



La narrativa urbana rioplatense a partir de 1955

Autor:

Fleisner, Emilio F.

Tutor:

1971

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Grado



NO tesis

Tesis 2-4-11

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

BECARIO INTERNO; profesor Emilio F. FLEISNER.

TEMA: "La narrativa urbana rioplatense a partir de 1955".

LUGAR: Instituto de Literatura Argentina.

DIRECTOR: doctor Guillermo ARA.



PERIODO: 1/4/70 a 31/1/71.

RENOVACION: 1/2/71 a 31/7/71.-

Emilio Fleisner

Literatura rioplatense posterior a 1955

Modos de relación con la realidad histórico-social.

INTRODUCCION

El plan inicial.- El plan de trabajo inicial se encaró sobre la base de un esquema relativamente provisorio edificado sobre la existencia -en aquel momento, prejuzgada- de diferentes actitudes del narrador frente a la realidad, y consecuentemente de diferentes modos de relación entre la realidad y el contenido de la obra narrativa. En el momento de la confección de ese esquema, es decir en el momento de la postulación para el otorgamiento de la beca, se utilizó peculiarmente una serie de conceptos de Iben Verdugo (citado luego), basados en una filosofía no explícita y relativamente difusa que emplea: a) datos tomados de la psicología social; b) conceptos relativos a una "sociología del conocimiento" probablemente tomados de la ciencia marxista; y c) datos de una "sociología de la literatura" (a la manera como la concebiría por ejemplo Escarpit) referentes al efecto social que produce la literatura.

Así planteado el núcleo central de la investigación, el resto del proyecto se refería únicamente al modo de ordenar el material, para lo cual se planeaba seguir un criterio cronológico-generacional. (Muy cuestionable por cierto, hecho del cual se dejó constancia ya en aquel momento). Dicha clasificación generacional fue desechada a poco de iniciar el trabajo, y así fue asentado en alguno de los informes parciales, fundamentándolo de la siguiente manera: Intentarlo implicaría fundamentar previamente la existencia de generaciones definidas en relación con la conceptualización utilizada en este trabajo, y ello no parece posible ni útil. No hay elementos centrales en la estructura de las obras de los narradores de la "generación intermedia", por ejemplo, tomados del esquema teórico con que se trabajó, tales que permitan afirmar la existencia de tal "generación" sobre la base de ellos. Por lo tanto, si para hablar de generaciones hay que recurrir al criterio de fechas de nacimiento o fechas de publicación, lo único que se conseguiría es mezclar en un enfoque dos esquemas diferentes sin relación entre sí. Lo cual no resulta enriquecedor del enfoque inicial sino simplemente dispersivo.

En cuanto al tratamiento por separado de autores argentinos y autores uruguayos, también resulta disfuncional dada la idea central y los límites del presente trabajo. Las "actitudes" de los escritores uruguayos respecto de su realidad histórico-social no difieren -ni tienen por qué diferir- de las "actitudes" de los escritores argentinos, toda vez que éstas han sido planteadas a lo largo del estudio en un nivel de generalidad que no insiste en ~~señalar~~ acentuar el paralelismo con determinado hecho histórico particular de uno u otro país. (Seguramente no sería difícil, sin embargo, señalar un paralelo bastante cercano entre la evolución histórico-social de ambos, y comprobar que la "problemática" literaria es la misma aproximadamente).

mente. Lo que ocurre es que, como se verá luego, no es la "problemática" de la narrativa el objeto de estudio elegido).

Puesta al día del plan.- 1º) Enunciación de un concepto básico de orden filosófico x referido al "Ser" de la literatura; concepto básico que justifique y ubique el enfoque propuesto (enfoque "sociológico") en relación con otros enfoques posibles (estilístico, psicoanalítico, etc.).

2º) Enunciación de un sistema de conceptos derivados o relacionados con el anterior, acerca del tipo de relación existente entre literatura y realidad, y en particular entre narrativa y sociedad. Se trata de ubicar la literatura en tanto actividad gnoseológica y describir sus características como tal.

3º) Formulación de un método de investigación derivado de los conceptos anteriores, señalando objetivos y procedimientos.

4º) Establecimiento de categorías de clasificación para las obras de narrativa rioplatense posterior a 1955, relacionadas con lo anterior. Ejemplificación de las mismas.

Nota.- La continuación lógica del plan así "puesto al día" iría dirigida a la formulación de algo así como un "catálogo general comentado" de todas las obras narrativas rioplatenses posteriores a 1955. Es obvio señalar que tal cosa es imposible en términos de tarea individual y limitada a dieciséis meses. Inclusive la elaboración de un "panorama general" más o menos amplio queda fuera de posibilidad, en razón de que lo que se pretende es basar la tarea en una conceptualización profunda y no superficial. Se puede señalar como ejemplo la obra de Narciso Pizarro *ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA NOVELA* (Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1970), para la preparación de la cual Pizarro, trabajando en equipo con sus alumnos, empleó un año para el análisis -incompleto- de una mediocre novela de autora canadiense. El ejemplo opuesto: la obra de F. Alonso y A. Rezzano *NOVELA Y SOCIEDAD ARGENTINAS* (Bs.As., Paidós, 1971), esbozo de catálogo bajo un título engañoso, en el cual desaparece completamente la existencia de un criterio que de sentido a la vasta enumeración de autores y obras. Se utiliza, por ejemplo, como central un concepto de "novela social" no definido en ningún momento, y es un buen ejemplo de ese tipo de exposición en que la seriedad científica aparece más diluida, y más evidente en cambio el amplio territorio ocupado por palabrerío subjetivo.

1.- PARTE GENERAL

1.1.- Literatura y conocimiento.-

Al encarar una tarea ~~extra~~ de crítica de obras literarias en relación con un elemento que, en principio, es exterior a ellas, corresponde elaborar en forma previa al menos algunos lineamientos de doctrina. Es decir que aunque este trabajo ~~na~~ tuviera como objetivo una formulación abstracta sobre las relaciones que se dan entre la obra literaria y la sociedad, no sería posible sino partir de una concepción que funcionara como hipótesis de trabajo.

Lo histórico-social constituye ciertamente un campo del conocimiento. Formular apreciaciones sobre los modos que la obra literaria tiene de asumir, eludir, describir, etc. ese aspecto de la realidad implica una presuposición de que el arte -y en particular la literatura y dentro de ella la narrativa- es una actividad de alguna manera cognoscitiva, frente a la cual cada autor puede optar por acentuarla como tal o no. Este concepto indica el primer camino a seguir en este enfoque.

Es fácil constatar que una idea que circula desde antiguo por toda la historia de la filosofía es la de que el arte constituye una revelación de una verdad más profunda o más sutil que las verdades que descubren los conocimientos científicos o filosóficos; o de que el verdadero propósito del arte es el de poner de manifiesto una verdad inefable sobre la naturaleza, la vida o el hombre. Tanto Platón como Aristóteles discuvrieron en ese sentido al formular la teoría de la mimesis, y lo propio ocurre modernamente, desde la primera "Estética" (la de Baumgarten, de 1750), siendo destacable en particular Schelling, quien elevó al arte a la categoría de "el más alto conocimiento filosófico". Se trata entonces de circunscribir la especie o la forma de conocimiento que el arte -y en particular la literatura y dentro de ella la narrativa- transmite. En esos términos formula la tarea Kogan (ver bibliografía), sin advertir que al usar el término "transmite" deja de lado la posibilidad de que lo cognoscitivo del arte no radique esencialmente en la transmisión de una forma de conocimiento sino en la creación de ella.

Después de Kant y de algunos postkantianos el conocimiento mismo es concebido más bien como una producción que como una copia; y llevando ese concepto al terreno del "saber" artístico Dilthey asegura que el arte no es una imitación de la realidad preexistente; y en particular no es una reproducción de las cosas experimentadas parcialmente sino una proyección reveladora de la realidad en su conjunto. ("Tal como es la obra de arte pondría de manifiesto lo esencial del mundo vivido por el hombre, con una intensidad inaccesible a la experiencia común, y en una unidad de

visión de la cual el genio descubre el espíritu de una época histórica." Kogan, pág. 13).

Concepciones diferentes acerca de la naturaleza del arte se encuentran entre los teóricos del materialismo dialéctico, pero siempre girando alrededor de su carácter gnoseológico. Hay que tener en cuenta que para Marx "el saber humano es más bien una síntesis de la transformación del mundo por medio del trabajo" (Kogan, p.13) para comprender la vinculación arte-conocimiento en los marxistas más recientes, que hacen hincapié en ese concepto. Los ortodoxos, en cambio, construyendo su estética a partir de los conceptos básicos de Stalin, subestiman el lado activo. Para Lukács, que desde *TEORIA DE LA NOVELA* hasta su *ESTÉTICA* es el expositor más sistemático de ellos, el arte es sólo una forma de conocimiento (... "el marxismo concibe la literatura y el arte como forma de reflejo de la realidad objetiva, independiente de nuestra conciencia" Lukács, artículo citado luego), cuya característica es definida en conceptos hegelianos como "por imágenes" así como la filosofía lo es "por conceptos". Esto induce a concebirlo como un mero reflejo de la realidad objetiva que podría también expresarse en el lenguaje abstracto de las ideas; y por lo tanto la obra de arte estaría destinada a dar una "ilustración sensible" de ese lenguaje abstracto (ver Garaudy: "Polémica sobre estética..."). Plejanov parece inclusive incurrir en contradicción al afirmar la presencia necesaria de contenido ideal en la obra ("sin ideas el arte no puede vivir") pero asegurando en otro lugar que quien proclama ideas "habla de preferencia el idioma de la lógica" (citado por Della Volpe). Así planteado, el arte pierde significación propia, valor cognoscitivo.

Esta concepción aparentemente estrecha es superada por otra también proveniente del materialismo dialéctico que se inspira en la obra y las reflexiones de Brecht y Aragon y que tiene su representante más excepcional -según Garaudy- en el austríaco Ernst Fischer. Para Fischer al arte es una forma de trabajo que, sólo como tal, implica un conocimiento. El acerto está puesto así en la creación y no en la copia; la tarea del artista es más de búsqueda que didáctica. En este planteo vamos superando posiciones anteriores respecto de la característica cognoscitiva de la literatura y el arte. La obra de arte no es reproducción de una realidad objetiva ni de una realidad sensible, como pensaban los empiristas. No es reproducción de una realidad inteligible como las ideas platónicas. No es la reproducción de una "naturaleza humana eterna". Tampoco es una simple proyección del "yo" interior en el sentido de los idealistas o de la concepción mística de "necesidad interior" a lo Kandinsky. El arte expresa una relación profunda entre el hombre y el mundo; es conquista de una realidad siempre susceptible de ser transformada y dominada; es construcción y reconstrucción del mundo físico y social según un plan humano.

"Fischer ve en toda obra de arte un modelo de esta relación, una contracción de lo real a través de la cual se expresa, con forma de parábola, lo esencial de las relaciones activas entre el hombre y el mundo, en cada momento de la historia." (Garaudy, artículo citado luego).

No conozco la fecha de aparición original del libro de Fischer; en Francia

fue publicado en 1965, y en Argentina aparecieron fragmentos o capítulos aislados desde fines de 1964 (ver bibliografía). Lo cierto es que ya en marzo de 1961, en la Argentina, Juan Carlos Pontortiero afirmaba en la "explicación" de su libro (ver bibliografía): "Presumo que el arte es una forma peculiar de reflejo y apropiación de lo real; una manera, la más sintética y total posible, del trabajo del hombre, de la proyección de su sensibilidad y de su razón sobre la naturaleza y la sociedad. La literatura encuentra así su justificación y su sentido dentro del conjunto de la actividad del hombre." (pág. 7).

Otro argentino, Héctor P. Agosti, concibe también al arte desempeñando un papel gnoseológico primordial, pero destacando la importancia del otro polo del conocimiento: el sujeto. El realismo que él propugna traducirá la realidad a través de un temperamento, es decir no será mera copia. (p.19 y ss. Ver bibliografía).

Algunas precisiones mayores encontramos en el artículo de Jean Marie Girard (ver bibliografía). Luego de afirmar el carácter de "forma de conocimiento" que revisa el arte, lo define en relación con otras formas. Fundamentalmente entiende que hay dos clases de conocimiento: el "conceptual" y el "estético". Este último es protagonizado por la "inteligencia afectiva", o mejor dicho por la afectividad erigida en inteligencia. La característica esencial de este tipo de conocimiento es que capta de manera no analítica "la relación de necesidad dialéctica universal", partiendo de la percepción de la forma en su especificidad. De allí llega a la misma conclusión deducible de los autores expuestos precedentemente, en el sentido de que todo arte es realista en cuanto es expresión de un conocimiento estético. Pero destaca que el vínculo arte-realidad reside esencialmente en su más íntima constitución y no en los temas figurativos, siendo éstos no más que una mediación (concepto de Girard que, con otros alcances, se manejará en el capítulo siguiente). En su exposición de las características gnoseológicas del conocimiento estético y de la obra de arte, Girard minimiza -probablemente en demasía- no solamente los contenidos figurativos, es decir la dimensión documental de la obra de arte, sino también el aspecto ideológico. En esto critica a la concepción marxista académica que ve al arte como forma de expresión de la ideología. Concepción derivada a su vez, según Girard, de una concepción racionalista pero no dialéctica de la conciencia; subordina la totalidad de la afectividad a la razón. En definitiva afirma Girard que toda obra de arte contiene elementos documentales y expresa una ideología, pero su valor como obra de arte no reside en ello sino en su carácter de conocimiento profundo, no-conceptual, de la realidad.

Dentro del elenco de trabajos tenidos en cuenta para esta reseña, el de Girard se inscribe aproximadamente en la misma dirección que Ernst Fischer y Roger Garaudy (ver más abajo), o sea una línea marxista no ortodoxa que si bien bordea a menudo peligrosamente el idealismo que ellos mismos pretenden combatir ofrece en cambio una perspectiva muy enriquecedora de las concepciones más tradicionales. Es decir indica un camino que seguramente es perfectible.

Una última consideración acerca de la vinculación del arte con la realidad como forma de conocimiento o de trabajo se refiere a la dimensión de futuro po-

sible, ya aludida en el trabajo mencionado de Agosti. Es en Garaudy donde está formulada en forma más sintética: "La obra de arte es, en cada época, función del trabajo y del mito. El trabajo, es decir, poder real, técnica, saber, disciplina, estructura social, todo lo que ya está hecho o en vías de hacerse. El mito, es decir, la expresión concreta y personalizada de la conciencia de lo que falta, de lo que hoy que hacer en los sectores todavía no dominados de la naturaleza y de la sociedad." (Los subrayados son míos).

(...)

"El realismo de nuestro tiempo es creador de mitos, realismo épico, realismo prometeico." (Garaudy: HACIA UN REALISMO..., pp. 171-172).

En conclusión, podemos concebir el arte como forma de conocimiento, pero de sechando la idea de un conocimiento que sea mera reflejo, pasividad. El conocimiento -y el arte- son aspectos de la construcción del mundo. Dentro de esa actividad, corresponde a la literatura iluminar la realidad objetiva (ya sea a través de un temperamento, ya sea "captando directamente, en las cosas mismas, conceptos que en el estadio actual de la sociedad y de la conciencia son captados aparte de las cosas, exteriormente a ellas" Agosti, p. 20), ya sea volcando una visión totalizadora sobre una situación particular; pero también le corresponde interponer proyectos ("mitos" de Garaudy).

Bibliografía.-

AGOSTI, Héctor P.: "Defensa del realismo", conferencia pronunciada en Montevideo en 1944, incluida en el volumen de igual título, Bs.As., Editorial Lautaro, 1963

DELLA VOLPE, Galvano: "Marxismo y crítica literaria", artículo publicado en El Contemporáneo, Roma, año III, N° 23, marzo de 1960, y transcripto en traducción de Victorio Minardi en La rosa blindada, año I, N° 1, octubre de 1964, pp. 3-9 (Buenos Aires). La parte central del artículo es también transcrita, en traducciones diferentes y con distintos contextos, en el N° 1 de Literatura y sociedad (Bs.As., octubre-diciembre de 1965) y en los números 21 y 22 de El escarabajo de oro.

FISCHER, Ernst: LA NECESIDAD DEL ARTE (título original: VON DER NOTWENDIGKEIT DER KUNST); el capítulo final apareció en los números 17 (nov./dic. 1964) y 18 (feb. 1965) de la revista Hoy en la cultura, Bs.As., en traducción de Benjamín Stern; otro fragmento apareció en 1965/66 sin mención de traductor en El escarabajo de oro, números 29 y 30.

GARAUDY, Roger: HACIA UN REALISMO SIN FRONTERAS, Bs.As., Lautaro, 1964 (Traducción de Raúl Sciavretta).

GARAUDY, Roger: "Polémica sobre estética marxista", artículo publicado sin mención de origen ni de traductor en el N° 26/27 de El escarabajo de oro, p. 10.

GIRARD, Jean-Marie: "Sobre el arte y el conocimiento", trabajo de 1965 incluido en traducción de Raúl Delanze en el volumen ACERCA DEL ARTE, EL REALISMO Y LA IDEOLOGÍA, Bs.As., Ed. de la Flor, 1970.

KOGAN, Jacobo: *LITERATURA Y CONOCIMIENTO*, Bs.As., Centro Editor de América Latina, 1967

LUKACS, György: "El marxismo y la crítica literaria", artículo traducido por Miguel Comesaña en *Literatura y sociedad*, año 1, Nº 1, Bs.As., oct-dic de 1965.

PORTANTIERO, Juan Carlos: *REALISMO Y REALIDAD EN LA NARRATIVA ARGENTINA*, Buenos Aires, Ediciones Procyon, 1961.

1.2.- Literatura y sociedad.-

Aceptada la concepción de la literatura como forma de conocimiento, importa efectuar precisiones acerca de su relación con un campo específico del conocimiento como es el de las ciencias sociales. Abunda el material bibliográfico sobre la relación novela-sociedad, literatura-sociología, y al final de este capítulo transcribo una lista del utilizado para la redacción del mismo. La primera orientación se buscó en el libro de Escarpit, que plantea el hecho de la triple adscripción de la literatura a los mundos de los espíritus individuales, de las formas abstractas y de las estructuras colectivas. Pero lo hace de acuerdo a un esquema rígido de tres elementos, a cada uno de los cuales ha de accederse con enfoques particulares:

Primer elemento: los individuos creadores (autores), que son posibles de interpretación psicológica, moral, filosófica. Segundo elemento: las obras, que son accesibles mediante una interpretación estética, del estilo, del lenguaje o de las técnicas. Tercer elemento: la colectividad (los lectores), que suscitan problemas históricos, políticos, sociales, económicos. Este tercer elemento influye en la creación por ser el libro un producto manufacturado sometido a la ley de la oferta y la demanda. (Ver Escarpit, p.11-13).

Obviamente este esquema admite únicamente una sociología del público lector, y sólo en forma muy mediatizada y parcial la de la creación. Quedan sin posibilidades de existir, si utilizamos el esquema, una sociología de la creación literaria (así como hay una sociología del conocimiento), y una sociología de la obra (en tanto su contenido y aun su estructura se relacionan con la sociedad sobre la cual se recrea.) Esta limitación de enfoque parece ser consciente y voluntaria. Tal se desprende de la crítica que hace a la actitud soviética -y marxista en general- en el párrafo dedicado a "Historia" (en particular pp.16-17), en el cual recrimina que acentúen su estudio más en el testimonio social que aportan las obras literarias que en la "sociología de la literatura propiamente dicha". De esa crítica se deduce que ambas cosas son ajenas entre sí, y que la primera de ellas no sólo no constituye una sociología de la literatura, sino que ni siquiera forma parte de ella. El propósito de ésta según Escarpit es "una mejor comprensión de ciertos fenómenos sociales que condicionan el hecho literario sin determinarlo necesariamente ni fundar su estética"; y por lo que sigue en el resto de la obra se entiende que lo de "ciertos fenómenos" se refiere a la relación del público consumidor con la producción del libro como bien (objeto). Con lo que la Sociología de la Literatura se convierte aproximadamente en un estudio

de mercado. (Escarpit participa de una tendencia metodológica que volveré a mencionar más adelante).

Otros enfoques de lo que debe ser una sociología de la literatura resultan, por ser más amplios, más útiles para este trabajo. Desde las más o menos tímidas propuestas de extraer de la literatura elementos para el estudio de la realidad social, aun sin afirmar que estos elementos sean esenciales para la literatura de ficción en cuanto tal, hasta las modernas concepciones que profundizan en la relación de determinadas formas literarias con correspondientes estructuras sociales, relación que conciben como esencial, constitutiva.

César Graña cree que el escritor maneja una capacidad para descubrir y abrazar la Verdad humana mayor que la "gente común", y que por lo tanto sus creaciones son -o pueden ser- un "reportaje imaginario de lo real, reconstruido simbólicamente y concretamente a través de las peculiaridades del lenguaje, la manera, la actitud, la atmósfera." Además señala que hay literatura que es en sí misma sociológica en cuanto se propone conscientemente una meta objetiva: poner en descubierto fuerzas sociales y económicas y la forma en que ellas DIRIGEN las acciones de los individuos. El polo más avanzado sería el de la literatura de propaganda social; en el polo opuesto hay literatura que deliberadamente menosprecia lo social, pero que en "el perfil y la trama de sus rechazos, en sus quejas y sus disgustos", testimonia lo que el autor siente que debe o no debe a la sociedad, o la sociedad a él.

Este concepto, formulado por Graña en forma aún rudimentaria en comparación con otros autores que mencionaré más adelante, será una de las más importantes líneas centrales de esta investigación, en la cual se intenta respetar en cada caso particular el doble juego de lo que un narrador se propone decir y lo que muestra, quizá a pesar suyo, hasta en la estructura misma de la obra. La tarea del crítico es desenmarañar las formas y grados de penetración (descubrimiento) de la realidad social por la literatura, y cómo puede realizarse aludiendo directamente o indirectamente a la realidad, o eludiendo su consideración. En la crítica latinoamericana no encontramos a menudo una verdadera actitud de este tipo, a pesar de que la tradición de la crítica "conteridista" no es tan reciente como la opuesta. La crítica temática (Luis A. Sánchez, etc.) a menudo ve en las obras lo más superficial, considerándolas en base a la materia de que tratan, de acuerdo con la mayor alusión cuantitativa a un asunto. Con eso no alcanza para situar la obra literaria en relación con el medio que refleja o del que surge, pues en realidad encubre la relación más profunda. Esta crítica de la crítica es formulada aproximadamente en esos términos por Rubén Bareiro Sagüier en la introducción del número de la revista Aportes que se citará al final de este capítulo, precediendo a algunos estudios sobre los modos de relación. (R. Bareiro S.: "Amodo de introducción", pp. 5-9).

El mismo Bareiro Sagüier (en "documento y creación...") distingue dos niveles de mostración de la sociedad por parte de la literatura, en particular la novela: el de la novela-documento, obra que se propone lúcidamente la denuncia, eventualmente desdibujando su carácter de literatura de ficción; y el de la novela en que la socie-

dad es vista a través de una obra de arte, de una creación compleja instaurada en el mundo de la palabra.

En algún momento tanto creadores como críticos concibieron esa función de "documento" como la más importante de la novela, juzgando a ésta más rica cuanto más "informativa" o más "fidel". La estructura narrativa misma dejaba así de constituir lo principal. En realidad, si se considera que la mostración de la sociedad en la novela ha de ser a manera de mero documento, y se la juzga después por su fidelidad o por la cantidad de información que contiene, se desnaturaliza la esencia de la novela, que es ficción por definición. Por otra parte el novelista que concibe de manera tan chata ese valor cognoscitivo, que convierte a la novela en mera crónica, suele implantar sobre esa realidad esquemas rígidos. La mera crónica es casi siempre mariqueísta.

Una reacción frente a esa forma primitiva de realismo puede encontrarse en Fernando Alegría (ver bibliografía), quien diferencia "realidad mostrada" de "realidad vivida" (respectivamente "retrato" y "autorretrato" de la sociedad) y señala en la historia de la novelística latinoamericana el pasaje de una a otra forma.

Theodor W. Adorno postula que otros medios de información -el reportaje, etc.- han quitado a la novela esa tarea meramente documental, y que por lo tanto ella tiende -o debe hacerlo- a concentrarse en aquello que no puede ser suministrado por un informe o por la ciencia. (Adorno, pp. 45-46) Y más adelante agrega que paralelamente "la superficie del proceso vital social va estructurándose más densa y continuamente", y "va recubriéndose también más herméticamente, como un velo, la esencia" y que todo eso obliga a la novela a "romper con lo positivo y aprehensible, a asumir la representación de la esencia y de la superesencia". Y concluye: "Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta." (Adorno, p.47).

Advertimos cómo el concepto de realismo va apuntando cada vez más hacia lo profundo de la realidad social mostrada, lo cual implica atribuir a la novela -concebida como forma de conocimiento- un modo de desentrañar la realidad, y no meramente reflejarla, que le es peculiar y que hace reclamarle frutos que no son los mismos que se esperan de otros procedimientos cognoscitivos.

Un enfoque más complejo y que va, más allá de la actividad cognoscitiva, hasta las posibilidades "activas" de la narrativa o de la literatura en general, es el de Iber Verdugo. El esquema de Verdugo abarca esos dos modos de relación literatura-sociedad: En primer lugar (nivel 1) la literatura contiene a la sociedad, es decir la revela, examina, testimonia, denuncia. Y ello ya sea mediante una actitud deliberadamente asumida a través de crítica, denuncia o examen lúcidos; o mediante una revelación directa a través de la mentalidad misma del escritor, que manifiesta a su vez la de su clase o grupo social. En segundo lugar (nivel 2), la literatura provoca y modifica a la realidad.

Respecto de (1) Verdugo enuncia una limitación fundamental, y es que la literatura sólo permite que entre en la perspectiva de un libro o de un escritor una

porción mínima de la realidad social, porción mínima condicionada por la mentalidad, posiciones e intereses del escritor y fundamentalmente por la clase o grupo social que integra, que le impone un ángulo de observación y hace que en ~~la~~ realidad las incursiones en otros ámbitos sociales resulten vistas y moldeadas según los patrones mentales de su propia extracción social. Es así que ese "testimonio" de la realidad que da una novela no sólo puede ser "desde adentro o desde afuera, con participación o en distancia de dómine" (comparar con el concepto de "retrato" y de "autorretrato" en F. Alegría), sino que la sociedad puede ser tanto revelada como traicionada, conscientemente o no.

Respecto de (2) Verdugo descubre otra limitación, que es el escaso alcance de la literatura: el público habitualmente consumidor de literatura es un sector "muy limitado, preferentemente de clase media". Y dentro de ese público el éxito tiene que ver más con el "lanzamiento" que con la "herida" que produce su "mensaje". Descubre Verdugo que el mismo público que lee a Borges lee a Sábato; el que conoce a Arlt es el mismo que conoce a Güiraldes. Y deduce que tanto efecto causa el "mensaje" de las "fantasías exquisitas" de Borges como el de las "exquisitas revulsividades" de Cortázar. Porque el lector común difícilmente piensa que las irrealidades de la novela -que es ficción- implique ahondamientos de la realidad.

Sin embargo Verdugo reconoce un ~~un~~ hecho que contradice en alguna medida las afirmaciones anteriores: la existencia en la actualidad de un "extraordinario incremento del interés del público argentino por nuestros novelistas". Lo reconoce y lo interpreta como efecto de la urgencia de clarificación que manifiesta sobre todo la juventud, que se dirige a la novela sobre todo en cuanto documento sociológico, político o antropológico; a la novela "que se plantea críticamente los mecanismos de la sociedad y la cuestión de la condición humana".

A partir de ese hecho el articulista encara una revista a las principales manifestaciones de la literatura argentina deteniéndose en la consideración de actitudes y contenidos, para sobre esa base volver al punto de partida y extraer conclusiones sobre la "capacidad de influencia" de la novela actual. Resumó aquí dichas conclusiones, que quedan fuera de lo que es la intención más modesta de este trabajo, antes de volver atrás y revisar un elemento del aludido artículo que puede serme de mayor utilidad: el esquema teórico con que Verdugo encara esa "revista" de la literatura argentina. Las conclusiones son que, por un lado, la literatura "de los conformes" no tiene por supuesto ninguna vigencia transformadora, por ser una "literatura tautológica" en cuanto no es sino manifestación de lo consabido y lo tolerado. "La relación literatura-sociedad está dada entonces por la condición social que revela la actitud de esos escritores y por la mentalidad colectiva, incentivada, que revela su lenguaje". (Verdugo, p. 83). Y por otro lado, la "literatura rebelde" ve condicionada su función social por su capacidad de entrar en el público, que la experiencia muestra reducida a círculos estrechos. Y porque la esperanza de cambio no lleva a nadie a esperar lo de la literatura, en parte por culpa de los mismos escritores que enfocan desde afuera su visión de la realidad. (Estas conclusiones son quizá estrechas y discutibles, pero por lo que dije antes no tiene sentido profundizar la cues-

ción aquí).

El esquema que utiliza Verduzo para su panorama comienza en la perspectiva de las actitudes deliberadamente asumidas, que básicamente son dos: solidaridad y desentendimiento. La primera se propone una literatura al servicio del prójimo a través del ofrecimiento de un camino para el autoconocimiento crítico y su ubicación en la sociedad; la segunda es una literatura de lucimiento personal del escritor, de exhibición de cultura o hasta de un abrirse paso hacia el goce de determinados privilegios. La primera de ambas actitudes se conecta naturalmente con las grandes crisis nacionales que le sirven de estímulo y de factor desencadenante, y la proveen de materiales. Dentro de esa literatura de solidaridad, o "comprometida", distingue Verduzo dos líneas paralelas de las cuales una es correlativa a la imagen de la historia oficial; y la otra es opositora y crítica de dicha perspectiva oficial, promotora del cambio, y va desde débiles críticas hasta libros revolucionarios (de diferentes revoluciones: de partidos, como Marmol o Sarmiento contra Rosas; social como en Anlt; de la condición humana como RAYUELA). En ambas líneas se dan dos alcances distintos: el del alegato y el de la mostración directa de las falacias de la sociedad.

Sin embargo Verduzo no diona en la posibilidad, ya señalada por Graña o por Bareiro Sagüer, de una mostración involuntaria, que puede hasta llegar a concebirse como constitutiva de la novela como género. Una sospecha de la correlación que existe entre la estructura narrativa llamada novela y determinados ordenamientos de la sociedad en que surge existe en todos aquéllos que desde antiguo señalaron la coincidencia del nacimiento de la novela con el del ordenamiento social burgués (ver por ejemplo Rest, Capítulo N° 1, pp. IV-V). Si aceptamos como evidente que "la novela, en su forma tradicional, fue el género propio de la burguesía; su misión consistió en expresar a través de la imaginación los ideales de ese sector, centrados en la realización individual dentro de un esquema secularista y competitivo" (Rest, Capítulo N° 2, p. XLV) tendremos que aceptar que la relación novela-sociedad se da no sólo en el contenido documental o "verosímil" sino a nivel más profundo. Los primeros novelistas no supieron que su misión fuera expresar las concepciones arquetípicas de ningún sector social, ni se propusieron otra cosa que entretener a través de productos imaginativos. Pero en ese universo ficticio descrito en cada novela hay personajes -la presencia del ser humano parece ineludible en la novela- que se relacionan entre sí y que reproducen el esquema de relaciones hombre-mundo u hombre-prójimo propio del universo exterior a la novela misma. Si sigo este razonamiento concluyo en que aun escritores como Borges desnudan en su obra una visión de la sociedad. (O, como se debate en las polémicas sobre estética mencionadas en el capítulo anterior, Kafka es más valioso que Thomas Mann como desentrañador de su sociedad).

Si la novela surge en correlación con determinado ordenamiento social, seguramente habrá de sufrir evoluciones y modificaciones paralelas a las distintas etapas de desarrollo histórico de la sociedad. Rest (LA NOVELA TRADICIONAL, p. 11 y ss.) cita a varios autores que señalaron esa concordancia. Por ejemplo Harvey Levin señala que "el período del capitalismo burgués -aproximadamente de 1739 á 1939- corresponde, no por accidente, al esplendor de la novela realista". (¿No será al revés?)

O.T.S. Eliot: "Stendhal y Flaubert, a quienes se puede agregar Balzac, son exploraciones del alma individual tal como se da en una etapa particular de la sociedad".

Claro que estas manifestaciones no separan lo que en la novela es "documento" o actitud hacia la realidad de lo que es su estructura, pero esa diferencia aparecerá con más naturalidad en quienes se refieren a la crisis producida en la estructura novelesca y descubran la correspondencia de esa crisis con la disolución de las pautas burguesas. (Es importante distinguir entre la concepción de la crisis de estructuras literarias como consecuencia de la disolución de pautas sociales vigentes, y la más simplista que relaciona la crisis con determinada guerra mundial o acontecimiento particular). La narrativa de "monólogo interior", en que el personaje literario queda encerrado en sí mismo de modo que el vínculo único con el mundo externo radica en las percepciones subjetivas de su conciencia, fue bien pronto interpretada como síntoma de la alienación del hombre en la fase actual del capitalismo contemporáneo. Síntoma que es independiente del aspecto "documental" de esa narrativa, que a menudo es mínimo.

Una caracterización de la novela como la de Lukács, tomada tal cual la propone en su libro de 1920 -en realidad redactado antes de la Primera Guerra-, o bien perfeccionada por Goldmann (quien también utiliza ideas de René Girard) y su equipo de Bruselas (ver también el artículo de Leenhardt) alude fundamentalmente a esa referencia a la realidad que hay en ella, y que es una referencia que no podemos entender únicamente a nivel de "tema".

Lukács y Girard (conozco MENTIRA ROMÁNTICA Y VERDAD NOVELESCA únicamente a través de las menciones de Goldmann, y las de Narciso Pizarro) estudian la forma novelesca caracterizada por la existencia de un héroe, y definen a la novela como historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en una sociedad degradada. (El ejemplo más cómodo es el del Quijote, cuya estructura esencial -"estructura" en el sentido que Goldmann da al término- está representada por los valores de la caballería. La búsqueda se degrada porque ellos ya no existen en la sociedad real en que vive el héroe, sociedad a su vez degradada por haber cambiado y relegado esos valores a nivel implícito). El héroe busca valores que son rechazados por el mundo, negados por la sociedad en los hechos. Por eso la expresión de "héroe problemático" con que Lukács define al de la novela -a diferencia por ejemplo del de la epopeya-. No puede ser héroe positivo porque no lucha por valores que conoce verdaderamente, al estar éstos degradados en el mundo en que se desenvuelve la historia. Los valores auténticos sólo existen realmente en la cabeza del novelista, pero como algo abstracto e irrealizable. El novelista escribe porque llega al convencimiento de que sus propios ideales son abstractos, algo imposible frente a una sociedad que los niega o los ignora.

Sobre esa concepción de la novela, Goldmann construye su hipótesis acerca de la verdadera relación que liga a ese género al desarrollo del capitalismo: es una relación de estructura a estructura; existe una estructura rigurosamente análoga entre la novela clásica y la economía liberal. La "reificación" de los valores en el mercado capitalista, concepto marxista que describe la conversión de los "valores de uso"

en "valores de cambio", es un proceso idéntico al presentado por Lukács con referencia a la novela. En la economía también los "valores de uso", que son los auténticos, se degradan, se mediatizan, se vuelven puramente convencionales e implícitos frente a los "valores de cambio" que son los que rigen verdaderamente.

La hipótesis de la analogía de estructuras (capitalismo liberal-novela clásica) es extendida al universo de la novela contemporánea, repitiéndose ahora el paralelismo con las fases posteriores: capitalismo de monopolios, neocapitalismo. A la primera de ambas correspondería la novela de disolución de personajes en que el héroe individual es sustituido por el héroe colectivo; a la segunda, el "nouveau roman".

También parece posible aplicar la hipótesis a géneros anteriores a la novela clásica caracterizada por Lukács. Con un método parecido al de los análisis de Goldmann, Erich Koehler analiza el nacimiento de las novelas de caballería, la estructura de éstas y la de la sociedad en que nacieron, en su ponencia ante el Primer Coloquio Internacional de Sociología de la Literatura celebrado en mayo de 1964 en París, y llega a resultados igualmente positivos.

El coloquio recién mencionado se dedicó fundamentalmente a problemas de metodología. Las diferentes ponencias, y las discusiones posteriores a cada una (material recogido en el volumen LITERATURA Y SOCIEDAD) revelan -al margen de críticas o reservas que podrían tal vez formularse- una gran riqueza de posibilidades para este tipo de enfoques en la investigación crítica contemporánea. Revelan también que la mostración de la realidad a través de las obras de arte es -o puede ser- bastante compleja y que la tarea del crítico debería encaminarse como última meta a desentrañar los diferentes niveles de profundidad en que se da en cada obra en particular.

Ejemplo: Un primer nivel, es decir el más superficialmente visible, sería el del tema, en los casos en que el novelista describe en su obra determinados hechos, ambientes, personajes, etc. con el convencimiento de que tales elementos son "verosímiles" y eventualmente el propósito de que el lector los considere como muestrario de la realidad. Todo ello se vuelve más mediato si no constituye el tema principal de la obra, sino algo en mayor o menor grado circunstancial. Una novela por ejemplo de ambiente rural sigue siendo -o pudiendo ser- un muestrario de tipos, costumbres, paisajes, independientemente de que su autor haya puesto o no el acento de su labor en ese nivel -que por otra parte puede ser eliminado en mayor o menor medida, y quizá casi totalmente-.

Un nivel más profundo que el anterior, en cuanto se da "a través" de él, podría ser el del "desentrañamiento de los elementos esenciales o desencadenantes" de la realidad descrita en el primero. El autor de una novela que refleja el determinado ambiente, tipos de personaje, etc. puede proponerse además mostrar aspectos y relaciones más ocultos, mostrar o demostrar causas, poner en descubierto fuerzas sociales o psíquicas o de cualquier naturaleza, y la forma en que ellas provocan o "dirigen" las acciones de los individuos (Cfr. Graña). Este segundo nivel es más superficial -es decir más conciente para su autor y más visible para el lector- cuando esa acción "desentrañadora" se convierte en alegato directo, y es más profunda cuando se da

a través de procedimientos más propiamente "literarios" que el crítico deberá analizar en cada caso particular.

Por debajo de estos niveles está la "concepción del mundo" del autor, la cual obligatoriamente ejercerá su influencia sobre su actividad creadora porque constituirá el molde en que ubicará los demás elementos. Ese autor puede despreocuparse absolutamente de dar un "retrato" de la realidad y de averiguar causas y relaciones profundas; puede concebir su propia actividad como mero juego; y sin embargo el universo que instaura en su obra reproducirá el esquema de su concepción del mundo. Para dar un ejemplo pedestre: un autor puede imaginar una historia en que personajes imaginarios se mueven en un mundo imaginario y constituyen seres aislados entre sí; y dar con ello indicios de que el mundo real es vivido por él como espacio en que la comunicación es imposible.

Esa manera de vivir la realidad que el narrador desnuda en su obra puede a su vez interpretarse, en un nivel más profundo, en relación a la visión de mundo de la clase o grupo social a que pertenece o con el que se identifica. En un nivel más profundo se puede interpretar esa visión como indicio de una ideología más general; y más profundamente se puede interpretar a ésta como producto de un momento particular de la historia del mundo y como espejo -a ese nivel- de la ~~realidad~~ sociedad, que es el vehículo a través del cual el individuo se conecta con la realidad.

No tiene sentido formular en abstracto un esquema de "niveles de profundidad" en la relación novela-sociedad, y menos aún formularlo en forma previa. La certeza de la existencia de esos niveles que se entrecruzan en una obra literaria debe partir de la lectura y análisis de la obra misma y recién después elevarse al plano de las comparaciones con otras similares. Tengo plena conciencia de que esos distintos niveles de contacto literatura-realidad, novela-sociedad, y su articulación, constituyen un campo de investigación tan vasto que imposibilita el logro de conclusiones definitivas -más o menos definitivas- dentro del límite de una investigación relativamente corta; y quizás aún dentro del límite de toda una vida dedicada a la investigación. Pero ocurre que no es posible tampoco autolimitarse a enfocar un aspecto demasiado parcial como para que el resultado -quizás concreto- de la investigación carezca de sentido suficiente. En el Coloquio mencionado antes se produjeron después de varias ponencias enfrentamientos entre los sostenedores del método empírico y los de los distintos estructuralismos. Los primeros, deseosos de trascender el plano de la mera crítica y/o del "ensayo" e instalarse firmemente en el de la ciencia, propugnaban renunciar a formular interpretaciones que no estuvieran sostenidas por datos empíricos absolutamente mensurables. Como consecuencia de ello una investigación sobre la acogida por parte del público de una novela de Stendhal insumiría por ejemplo cinco años de labor de todo un equipo. Y cinco años, pienso, son demasiados para lograr un dato que en sí mismo carece de relevancia hasta que sea utilizable en un contexto de mayor significación como la interpretación de alguna modalidad del hecho literario. Y por ese método dicha interpretación es remitida a las "calendas griegas", según expresión de Goldman en uno de los debates. La exigencia científica no puede

llevarse a un grado que descargue de significación a cada paso particular que se da en la investigación. Quiero decir que la estadística de lectores de una novela a través de épocas sucesivas, por ejemplo, no es un dato innecesario pero sí demasiado costoso. Y trabajar cinco años en equipo para elaborarlo -y además sin verificar uno por uno los datos parciales que se manejan, como quizás correspondería si planteamos la exigencia de cientificidad a ultranza- carece de sentido porque se pierde de vista por completo la finalidad que se persigue. El propio Escarpit sucumbe a sus plantens, pues con su enfoque queda condenado (a pesar de las limitaciones con que concibe la aplicación del método sociológico a la investigación literaria) a presentar siempre conclusiones provisionarias.

Bibliografía.-

- ADORNO, Theodor W.: "El narrador en la novela contemporánea", en *NOTAS DE LITERATURA*, Barcelona, Ed. Ariel, 1962.
- ALEGRIA, Fernando: "Retrato y autorretrato: la novela hispanoamericana frente a la sociedad", en *Aportes*, Revista trimestral de ciencias sociales, París, Instituto latinoamericano de relaciones internacionales, Nº 8, abril de 1966, pp. 22-28.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén: "Documento y creación en las novelas de la guerra del Chaco", en *Aportes*, número citado arriba, pp. 88-98.
- ESCARPIT, Robert: *SOCIOLOGIA DE LA LITERATURA* (trad. de J. F. Marsal y J. C. Puig), Buenos Aires, Fabril, 1962.
- GOLDMANN, Lucien: "Introducción a los problemas de una sociología de la novela", en *PARA UNA SOCIOLOGIA DE LA NOVELA*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1967. (Trad. de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz). El volumen contiene también los estudios sobre las novelas de Malraux y sobre el "nouveau roman", así como la transcripción de la ponencia ante el Coloquio de París.
- GRANA, César: "El análisis social de la literatura: posibilidades y limitaciones", en *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Puerto Rico, vol. VI, Nº 2, 1962. Pp. 215 y ss.
- LEENHARDT, Jacques: "Fundamentos preliminares para una sociología de la novela", en el número citado de *Aportes*, pp. 10-20.
- LITERATURA Y SOCIEDAD, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1969 (Trad. de R. de la Iglesia). Contiene los trabajos y debates del Primer Coloquio Internacional de Sociología de la Literatura celebrado en París en 1964: una introducción de Arthur Douey y ponencias de Edoardo Sanguinetti, Roland Barthes, Erich Koehler, Geneviève Mouillaud, Alphons Silbermann, Hervé Lefebvre, Felix Brun, Charles Aubrun, Robert Escarpit, Bernard Dot, Yan Kott y Lucien Goldmann.
- LUKACS, György: *TEORIA DE LA NOVELA*, (Trad. del francés de J. J. Sebrelli), Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.
- REST, Jaime: "Orígenes y desarrollo de la novela" y "El apogeo de la novela", en *Capítulo* Nºs. 1 y 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

REST, Jaime: *LA NOVELA TRADICIONAL*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

VERDUGO, Iber H.: "Testimonio y denuncia en la literatura argentina", en el número citado de *Aportes*, pp. 39-87.

1.3.- Conclusiones mínimas.-

Sobre la base de la búsqueda de elementos teóricos informada anteriormente, se expone aquí un cuerpo mínimo de doctrina utilizable como punto de apoyo para el análisis de textos:

1.- ARTE Y REALIDAD. El arte es una forma peculiar de reflejo y apropiación de lo real. Es una forma de trabajo; y como tal implica -y es- conocimiento.

2.- INDIVIDUO Y SOCIEDAD. Ambos términos se prestan significación mutuamente: la sociedad no existe sin individuos; la sociedad da sentido a la vida individual.

La sociedad hace de vehículo, de "intermediario", en las relaciones entre el hombre y la realidad total. Forma parte de ella y además proporciona los medios de conocimiento y de acción. Por lo tanto toda visión (reflejo y apropiación) de la realidad se da a través de la sociedad y la incluye, presumiblemente como elemento principal.

3.- CONCLUSIONES. De (1): Todo arte es "realista" en el sentido lato del término. En toda obra de arte hay una imagen de la realidad. El modo de ser de esa imagen de la realidad está en el centro mismo de "lo estético", no es accesorio, y su desentrañamiento es la tarea principal de un estudio crítico.

De (2): El arte es un hecho social en sí mismo. Es una imagen y actitud hacia la realidad dadas en y a través de la sociedad.

Naturalmente el objeto de este trabajo no es tanto demostrar lo artedicho, como usarlo a la manera de hipótesis de trabajo, y, sobre todo, como justificación de este enfoque propuesto. A partir de él se supone que la tarea del crítico consiste en arondar en la imagen de la realidad ofrecida por la obra (es decir interpretar-la), y esclarecer la actitud del autor hacia ella. La obra sirve además potencialmente tanto al lector como al propio autor como instrumento de apropiación de la realidad que refleja, y como proyección de anhelos, temores, etc. respecto de la misma, (Permítaseme insistir: la obra es, más que conocimiento, actividad cognoscitiva). Estos elementos se barajan entre sí en modalidades y profundidad diferentes para cada obra.

La realidad reflejada/indagada por la obra literaria narrativa es en primer término la realidad social, puesto que es lo más inmediato para cualquier individuo. Se señaló más arriba que la sociedad es intermediario inevitable entre individuo y realidad. Por lo tanto, aún en el caso de que el novelista no usara como te...

realidad social, ni siquiera en forma mediata, ésta aparecería en su obra, implícita como mediadora de su conocimiento, o como origen de su actitud. En tal sentido la obra revela a la sociedad en que nace tanto como revela a su autor.

Las técnicas narrativas (el arte como "habilidad") desempeñan un papel instrumental. Pero de alguna manera pueden convertirse en objeto artístico. (Así como el microscopio vale en principio por su utilidad como instrumento de determinados conocimientos, pero puede a su vez convertirse en objeto de estudio, en parte de la Óptica, entendida como ciencia en sí misma que a través de su campo de estudio apunta a la estructura del universo). En obras contemporáneas muy a menudo el lenguaje mismo es "contenido" de la obra, y no porque la obra "hable" de él sino porque la muestra actuando, como si esa mostración y el campo de la semántica fueran el modo elegido para desentrañar la realidad. En estas obras se acentúa lo indagatorio por sobre el mero reflejo.

De todo lo expuesto hasta el momento surge la posibilidad que es triple en cuanto a enfoque crítico a elegir: a) un enfoque centrado en el aspecto documental de contenido de la narrativa del período estudiado; b) un enfoque dirigido a desentrañar la actitud ideológica (hablo de ideología en el sentido menos superficial posible) de los autores estudiados; y c) un enfoque que obviando los niveles anteriores se dirija en forma más directa a lo profundo de la estructura narrativa para descubrir en ella su vínculo con la realidad. La primera de estas posibilidades es la más frecuentemente adoptada por los trabajos existentes acerca de la literatura argentina y su relación con la realidad histórico-social. En la segunda dirección indicada se inscriben trabajos más o menos sistemáticos como los de David Viñas y otros más circunscriptos. Ambos enfoques, y muy en especial el primero, adolecen de cierta superficialidad (recordar el planteo de Jean-Marie Girard mencionado en la primera parte). Mi intención hubiera sido apuntar desde ya a un nivel más profundo en un intento de llegar a un enfoque lo más cercano posible a lo que se concibe como esencia misma de la obra literaria. Pero, aparte de que dicha concepción está apenas esbozada aún, la intención exce- de sin duda las posibilidades de que dispuse en cuanto a tiempo y madurez. Por lo tanto mi trabajo de investigación se ubicó a mitad de camino entre los enfoques caracterizados en b) y c), y su resultado será criticable (entre otras cosas) por un desajuste visible -ya advertido en algún informe anterior- entre una formulación teórica que va demasiado lejos y una exposición concreta acerca de la narrativa rioplatense posterior a 1955 que permanece demasiado cerca.

A manera de ejemplos.-

Para un enfoque centrado en lo documental comenzaríamos por señalar que pocos autores renuncian abierta y definitivamente a reflejar una realidad. (Me estoy refiriendo ya en particular a la narrativa ~~argentina~~ rioplatense del período estudiado). Estos pocos son, en principio, quienes optan por una narrativa de tipo fantástico, aunque es necesario descartar de la lista a aquéllos en cuyas ficciones existe una intención significativa (simbólica) conciente y expresa. Algunos cuentos de Cortázar ("Omnibus", "Casa tomada", etc.) constituyen un buen ejemplo de lo último. Entre los

que quedan después de tal desparte cabe ubicar al Borges de una gran parte de sus relatos, los relatos "oníricos" de Gloria Alconet (EL HOTEL DE LA LUNA), etc. De acuerdo al planteo teórico expuesto, queda claro que cualquiera de estos ejemplos es pasible de análisis "a nivel profundo", obviando lo documental; y que la afirmación de que todo arte es realista vale también para ellos.

Otros autores, sin renunciar a reflejar una realidad exterior a sus ficciones, la utilizan de modo aleatorio. Es decir que la relación de correspondencia entre los elementos de la ficción y elementos de la realidad no es significativa: puede o no haber correspondencia en mayor o menor grado, sin que ofrezca interés determinar críticamente su "verismo". Por ejemplo, MARIA DONADEL, de Arturo Corretani, o MI PROPIA HORCA, de Juan Manuel Villavreal. Para estas obras es igualmente inútil un análisis referido al nivel documental.

En otro extremo están los narradores que explícitamente reflejan, analizan o explican la realidad o parte de ella. En ese grupo se ubican tanto los meros pintores (Joaquín Gómez Bas: ORO BAJO; Silvina Bullrich: LOS BURGUESES, etc.) como los "ideólogos" (David Viñas: LOS DUEÑOS DE LA TIERRA).

Lo difícil es establecer en qué medida es relevante lo documental en casos intermedios: en qué medida importan las circunstancias concretas en que se desarrolla la acción de LA CASA DEL ANGEL de Beatriz Guido o SIMBAD de Eduardo Mallea. Es lícita la lectura de LA CASA DEL ANGEL encarada como pintura de cierta clase social y de cierto ambiente, pero ... hasta qué punto es ésa la lectura más lícita? En el caso de SIMBAD, la duda es menor.

El resultado de un trabajo de investigación centrado en lo documental podría consistir en un catálogo de ámbitos sociales descritos: el convertillo en la mencionada ORO BAJO, el suburbio pobre en CONFESION APOCRIFA de Arturo Corretani, la burguesía ociosa en LOS BURGUESES y sus continuaciones o en HISTORIA DEL PAPIÓN SAGRADO de Santiago Bullrich, los barrios marginales de una ciudad de provincia en LAS TIERRAS BLANCAS y en algunos CUENTOS PARA LA MUJER DOLORIDA, Juan José Manauta, chacareros de la provincia de Buenos Aires en la época de la tecnificación en LA BOCA SOBRE LA TIERRA de Néstor Bondoni, la Patagonia en LOS DUEÑOS DE LA TIERRA de Viñas o en EL PARAÍSO de Pedro Orgambide, pequeños empresarios en LA FATALIDAD DE LOS CUERPOS de Héctor A. Murena, empleados públicos en LA HERMOSA VIDA de Jorge Capello, ambientes lumpen en VENCEDORES Y VENCIDOS de Bernardo Kordon o en LA CULPA de F.J. Solero, ambientes intelectuales existencialistas, fragmentariamente, en STRANGER de Renato Pellegrini, ambientes universitarios en DAR LA CARA de David Viñas, y así al infinito, cabiendo clasificaciones criteriosas: novela específicamente urbana, novela rural, novela provinciana.

En una clasificación más detallada podrían tomarse en cuenta otras variables: por ejemplo diferenciar aquellas descripciones en que el momento histórico es particularmente relevante (todas las novelas de David Viñas menos, quizá, UN DIOS COTIDIANO) de aquéllas en que no lo es (comparar al respecto las novelas "patagónicas" de Viñas y Orgambide).

Otro catálogo posible sería el de actitudes. Hay por ejemplo actitud ideológica expresa en las novelas citadas de Viñas o de Marautá; no la hay en cambio en la de J. Capello. Para este catálogo sería necesario definir previamente categorías como "compromiso", "desentendimiento", etc. y discernir además en la ideología implícita de cada autor una voluntad de quietismo, de regresión o de cambio. Un enfoque de esta naturaleza presenta la ventaja de que abarcaría sin excepciones a todas las obras, incluso las posibles.

Probablemente sería preferible dejar de lado estas posibilidades de sistematización y colocar en el centro de la actitud de lectura la consideración de los "valores" manifestados en las obras, tal como parece ser la dirección en que se encamina actualmente la sociología de la literatura. Desde este punto de vista:

- 1.- Existen novelas que afirman un conjunto de valores relativamente estable.
- 2.- Existen novelas que giran alrededor del conflicto de un valor o de un conjunto de ellos.
- 3.- Existen, por último, novelas cuya característica saliente es la ausencia de valores. A este grupo podría desdoblarse en a) novelas del absurdo, que simplemente denuncian la ausencia, y b) novelas de búsqueda, que dramatizan ese hecho y agregan o insinúan una proyección al futuro y al cambio.

Utilizando este encuadre es perceptible la tendencia que hay, en la narrativa rioplatense posterior a 1955 (y particularmente la urbana), a estar constituida cada vez en proporción mayor por obras del tercer grupo.

Al final del capítulo siguiente se aludirá a ese hecho y se intentará una muy somera ejemplificación, agregando un intento de explicación general referida a la peculiar ubicación de la sociedad argentina en el proceso de cambio de una sociedad "tradicional" a una sociedad "moderna", y un intento de relacionar novela y clase social dentro de ese contexto.

Obras mencionadas.-

- ALCORTA, Gloria: EL HOTEL DE LA LUNA Y OTRAS IMPOSTURAS, Bs.As., Sudamericana, 1957.
BONDONI, Néstor: LA BOCA SOBRE LA TIERRA, Bs.As., Ediciones "doble p", 1956.
BULLRICH, Santiago: HISTORIA DEL PAPIÓN SAGRADO, Bs.As., Falbo, 1965.
BULLRICH, Silvina: LOS BURGUESES, Bs. As., Sudamericana, 1964.
CAPELLO, Jorge A.: LA HERMOSA VIDA, Bs.As., Sur, 1961.
CERRETANI, Arturo: CONFESION APOCRIFA, Bs.As., Kraft, 1955.
CERRETANI, Arturo: MARIA DONADEI, Bs.As., Kraft, 1956.
CORTAZAR, Julio: los cuentos mencionados pertenecen a BESTIARIO (1951).
GOMEZ BAS, Joaquín: ORO BAJO, Bs.As., Goyanarte, 1957.
QUITO, Beatriz: LA CASA DEL ANGEL, Bs.As., Losada, 1955.
KORDON, Bernardo: VENCEDORES Y VENCIDOS, Bs.As., Edit. Capricornio, 1965.
MALLEA, Eduardo: SIMBAD, Bs.As., Sudamericana, 1957.
MARAUTA, Juan José: CUENTOS PARA LA NIÑA DOLORIDA, Bs.As., Losada, 1961.
MARAUTA, Juan José: LAS TIERRAS BLANCAS, Bs.As., Ediciones "doble p", 1957.

(De LAS TIERRAS BLANCAS se manejó la edición de Bs.As., Editorial Sophos, 1959).
MURENA, Héctor Álvarez: LA FATALIDAD DE LOS CUERPOS, Bs.As., Sur, 1955.
ORGAMBIDE, Pedro: EL PARAMO, Bs.As., Dávalos y Hernández, 1965.
PELLEGRINI, Renato: SIRANGER, Bs.As., Tirso, 1957.
VILLARREAL, Juan Manuel: MI PROPIA HORCA, Bs.As., Kraft, 1956.
VIRAS, David: UN DIOS COTIDIANO, Bs.As., Kraft, 1957 (Se manejó la edición de Centro Editor de América Latina, 1968).
VIRAS, David: LOS DIENOS DE LA TIERRA, Bs.As., Losada, 1958. (Se manejó la edición de EUDEBA, 1966).

2.- PARTE ESPECIFICA

2.1. Esquema histórico.-

La consulta bibliográfica realizada para este capítulo se orientó en la búsqueda de un segundo término de comparación en relación con los textos literarios a analizar. Como en éstos se trascenderá el plano de la alusión directa y conciente de hechos políticos, la bibliografía preferida no es la que intenta la historia puntual y detallada del período 1955-1970 sino los enfoques de tipo sociológico o de historia social que propongan un cuadro global de "fuerzas sociales" actuantes en dicho período.

El enfoque de Germani, por ejemplo, pone el acento en la crisis que produce el paso de la "sociedad tradicional" a la "sociedad de masas". Pueden aportar datos utilizables sus caracterizaciones de ambas, desarrolladas didácticamente en forma de cuadros yuxtapuestos (p. 117 y ss.), y a ellas vale la pena volver cuando la lectura de alguna novela permite el cotejo con esa visión teórica. En la sección dedicada a ese pasaje de una a otra forma de sociedad en la Argentina, y en particular en el capítulo dedicado a la época contemporánea (pp. 233-252; capítulo constituido por un trabajo redactado en 1956), Germani recorta el país sobre lo que llama "crisis de nuestro tiempo", la cual describe en sus efectos económicos, morales, políticos, etc. Por la fecha de redacción no puede pretenderse naturalmente una exposición que vaya más allá del peronismo. Ello, sumado al "cientificismo" cuya crítica no corresponde hacer aquí, hacen a esta parte del volumen poco útil a los efectos de esta investigación, pues tan poco ofrece una clara visión de las causas o las características centrales del fenómeno peronista. Su interpretación, que toma la forma de una comparación con los regímenes nazi y fascista con el propósito de señalar diferencias, se limita casi a exponer cómo y por qué el peronismo ~~basó su apoyo~~ se basó en el apoyo de clases populares y no medias como aquéllos; cómo y por qué debió "adecuar" sus contenidos a esa situación; analiza la irracionalidad de las masas, etc. Pero no alcanza a decir qué fue el peronismo ni por qué surgió (el apoyo de las masas populares es visto como posterior, o en todo caso como característica, no como causa); no lo define más que como totalitarismo. De donde parecería inferirse que toda la explicación consiste en que en un momento dado de la historia a una persona o un grupo de personas "se les ocurrió" instaurar un régimen totalitario aprovechando circunstancias de la crisis mundial, lo-

grando el apoyo masivo de las "clases populares" mediante una adecuación (engañosa) de sus contenidos a las expectativas (espontáneas o dirigidas) de esas clases, y gracias a haberse dado cuenta de que ése era el apoyo en que podían y debían basarse, en razón de la "disponibilidad" de la masa popular a raíz del proceso de industrialización y de urbanización.

Ahora bien: si como explicación no sirve por lo poco "explicativa" que resulta, en cambio son útiles ciertos datos o elementos conceptuales que maneja: el propio concepto de "disponibilidad" de las clases populares y el análisis de sus motivos, referencias sobre la composición de las clases medias y su evolución, el análisis de los métodos "demagógicos" y de las vivencias de las clases populares con respecto a ellos, referencias al irracionalismo de las masas que las llevó a confundir objetivos "reales" con objetivos "sustitutos". Todo ello constituye un cuadro en que se da -en una obra de intención científica- exactamente la misma incomprensión y las mismas explicaciones sustitutas que encontraremos en la mayoría de los narradores que directa o indirectamente apuntan al peronismo en los primeros tiempos posteriores a la caída de Perón. Un catálogo de ellos puede consultarse en varios artículos de Ernesto Goddar, y una caracterización de la actitud se intentará más adelante.

El volumen de C.E.P.A.L. tiene quizás el mismo hilo conductor que la obra de Germari, pero enfocado preferentemente desde su ángulo económico. Aun no refiriéndose en particular a la Argentina, ésta queda ampliamente comprendida en la descripción. La situación de América Latina entera es vista a la luz de los problemas que enfrenta para alcanzar su "desarrollo". Los elementos de dicho volumen más útiles para el presente trabajo son posiblemente la caracterización que se hace de las diferentes ideologías actuantes.

La historia de Tulio Halperin Donghi proporciona otro tipo de datos: en primer lugar una historia fáctica más o menos global y completa; en segundo lugar una interpretación primordialmente económica particularizada; y en tercer lugar una visión de conjunto de todo el continente en que se aclaran las interrelaciones de los aspectos político, económico y social, especificados luego en cada país.

En lo que respecta a la Argentina quizá la parte más débil sea la dedicada al gobierno de Perón, en el sentido de que tampoco queda claramente explicado su surgimiento (Seguimos encontrando en los científicos los mismos motices que aparecerán en los narradores). Sí se menciona el apoyo de la clase obrera, aumentada cuantitativamente por la industrialización y las migraciones internas producidas ambas desde 1930 aproximadamente, y se agrega el del ejército y la iglesia (que no aparecían en Germari). Se describe también su política económica orientada hacia el desarrollo de la industria liviana (la industria pesada no pasó de proyecto); el avance posterior del peronismo en las clases medias; la influencia del apoyo popular sobre algunos contenidos de la ideología peronista; el cambio de fase a partir de 1950, que conduciría al fracaso (a causa del fin de la prosperidad originada en la posguerra y de la disminución de la exportación agropecuaria, y consecuentemente la disminución de la reserva de divisas acumulada en la primera fase) y al acercamiento a los E.E.U.U. a raíz

de la necesidad de colaboración de capitales extranjeros. El balance de la época peronista ofrecido por Halperin señala la falta de verdaderos cambios estructurales que aprovecharan la coyuntura favorable, por lo cual el proyecto de industrialización y expansión se estancó al agotarse dicha coyuntura. Las consecuencias para el futuro argentino son, desde el punto de vista económico, el estancamiento no superado y más difícil de superar ahora, desaparecido el momento favorable; y desde el punto de vista social y político la gran importancia de los sectores tanto obreros, como de clase media, como terratenientes, como industriales, que hace imposible la búsqueda de un camino que imponga sacrificios a alguno de los cuatro.

"Hacia 1960 los signos de fatiga de las soluciones inauguradas bajo los estímulos sucesivos de la crisis /se refiere a la de 1929/ y la guerra (basadas en la industrialización bajo cuyo signo la economía había sido capaz de satisfacer a la vez a grupos sociales diversos, cuya fundamental concordia había hecho posible la afirmación de soluciones políticas apoyadas en más de un sector social) se hacen cada vez más evidentes." (pp. 437-438)

América Latina se encamina a "un nuevo período de confrontaciones entre alineamientos políticos vinculados con la acrecida tensión entre grupos sociales y económicos." (Idem).

A ello agrega Halperin el influjo de factores como la implantación de un régimen socialista en Cuba y la exasperación de la guerra fría que ello tuvo por consecuencia en el área latinoamericana. Se superponen en general la crisis política, el problema del deterioro económico y el agravamiento de las tensiones sociales. Se intentan soluciones neoliberales que al concentrar los lucros de las exportaciones dentro del sector productor y comercializador para la exportación provocan en el resto de la economía recesiones, agudizadas por la aplicación de medidas antiinflacionarias. Estas soluciones proyectan alcanzar lentamente una prosperidad que nazca de las exportaciones y se difunda al resto de la economía, pero dicho proyecto no se cumple por el estado del mercado exterior y por las tensiones sociales que ese esquema provoca. De ahí que sea conveniente que los mismos funcionarios que propugnan medidas de tipo liberal terminen adoptando desesperadamente medidas dirigistas e inflacionarias. Halperin sintetiza también el papel del F.M.I. y la doctrina de la C.E.P.A.L. y sus efectos impotentes para cortar el ciclo de las crisis que se suceden unas a otras. Luego menciona las "teorías del desarrollo", a las que atribuye "pese a sus defectos" el "descubrimiento de que existe un tercer mundo y que América Latina forma parte de él". Se intenta a veces practicar la misma política de nacimes asiáticas o africanas que pese a sus actitudes neutralistas respecto de la guerra fría no dejan de obtener ayuda de las potencias hegemónicas, e incluso se constituyen en campo de una "guerra de ayuda" entre potencias de signo opuesto. Sin embargo, dice Halperin, la experiencia cubana demostró a los que tenían esas ilusiones que E.E.U.U. no demostraría igual actitud "benevolente" a las naciones latinoamericanas que intentaron evadirse de su órbita, y que para hacerlo habría que superar su hostilidad abierta.

Dentro de ese marco continental la evolución de la Argentina es interpreta-

da como un círculo más o menos vicioso: tentativas de proseguir la expansión provocan avances inflacionarios, corregidos con medidas estabilizadoras que interrumpen la expansión. Todo lo que va del 55 a la actualidad (la edición española de la obra es de 1969, y el autor alude en el texto a hechos tan o más recientes que el golpe de 1966 que derrocó a Illia) es analizado en función de esas series sucesivas de proyectos y fracasos económicos que en el resumen de Halperin no exhiben mayores diferencias entre sí -salvo el empeoramiento progresivo en cada giro- y que a su vez desatan las tensiones sociales entre los grupos industriales, terratenientes y populares cuyos intereses son básicamente divergentes. Los sucesivos gobiernos elegidos o de facto intentan coaliciones entre sectores distintos, que en ningún caso sobreviven al nuevo giro del círculo vicioso descrito. Las diferencias entre unos y otros se limitan a elementos accesorios que no es esencial incluir aquí.

Otros enfoques de la evolución argentina de los últimos años subrayan aspectos omitidos en los mencionados hasta ahora. Ettore di Robbio, por ejemplo, propone en su artículo desentrañar el papel histórico del peronismo mediante un análisis de su contenido de clase. Señala en principio un cambio estructural producido durante la "década infame", por debajo de la aparente hegemonía definitiva de los sectores terratenientes (la oligarquía). Dicho cambio estructural es descompuesto en los siguientes factores: a) reforzamiento de la burguesía industrial, que busca su "crecimiento hacia adentro", es decir la ampliación del mercado interno; b) reforzamiento de la clase obrera, muy especialmente en la capital, que ve llegar entre 1935 y 1943 seiscientos mil trabajadores del interior (Halperin había puntualizado que esta migración interna reemplaza a la externa que había cesado totalmente ya en 1930, con la consecuencia del rápido crecimiento de su gravitación electoral que aquella no tenía); c) consolidación de un fuerte sentimiento nacional; y d) crisis de los partidos tradicionales por el fracaso del mecanismo democrático-representativo.

En respuesta a ese cambio estructural, dice di Robbio, el grupo industrial (aquí señalado claramente como protagonista) se lanzó a un experimento "bonapartista" (en la parte final del volumen de CEPAL hay un comentario sobre las causas de este tipo de fenómenos) representado por los gobiernos de Ramírez, Farrell y Perón, intentando destronar las viejas élites terratenientes mediante la explotación de la enorme posibilidad de presión de la clase obrera, usada ya no con fines electoralistas como habían hecho los radicales, sino como estable soporte popular a un programa de desarrollo industrial (los "Planes Quinquenales"). Di Robbio subraya como los criterios el "uso" que se hizo de la clase obrera, pero señala además que ello tuvo como consecuencia cambios cuantitativos (mayor cantidad de migrantes ante la necesidad de mano de obra; encuadramiento sindical de sectores antes marginados como los frigoríficos, trabajadores agrícolas o empleados de comercio) y cualitativos (universalización de la organización a través de la central única). El fracaso del proyecto de la burguesía industrial se debió a haber incrustado su política económica de expansión industrial (proteccionismo, créditos de promoción) en la vieja estructura agraria sin modificarla como hubiera

sido necesario para expandir el mercado interno. Así fue que, en 1950, al peligrar la economía nacional debido a la sequía y al fin del boom posbélico, que redujeron las exportaciones tradicionales, la industria no pudo mantenerse como polo autónomo. Se produjo entonces una crisis que provocó el abandono de una política moderadamente ant imperialista y la acentuación de la explotación de los trabajadores con la consiguiente ruptura del equilibrio social. Di Robbio presenta de una manera curiosa la caída del peronismo: en 1955, ante el peligro de que la presión de la clase obrera llegara a alterar el equilibrio político, las clases dominantes (las viejas y las nuevas) acuerdan finalizar el experimento y derriban a Perón.

En resumen, la visión del justicialismo en este artículo es la del desarrollo económico bajo la dirección burguesa, con el apoyo del proletariado, todo eso manejado mediante un complicado sistema de presiones y contrapresiones. Los gobiernos siguientes, son esquematizados de acuerdo al juego de tres clases sociales: proletariado, burguesía industrial, oligarquía terrateniente. Según Di Robbio Lonardi intentó retomar el experimento sobre un plano menos peligroso renunciando a los aspectos carismáticos y populistas. Aramburu significa el intento de los viejos grupos oligárquicos de reeditar 1930 (aunque eso es imposible pues ahora están la presencia de una burguesía industrial y la de una clase obrera consciente y agresiva).

Frondizi es un nuevo intento del experimento nacional-burgués. Intentó una alianza de la burguesía industrial con la vieja oligarquía, buscando el "desarrollo" global; y buscó la integración del peronismo por lo mismo que antes había provocado al populismo peronista: búsqueda de un soporte para el proceso de desarrollo capitalista. El fracaso de Frondizi se debió a: 1) el intento de superar la crisis mediante una política filo-imperialista. 2) el repudio de la oligarquía terrateniente a la creciente supremacía burguesa industrial. Y 3) el rechazo por parte de las masas populares (aunque no de la burocracia sindical) del papel secundario que se les atribuía. El gobierno de los "colorados" (Guido) muestra un equipo cívico-castrense estrechamente vinculado a sectores agroexportadores (línea 1930-Aramburu). El gobierno de la UCRP, último mencionado por el articulista que fecha su trabajo en 1965, es visto como un nuevo integracionismo basado en el compromiso entre nueva y vieja oligarquía, pero más ambiguo que el intento frondizista.

Este enfoque esquemático del articulista italiano es criticado por Ismael Viñas ("El peronismo...") quien desmiente la corrección del esquema de clases en pugna. Principalmente niega la descripción de dos grupos de burgueses contrapuestos (terratenientes e industriales), que denuncia como producto del dogmatismo del Partido Comunista argentino, afirmando que la oligarquía terrateniente se asocia desde muy temprano a la industria y los grandes burgueses de origen industrial ponen temprano sus capitales en el campo. Aporta ejemplos y cifras en ese sentido. Rechazada esa clasificación, la sustituye por esta otra: por un lado la "gran burguesía" asociada a monopolios, dueña de la mayor parte de la tierra, de las grandes empresas industriales, del comercio y de las finanzas; es dependiente, pero no siempre "socio menor" del imperialismo. Por otro lado, la "gran masa de burgueses menores": pequeños

estancieros, grandes chacareros, medianos industriales, comerciantes y banqueros. Son capitalistas independientes, pero no siempre, pues actúan prácticamente como subsidarios de las grandes empresas. Viñas afirma que de esta capa han surgido los intentos políticos nacionalistas burgueses: irigoyenismo y peronismo, pero que por su escaso poder económico y debilidad estructural no han sido capaces de elaborar una política burguesa realmente independiente.

En cuanto a la descripción del peronismo, Viñas interpreta que se produce a raíz de un proceso de desarrollo capitalista industrial en el que el ejército actuó como "inteligentsia" intentando reemplazar a una burguesía demasiado débil para encabezar el cambio que las condiciones internas y externas permitían y exigían, es decir convertir la sociedad argentina en centro capitalista autónomo. La propuesta del peronismo a la burguesía y al proletariado consistió en favorecer el pasaje del estadio ganadero al industrial; el programa consistió en montar una industria pesada y un sistema de comunicaciones y fuentes energéticas apropiado, y transformar la estructura agraria. Para eso necesitaba no sólo el apoyo de la burguesía o parte de ella sino también al proletariado, debiendo ofrecer a ambos ventajas concretas: para la burguesía, ganancias y su propia expansión numérica; para la clase obrera, en principio, la mayor necesidad de mano de obra, que era mejor pagada en la industria. Como esto último era insuficiente, Perón recogió la experiencia del primer tiempo del gobierno militar surgido en 1943, y vio que era necesaria una política de "justicia social", que al mismo tiempo estimularía al capitalismo aumentando el poder adquisitivo del mercado interno.

Ahora bien, la burguesía no respondió a ese programa; la grande por sus vínculos demasiado estrechos con el imperialismo que la hacían rechazar una política independiente; y la menor por carecer de fuerza y de conciencia como para apoyar el cambio de estructuras y enfrentarse a la gran burguesía. Y al carecer del apoyo de la clase a la que representaba, el peronismo se quedó a mitad de camino. Realizó reformas de mediano alcance (algunas nacionalizaciones, otras a medias) y una acción social reducida a la "dulcificación" de la explotación capitalista para amortiguar la lucha de clases. El proyecto de un país industrial autónomo -y aun hegemónico sobre otros- hubiera exigido estimular capitales independientes y limitar los monopolistas, cosa que no fue hecha a fondo.

En otro artículo posterior ("La revolución nacional...") Viñas constata las causas por las cuales la burguesía actual (es decir de la época posperonista) no puede asegurar por un plazo medianamente largo un bienestar, aunque sea relativo, al conjunto de la sociedad. De allí deduce la causa de la inestabilidad política que caracteriza al período 1955-1970 ("necesitaría el acatamiento de las clases explotadas y para conseguirlo no puede conceder mejoras materiales reales, ni proponer ideales de grandeza colectiva, ni ilusiones de ascenso individual"). Sin embargo, y debido a que no es esperable una salida revolucionaria por parte del proletariado -que carece de una ideología revolucionaria- la burguesía podrá "sostenerse mucho tiempo oscilando entre la dictadura y la demagogia, alternando la violencia con el fraude".

Bibliografía.-

- GERMANI, Gino: *POLITICA Y SOCIEDAD EN UNA EPOCA DE TRANSICION: De la sociedad tradicional a la sociedad de masas.*, Bs.As., Paidós, 1962.
- Secretaría de la C.E.P.A.L.: *EL DESARROLLO SOCIAL DE AMERICA LATINA EN LA POSGUERRA*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1963.
- HALPERIN DONGHI, Tulio: *HISTORIA CONTEMPORANEA DE AMERICA LATINA*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- ROBBIO, Ettore di: "El largo camino del peronismo entre los trabajadores argentinos", en *Rinascita*, números 20 y 21, Roma, 1965. (Traducido por Dora Bertoni en *Marcha*, N° 1272, Montevideo, 17-X-1965.
- VINAS, Ismael: "El peronismo: fracaso nacionalista burgués", en *Marcha*, N° 1274, Montevideo, 1-X-1965.
- VINAS, Ismael: "La revolución nacional, un proyecto", en *Marcha* N° 1251, Montevideo, 23-IV-1965.

2.2.- La literatura en la sociedad descrita.-

Los elementos de la descripción anterior que resultan más inmediatamente destacables al enfrentar la lectura de textos narrativos se refieren a la coexistencia, en el período estudiado así como en el inmediatamente anterior, de estructuras sociales no sincronizadas: restos de feudalismo enclavados en una economía general de tipo liberal, capitalismo naciente conviviendo con aspectos propios de una sociedad tradicional, tironeo entre aspectos de la economía (y, en forma quizás refleja, también de la cultura) dominados desde adentro del país y otros monejados desde afuera, proyectos y comienzos de cambios estructurales interrumpidos, etc. Ello nos prepara a encontrar en los textos literarios visiones muy diferentes del conjunto según el ángulo de enfoque del autor -ángulo que influirá seguramente mucho más que su edad o ubicación generacional-, o según su ideología, que es un elemento mediador entre el conocimiento y su objeto.

Cada autor puede estar apegado a elementos antiguos que sobreviven a la desaparición de una estructura perimida, o a elementos nuevos que anuncian estructuras todavía inéditas que les darán sentido. Estamos preparados también a descubrir que los autores más lúcidos -es decir los mejores- protagonizan alguna suerte de desconcierto ante una realidad que no es unívoca, que no es abarcable en una síntesis global, que no es una estructura sincrónica que da sentido a cada una de sus partes. Desconcierto que hace que en muchos casos el escritor renuncie a reflejar concientemente la realidad social que lo rodea superando su capacidad de comprensión, y se refugie en la imaginación o en el ahondamiento de problemáticas del individuo. Pero resulta obvio, dentro de este esquema de trabajo, que aun en esos casos lo social no puede ser escamoteado, y aun podría resultar beneficioso -paradojalmente- que el narrador lo deje traslucir de un modo indirecto e involuntario y no a través de una actitud conciente que fácilmente lo llevaría a deformar lo que refleja. Por este camino puede darse la paradoja de que Borges diga más -a nivel profundo- de la sociedad argentina que por ejemplo Alvaro Yunque. Lo dice a través del sentido -o falta de sentido- que tiene la existencia para sus personajes; a través de la comunicación real que hay -o que falta- entre ellos; a través del poder de decisión que manifiesta cada individuo en su mundo ficticio.

Inautenticidad e incomunicación.-

Es posible por lo tanto hacer una generalización que incluya a la gran mayoría de las novelas leídas. La sociedad que a nivel profundo aparece en ellas es una sociedad en que el individuo es problemático. Ello es por supuesto característi-

ca de género mismo de la novela, según Lukács y otros, de los cuales Goldmann interpreta esa problematización como derivada del desencuentro entre valores de uso y de cambio. Pero el rasgo que una a la mayoría de los textos leídos y los caracteriza específicamente es la debilidad constitucional de los valores. más que producirse un choque entre ambas categorías de valores puede decirse que tienden a faltar los valores reales. Dicho de otra manera: más que conflicto entre valores "auténticos" e "inauténticos", es la autenticidad misma la elevada a la categoría de valor supremo alrededor de cuya búsqueda se tejen las tramas narrativas.

El individuo se problematiza no porque los valores firmes en apariencia choquen con la práctica durante el curso de la acción, sino por la inexistencia de valores o por la incapacidad de discernirlos, y por lo tanto por la falta de sentido y de significación de la vida. Falta de significación que, acentuada o no por la trama, aceptada por los personajes o provocadora de una búsqueda consecuente, encontramos en todos los autores representativos: tanto en los cuentos de Borges como en las novelas de Mallea, como en las de Sabato, Cortázar o Marta Lynch.

Esa falta de significación de la vida individual produce o se combina con una incomunicabilidad radical, que también puede o no ser acentuada por el narrador, llevada o no al centro mismo del mundo novelístico. Hasta SUDESTE de Haroldo Conti (1962), que es una novela que escapa a muchas de las características del género pues la ruptura héroe/mundo se da muy disimulada, es novela de soledad e incomunicación.

Paréntesis: Acerca de SUDESTE.-

Los libros de Haroldo Conti (las novelas SUDESTE, Fabril, 1962; ALREDEDOR DE LA JAULA, Sudamericana, 1967; y EN VIDA, premio Barral 1971; y las colecciones de cuentos TODOS LOS VERANOS, Nueve 64, 1965; y CON OTRA GENTE, Centro Editor de América Latina, 1967) forman parte de una literatura que él llama "de forastero" (ver La Opinión, 28-5-71), hecha por quienes no están cómodos en Buenos Aires pero tampoco pueden volver a sus pueblos de origen. Conti nació en Chacabuco en 1925 y encuentra que esa "fonasteridad" es similar a la de Moyano, Walsh, Briante o Varasco.

El personaje central de sus novelas, desde SUDESTE a EN VIDA, es el abandono. Sus personajes están todos emparentados: los isleros del Tigre de SUDESTE, el viejo y el chico que atienden una calesita de Costanera Sur en ALREDEDOR DE LA JAULA, los abúlicos de EN VIDA que se reparten entre la monotonía alienante de Buenos Aires y la evasión de los fines de semana hacia playas cercanas. Todos viven la marginación.

En SUDESTE lo primero que llama la atención es la ausencia de lo social en la parte central de la novela. Dicha ausencia casi llega a reemplazar la característica novelesca por la épica (en la epopeya no hay conflictos de valores auténticos e inauténticos, sino únicamente valores auténticos e indudables; el mundo es de significado unívoco). Las luchas son "leales". El protagonista "lucha" con el dorado como se lucha entre héroes de epopeya; lamenta no luchar con el adversario en plenitud de condiciones.

Hay una comunión con la naturaleza, un sentimiento casi pánico. El hombre se siente dueño de sí mismo y del universo; se mimetiza, se identifica con éste.

("Acaso hubiera querido fundirse con el pez, ser de alguna manera el pez", p. 62; "Poco a poco, esta vida lo hizo a la idea de que él marchaba y vivía con el verano y el río, de acuerdo con ellos por entero, verano y río él mismo." p.64).

Durante la mayor parte de este pasaje nuclear de la novela no se nombra al protagonista más que como "él", o sobreentendiendo el sujeto de las acciones. La identidad misma se pierde algo con la ausencia de nombre. El nombre propio del protagonista, o más bien su apodo, "el Boga", reaparece recién con su "regreso" a los hombres. Con ese regreso, que en sí mismo produce conflicto (ver el primer contacto, el robo de patos, la herida) se rompe aquella comunión anterior. Por primera vez el Sudeste es "malo": ("Una noche lo sorprendió el sudeste y estuvo luchando con el río hasta que el agua lo arrojó a las playas. Primero se rajó la vela y luego, al tumbarse, se quebró el palo". Pág. 76). Hasta entonces la palabra Sudeste (referida siempre al viento desde la primera mención en p.31) había sido placentera. En sentido directo por los beneficios que ese viento produce (el Sudeste despierta a los peces por el fresco del agua); en sentido mediato porque la actividad desusada que produce, la vista de barcos de mayor calado, constituyen una "señal" para la partida del Boga.

Ahora bien, sería un error creer que SUESTE queda al margen de la esencia conflictiva que necesariamente tiene una novela. En primer lugar, aun en pleno pasaje parteísta del relato -y ya queda claro que es la parte más extensa y central- existe lo que Lukács y Goldmann llaman "ironía" por parte del narrador. Este está por encima del personaje; sabe cosas que éste último no sabe (p.ej. da nombres científicos de las cosas y agrega que el protagonista no los conoce; o: "a partir de ahora, podía considerarse vagabundo./ El no pensó exactamente eso, sino que de pronto se sintió invadido por una extraña serenidad"). El hecho de que exista una clara diferencia entre lo que piensa el personaje y lo que interpreta el narrador indica ya un desajuste en ese mundo unívoco de epopeya. El narrador queda al margen -y supongamos que lo lamenta- de ese sentimiento parteísta de la naturaleza. Su visión del mundo es más "sabia" y menos "feliz". De alguna manera la sociedad está presente en el narrador, ya que no en el Boga. Y el primer indicio acerca de la naturaleza de esa sociedad lo da el hecho de que Conti anhele huir de ella para buscar lo que ella no puede darle (es decir comunicación con la totalidad del universo, sentido a su individualidad); y necesite buscarse en un personaje notoriamente menos lúcido que él mismo.

En segundo lugar, la esencia conflictiva inherente a una novela reaparece crudamente en el final. El Boga no logra integrar su relación con la naturaleza y su relación con los seres humanos. Y por lo tanto su "regreso" a la sociedad implica su muerte.

La sociedad que aparece en SUESTE es, al principio de la novela, "abierta". Los lazos que unen a unos personajes con otros son muy débiles. No hay un sistema de terminatio de parentesco. Simplemente conviven, a veces ocasionalmente. (Burgos recoge a un idiota; nadie se preocupa de dónde viene ni quién es). A menudo no tienen nombres. El autor omite el sujeto a menudo cuando introduce un personaje nuevo, y recién líneas más abajo lo circunscribe. Prácticamente los personajes no hablan ni tienen

vida interior, salvo el Boga. Como si fueran autómatos y no tuvieran conciencia individual. El Boga encuentra -pasajera- su propia significación como ser humano al alejarse de los demás. Y cuando regresa es para inmediatamente chocar.

El mismo tema reaparece en "Todos los veranos", cuento del volumen de igual título. El protagonista es aquí "mi padre", un padre que Conti repetidamente se inventa.

Incomunicación e inautenticidad.-

Al relacionar esta característica de la narrativa argentina con la sociedad descrita más arriba, advertimos dos causas posibles: 1º) el hecho de tratarse de una sociedad en proceso de cambio, el cual por sí sólo provoca la crisis de los valores concientes del individuo; 2º) el ser tránsito hacia una sociedad de tipo capitalista (tránsito^{en} que por causas de coyuntura mundial y razones de dependencia aparece semi-borrada la primera etapa de construcción y se pasa directamente a la etapa de grandes empresas y monopolios impersonales y lejanos -más lejanos aún en tanto lo están geográficamente-), sociedad en que el individuo pierde su importancia dentro de una estructura social en que predominan los roles sobre las esencias -y precisamente los roles no son fijos-.

Ideologías.-

En un sentido más concreto podríamos indagar en el cambio de actitud ideológica global predominante en la intelectualidad del país.

Desde el siglo XIX hasta un momento de nuestra historia difícil de especificar, la dirección ideológica central de la vida argentina está impregnada por el liberalismo. "Incluso a través de sus negaciones (la nacionalista, especie de contrarrevolución liberal), todo el proceso de formación de nuestros intelectuales nacionales giró alrededor de las premisas del liberalismo", dice Pontantiero en la obra citada, pág. 83/4. El advenimiento del peronismo significó la destrucción populista de esa Argentina que aún vivía rezagos de la euforia del Centenario, a pesar de ciertos llamados de atención (la "década infame"). Y fue probablemente el peronismo lo que obligó a la intelectualidad, sacudiéndola, a repensar su relación con la realidad nacional. Ante la nueva problemática que el peronismo le planteaba, esa intelectualidad reaccionó, salvando los matices, con notoria incompreensión, orgulloso aislamiento, mariqueísmo, etc.

Dentro de esos matices la sacudida que significó el peronismo produjo un principio de quiebra del pensamiento liberal conformista, ligado a la Argentina pastoral -e ineficaz en la circunstancia histórica-, pensamiento que ya había producido sus "néprobos" (Pontantiero señala -p.84- en particular a Martínez Estrada y Roberto Arlt), que en lo otorgante a la narrativa se caracterizan por su acercamiento a una realidad desagradable, a la que permiten manifestarse en la ficción literaria. Esa asunción inconformista de la realidad continúa por un lado la línea de Boedo, pero también se plantea por otro camino, independiente del anterior: a través de la lectura de los existencialistas europeos (en particular Sartre y Camus).

Probablemente exista una marcada relación entre esta quiebra de una imagen

eufemística, nominalista, de la realidad, y la finalización de todo un ciclo argentino caracterizado por la hegemonía de la clase media alta. Esto último ocurrió también en lo literario: los escritores provendrán cada vez en mayor proporción de la pequeña burguesía: esa pequeña burguesía cuyas ilusiones se ven rotas por la irrupción del populismo peronista, y que luego, ante el rápido sucederse de hechos trascendentales en nuestro país (caída de Perón, experiencia liberal bajo la "Revolución libertadora", apogeo del frondizismo y fin de su ilusión), reajustará sucesivamente sus relaciones con la realidad, cumpliendo una experiencia de conocimiento político-social (toda la clase y en particular los escritores provenientes de ella) a pasos aceleradísimos.

La clase media alta quedará "vacía": sus blandos valores del "espíritu", sus viejas tradiciones sin valor concreto, su evasión de la vida ante una realidad desagradable, quedan sin base de sustentación. Su propia decadencia económica la desubica, la coloca fuera de posibilidad de comprender la transformación que se produce y que la deja a un lado.

Hay quien intenta clasificar con criterio generacional las actitudes de los escritores en este período, por ejemplo, señalando como típica de la generación de escritores que surgen hacia 1955 (D. Viñas, B. Guido, etc.) una actitud crítica frente a la realidad. Como mayormente los planteos generacionales tienden a disimular (presentándolos como "propios de la edad") las actitudes ideológicas, supongo que es preferible dejar a éstas en primer plano y señalar en cambio que, hacia 1955, conviven en el terreno literario narradores de generaciones anteriores y nuevos, y que es más frecuente en éstos que en aquéllos una actitud crítica de búsqueda.

Una caracterización de la literatura de la época como la expuesta por Ernesto Goldar en "Peronismo, antiperonismo y literatura", en Meridiano 70, N° 3, mayo de 1968, pp. 14 y ss., y en "La literatura peronista", que forma parte del volumen colectivo EL PERONISMO, Bs. As., Carlos Pérez editor, 1969 (y por último en EL PERONISMO EN LA LITERATURA, Bs. As., Editorial Freeland, 1971); aparece como pecando de simplista. Su enfoque revierte y cambia de signo idéntico maniqueísmo propio de las primeras actitudes antiperonistas que siguieron inmediatamente a setiembre de 1955. No distingue las actitudes cerradas de algunos, de las actitudes de maduración y de búsqueda sincera de otros, y permanece en lo más superficial. Por supuesto que no cabe criticarlo desde el enfoque que propone esta investigación, ya que su propósito es distinto y más que un trabajo de crítica literaria su proyecto es, explícitamente, "leer la literatura como ~~una~~ historiografía sui generis" (últ. libro cit., p. 13). Desde ese punto de vista no es reprochable que no distinga, por ejemplo, cuándo lo que aparece en la novela es criterio del autor y cuándo lo es solamente del personaje. Aun teniendo en cuenta esta divergencia de propósitos, resulta útil manejar el material que presenta y que nos lleva a ciertas conclusiones ya inquiridas: en primer lugar, lo que provoca mayor desconcierto en los intelectuales es más la irrupción de las masas en la vida política que la figura de Perón; en segundo lugar aparece con bastante claridad que tanto el antiperonismo de "derecha" como el de "izquierda" nacen de -o se justifican con- la imposibilidad de ubicar el fenómeno histórico dentro de los esque-

mas mentales que se manejaban en ese momento. Pocos son los intelectuales maduros y (en cuanto a la edad) que alcanzan a "desprejuiciarse". (Quizás Marechal sea uno de ellos, aunque su verdadera evolución es posterior; otros serían los escasos representantes de Boedo que, como Castelnuovo, accedieron a integrarse al movimiento de masas colaborando p.ej. desde las páginas de La Prensa expropiada). En cambio aquellos que llegan a la madurez luego del fin de la experiencia peronista protagonizan a menudo un acelerado proceso de evolución mental según fue señalado antes.

(La desorientación y el maniqueísmo inicial han sido ya señalados con cierta frecuencia, en particular desde 1960 en adelante. Ver, por ejemplo, "Literatura actual o la máscara del coraje", de Jorge Carnevale, en Cero, N° 2, diciembre de 1964; o "Momo, Perón y la izquierda" de Abelardo Castillo en El escarabajo de oro, N° 28, y tantos otros artículos en revistas literarias de esos años).

Quietismo. Eludiendo la mera caracterización de actitudes en función de peronismo/anti peronismo (y teniendo en cuenta que el propio tratamiento del tema es fuertemente censurado en los primeros años posteriores a la caída de Perón) se podría indagar a nivel un poco más profundo las imágenes que los diferentes narradores brindan de la realidad, así como el trasfondo ideológico perceptible.

La percepción por parte del narrador de la sociedad misma como problemática origina en él determinada actitud con respecto a esa problemática. Es posible centrar aquí el nivel de análisis, centrándolo en el plano de las ideologías.

Por ese camino la primera clasificación que solta a la consideración es la que separa a los "quietistas" de los propugnadores del cambio. La primera actitud puede o no ir acompañada de una tendencia francamente regresiva: es decir descreído de todo progreso, idea de una remota "edad de oro" desde la cual la humanidad ha caído y a la cual sería deseable retornar. Un claro ejemplo de esta actitud se percibe en los cuentos de Bonifacio Lastra (EL PRESTIDIGITADOR, Goyanarte, 1956). Sus cuentos más significativos son más o menos alegóricos de la decadencia del mundo a raíz de la falta de fe, del alejamiento de los valores fundamentales (=orden y jerarquías). Ello es visible sobre todo en "La revuelta de los números", en que la divinidad castiga a los habitantes de la Atlántida porque "habían caído en el ateísmo, endiosando la materia que tantos beneficios les traía". Los avances científicos y técnicos son vistos con desconfianza también en "El ajusticiado". En "Simón el Mago" también se desnuda la misma visión ideológica según la cual los males del mundo son originados por los gobernantes (visibles e invisibles) y por el materialismo irreligioso. Lastra desea y confía en que la religión vencerá y volverán a reinar sobre la tierra: fe, paz, orden y jerarquía. Como actitud ideológica está claro su valor como ejemplo de lo señalado más arriba. En cuanto a las razones de su apego a lo fantástico, diríamos que es una suerte de escapismo que le permite moverse más cómodamente en un orbe inventado en que no hay que demostrar sino exigir fe y respeto a las jerarquías. En ese orbe el narrador puede usar el tono admonitorio con el que, desde su escala de valores infalible, se permite juzgar al mundo. Además en ese orbe no existen las masas, y entonces alcanza con criticar a los gobernantes.

Actitud muy diferente de la de un Borges, quien es más "angustiado" pues no juzga "desde arriba". Además Borges no es regresivo (no hay una "edad de oro" a la cual volver) y sí meramente quietista. En los mundos narrados por Borges sencillamente no hay valores que merezcan ser llamados tales, o si los hay el hombre es constitucionalmente incapaz de conocerlos. El quietismo deriva de la indiferencia: el progreso no existe, la historia es pura yuxtaposición de circunstancias. (Borges se contradice cuando adopta extraliterariamente posturas ideológicas. Su antiperonismo, por ejemplo; de acuerdo con su concepción mal puede renegar de Perón quien "de algún modo" también lo es; además a lo mejor Perón no existió realmente, fue una de tantas pesadillas). Radicalizando la interpretación es lícito hacer de la obra de Borges una lectura totalmente relativista, no sólo respecto de los valores. De acuerdo a ella nada es real sino aparente. La verdadera realidad está mucho más allá del alcance humano, si es que realmente existe. (Es decir, quizás, la historia está más allá del alcance de la acción de su clase). Nada vale la pena, todo es en el fondo igual.

También suele ser conservador en el fondo el planteo novelístico de Mallea, pero no hasta sus últimas consecuencias. El protagonista de SIMBAD (1957) cree en valores permanentes y desearía que la sociedad regresara a ellos, pero su vida es equivocada; la acción narrativa pone en descubierto -con o sin conciencia de ello por parte de Mallea- que se trata de un camino sin salida y además inauténtico. La actitud del personaje es melancólicamente conservadora; el autor se reserva y deja la impresión de que esa problemática individual es eterna como la humanidad misma, sin salida posible, con lo que su planteo es igualmente quietista.

Quizás no sea casualidad que los tres autores mencionados como ejemplo de esta actitud sean coetáneos (Borges nació en 1899, Mallea en 1903 y Lastra en 1905). Es la actitud negativa o desesperanzada de quienes vivieron en madurez la llamada "década infame" y su repetición periódica, lapso en que la democracia liberal tal como se la concibió antes debe recurrir al fraude (es decir, contradecirse) para sobrevivir. No suele ser tan marcado el negativismo en autores que no vivieron ninguna experiencia anterior a 1930; aparentemente en ellos, al no haber conocido "época de oro" alguna, es más fácil ubicarse en una actitud de búsqueda positiva. Aun en el caso de autores peronistas, ya que su "edad de oro" no fue superada por la historia mismo sino por circunstancias más fácilmente definibles. En cambio otras actitudes no tan marcadamente conservadoras suelen mantenerse sin demasiadas variantes a través de escritores de promociones diversas.

Denuncia.- Una segunda actitud ante la problemática de valores enunciada anteriormente es la denuncia. Se localiza la causa de los desarreglos, de los conflictos, y se la señala. Como Beatriz Guido en FIN DE FIESTA o David Viñas en LOS DIEROS DE LA TIERRA; con un objetivo más circunscrito, Marta Lynch en LA ALFUMBRA ROJA. Cuando la denuncia es profunda se edifica sobre esa problemática señalada antes: falta de sentido, ausencia de valores, incomunicación, disfuncionalidad del orden social en lo profundo, en la conciencia misma de los individuos.

Beatriz Guido en *FIN DE FIESTA* (1958) manifiesta una vocación de "denuncia social" que ella misma formulara en algún reportaje (citado por Portantiero, p.99). El hecho de que no logre integrar esa vocación en el plano propiamente narrativo no invalida lo antedicho. En *FIN DE FIESTA* existen paralelamente dos desarrollos: uno, el que narra "novelísticamente" el conflicto adolescente que ya en las dos novelas anteriores (*LA CASA DEL ANGEL*, 1954; *LA CAIDA*, 1956) constituía la obsesión de la novelista; y el otro que describe "periodísticamente" una situación política. Este último no llega a establecer una unidad orgánica con el conflicto central; ese trasfondo de desmanes políticos que la narradora quiere "denunciar" no adquiere demasiada importancia funcional. Por lo tanto el análisis centrado en el aspecto de denuncia no agota las novelas de B. Guido, ni siquiera se acerca al centro de significación de ellas. En las tres mencionadas (son sus tres primeras novelas publicadas) persiste, cualquiera sea la anécdota, una obsesión centrada no en lo social sino en lo psicológico aunque pueda tomarse como descripción característica de un determinado estrato social. La obsesión es el paso dramático y a menudo doloroso de la infancia a la adolescencia, en familias "tradicionales" donde lo religioso o el convencionalismo católico se manifiesta con singular relieve. Lo sexual suele ser el desencadenante de los hechos.

En definitiva, la actitud de denuncia de *FIN DE FIESTA* alcanza para ubicar a esta novela como ejemplo de dicha actitud, pero no invalida la necesidad de centrar el análisis en otro plano más profundo. En éste cabría, por ejemplo desentrañar el significado simbólico de todas las narraciones de "iniciación" adolescente. (Comparar por ejemplo las narraciones de Julio Ardiles Gray).

LOS SEÑORES DE LA TIERRA, de David Viñas (1958), es un intento más efectivo de ampliar y racionalizar el diálogo con la realidad. Aquí la crónica alimenta el caudal de la narración novelística; se integra a él. El conflicto personal de su protagonista no puede ser entendido sin su desencadenante político (la matanza de peones en la Patagonia). La novela vale como denuncia, pero además como análisis. Viñas "explica" no metafísica sino históricamente el fracaso de una experiencia populista burguesa, vencida por su propia ambigüedad. Este tipo de lectura suele ser inevitable en las novelas de D. Viñas; en cambio suele no serlo tanto en las de Beatriz Guido.

En cuanto a la novela citada de Marta Lynch (*LA ALFOMBRAS ROJA*, 1966), tiene como intención clara hacer el retrato de un político cuya pasión absorbente es el poder y cuya conducta desprecia las más comunes nociones de lealtad y coherencia. Además de la denuncia directa (y quizás burda) de un ambiente y más concretamente de ciertas personas (la novela está escrita presumiblemente "en clave"), se puede interpretar más ampliamente como la demostración de una concepción del gobierno y de los valores humanos definida por la utilización del hombre por el hombre como principio de toda acción política y aún de la vida privada. Algunos de los defectos de la novela son comunes a las que desvuelven idéntica intención: a pesar de todo el tiempo es abstracto; las referencias a la actualidad tienden a ser más bien arquetípicas. La denuncia es muy declarativa: Rey dice su ambición o su goce del poder; Sofía parecería más auténtica en su rol de observadora, pero todos los personajes son excesivamente "reflexivos" y repiten reiteradamente sus características arquetípicas como para que no que-

den dudas.

Distinta es la actitud de los narradores de Boedo (me refiero a los que siguen publicando en el período estudiado) y sus sucesores. No suele advertirse esa problemática señalada (falta de sentido, ausencia de valores, incomunicación, problemática del individuo). El mundo que dibujan suele ser ajeno a esos conflictos y en él el elemento desencadenante de la crisis es siempre localizado y parcial: el hombre, la injusticia, etc., siempre provenientes de fuera del universo narrativo. Las familias proletarias de Leónidas Barletta o Alvaro Yunque suelen constituir un mundo lleno de ternura, de valores firmes, etc. Los individuos suelen entender perfectamente su rol en el mundo. El mal es siempre exterior. Ello da a las novelas típicas de Boedo un sa bon ingenuo que no tuvieron en cambio las de Roberto Arlt, a quien sería un error ubicar en la misma línea. La actitud de Boedo se prolonga en escritores de la generación intermedia Verbitsky, Gómez Bas) y más jóvenes (los cuentos de Juan José Manauta, el Jorge Masciángoli de EL ULTIMO PISO). Y en general los narradores del proletariado. Esto sugiere una hipótesis: el ámbito de la clase media aparece como más apto para el arondamiento en las contradicciones del sistema social. En cambio tanto el mundo de la aristocracia de apellido (la Silvana Bulbrich de LOS BURGUESES o LOS SALVADORES DE LA PATRIA; Mujica Láinez) como el del trabajador humilde han sido más frecuentemente utilizados para una demostración crítica directa preelaborada y lineal. Novelas o cuentos eventualmente valiosos en el plano documental, no suelen en cambio mostrarse como un instrumento gnoseológico profundo. La hipótesis puede apoyarse sobre la idea de que la mayoría de los escritores son de clase media y se manejan con mayor comodidad en ese ámbito temático. Pero cabría también interpretar que objetivamente es la clase media el terreno donde la desorientación del cambio (esa desorientación que hace apelar a la narración como instrumento cognoscitivo) se da en forma más evidente y propicia para la búsqueda. A la oligarquía en desaparición sólo cabría replegarse y reconocer su decadencia o encerrarse en el descreimiento total o huir de la realidad por medio de la imaginación o lo fantástico. En cuanto a la clase obrera, su ubicación en el esquema social es clara y unívoca; su problemática es material y concreta, no de conciencia; lo cual se suma al hecho de no ser en absoluto "protagonista" de la evolución de la sociedad. Es la clase media en cambio quien ve derrumbarse un orden mental sin sentirse definitivamente comprometida con él ni con el que nace, al cual no comprende todavía y en el cual debe ubicarse.

Es así que se manejan preferentemente en el ámbito de la clase media las obras que, ante la problemática de valores descrita al principio, muestran una actitud que no es tanto de desorientación quietista o regresiva ni de denuncia firme, sino de búsqueda. Actitud señalable por ejemplo en las novelas de Sabato (con mayor amplitud en SOBRE HEROS Y TUMBAS), en alguna de David Viñas (DAR LA CARA) y fundamentalmente en la obra de Contázar, el más importante en amplitud y profundidad.

Borges. -

En las narraciones de Borges el hombre vive en un *caos* (=la sociedad, es lícito deducir según los razonamientos del principio); no puede ordenar ese *caos*, ni siquiera comprenderlo. Tal vez ese *caos* no exista realmente (idealismo berkeleyano) y si existe lo único que puede brindar son frustraciones: invadir al individuo y hasta aniquilarlo (como en "El Sur"). A veces se filtra la idea de alguien superior que maneja o por lo menos conoce el orden secreto de las cosas (destino? Dios?) pero funciona como opresor. La persona termina siendo objeto de ese *caos*, puesto que no tiene sentido.

Esta visión de la sociedad es muy avanzada con respecto a otros autores argentinos de la época, ya que parece coincidir con la visión de una sociedad capitalista en avanzado grado de desarrollo: disolución del individualismo de las primeras fases, empresas manejadas en forma anónima, impresión de sociedad = gran máquina que funciona de acuerdo a sus propias leyes sin necesidad de que éstas sean conocidas por los engranajes y sin ser gobernada más que por ellas.

Tal presentación del mundo humano conduce a una actitud concreta con respecto a él. El mundo es *parmenídeo* (único, eterno, inmutable, inmóvil, infinito); el tiempo no existe. Cada persona es otra que ya fue y seguirá repitiendo los mismos actos. Por lo tanto la sociedad no puede cambiar, y por supuesto menos aún por acción de sus individuos (=engranajes); las masas no existen. De ello deriva un quietismo conservador que tolera formas sociales que son percibidas como idénticas a cualquier otra, y que por lo menos no obligan a la promiscuidad. A pesar de la visión tremenda no hay nada de rebelión del hombre contra ese mundo que lo oprime; no hay motivaciones éticas, que serían tan absurdas como la infamia más absoluta. Podría interpretarse la narrativa de Borges, en relación con la época en que en buena parte fue compuesta, como justificación del fraude sin esperanzas de la década infame: el orden se mantiene mediante el engaño, justificable porque sin él el *caos* afloraría. Afloró efectivamente con el peronismo, no condenable sin embargo dentro del universo borgiano puesto que de alguna manera todos somos Perón. El tema aparece en una pieza de EL HACEDOR (1960): "El simulacro". Allí se dice del peronismo que fue una época irreal. Ha y una aparente denuncia de los aprovechadores que engañan a la gente, de donde podría deducirse que los peronistas fueron aprovechados ~~en~~ engañosamente en su credulidad por Perón y los otros. Pero en realidad la infamia va mucho más allá porque tampoco Perón fue real y todos los hombres son habitualmente engañados por muñecas de pelo rubio y falsos generales. Y crédulos no son solamente "el crédulo amor de los arrabales" sino todo ser humano, que por su condición de tal está imposibilitado de conocer el verdadero rostro y el nombre secreto de las cosas. Así no se puede condenar a Perón (a nadie en particular) porque de entrada está ya sumergido en la condena total de la realidad. No son coherentes con esto las múltiples declaraciones -extraliterarias- de Borges acerca del peronismo. Más lúcida es su afirmación de que afiliarse al partido conservador es una forma de nihilismo político: adherir a cualquier partido es absurdo, pero

hacerlo por el que "lucha" por que todo quede como está es una forma de llevar a la acción ese descreimiento, un no dejarse engañar por la esperanza.

Curiosamente la esperanza aparece -en forma muy esporádica- en otra pieza de EL HACEDOR, "Delia Elena San Marco": la esperanza de otro mundo después de la muerte, es decir de una realidad verdadera al despertar de ésta que es sueño. En "Diálogo sobre un diálogo", del mismo volumen, la vida terrenal es una molestia que se eliminaría abandonándola. Hay escape hacia otra realidad pero no se afirma que ésta sea radicalmente diferente.

Revisando la narrativa anterior de Borges es posible encontrar ocasionalmente excepciones a la idea de la falta de sentido de las cosas -y de la vida humana en particular-. En "Tema del traidor y del héroe", fechado en 1944, hay una rebelión justa (liberación de un país oprimido, que puede ser cualquiera) y el protagonista Kilkpatrick se redime. Aparece en este cuento algo exterior al individuo que le da sentido a su vida; hay en consecuencia valores éticos en función de los cuales la persona puede condenarse o redimirse. A diferencia de otros cuentos ("El Sur", por ejemplo) el universo no es entonces absurdo y la muerte da sentido a la vida. Ya el prólogo habla de "justificación". Sin embargo visto a la distancia el sentido se diluye en un leve escepticismo (no acentuado aquí): el historiador se hace cómplice de una mentira y por lo tanto el valor se funda en un engaño. Se cree en los valores pero hay que falsear la realidad para seguir creyendo. En última instancia traidor y héroe son sinónimos.

En "La otra muerte" (FICCIONES) también hay algo que da sentido a la vida -en este caso a la muerte- de Pedro Damián. Como en el anterior, consiste en la participación en un hecho histórico, en una lucha política. Pero aquí el objetivo de esa lucha es aleatorio y lo que da sentido es la manera de comportarse: el coraje. El coraje da sentido al individuo, por lo menos en el Uruguay, ese "otro país" donde sitúa Borges la acción. Sin embargo ese sentido está aquí atenuado por un equívoco, como en el cuento antes comentado: Damián cambió su muerte por otra mejor. Resulta positivo que no se sugiera que ambos modos de actuar (la cobardía y el coraje) sean igualmente absurdos. Resulta en cambio negativo, y atenúa lo anterior, el hecho de que una acción histórica sea cambiante, y el de que todo ocurra en "otro país". Borges acostumbra escamotear los puentes de sus ficciones con la realidad situando aquéllas en lugares lejanos. Lo explica en la posdata de 1952 al epílogo de EL ALEPH, a propósito de "El hombre en el umbral", historia de la que dice "la situé en la India para que su inverosimilitud fuera tolerable". Algo así como decir que anhelo evadirse de su contorno, que es inverosímil (es decir absurdo, intolerable); y que como no puede hacerlo lo aleja, lo proyecta a otros lugares o a la literatura, porque lo terrible es menos terrible si está lejos o si sólo es literatura (y literatura ignorado, de oscuros autores medievales o árabes que nadie conoce).

Otro caso en que el individuo tiene sentido que lo justifique es "El milagro secreto", pero ese sentido se ajota en el individuo mismo, es absolutamente sub-

jetivo. Sólo existe para el individuo encerrado en sí mismo.

En "El Hacedor" la vida de Homero, inclusive su desgracia, tiene sentido. Dios sabe cuál es el sentido, el objetivo de cada individuo, pero sus designios son inescrutables. Es casi lo mismo que no tener justificación, pero hay unos pocos felices que lo cumplen -sin saberlo, por otra parte-. La justificación está más allá del individuo, y aún más allá de su circunstancia concreta.

La estructura de sus obras es igual a la del mundo en que cree: pequeñas islas comunicadas, sin algo visible que las unifique. Renuncia a toda gran arquitectura que dé sentido a las partes.

Mallea.-

El universo novelístico de Mallea es completamente distinto, y su visión de la sociedad menos radical que la de Borges, a pesar de parecersele en dirección y actitud.

La narrativa de Mallea eleva a primer plano el problema de la comunicación. "Como alguno de sus personajes -dice Atilio Dabbini- Mallea es un solitario en busca de comunicación". Y Mariano Picón-Salas: "El conflicto -ton de país nuevo- entre la opulencia material y la soledad o incomprensiva rudeza en que vive el alma, es ya un tema persistente que desde las más variadas situaciones han de discutir sus personajes". (Citado en Capítulo, Nº 47).

Es difícil advertir evolución en Mallea. Los dramas personales de sus protagonistas se dibujan sobre el fondo de un drama más vasto, coral, multitudinario, que es el de la ciudad, del país, de América. "Drama de todo un mundo en estado larval, un mundo que aún debe conocerse y definirse y encontrar el propio y auténtico instrumento de comunicación: el habla, la palabra que exprese y comunique a los hombres." (Por comodidad sigo citando a Dabbini).

No soy el primero en situar el universo novelístico de Mallea en relación con una sociedad que está viviendo el proceso de tránsito de ~~una~~ sociedad tradicional a sociedad de masas (ver dicho concepto de Germani en la ~~segunda~~ segunda parte), proceso en el que se suprimen los valores de la relación personal (=primaria) y se favorecen los de la relación anónima (=secundaria). En el espacio que va de uno a otro estadio se produce un vacío, un largo período de nihilismo o de extrañamiento de los valores auténticos. Mallea contempla a la Argentina como algo aparente, transitorio, inconsistente, de lo cual habrá de curarse para poder mostrar y expresar su auténtico ser.

Compárese esto con la formulación de Lucien Goldmann, que nota el paralelismo entre las formas sociales y novelescas: con el advenimiento y afirmación del capitalismo liberal burgués los valores auténticos (valores "de uso") son acallados y se reducen al nivel de lo implícito, y son virtualmente suplantados por los valores "de cambio". No es extraño que el silencio sea la característica más constante en la narrativa de Mallea (el título mismo de LA BAHIA DEL SILENCIO, o la definición de sus personajes como "seres sin palabra, mudos, larvales, en el introito de LA CIUDAD JUN-

TO AL RIO INVOLVIL, o el problema de expresión en el protagonista de SIMBAD).

La actitud de Mallea ante ese proceso de transición entre sociedad tradicional y sociedad de masas es de añoranza. El mundo señorial ha sido reducido al silencio, a la mudez (=los valores auténticos han sufrido un ocultamiento) y la nueva sociedad es caótica, a la manera de un aluvión heterogéneo. El mundo persigue y amenaza al individuo. En LA BARCA DE HIELO (1967) vida y memoria coinciden para Ribas. Los valores auténticos están reducidos a pasado, y con la memoria se va también la vida. Ribas viaja dos veces a Buenos Aires y asiste a dos momentos del proceso: todo ha cambiado y el pasado se borra. Con él los valores auténticos, la memoria y la vida misma. En la historia del capitán Vargas hay otra visión de Buenos Aires, actual: la competencia, el uso abusivo de las libertades (características de la sociedad capitalista de masas). Hay también en esta novela posperonista la idea del individuo atacado por la violencia de muchos, que se convierte en fuerza elemental desencadenada y ciega.

Marechal.-

Marechal, que publica dentro del período estudiado EL BANQUETE DE SEVERO ARCANGELO (1965) y MEGAFON, O LA GUERRA (1970), plantea a la crítica problemas completamente distintos de los anteriores. Sus novelas distan bastante del concepto de novela tradicional, y si hubiera que compararlas con algún género existente habría que decir que son -o tienden a ser- poemas alegóricos. El contenido, la acción, se inserta expresamente en un plano simbólico, lo cual implica desde ya un alejamiento, una mediación entre los valores auténticos representados y el autor -y el lector-. Ello da una estructura novelística completamente distinta a la descrita por Lukács y retomada por Goldmann, al punto de resultar discutible si se trata o no de "novelas". Discusión ociosa, por otra parte.

En las obras de Marechal no hay dudas acerca de los valores. El novelista sabe que están. El héroe deja de ser problemático en el sentido de Lukács porque su búsqueda no es "degradada" y el fracaso no es inevitable como lo era, por ejemplo, el fracaso de Don Quijote. Al respecto hay una evolución que va de ADÁN BUENOSAIRES -que sí fracasa- a EL BANQUETE... (y más aun en MEGAFON), donde queda abierta la posibilidad de triunfo. Adán fracasa, por ejemplo, en su esperanza de amor por Solveig, que termina en sublimación. En cambio Lisandro Farías no agota su posibilidad de comprender el sentido de lo que ocurre a su alrededor. (Claro que ello se dará ya fuera del texto).

Hay en la novelística de Marechal un sistema de valores firmemente establecido, del cual el novelista no duda. Son, aparentemente, los valores de la filosofía tomista y su concepción de la historia como decadencia desde una Edad de Oro a una Edad de Hierro. Lisandro Farías asistirá a un nuevo "diluvio universal", la Edad de la Sangre, que destruirá al Hombre de Hierro e inaugurará nuevamente la Edad de Oro. Farías es -y será- mero espectador desde una especie de nueva Arca de Noé. Su situación es similar a la del hombre común: ya trate de averiguar, ya se deje narosear, no alcanza a comprender el sentido de lo que ocurre. Pero no hay dudas de que el sentido existe, y el individuo retomará contacto con él, conciencia de él, con la

instauración de la nueva Edad de Oro. Entre tanto, ~~existe~~ asiste a la preparación. La "organización" del banquete está caracterizada como síntesis de la empresa moderna, de gran nivel de eficiencia, con utilización de cuadros técnicos en compartimentos estancos desde ninguno de los cuales se puede conocer el sentido global de la organización. También Severo Arcángelo, ya sea por su presente, ya por su pasado de asesino de obreros, es el jefe del empresario capitalista.

Ya en ADÁN BIENOSAYRES había una severa impugnación del mundo tecnificado y de la sociedad masificada de nuestros días. Pero aparentemente en las otras dos novelas cambia el sentido de la impugnación. En ADÁN el retorno al sentido, a la significación (y por lo tanto a la trascendencia del ser humano) se da como purificación individual, casi diríamos subjetiva. En EL BANQUETE, y más claramente en MEGAFON, la purificación se da -o se anuncia- a nivel social, y ambas obras adquieren proyección mítica (ver la concepción de Goraudy mencionada al principio): el sentido de la obra se proyecta al futuro, con lo que Marechal, desde su punto de partida ~~escolástico~~ escolástico, ha llegado a convertirse en el más claro ejemplo de novelística revolucionaria en la literatura argentina, en el heraldo de una nueva Edad de Oro. Después de MEGAFON no hubieran podido esperarse -en caso de no haber muerto- nuevas novelas de Marechal que no fueran reiteración. El siguiente paso, posrevolucionario, ya no es novela sino epopeya.