

Estos principios, que vienen de Hegel y pasan por Marx para llegar al examen de la sociedad capitalista actual a la luz de la sociología de la comunicación, el psicoanálisis y la psicología genética, enfrentan a todo pensamiento objetivizado y a toda tentativa neopositivista o científicista. Repasan los temas de la identidad (asunto hegeliano si los hay), las relaciones entre marxismo y filosofía, la profanización total de los valores religiosos, éticos, estéticos y jurídicos de nuestro mundo, rescatan la filosofía de la evolución histórica pasando peligrosamente sobre los restos del darwinismo y culminan en el examen de los distintos intentos de legitimar el Estado en el capitalismo avanzado. La posición de Habermas es socialdemocrática, si por tal se entiende que postula una sociedad con un sistema democrático en tanto respetuoso de ciertos procedimientos, con participación masiva en dichos procesos y un Estado que actúa como subsidiario económico de la actividad privada y como moderador entre la sociedad civil en general y las estructuras monopólicas del mercado. A esta partitocracia de masas no se pueden oponer otras alternativas que un conservatismo autoritario o un autoritarismo fascista.

Se advierte que el pensamiento político de Habermas es moderado, aunque su sesgo filosófico sea radical, y parte de una reconstrucción del marxismo que excluye la posibilidad fatal y naturalista de un colapso del sistema que obligaría a su relevo radical. Los fines del materialismo son mantener una antropología universal y concreta, salvar la categoría de lo humano en general para la historia en general y ser la conciencia más hondamente autorreflexiva del capitalismo, no la predicación de su final inminente, pronunciada desde el más allá de la historia donde se erigen las escatologías.

Si bien el libro no es apabullante en novedades e insiste en la jerga peculiar y el barroquismo sintáctico de los maestros francforteses, hay que admitir en Habermas a uno de los pensadores más extremos de hoy, si por extremo se entiende el intento de llevar un sistema a sus confines. Más que marxismo, lo suyo es evolucionismo dialéctico, o sea uno de los marxismos posibles y, por tanto, apunta más a Hegel que a Marx. No es difícil ver el brillo que despierta su estudio sobre el problema de la identidad en Hegel (páginas 85 y siguientes), que puede aceptarse como lo mejor del libro.

Traducir a los pensadores de Frankfurt es tarea ardua entre las arduas e ingrata, pues no queda nunca una traducción «bonita». *Chapeau* a los laboriosos Muñiz y García Cotarelo.—B. M.

JORGE LUIS BORGES: *Nueve ensayos dantescos*, introducción de Marcos Ricardo Barnatán, presentación de Joaquín Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, 161 pp.

Que Borges se interesa por Dante no es nuevo. El constante recurso a citas dantianas, la resurrección de Pier Damiani, Beatriz Viterbo, la obsesión borgesca por el infierno como algo tangible y cotidiano así lo prueban. Los que persigan a Dante en estas páginas lo observarán fugitivo y se encontrarán con Borges.

Como ocurre siempre en sus ensayos largos (por ejemplo, los que dedica a la metáfora y a la poesía gauchesca), Borges brilla por lo contradictorio y aforístico y cae en erudición de diccionario, nunca del todo fiable (Arce apunta algo en sus páginas previas) cuando pretende ser exhaustivo. Lo que más importa de esta entrega es lo que Borges reflexiona sobre sus temas preferidos con la excusa cariñosa de Dante.

Por ejemplo: la comparación entre Dante y Petrarca puede ser una frontera posible entre el barroco (tentación borgiana) y el clasicismo (realidad dominante borgiana). Petrarca y Góngora pretenden un catálogo universal de imágenes poéticas (cristal por agua, oro por cabello, etc.). Dante es clásico y encuentra sus figuras en el lenguaje a la vez que no se permite palabras injustificadas (pp. 87-88).

Otra. La teoría literaria moderna insiste en haber descubierto la diferencia entre narrador (la personalidad histórica del escritor Dante) y narrante (el personaje Dante en la *Comedia*). Esta diferencia ya la fijó Benedetto Croce a propósito de Shakespeare (el esnobismo actual admite a Borges, pero no a Croce, apela a Greimas y calla a Valéry) y Borges, buen lector de Croce —no deja de ser una de las fortunas borgianas, pues Croce lo conecta con la dialéctica— la recoge aquí como antes. Dante juzga a sus personajes y los salva o los condena, disintiendo frecuentemente del fallo divino. Para eso se mete en la *Comedia* como narrante. Y no le demos más vueltas. Cervantes y Proust insistirán en el juego.

Otra. Es frecuente y casi dominante —¿por qué no: agobiante?— una exégesis dantiana en clave de alegoría, lo cual remite al pensamiento medieval en general, que alegorizaba sobre todo y a un catálogo eventualmente nutrido, pero oscuro, de equivalencias semánticas (los animales que emblematizan pecados y virtudes, por ejemplo). Borges «peina» la lectura alegórica de Dante, al menos, en dos sentidos: primero, privilegiando el significante (una loba puede representar la avaricia, pero es, además, una loba y la palabra *loba*); segundo, señalando que las figuraciones de Dante son básicamente oníricas,

pues el narrante sueña y es arrebatado en un sueño-viaje visionario (un castillo medieval puede encerrar a Homero y a Lucano en clave de sueño o de pesadilla).

Otra. Entre las páginas 110 y 111 hay todo un arte poético que arraiga a Borges en el simbolismo y lo trae a nuestros días. Allí enfrenta el postulado de Stevenson (todo libro es una sarta de palabras) traducido al borgiano «todo libro es las palabras que lo componen», con la superstición corriente de que la literatura es vehículo del pensamiento y entonces Henry James, por ejemplo, nos podría explicar en diez minutos *Otra vuelta de tuerca*. No: la literatura es invención en las palabras y el escritor compone, pero no domina sus sentidos, los produce al escribir y, para colmo, los produce ambiguamente, en «el tiempo del arte, que se parece a la esperanza y el olvido». El hombre real decide entre cordura y locura. Hamlet, que nunca poblará los manicomios, es loco y cuerdo a la vez (¡oh alienistas de Alonso Quijano!).

De lo anterior se cuelga fácilmente el paralelo Dante-Ulises, los dos viajeros. Ulises viaja y narra su viaje. Dante también, pero su viaje es su libro (donde se narra un viaje). Así logra escapar a la mala conciencia que el Dante teólogo articula ante el Dante poeta, pues éste absuelve y condena tomando el lugar de Dios, o sea incurriendo en el pecado de soberbia que llevó a Ulises al infierno (Ulises fue el primer desencantador de la modernidad y a él le debemos la Ilustración).

También en lo ético juega la ambigüedad (posición poética) por encima de la univocidad (posición ético-religiosa). En los tribunales del bien y de la ley alguien ocupa el espacio previamente delimitado por las leyes, digamos, a los asesinos (categoría abstracta y verbal). Pero nadie es total y puramente un asesino, ya que es posible explicar causalmente por qué un hombre asesina y enviar a Raskolnikov a un reformatorio en vez de a Siberia. Esto lo sabe el Dante poeta cuando encara a Francesca da Rimini. Comprende y debe perdonar. Pero comprende y no perdona, ambigua bestia alegórica de teólogo-poeta. Y en esta ambigüedad, la de encontrar a una virtuosa de la pasión en el infierno, prima el Dante ambiguo, o sea el poeta, el esteta, sobre el únivoco jugador de conductas sometidas a la ley de Dios y/o de los hombres de la ciudad.

Finalmente, hay la meditación borgiana que equipara, con reservas, la invención poética y el sueño. Es lástima que una persistente fobia del maestro porteño lo aleje de Freud, siendo que admite con entusiasmo al antecesor de Freud (quiero decir Schopenhauer) y a la peor de sus consecuencias, el profesor Jung, ilustre historiador de

las religiones. Porque toda la *Comedia* se construye, según Borges, como un sueño en que, por fin, Dante se encuentra con Beatriz, aunque lejos de sí mismo, en lo soñado, en lo escrito, ya que la lejanía es el estilo del deseo. Y esto es psicoanálisis, mal que le pese a Borges, que considera al psicoanálisis una superstición y una jerga (lo es en muchos casos, pero tampoco los malos escritores y los admiradores papanatas deslucen a la buena literatura ni a los buenos escritores como Borges).

Otra, por fin. Nos encontramos, de nuevo, con las meditaciones borgianas acerca del valor semántico del significante, en tanto no sirve al significado como sirvienta de la idea, sino que produce significados. ¿Qué significa *dolce color d'oriental zaffiro*? ¿El color azul de una piedra llamada zafiro oriental o el color zafiro del cielo oriental? ¿O...? En la ambigüedad creativa de esas posibilidades del lenguaje está su productividad y Borges viene pensándolo y diciéndolo hace años. Lo mismo podría decirse en cuanto a su panteísmo de cuño spinoziano, que Borges opone, en la figura del Simurgh, el pájaro que es todos los pájaros, al Dios personal de romanos y judíos (que es el que nos domina con su autoritarismo patriarcal). Si todos los hombres somos Dios, entonces la Historia lo es, y es necesariamente historia sagrada, como quería Hegel. Que es como dicen que quería Croce y quería Spinoza y quiere, a veces a regañadientes, Jorge Luis Borges.—B. M.

LEOPOLDO LUGONES: *Antología poética*. Prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Alianza, Madrid, 1982, 152 pp.

Toda la vida creativa de Borges tiene que ver con Lugones, desde la juventud vanguardista que predicaba la metáfora como base de la poética (la palabra metáfora que es, a su vez, una metáfora) y que tomaba a Lugones como introductor de la metáfora en el castellano moderno, hasta la vejez, que es la hora del balance, pasando por disidencias bastante agresivas y reverencias bastante pronunciadas por parte de Borges en textos y dedicatorias reiteradas.

En el examen final de sus contradicciones, Borges rescata en Lugones todo aquello que se le parece por identificación o por oposición, que es una manera de identificación también. Lugones, según Borges, era «autoritario, soberbio y reservado [...] incapaz de la duda o la ironía, era fácilmente fanático. No trataba de convencer; prefería siempre emitir juicios inapelables». En todo esto, Lugones y Borges disienten, pues Borges ha hecho de su obra un ejercicio de

ironía, paradoja, perplejidad y duda. Es más un escritor que un predicador, como lo era Lugones, imbuido de la función magistral —¡ay, frecuentemente profesoral!— de la literatura.

Pero también Lugones es el eventual espejo de Borges. Empezó en 1909 a difundir el modernismo con las «clamorosas novedades» del *Lunario sentimental*, como Borges lo haría en 1923 con *Fervor de Buenos Aires* y el ultraísmo, vanguardia casera. «Siempre concibió el destino como una disciplina [...]. Trajo a la lengua castellana una no usada música que impone grata lentitud a la voz» (Lugones del francés y Verlaine, Borges del inglés) [...]. Fue casi siempre un poeta público, hecho que corresponde a su reserva y a su destino solitario [...]. Poeta lírico, hubiera anhelado ser épico [...]. Fue un hombre sencillo, un hombre de pasiones y convicciones elementales, que forjó y manejó un estilo complejo».

Quizá Borges buscó en Lugones al maestro que le resultaba finalmente inaceptable, así como encontró en Macedonio Fernández el maestro que no buscaba y cuya obra, al revés que la de Lugones, era imperceptible. En Lugones hay la quiebra definitiva de la desgarrada, inconsecuente y difícil mentalidad liberal argentina. El desgarró va desde su juventud anarquista hasta su madurez fascista, opiniones políticas que Borges juzga cambiadizas y superficiales, pero que, en parte, llevaron a Lugones al suicidio, acaso la autopunición del intelectual que veía destrozado el proyecto nacional en que había sido criado y desdeñada por completo su participación en la política por el poder militar al cual apelaba en su suerte de delirio regeneracionista. Este también es un atomizado espejo para Borges.

Como antólogo, Borges nos ahorra las peores muestras del Lugones pompierista y resonante. Prefiere el esforzado cantor de los crepúsculos y las ojeras y, sobre todo, al rescatador de los romances y las formas populares. Lugones fue un poeta amante del lugar común, afectado y laborioso. De vez en cuando, condescendió a no hacer literatura y, por este camino, llegó a dispersos aciertos. Queda como gesto de pretensión conductora y como logro de vate provincial, eco pálido y anacrónico de cierto Hugo, de cierto Lafforgue, de Samain, acaso de Francis Jammes, sin la estupenda redención que hizo de la pacotilla modernista el genio prosódico de Rubén Darío.—B. M.

CHARLES VINCENT AUBRUN: *La comedia española (1600-1680)*. Traducción de Manuel Ruiz-Angelés, Taurus, Madrid, 1981, 320 pp.

Diez mil comedias y mil autos sacramentales conforman el respetable *corpus* de la dramaturgia española en el siglo XVII. Aubrun, en texto que apareció en francés en 1966 y, por primera vez en castellano, en 1968, lo aborda como una manifestación de la historia española de ese lapso. No como un reflejo de la sociedad de su tiempo, pues no lo es (¿qué literatura lo ha sido?), sino como parte de esa sociedad, de sus paradigmas de conducta, de sus fantasías, de la ideología dominante, de su modo de encarar la convivencia en el espacio privilegiado del teatro.

El método básico que maneja Aubrun es el sociológico, entendiendo por tal el estudio de las capas sociales interesadas en la producción y consumo del teatro, y el texto en tanto realidad social y no receptáculo de imágenes sobre la realidad exterior y referencial. En cambio, desdeña explícitamente otros aportes, como el del psicoanálisis, aunque se apunta a aceptar ciertos problemas psíquicos eternos que permiten pensar en el arquetipismo junguiano, si bien no desarrollado.

El XVII es un siglo de frustración y parálisis, en que hace crisis el proyecto imperial de los Austrias y la sociedad española ve decaer los prestigios movilizadores del siglo anterior. El teatro, que prácticamente no tenía vigencia antes de esta centuria y será objeto de estímulos alternados con persecuciones, da a los españoles de distintas clases —separados en palacios y posadas o conjuntados en los corrales— una ideología «conservadora y conformista que permite achacar a la Divina Providencia y a la condición humana en general la causa de su miseria y del fracaso histórico de su nación» (p. 12).

El repaso de tan farragoso material, el estudio de fuentes y modelos, los laberintos de la biografía, pueden llevarnos al desierto de la erudición que se forma con polvo de archivos. No es el caso de Aubrun, que, informado y sólido, selecciona datos y remite a consultas haciendo de su libro una lectura narrativa y divertida, sobre todo cuando reconstruye la vida teatral española del siglo XVII, la composición de su público, los pormenores materiales de los teatros y las funciones, la extracción de los cómicos, los fastos de la dramaturgia cortesana, la piedad barroca y populista unida a la arbitrariedad poética de los autos sacramentales.

En lo estrictamente técnico, Aubrun se ocupa de la estructura interna de la comedia, de sus géneros, de su procedencia, del metro

usado por los autores, de la organización en la intriga, la temática, los asuntos (distinguiendo asunto y tema en tanto el primero y dominante es abstracto y el segundo es concreto y dramático). En lo sociológico, Aubrun se ocupa del espacio social variopinto que produce los escritores de teatro y el marginal, aunque eventualmente expectable, que les toca a los actores, dentro de una sociedad fuertemente estratificada y sin posibilidades mayores de movilidad y sí amplias capas marginales. Ello hace del teatro la expresión literaria dominante del siglo XVII junto con la novela de pícaros, y no parece un par azaroso.

Hay también semblanzas de los autores principales y secundarios y remisión a la pertinente bibliografía, para quienes pretendan especializar la información. No estamos ante un texto enciclopédico, sino ante un panorama informado y razonado en cuanto a sus fuentes. El libro es útil para el estudiante y el estudioso. Para el primero sirve información y para el segundo criterios. El lector profano puede internarse en él como en una narración evocativa que se permite incursionar en la amenidad de la historia como cuento de la Historia.—B. M.

JUAN JOSE SAER: *El limonero real*. Prólogo de Mirta Stern, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, 227 pp.

En su serie Capítulo, que pone al alcance de cualquier adquirente un panorama bastante completo de la literatura argentina moderna, aparte de los clásicos ineludibles, se reedita esta novela de Saer, aparecida en 1974. El autor, santafesino de origen (1937) y residente en Francia desde 1968, incursionó en el cuento y la poesía, mereciendo representar la novelística de los setenta en esta colección que soslaya, sin embargo, títulos como *El apartado*, de Rodolfo Rabanal; *La boca de la ballena*, de Héctor Lastra; *Las tumbas*, de Enrique Medina; *La ciudad de los sueños*, de Juan José Hernández, y *Polvo y espanto*, de Abelardo Arias.

Saer parte de actitudes realistas, como el primado de la observación y el constante flujo mimético de objetos y detalles que dan cuenta de una jornada de fin de año en un medio semirrural de la provincia de Santa Fe, con la presencia constante del río cercano.

El autor va luego hacia el ensayo de otros procedimientos, llevando el relato hacia la exhaustiva morosidad hiperrealista, pasando por el cultivo de tiempos muertos sistemáticos a la Faulkner y por algún vestigio de jitanjáfora joyceana. El resultado es un texto donde