

DE LIBROS

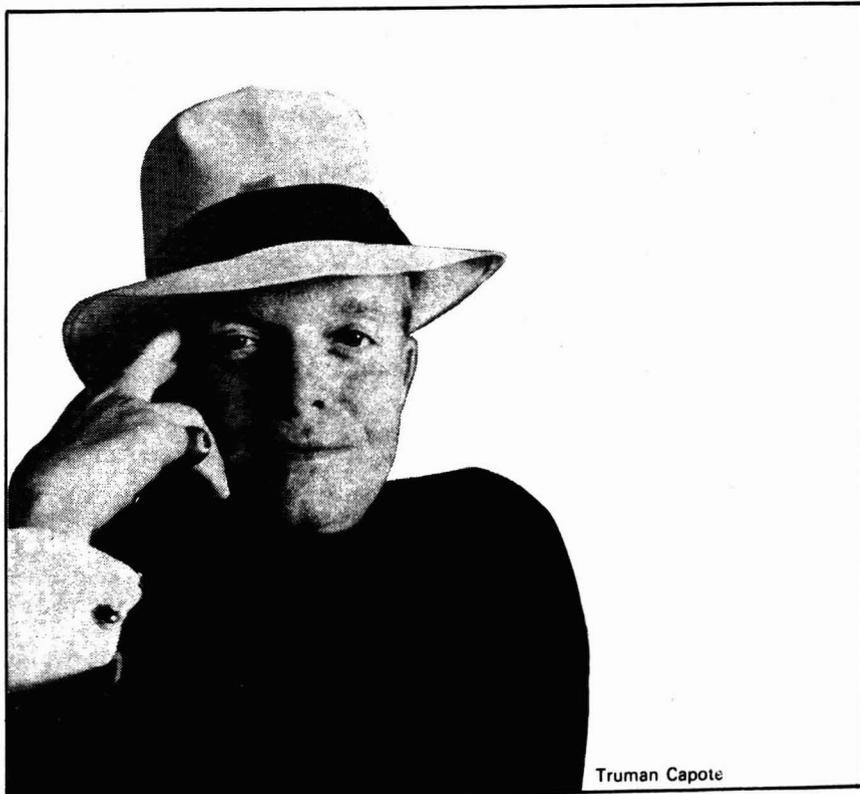
TRUMAN CAPOTE: EL ESPEJO NEGRO

Aquel Peter Pan, de rubio flequillo que en 1948 jugueteaba en la contratapa de *Otras voces, otros ámbitos*, es hoy el niño de rostro envejecido que clava en el lector una dura mirada, entre desencantada y ansiosa, desde la fotografía impresa en su último libro, *Música para camaleones*. Al cabo de treinta y dos años de éxitos, insatisfacciones y bruscos virajes, Truman Capote retraza su vida de escritor y reafirma propósitos que más bien surgen como contradictorios anhelos de identificación y desapego. Descartar la invención y limitarse a un ascético registro de hechos, personas y cosas reales, pero incluyéndose entre ellos como un personaje plantado "en el centro del escenario" para mirar desde cerca, desde dentro. Anular toda distancia entre ese espectador central y el mundo observado, con la esperanza de que tal simbiosis permita al mundo manifestarse por sí solo, en una especie de crónica autónoma de todo afán de interpretar. Renunciar a la literatura, pero en nombre de la literatura misma o en busca de "otra" literatura: una *suma* que abarque todas las formas literarias posibles, "la cualidad de inmediato de una película cinematográfica, la profundidad y la libertad de la prosa y la precisión de la poesía". Fascinado consigo mismo, entregado a la autorepulsión y a la pasión narcisista, Truman Capote se juzga, se condena, se aplaude y asume la autocrítica con una severidad acicateada por un íntimo goce. "Heme aquí, sumido en mi oscura locura, completamente solo con mi mazo de naipes y, por supuesto, con el látigo que Dios me dio": la baraja del riesgo que supone cada aventura literaria, el látigo "que sólo tiene por finalidad la autoflagelación". Con la altivez de este autorretrato culmina el prólogo de *Música para camaleones*, seductora miscelánea de relatos "verídicos", conversaciones, en-

trevistas, recuerdos de la niñez, soliloquios o diálogos consigo mismo. A lo largo de esos textos, el testimonio del crimen, la conducta extravagante, la fantasía o la práctica sexual heterodoxa se imponen con la perturbadora inmediatez de lo real. A la vez, tras esa diafanidad engañosa se percibe algo más: la presencia de algo que sólo es real porque lo ha autenticado una literatura empeñada en borrarse a sí misma.

El prólogo de este libro es también un relato "verídico": narra con los pormenores de una novela de suspense esa obsesión de Truman Capote por acortar —o más bien disimular— distancias entre el observador y el mundo. "Mi vida —como artista, por lo menos— puede ser proyectada en un gráfico con la misma precisión de una fiebre, registrándose altos y bajos, ciclos específicamente definidos." Con minucia quirúrgica, Truman Capote hiende su obra, la desmembra en periodos, cada uno de los cuales se cierra con un desasosiego que precipita la búsqueda de otro rumbo. Tras sus cuentos de adolescente prodigio, la primera novela, *Otras voces, otros ámbitos*. Con traviesa coquetería, Capote atribuye el éxito inmediato del libro a aquella fotografía de la contratapa y apenas se de-

tiene a juzgarlo, a pesar o quizá *porque* en él ya está de algún modo lo que siempre hará: mostrar que el mundo no es una realidad que pueda mostrarse, sino un misterio que debe descifrarse, aunque la cifra última retroceda sin cesar a otra voz, a otro ámbito. El delirio de aquellos personajes enclaustrados en un pueblo fuera del tiempo, la mirada anhelante del niño que los interroga sin recibir respuesta y que pacta con el juego de esa locura, aunque sin internarse en ella, la súbita certeza de que debe irse de entre ellos para buscar la respuesta en otra parte: metáforas del misterio y, sobre todo, del propio Truman Capote. Irse: ir hacia ese otro que él desearía ser, hacia otra forma posible de respuesta. Muchas veces se ha asociado a este primer Truman Capote con Flannery O'Connor, otra gran escritora del sur estadounidense. Pero en ella, en su mundo de *Wise Blood* o de *A Goodman is Hard to Find*, poblado de predicadores que proclaman una Iglesia de Cristo sin Cristo, de asesinos que matan sentenciando que Jesús lo embarulló todo al levantar a los muertos, en ese mundo de desesperados no hay partida ni movimiento posible: allí todos son los para siempre marginados, inmóviles víctimas del rechazo de la Redención



Truman Capote

▲ Truman Capote: *Música para camaleones*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1981.

ofrecida como promesa. Truman Capote y sus personajes se mueven, viajan, parten, se van en busca de un posible sentido del mundo que no se agote ni en la teología ni en el secreto consuelo de las ideologías. En el prólogo autobiográfico a *Música para camaleones*, Truman Capote pasa ligeramente por aquellos primeros lapsos de su obra, no menciona siquiera su segunda novela, *El harpa de hierba* (sólo habla de la versión para el teatro), donde la locura sonríe, se apresura por llegar al periodo de la novela "no ficticia", *A sangre fría* (1966), estremecedora crónica sin "yo" narrador que registra un múltiple asesinato cometido en Kansas. Capote se declara casi inventor del género (tan anterior a él: ¿no se remonta acaso por lo menos a Daniel Defoe?) y alude con sorna a Norman Mailer como imitador suyo en *La canción del verdugo*. Ambos rivales, sin embargo, han partido en sentidos opuestos: Capote, hacia la impersonalidad de un estilo de absoluta austeridad; Mailer, hacia la vibrante presencia de su voz en *Los ejércitos de la noche* o en *Of a Fire on the Moon*. Por otro lado, ¿no es el propio Capote quien después lamentará la ausencia de sí mismo en su primera novela "no ficticia"? "La mayor dificultad que tuve al escribir *A sangre fría* fue no participar... el periodista tiene que entrar en la obra como personaje... si es que quiere mantener el libro dentro del plano de lo verosímil." Su entrada en escena se produce mediante ese eficaz motor de la literatura que es el chisme.

Capote relee sus diarios, llenos de descripciones de sí mismo y de los demás, revisa su correspondencia, saca a luz confidencias y entre 1975 y 1976 publica algunos capítulos de *Answered Prayers*, provocando la indignación de amigos "y/o enemigos" que se sienten traicionados. Agil maniobra. Por un lado, Capote escamotea lo que Barthes llama *situación de relato* y suprime el menor indicio a esos protocolos de lectura que nos hacen ver que alguien nos está contando algo; por el otro lado, se instala como personaje en ese mundo que parece contarse como por sí solo y aspira a que su voz no sea la del narrador, sino una de las tantas cosas que atiborran el mundo. Ese intento, declara, "alteró mi concepción total de la literatura, mi actitud hacia el arte, hacia la vida, el equilibrio entre ambos y mi comprensión de la diferencia entre lo

verdadero y lo *realmente* verdadero". ¿Ilumina este último libro suyo tal diferencia? Lo hace mostrando que la literatura no es tan sólo mediadora o vehículo, sino el ámbito mismo donde lo real puede manifestarse acaso del único modo posible: como creación. Poco importa que las personas o los sucesos narrados en *Música para camaleones* existan o no en el mundo exterior: allí existen plenamente sólo porque los modos o condición que se ha impuesto el relato los ha hecho reales. La novela "no ficticia": una forma de creación, una de las tantas respuestas a las continuas crisis del realismo literario. Sería injusto degradar esta respuesta a una relación mecánica, ingenuamente determinista, entre realidad y literatura, traspasando el poder creador del escritor al del mundo que representa o aun al de la cultura en que trabaja. Lo cierto es que mundo y cultura son producto suyo.

Admirables relatos, literatura espléndida (en el sentido literal: abundante, resplandeciente, aunque se finja invisible) en las páginas de *Música para camaleones*. No es a la luz de la trágica muerte de Marilyn Monroe o de los azares de su vida sentimental como nos rendimos a la gracia de su conversación con Truman Capote: detrás de ellos dos está el otro Capote que sabe hacerlos vivir, que define a su interlocutora que una frase final donde se condensa la ternura que el retrato ha venido despertándonos: "Diría que eres una hermosa niña". Como en una burlona caja china, este "retrato coloquial" contiene en su interior otro intercambio de relatos. Es el momento en que Marilyn Monroe cuenta a Capote el recuerdo de un desopilante alarde que Errol Flynn ha hecho alguna vez de sus atributos viriles. A su vez, Capote cuenta a Marilyn un recuerdo muy personal de una noche pasada con Errol Flynn. "No es un gran cuento —responde Marilyn—. No merece el mío." El de ella es el de su para entonces secreta relación con Arthur Miller (secreto que Capote, aunque ya lo conoce, procura arrancarle mediante el intercambio de anécdotas). ¿Por qué un cuento "no merece" el otro? Tal vez ¿porque su *verdad* es menos escandalosa o porque no tiene el mismo interés narrativo? En las ingenuas palabras de Marilyn se reitera el juicio de valor que, tácitamente, se extiende todo a lo largo del libro: el enfrentamiento de la *verdad* (escandalo-

sa, o trágica, o grotesca) con el placer del texto que la cuenta.

En "Un día de trabajo", otro de los retratos coloquiales, Truman Capote pasa un día con la negra María Sánchez, "profesional de la limpieza que trabaja por horas", la sigue de departamento en departamento por Nueva York, oye sus cuentos entre vaharadas del humo de unos cigarrillos "de tabaco peruano" que no son precisamente de tabaco, acaba bailando con ella ante los comentarios de un loro que habla en yiddish y el estupor de los dueños de la última casa, prolijamente burgueses, que irrumpen de improviso. La historia está narrada en una diestra mezcla de relato y de pieza teatral: acotaciones escénicas, diálogos presentados como en un guión cinematográfico, brusco viraje hacia un "desenlace" que consiste en el paso de lo grotesco a lo conmovedor. En una iglesia católica, TC dice: "Estoy rezando por usted, Mary. Quiero que viva para siempre". Y Mary: "No rece por mí... Rece por todas esas almas perdidas en la oscuridad". En el relato "Una luz en la ventana", el recurso es el opuesto. De regreso de una boda, Truman Capote queda abandonado en la helada oscuridad de un camino de campaña, en Connecticut. Como en un cuento de hadas, una anciana le da amparo en su aislada casita de madera al borde del camino. Después del té caliente, de la conversación apacible, del desayuno succulento, estalla el violento anticlímax grotesco: el descubrimiento, en el refrigerador de la anciana de un montón de gatos congelados. *Exegi monumentum...*: son los antiguos compañeros de la soledad del hada protectora.

El relato más largo de *Música para camaleones*, "Ataúdes tallados a mano", es la historia de cómo Truman Capote sigue paso a paso la obsesión de Jack Pepper, detective del Departamento de Investigaciones del Estado, por probar que un rico hacendado de un pueblo es el autor de una serie de crímenes. La obsesión lo lleva a sacrificar a la mujer a quien quiere, una de las víctimas señaladas. El subtítulo del relato apela directamente a la credibilidad (o credulidad) del público: "Narración verídica de un crimen norteamericano". Pero la "voluntaria suspensión de la incredulidad" no se produce en el lector por la imperturbable objetividad con que se narran los hechos, o por su atri-

bución a una fuente tácita pero legítima, sino porque en él influye sutilmente el juego literario de Truman Capote, que altera el procedimiento clásico del relato policial. El esquema canónico "Enigma *versus* Solución del Enigma", "Riesgo *versus* Seguridad", aquí se invierte. El enigma no se aclara: se ahonda cada vez más en un interrogante sin respuesta; la seguridad no se adquiere, porque el riesgo es una amenaza que parece invadir el mundo entero. El título mismo del relato ya condensa esa irresoluble confrontación de los opuestos: las placenteras connotaciones artesanales de "tallados a mano" se vuelven atroces porque ese atributo se aplica a "ataúdes". En esta aventura policial de Truman Capote, no es el orden el que triunfa sino, al contrario, la denuncia del orden como una endeble superchería. Truman Capote logra desautomatizar un procedimiento anquilosado, cuenta una historia que, verídica o no —a qué comprobarlo— se impone con fuerza a partir de esa revitalización del trabajo literario.

La distinción propuesta por Jakobson entre los dos ejes del lenguaje, el metafórico y el metonímico, es aplicable a los modos diversos de la ficción literaria. Los relatos metafóricos son los de la alegoría, la alusión analógica, el símbolo; los metonímicos, los de la narración lineal, con el avance de una línea argumental que parece prolongar el suceder mismo del mundo real. En este último libro de Capote, ambos ejes se entrecruzan imprevistamente, deslumbrantemente. En el relato que da título al libro, una dama patricia de Martinica toca el piano ante TC y una multitud de camaleones "color escarlata, verde, lavanda" que parecen "notas musicales impresas en una hoja. Un mosaico mozartiano". En la sala de esa dama hay un espejo negro puesto sobre una mesa "como si fuera una edición de lujo" en la cual "no hay nada que leer, ni ver, excepto el misterio de la propia imagen proyectada sobre la superficie negra del espejo antes de hundirse en las profundidades interminables, en los corredores de la oscuridad".

En documento, el relato "no ficticio", la metonimia del mundo se interrumpen para que surja el símbolo de esa ansiedad que Truman Capote ha sentido desde siempre: ver, verse, ir, irse en busca de sí. "Vueltas nocturnas", el retrato coloquial que cierra el libro (remi-

tiendo especularmente a su prólogo) es un diálogo entre Capote y Capote, moderna versión de la nocturna lucha con el ángel, espectacular registro del encuentro entre Eros y Thánatos. TC acusa, acorrala, lastima a TC hasta arrancarle un último autorretrato, no menos altivo que el del prólogo: "Soy un alcohólico. Un drogadicto. Un homosexual. Soy un genio... Pero no soy un santo todavía." En las sociedades represivas, donde el dolor se calla, esta definición abruma por la valentía de su verdad. En las sociedades real o presuntamente permisivas donde Eros parece reinar sin censuras, quizá también se perciba con la misma intensidad la eficacia de esta brillante fórmula literaria: sinuosa graduación, radiante oxímoron, negro espejo hecho añicos, caleidoscópica imagen del que se busca a sí mismo.

Enrique Pezzoni

MEDIRSE CON EL PRESENTE

Los pasos de López, la más reciente novela de Jorge Ibarquengotia, recrea la conspiración que llevó a la guerra de Independencia en México.

El Waugh mexicano hace de la conspiración emancipadora una risueña opereta. Las situaciones que convirtieron a esos criollos y mestizos en héroes fundadores de la patria recuperan en

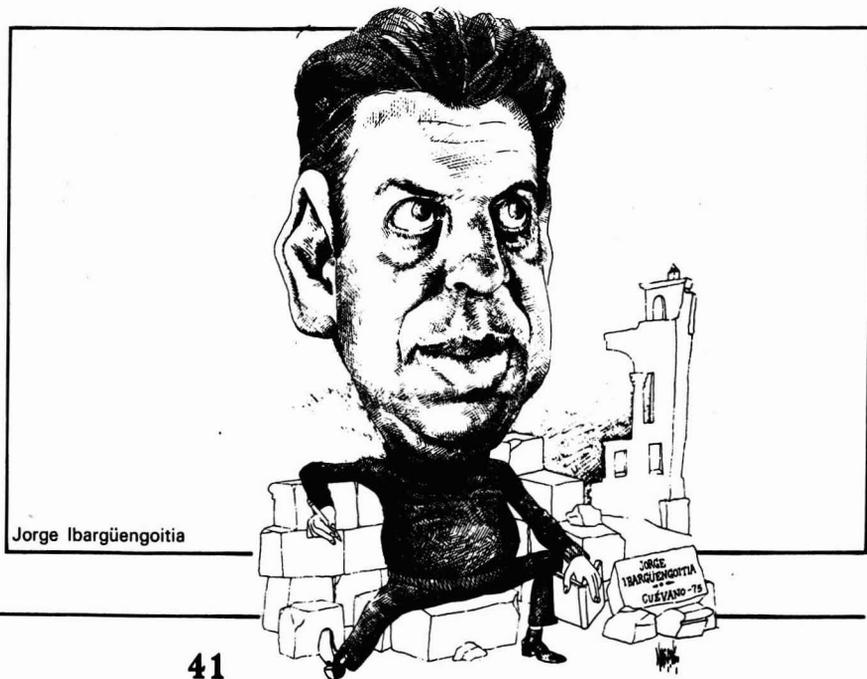
▲ Jorge Ibarquengotia: *Los pasos de López*. Ed. Océano. México, 1981.

Ibarquengotia todo su carácter providencial mientras que las mascarillas heroicas van perdiendo la rigidez de la necesidad histórica para animarse repentinamente: el cuento de lo que fue coquetea con lo que pudo haber sido y, si bien los hechos permanecen casi idénticos a los de la historia escolar, se ven fluctuar las interpretaciones que los entienden.

Los pasos de López es una novela divertida. Los personajes pueden ser gente de ideas, pero son sus costumbres y actitudes las que los definen. *Los pasos de López* parece una novela escrita para mostrar que no es preciso el advenimiento de un Estado verdaderamente revolucionario para que los cocineros lleguen al poder.

La novela de Ibarquengotia difunde lo que —de Alamán a Bulnes— la historia ya sabía: que los padres de la patria fueron hombres improvisados, guiados por la buena fe, desencaminados por la necesidad, aprendices de brujo siempre rebasados por la Fortuna. La novela se lee como una de esas reconstrucciones, tan caras a Baroja, a los Dumas o a Merimé donde, sin pausa, la acción sucede a la acción.

Los pasos de López, no dejan de tener actual vigencia. La obra comparece, se mide con el presente. La ironía antiheroica de la novela —tal vez la cuerda más consonante, la más armónica, dentro del concierto literario local— la amenidad y la ligereza, características de Ibarquengotia son a la par notas muy familiares de este nuestro tiempo. Está, en tercer lugar, la elección misma de un tema que es estigma, digno de los tiempos.



Jorge Ibarquengotia

¿Quiénes son los padres fundadores de la patria, qué es la fundación? Los fundadores de la ciudad son entre otras cosas aquellos hombres que no tuvieron miedo de echar sobre sus hombros un crimen porque tal infracción de la legalidad se hacía en beneficio público y contaba con la bendición de quienes vivían cotidianamente el despotismo de una legalidad desacreditada. El padre fundador suspende por un momento los criterios morales; atenta contra la buena sociedad a nombre de la sociedad toda y opone, para decirlo en palabras de Bulnes, la civilización de los proletarios a la barbarie de los propietarios, la cultura popular contra la vacuidad dominante. El paralelo entre los últimos años de la Nueva España y los más recientes del México da actualidad a *Los pasos de López*. La novela describe en lontananza y miniatura lo que está a sólo unos cuantos pasos, como cuando se toma un catalejo al revés. ¿Qué ven esas lentes? ¿Qué ayuda a mirar esta novela? Poco importa lo que haga el autor con el pasado; sólo vale lo que hace presente: la historia la escriben unos cuantos hombres que suelen ser torpes, indolentes, indecisos, cuando no ignorantes, y que merecen burla y no respeto, ira más que veneración, visto el precio de su incompetencia o de sus bromas. ¿Qué vale más: un capitán sin ejército o un ejército sin capitán? El carismático Hidalgo no era un capitán, pero las huestes de indios hambrientos tampoco eran un ejército. Calleja, quien sí era un capitán, carecía de ejército pero pudo diezmar a la mesa. *Los pasos de López* es una novela que sólo podrán leer con optimismo los adeptos del número y la mayoría. *Los pasos de López* muestra que cuando las armas han recibido la bendición del hambre la excelencia de los capitanes puede ser variable y hasta nula. Cuando los hombres de Estado son diligentes el pueblo es perezoso, cuando el Estado es indolente el pueblo es activo. *Los pasos de López* es una novela amena, movida, risueña y de saludable, corrosivo efecto sobre las supersticiones patrias. Si puede ser vista como una regocijada diatriba de los héroes nacionales, también resulta una alabanza a la materia humana o pueblo que los encumbró: cuando las masas tienen genio, pueden ahorrarse el talento de sus pastores.

Adolfo Castañón

UNA APROXIMACION AL ESTUDIO DEL PERONISMO

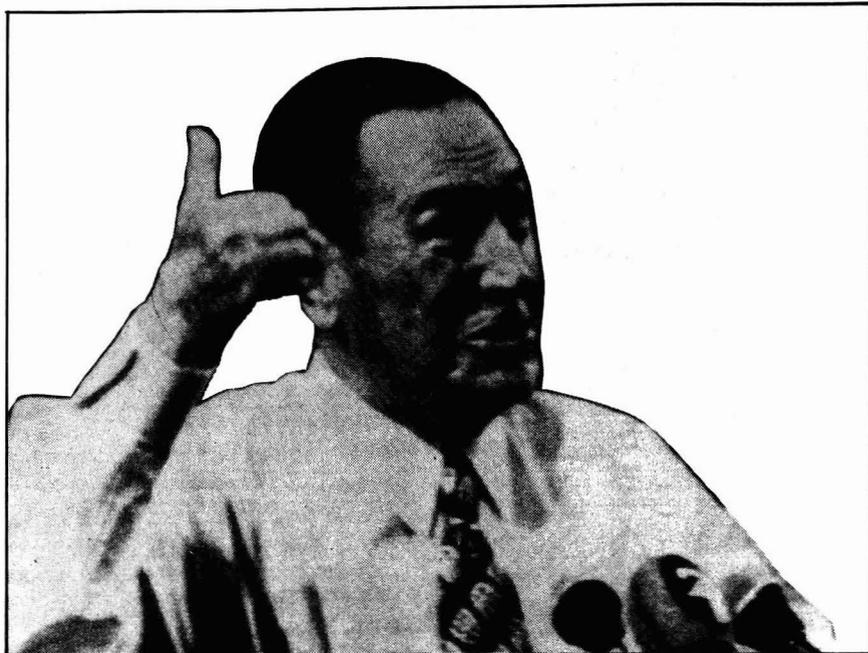
La aparición de este libro acerca del peronismo del profesor alemán Peter Waldmann despierta interés dados los rasgos del contexto de producción intelectual y editorial que ha caracterizado los tiempos recientes de la vida argentina, signada desde 1976 por el golpe militar que derrocó precisamente al último gobierno peronista, presidido por la viuda del caudillo, Isabel Martínez de Perón. Su publicación, a inicios del pasado año, se inscribió dentro de los múltiples signos de reactivación de la vida política después de los "años terribles" del primer periodo dictatorial y en el marco de las expectativas surgidas en torno al gobierno de Viola y su anunciado "diálogo" con los partidos políticos en busca de una salida institucional. El desenlace de estas expectativas es de sobra conocido y la nueva etapa militar encabezada por Galtieri, además de enfrentar una crisis económica sin precedentes, debe responder a una situación cada vez más precaria respecto a la estabilidad y vigencia del autotitulado "proceso de reorganización nacional". Uno de los temas fundamentales para una eventual salida política, cuya necesidad se hace cada vez más imperiosa para los militares, es "qué hacer con el peronismo", situación reiterada luego de cada proceso militar en la medida en que ese movimiento sigue constituyendo el mayor nucleamiento popular de la Argentina y la traba más importante para cualquier intento de "democratizar" la vida política del país como una fachada de recomposición e institucionalidad de la actual dictadura. De allí que un material equilibrado y bien informado como el provisto por este libro tenga una actualidad y una utilidad efectiva para todos los interesados en el desarrollo del acontecer de Argentina, y naturalmente para los que se preocupan por la historia de los procesos populistas de nuestro subcontinente.

El peronismo siempre generó adhesiones y críticas con fuertes cargas de apasionamiento y su evaluación e his-

▲ Peter Waldmann: *El Peronismo 1943-1955*. Traducción de Néilda Mendildharzu de Machain, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

toria han corrido la misma suerte. Salvo muy escasas excepciones —entre las que destacan los trabajos de Murmis y Portantiero acerca de sus orígenes y la relación con el desarrollo de la clase obrera—, las defensas irrestrictas o los ataques ofuscados han sido la tónica general de la bibliografía dedicada al problema, como se puede comprobar en buena medida en la que aquí proporcióna el autor, extensa y bien documentada. No existe un trabajo integral y riguroso que aborde el periodo inaugurado por el golpe militar del 4 de junio de 1943 y esta es una ausencia notable, tanto por la obvia importancia del tema como por su actualidad y las repercusiones que el peronismo tuvo mucho más allá de las fronteras argentinas. Es por ello que la obra del profesor Waldmann tiene un primer mérito en la distancia y el desapasionamiento con que aborda su material, mérito que por momentos naufraga en una asepsia y desfeñimiento algo irritantes para todos aquellos que tienen en el tema algún otro interés que el académico. Pese a ello, el libro nos entrega un trabajo sugerente, con algunas hipótesis dignas de ser retomadas en futuros análisis.

Esencialmente, para el autor el peronismo constituye una ilustración de un marco teórico que la edición española —quizás afortunadamente— omite. Para Waldmann el movimiento encaja —"prende", según su expresión— perfectamente en el esquema de "crisis nacionales" de L. W. Pye y G. A. Almond, autores que formalizaron el proceso de surgimiento y consolidación del Estado moderno como un desarrollo que genera seis sucesivas crisis, que deben ser superadas por las élites políticas para poder estabilizar su dominio. Tales crisis son: penetración, integración, identidad, legitimidad, participación y redistribución. El peronismo estaría directamente relacionado con las cuatro últimas del esquema citado, que Waldmann complementa con una crisis de "dependencia" en relación a centros exteriores de poder económico. O sea que estamos frente a un trabajo de sociología política en el que el movimiento sureño representa un "ejemplo", sin duda intercambiable por algún otro, dada la pretensión de universalidad del marco teórico planteado. Es sin duda el elemento más desafortunado del libro, en principio por la no feliz metodología —aunque usada y abusada como vemos no solamente en México— de utili-



zar marcos teóricos superpuestos a la realidad histórica concreta que es objeto de estudio, que resultará "adaptada" o "desadaptada" respecto de esa proposición apriorística cuya validez "teórica" original no será de todos modos puesta en duda nunca. Pero además, porque explícitamente, y desde el planteamiento mismo, se está confinando al peronismo y a Perón al papel de una astucia burguesa, de tipo gatopardesca, para consolidar la posición de las élites frente al embate creciente de las reclamaciones participativas y distributivas de los sectores políticamente marginados y económicamente postergados. Este tipo de aproximación, del que Waldmann por supuesto no es único ejemplo, ha provenido muchas veces de sectores de izquierda con una visión finalista de la historia, munidos de una concepción mesiánica de la clase obrera, y para los que cualquier ideología distinta de la marxista que penetre y sea apropiada por ella la aparta de su verdadera misión y destino histórico: y curiosamente esta interpretación no ha sido compartida ni por los obreros argentinos que protagonizaron su propia historia, ni tampoco por la supuesta beneficiaria del régimen y sus transformaciones —la élite o clase dominante— que se reveló permanentemente como una opositora cerrada y acérrima, tanto en el pasado como en el presente, del peronismo, y que fue autora de su derrocamiento en 1955 y en 1976. Derrocamiento a los que la izquierda, en

forma más o menos generalizada, contribuyó deliberada o irresponsablemente según los actores.

Pese a esta limitación podemos anotar algunas hipótesis y desarrollos del autor que resultan estimulantes, y que por momentos resultan contradictorios con el esquema general que rige al trabajo. La primera y más importante es la refutación de las opiniones que ven en Perón un oportunista sin principios ávido de poder, o un pragmático cuya característica principal sería un particular "estilo" político sin mayor congruencia en sus proyectos. Para Waldmann, Perón tenía un proyecto nacional y todo el fenómeno global del peronismo tiene coherencia con él. Sin embargo, y pese a esta acertada crítica a las posiciones oligárquico-liberales, el autor resulta vacilante cuando se trata de sintetizar con claridad el sentido de ese proyecto adjudicado al líder. En los hechos, la elección del "marco teórico" ya comentado por una parte, y la segmentación de zonas del pensamiento político de Perón por otra, lo conducen a ver en el peronismo un radical conservadurismo, en el sentido de una búsqueda permanente del equilibrio político que habría signado en forma permanente y profunda la acción política de Perón. Vemos operando aquí un pensamiento formalista incapaz de profundizar en el alcance de las transformaciones realizadas por el peronismo en la Argentina, tanto desde el punto de vista estructural como en el político e ideológico.

Otro aspecto destacable del libro es la acentuación del viraje producido en el régimen a partir de 1950, caracterizado en lo interno por una mayor "peronización" del Estado, y en la política exterior por un paulatino abandono de la "tercera posición" y una inclinación cada vez más marcada hacia los Estados Unidos. Esto debe hacer reflexionar sobre los problemas de periodización del peronismo, que exceden indudablemente el marco temporal planteado por la investigación que comentamos, y que llega hasta el derrocamiento de septiembre de 1955. Sin afirmar que el pensamiento de Perón se transformó cualitativamente, es fundamental conocer los matices, tanto tácticos como estratégicos, que el proyecto nacional-popular fue sufriendo debido tanto a la propia evolución interna como a la presión de circunstancias externas favorables o desfavorables.

Resulta también sugerente —aunque no se encuentre plenamente desarrollado luego— el punto en que el autor niega cualquier similitud entre el dirigismo económico oligárquico de la década de los treinta como producto de las necesidades generadas por la crisis, y el estatismo peronista orientado a fortalecer el papel del Estado como elemento transformador clave. De allí que resulten muy interesantes los apuntes realizados sobre las características y la evolución del sistema planificador del peronismo, y en general sobre las modificaciones sufridas por el aparato del Estado, cada vez más ajeno a los lineamientos clásicos del derecho liberal. Y además hay que resaltar que el autor omite el tan trillado camino de las influencias ideológicas de los fascismos europeos sobre Perón, opción fácil que muchos observadores argentinos y extranjeros siguieron sin mayor éxito explicativo.

En suma, el libro de Waldmann importa. Sin duda no es, y el autor seguramente no lo ha pretendido, la obra definitiva sobre el fenómeno peronista, y no es la menor de sus virtudes dejar patentada —implícitamente— la necesidad de profundizar y globalizar cronológicamente en toda su amplitud el estudio de este movimiento como un elemento estratégico de la comprensión de la vida contemporánea argentina.

Horacio Crespo

LAS CEREMONIAS DEL LENGUAJE

El último libro de Jitrik reúne nueve relatos que, a pesar de su aparente diversidad temática, tienen en común plantearse el problema de la relación hombre/mundo. Aunque en ellos puede aparecer algún acto sorpresivo o extraordinario, su espacio recupera el acontecer de lo estrictamente cotidiano. Aquí lo interesante no está en el hecho mismo sino en la relación que se establece entre individuo, realidad y la representación que de ella se hace el pensamiento.

Fin del ritual no es sólo una literatura de entretenimiento, es una literatura que invita a la reflexión. Si bien los personajes están marcados por el fracaso —el mediocre profesor de literatura que reafirma su impotencia ante la muerte de su pequeño; el absurdo sindicalista que sabe de su individualidad por un dolor de muela; el esposo que ve concretarse en su mujer los fantasmas eróticos de su sueño; el agente de ventas que no puede liberarse de su trabajo ni del acecho de la decrepita casera, etc.—, éste es el aspecto superficial de la narración. Los relatos de Jitrik condicionan a una lectura de la escritura "...una lectura apasionada, descifradora, la voluntad de entender qué clase de traducciones hay que hacer para por fin interpretar lo que ni siquiera es un llamado. Después de ese enorme trabajo tal vez la conclusión sea que poco hay que hacer, salvo escuchar y volver a traducir y así, pesadamente, hasta el infinito". La intención principal es destacar el proceso repetitivo en el que todos nos encontramos inmersos: el hombre toma la realidad y la descompone para volver a ordenarla. Pero esta nueva realidad nombrada por la palabra poco tiene que ver con la realidad objetiva; nombrar es la evocación del objeto ausente, la imagen de los fantasmas interiores.

El texto que da título al libro relata la vida de un político en el exilio. El y Pura, su esposa hemipléjica, esperan siempre la llegada de sus asesinos. El problema político y social muy pronto se convierte en un problema de lenguaje. El mi-

nistro cada noche escribe una carta al Presidente, pero éstas nunca llegan a su destino porque él mismo se encarga de destruirlas. ¿Qué sentido tiene entonces tratar de establecer una comunicación ficticia? Si el ministro escribe es porque el lenguaje le da su ser, lo hace político, escritor, esposo, patriota "...La escribo porque debo hacerlo pero ignoro qué le quiero decir en particular". En el acto de significar —alguien (emisor) habla a alguien (receptor) de algo (mundo) y luego el proceso se invierte—, aparece la ambigüedad como un obstáculo. Dicha reticencia, sin embargo, permite la posibilidad de ser el cronista de nuestra propia historia "Salirse de lo actual, ir hacia atrás, establecer relaciones con el presente, eso tiene de compulsivo el diálogo, es como si de alguna manera todo se explicara, lo que no se dice a través de lo que se dice". El ritual se cumple aun en los últimos momentos del Ministro que sigue pensando en la carta perfecta, en el mensaje que cifre la objetividad del transcurrir histórico y la subjetividad de su sentir profundo. Por ese ritual lingüístico nosotros lectores hemos captado la totalidad de los planos; con sus preguntas, sus dudas, sus angustias, sus reflexiones acerca de las estructuras de su lengua, conocemos cómo es el proceso de comunicación entre él y el mundo, sus compañeros y la circunstancia histórica que le tocó vivir; el Ministro es también el poético capitán Nemo cuyo fracaso se narra entre líneas.

Toda reflexión sobre el lenguaje implica una reflexión sobre la creación. En el caso de Jitrik la reflexión se dirige al lenguaje poético, el único que sobrevive al desgaste cotidiano y a la muerte del hombre.

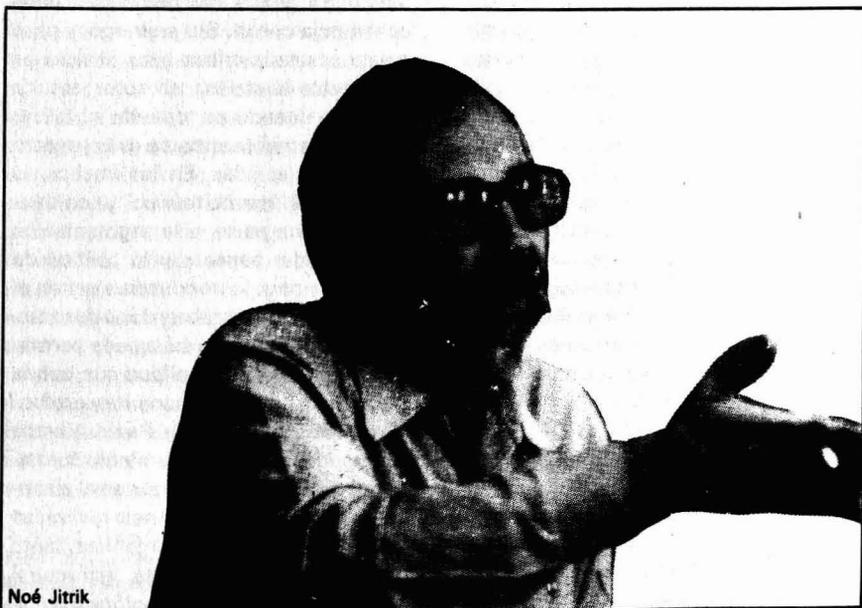
En algún lugar— la narración, la diferencia— hay que situar la necesidad de la enunciación como continuidad sin fractura. Esta continuidad sin fractura, prolongación indefinida, reproduce sobre todo *un deseo de perduración*, es la tentativa de alejar el fin, de ponerlo en un después que diluya la amenaza de la muerte.

(Del otro lado de la puerta)

La monotonía de la vida diaria se convierte por los nuevos desplazamientos del lenguaje en un ámbito novedoso. Cada frase sugiere otras formas de ser, María Urrutia resulta una simple designación en lenguaje coloquial pero cuando se la define como un personaje subjetivo que pretende abarcar la obra total con su diario quehacer doméstico se transforma en significado, en María Balzac.

De cada uno de los relatos el autor hace una enorme oración sintácticamente ordenada. Ante todo, el oficio de Jitrik confirma la idea que Heidegger tenía acerca de la función del lenguaje poético: es el lenguaje quien habla no el hombre.

Rocío Montiel



Noé Jitrik

▲ Noé Jitrik: *Fin del ritual*. Joaquín Mortiz, México, 1981.