración con los otros órdenes universitarios, pero también a la organización de su propio trabajo, en la que debiera influir controlando los planes de estudio y la actuación de los docentes.

4. En cuanto a los egresados.

Por el artículo 59 se dispone la organización de la enseñanza para graduados ordenándose la constitución de un centro de egresados.

Con esto no se consigue en absoluto la vinculación de los egresados con la Universidad. Además una ley universitaria no debe reglamentar su agremiación sino establecer condiciones favorables para comenzar a ejercer las respectivas profesiones, vinculándolos a los cuerpos investigadores y docentes de cada facultad.

Del análisis previo y su comparación con la aplicación práctica de la anterior ley universitaria se desprende que la nueva ley no innova ni cambia.

De hecho nadie se engañaba ya respecto a la elección de Decano por el Consejo en la forma y por el Ejecutivo en la realidad, nadie creía en la legalidad de los concursos para proveer cátedras cuando en ellos pesaban preponderantes influencias, nadie duda que no existen diferencias entre el delegado estudiantil de la entidad actualmente reconocida, miembro ahora del Consejo, y el empleado de la C. G. U. en el pasillo del Consejo. Nada se altera.

Nosotros somos la Universidad. Porque seguimos en la plena posesión de los principios que esta ley desconoce, porque continuamos sin desmayos en la lucha para implantarlos.

FEDERACION UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

FEDERACION UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

\*\*\*

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

\*\*\*

COMISION DIRECTIVA

(Período 1953 - 1954)

\*\*\*

Presidencia .....	Rafael Aragón
Secretaría de Notas .....	Ana B. Ilstein
Secretaría de Ateneo .....	Martha Mariani
Secretaría de Publicaciones .....	Susana Maggiora
Secretaría de Docencia .....	Amanda Toubes
Secretaría de Hacienda .....	Rodolfo Mario Pandolfi
Secretaría de Actas .....	Noemí Fiorito
Secretaría de Relaciones Universitarias.	Roxana Balay

DELEGADOS

2do. Año .....	Lucía Mendizábal
3er. „ .....	Beatriz Baqueiro
4to. „ .....	Gloria Cucullu
5to. „ .....	A. A. Goutman

# S U M A R I O

**EDITORIAL**, pág. 1; **RODOLFO A. BORELLO**: Alberto Gerchunoff, pág. 3; **ADELAIDA GIGLI**: Alberto Gerchunoff en el Meñique, pág. 8; **DAVID VIÑAS**: Tres novelistas argentinos por orden cronológico, pág. 11; **LEON ROZITCHNER**: A propósito de *EL JUEZ*, de H. A. Murena, pág. 16; **OSCAR MASOTTA**: *Los Muertos*, pág. 31; **NICOLAS COCARO**: *A Don Augusto Krausse*, pág. 42; **SAN MARTIN Y VIAMONTE**: *Juan José Sebrelli*, *Alicia Pintos*, pág. 43; **DEL CENTRO**: pág. 48.