

EL PROCESO POLÍTICO ENTRE EL '55 Y LOS SETENTA A TRAVÉS DE LAS SUCESIVAS EDICIONES DE *IMPERIALISMO Y CULTURA*, DE JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ ARREGUI

Por *María Celia Vázquez*

Universidad Nacional del Sur

RESUMEN

In 1957, Juan José Hernández Arregui publishes his book *Imperialismo y cultura* (Imperialism and Culture), a response to the post-Peronist situation, that was re-printed several times for more than a decade. Hernández Arregui himself writes the forewords for each re-printing (1957, 1964, and 1973) that appear together in the 1973 re-print. The subsequent forewords introduce the book as a kind of *work in progress* through which the ideological and personal political program achieved in the 16 years that elapse between the first and the last print, as well as a panoramic view of the evolution of the national and popular field in Argentina, are simultaneously outlined. From a rhetorical perspective, the forewords resemble the introductions of argumentative discourse, since both appeared as the ideal space for the self-reflexive practice of the author's image as well as of the subject studied. We shall find out by which strategies the image of the essay writer is configured as a committed intellectual who keeps custody of the national truths; which are bound to persuade the proto-addressee, that in the '60s is identified with the university youth that mostly prefers the national and popular field.

Palabras clave: Juan José Hernández Arregui - Political Essay - Post-Peronist Review - National Thought - Cultural Debates.

ABSTRACT

In 1957, Juan José Hernández Arregui publishes his book *Imperialismo y cultura* (Imperialism and Culture), a response to the post-Peronist situation, that was re-printed several times for more than a decade. Hernández Arregui himself writes the forewords for each re-printing (1957, 1964, and 1973) that appear together in the 1973 re-print. The subsequent forewords introduce the book as a kind of *work in progress* through which the ideological and personal political program achieved in the 16 years that elapse between the first and the last print, as well as a panoramic view of the evolution of the national and popular field in Argentina, are simultaneously outlined. From a rhetorical perspective, the forewords resemble the introductions of argumentative discourse, since both appeared as the ideal space for the self-reflexive practice of the author's image as well as of the subject studied. We shall find out by which strategies the image of the essay writer is configured as a committed intellectual who keeps custody of the national truths; which are bound to persuade the proto-addressee, that in the '60s is identified with the university youth that mostly prefers the national and popular field.

Key words: Juan José Hernández Arregui - Political Essay - Post-Peronist Review - National Thought - Cultural Debates.

Recibido: 26/10/05

Todo autor se pregunta, antes de editar por segunda vez un libro, si las circunstancias existentes al editarse por primera vez, subsisten. Es su íntima preocupación. Quiere saber si tendrá éxito en el correcto sentido de este vocablo, 'salida' de flecha disparada a la cabeza de los lectores, o si será, ahora, un libro anticuado-

Rodolfo Ortega Peña

“Hubo un tiempo en que, para mí -y para muchos de mis coetáneos y aun después-, Hemingway era un dios. Y eran buenos tiempos, los recuerdo con satisfacción, sin sombra de esa irónica indulgencia con las que se consideran modas y turbulencias juveniles” (Calvino 1994a:228). Con estas palabras, Italo Calvino abre el ensayo que dedica a la obra del escritor norteamericano en ocasión de incluirla en el repertorio de los textos “clásicos” que conforma según su propia experiencia de lectura. Sin pudores, el ensayista confiesa un entusiasmado fervor por la literatura de Hemingway al mismo tiempo que advierte sobre la fugacidad del mismo, al circunscribirlo a una pasión juvenil de la que no reniega pero por la que tampoco siente nostalgias. Esta confesión en cierto sentido paradójica, que reivindica simultáneamente a la veneración y a su inconstancia, es sin duda una excelente introducción al carácter dinámico de la lectura, y a los conflictos y tensiones que se suscitan en torno a una obra a lo largo del tiempo, los temas sobre los que Calvino reflexiona a propósito de la literatura de Hemingway. El tiempo pasado (“hubo un tiempo”) al que remite la confesión anticipa una perspectiva crítica que coloca a la literatura en un horizonte histórico a través del cual se pueden captar los avatares de la lectura en un lapso temporal. La admiración inicial, la siguiente decepción y el ulterior reconocimiento son las mudanzas que Calvino reconoce en su historia personal de la lectura; estas idas y venidas dibujan la trayectoria de los cambios durante el tiempo transcurrido entre la obra primera deudora de “la turbulencia juvenil” y la obra presente.

En cierto sentido, las preguntas que se hace Calvino como lector (“quién fue Hemingway para nosotros”, “quién es ahora”, “qué nos alejó de él”, “qué seguimos encontrando en sus páginas y no en otras”) son las mismas que intranquilizan a los escritores en situación de reeditar una obra, circunstancia particularmente sensible a las discrepancias aprehensibles entre una versión y otra, tras una fase histórica. Aunque el prefijo iterativo antepuesto a ‘editar’ connote volver, lejos de repetir la escena original, el encuentro con la obra representa sin duda un acontecimiento totalmente nuevo, ya que la brecha temporal abierta entre la primera y la última versión inexorablemente impone múltiples variaciones. A la luz de una perspectiva histórica que se ha transformado, un libro reeditado aun sin revisiones, ya es otro texto, pero no sólo el libro y el lector, sino también el autor cambia. Por eso, además de preguntarse con Calvino por “qué fue la obra” y “qué es ahora”, el escritor al momento de reeditar una obra se interroga, como lo hace Nicolás Rosa “por quién era *ése* que escribió *estos* textos, donde la complicidad de los deícticos oculta la distancia locativa y temporal... ¿Quién era ese que *escribió?*” (Rosa 2003:5).

La mayoría de estas preguntas aparecen formuladas en los prólogos, los que frecuentemente adquieren un papel destacado en el caso de las reediciones, fenómeno explicable si pensamos con Sylvia Molloy que el prólogo es donde “el escritor habla por última vez en lugar del texto” (Molloy 1996:11), dado que la tensión suscitada por la futura emisión parece intensificar esta necesidad de “hablar por última vez en lugar del texto”. En definitiva, para dialogar con el texto previo e incluso alguna vez para contradecirlo, la escritura preliminar ante el proyecto de actualización de la obra se convierte en un espacio imprescindible. En este sentido, los prólogos se ofrecen como el registro de

tales perturbaciones, las que se ponen de manifiesto bajo formas diversas (justificaciones, explicaciones, rectificaciones, ratificaciones, según sea lo más conveniente para cada caso).

En el prólogo, el escritor se encuentra simultáneamente releendo y escribiendo en el presente. La escena, como se ve, despliega una incómoda asincronía entre pasado y presente, entre el tiempo del enunciado y el de la enunciación. Con la lectura, el pasado del enunciado, del libro y de sus circunstancias, vuelve inexorable aunque no intacto y visita al escritor como el espectro del rey a Hamlet, pero “la sombra del padre de Hamlet, como se sabe, lo que quiere es intervenir en los problemas de hoy, aunque refiriéndose siempre a los tiempos en que vivía, a los hechos anteriores, al pasado” (Calvino 1994b:185). La tensión que deriva de la distancia temporal, pero sobre todo el anhelo de que la obra rediviva adquiera vigencia en el horizonte actual colocan al escritor ante una serie de interrogantes ineludibles: qué de lo dicho ayer puede intervenir en el debate presente; cuánto se ha vuelto ilegible; en qué afirmaciones me reconozco aunque ya no sea el mismo, de cuáles reniego; finalmente, cuánto ha desteñido y deslavado el texto el pasado, pero también qué nuevas resonancias se acoplan a las ya conocidas; cuáles provienen del nuevo contexto y cuáles de un ejercicio calculado; en el horizonte actual, con qué textos dialoga por primera vez, con cuáles de la tradición continúa haciéndolo. Cuando el contenido del libro está ligado temática e ideológicamente a la coyuntura original, como es previsible, estas preguntas se vuelven más acuciantes y por ende se redoblan los esfuerzos tendientes a la actualización de la obra. Porque la amenaza del envejecimiento se incrementa, se temen que sean insalvables las discrepancias aprehensibles entre el pasado de donde viene y el presente en que el libro hace su reaparición. En este caso, los prólogos se ofrecen como el registro del proceso histórico abarcado por el tiempo transcurrido entre la versión original y las sucesivas ediciones.

1. LAS REEDICIONES DE *IMPERIALISMO Y CULTURA* A TRAVÉS DE LOS SUCESIVOS PRÓLOGOS

En 1957, Juan José Hernández Arregui publica *Imperialismo y cultura*, una respuesta a la coyuntura posperonista, como se puede verificar desde el comienzo mismo del libro. Si revisamos la primera edición, constatamos que en el prólogo se declara el lugar desde el cual está enunciado. “A raíz del golpe de septiembre de 1955, el país ha sufrido una conmoción de magnitud nacional, continental y mundial. Uno de los hechos que miden la gravedad de este desajuste histórico es el antagonismo irreconciliable de las corrientes intelectuales” (Hernández Arregui 1973 [1957] 15). Sumergido en el clima ideológico de la época, *Imperialismo y cultura* forma parte de las querellas culturales que protagonizan los intelectuales nacionalistas, como Hernández Arregui, contra la *intelligentsia* en el marco de la lucha ideológica por el control simbólico de la cultura, después de la caída del gobierno de Perón.

El libro, como se sabe, se reeditó en varias ocasiones. La edición de 1973 ofrece un rasgo curioso, una interesante peculiaridad relativa a los prólogos, que consiste en que Hernández Arregui agrega uno para cada reedición (1957, 1964 y 1973), sin excluir los anteriores. Así es como en la última de 1973, están compilados formando un conjunto.¹ Si los prefacios en general aportan datos relativos a las condiciones de producción y de recepción del libro que prologan porque, como ya se dijo, a través de ellos el ensayista “habla en lugar del texto”, en este caso particular, la información se ve reforzada por la acumulación de los sucesivos prólogos que presentan el libro como una suerte de *work in progress* a través del cual se van delineando simultáneamente el programa ideológico y político

¹ Los sucesivos prefacios son: “Advertencia a la IIª Edición”, datado: Buenos Aires, febrero 4 de 1964, “Advertencia para la IIIª Edición”, datado: Buenos Aires, 1973, “Prólogo”, firmado por Rodolfo Ortega Peña, Buenos Aires, enero de 1964, y “Prefacio a la Iª Edición”, enero de 1957. Como vemos, el orden cronológico está alterado, lo que sugiere que la colocación inicial del año 1964 responde a la superioridad o primacía que se le asigna en el conjunto. Por último, los de la segunda y tercera edición están paginados con números romanos.

personal forjado a través de los 16 años que median entre la primera y la última edición, y una visión panorámica de la evolución del campo nacional y popular en la Argentina.

Los prólogos publicados en conjunto observan un orden cronológico levemente alterado, ya que la posición inicial le corresponde a la “Advertencia de la IIª Edición” de la edición intermedia, claro indicio de la importancia asignada a los comienzos de los años sesenta como un momento de transición, entre la caída del gobierno de Perón en el '55 y el apogeo del '73, en el proceso de formación y consolidación del pensamiento nacional, proceso del cual este ensayo político se convierte en testimonio, a través de las sucesivas ediciones. A su vez, el prólogo del '64 es un texto bisagra que le permite al autor de *Imperialismo y Cultura* moverse en los límites de este proceso: hacia atrás, para desarrollar una lectura retrospectiva de la primera edición, tendiente a redefinir la naturaleza y la importancia del libro, y desde adelante (el prólogo de 1973) para mostrar en la etapa de consolidación el resultado exitoso de la lucha.

2. LA FIGURACIÓN DEL ENSAYISTA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LOS DESTINATARIOS

En el Prefacio de la primera edición, Hernández Arregui se autoproclama “un intelectual con conciencia nacional” que en momentos de crisis como aquellos en los que escribe el libro es capaz de enunciar verdades como puños. Las fuentes de legitimación de su discurso son básicamente dos: la adhesión a las masas (peronistas) -se define inmerso en la lucha nacional y no del lado de la “contrarrevolución”, como sus adversarios, representantes de la élite intelectual, aglutinada en torno al grupo que lidera la revista *Sur*-, y la consecuente perspectiva de futuro que adquiere por estar junto a “las potencias colectivas que contienen en el seno el porvenir argentino” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: 20). Entre otros factores, el efecto de veracidad de su discurso contribuye a generar una imagen de sí monolítica: desde el prólogo se exhibe como alguien que no duda, seguro, capaz de asumir una posición clara y definida, a diferencia de los intelectuales que adoptaron “una posición equívoca, orientada en varias direcciones posibles” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: 35). Por el contrario, la suya no deja lugar a dudas ni sospechas porque él habla en nombre del pueblo y del porvenir. En definitiva, con una confianza ciega en la infalibilidad de su pronóstico acerca de un futuro de liberación nacional, Hernández Arregui hace coincidir el lugar de enunciación con la verdad histórica, y desde ahí se lanza contra el mundo de la impostura en el que se mueven y trafican sus adversarios, contra los que escribe el panfleto.²

El más de medio siglo transcurrido entre el momento de aparición de *Imperialismo y cultura* y el presente de nuestra lectura no ha bastado para borrar el tono beligerante de la diatriba. Todavía hoy, aquellas palabras iniciales de la edición del '57 suenan como *proferidas*, son un grito de guerra contra “la política en la inteligencia argentina”, según reza el subtítulo que el libro no conserva después de la primera edición. Pero la evolución operada en los campos ideológico y político de los años sesenta, a través del vuelco hacia el pensamiento nacional que da la mayoría de la juventud

² Según Marc Angenot (1982), el panfleto integra el corpus de la literatura de combate, junto a la polémica y la sátira. Entre sus características principales se destacan: la interpolación del discurso del adversario en la trama argumentativa, la coexistencia de la demostración de la tesis propia y la refutación o descalificación de la del oponente, la ambigüedad esencial derivada de la búsqueda de la verdad, o al menos de lo opinable, pero con una presencia fuerte y explícita del enunciador en el enunciado, lo que determina una participación mayor del *páthos*, una intensidad afectiva en los argumentos (en el panfleto, la voluntad de demostración no está exenta de elementos de indignación y burla, entre otros). En síntesis, el panfleto es a la vez un discurso dialéctico (persuasivo, demostrativo) y patético, en el que coexisten la argumentación y la agresión o la injuria, la persuasión y la intimidación; esta alternancia del *páthos* con la demostración está motivada en el hecho de que el panfletista, en lugar de rechazar el sentimiento visceral que lo acosa, se vanagloria de él.

universitaria (del cual el prólogo adjunto de Rodolfo Ortega Peña ³es una muestra), logra morigerar el enojo en la advertencia preliminar del '64, aunque todavía “esos autores [se refiere a los vituperados en el panfleto] controlen hoy la cultura nacional en medio de un retroceso del país al coloniaje” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: II).

Si puede hablar en términos menos beligerantes es porque ya no está solo: ha encontrado en los jóvenes un auditorio, o mejor aún, herederos para su linaje político. La segunda edición está dirigida a estos “compañeros de ruta”, quienes del mismo modo que los hombres de su generación, contribuyen a forjar la conciencia argentina; ya no se dirige solamente a los adversarios, como lo hizo en el '57.

El prólogo de Rodolfo Ortega Peña, joven estudiante argentino, tiene un valor inapreciable --mucho más allá de mi persona-- como documento psicológico y político. Refleja, este prólogo, el cambio de una generación universitaria hacia el país. [...] El honor reside en que mi generación intelectual --a la que pertenecen todos los que han luchado por la construcción de una nación, y a quienes se cita también en este libro, en particular a Raúl Scalabrini Ortiz-- se vea justificada, históricamente, comprendida y asimilada por otra generación más joven, destinada a recoger la antorcha, siempre encendida, de la lucha de las masas por la emancipación argentina e hispanoamericana (Hernández Arregui, 1973 [1957]: II-III).

Por último, en el prólogo del '73, la denuncia se atenúa hasta desaparecer completamente, en virtud de que “tanto ha cambiado el país desde 1957” que aquellos intelectuales se han convertido en “meros fantasmas de la Argentina colonial, que hoy ha enterrado en la etapa de su liberación histórica definitiva con la consolidación de un pensamiento nacional centrado en esta tierra iberoamericana y no en Europa” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: III).

3. LOS SUCESIVOS PRÓLOGOS COMO GUÍA DE LECTURA DE UN PLAN DE LUCHA

Los móviles de la escritura del panfleto aparecen enunciados mediante un proceso gradual de explicitación a través de los sucesivos prefacios, cuyo recorrido traza un arco que va desde la tenue insinuación inicial bajo la fórmula, aunque agresiva, más o menos ambigua de “la posición equívoca” de los intelectuales, hasta la formulación final donde se dice abiertamente que se trata de una reacción contra la recuperación del papel central y hegemónico por parte de la *intelligentsia*, cuyos integrantes, “al caer el gobierno de Perón en 1955, ocuparon el primer plano de la actividad cultural” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: III). Recordemos que Hernández Arregui fue suspendido de sus cargos universitarios durante la llamada Revolución Libertadora. No es improbable que esta medida se cuente entre las fuerzas propulsoras más importantes del panfleto, pero, como es de suponer, no será ésta la razón invocada en las palabras preliminares, sino móviles trascendentes (políticos, ideológicos, morales), en cualquier caso más nobles que el supuesto resentimiento. Aunque el rencor constituye lo denegado del texto, éste parece insinuarse cuando en la segunda edición recuerda: “[...] que estos autores controlen hoy la cultura nacional en medio de un retroceso del país al coloniaje, fue para mí un estímulo. Y una revalorización del trabajo ante mi conciencia de argentino” (Hernández Arregui, 1973: II).

Al comparar la “Advertencia a la IIª Edición” con la de la tercera, se constata también que el autor traza un plan coherente entre las razones que lo mueven a seguir reeditando el libro con las que lo llevaron a escribirlo; casi un “plan de lucha”, podríamos decir, que consiste en denunciar la

³ Rodolfo Ortega Peña es un joven estudiante afiliado al Partido Comunista, quien antes del prólogo del '64, en 1957, escribe un artículo sobre *Imperialismo y cultura* para la revista de cultura del PC, *Mar dulce*, en la que finalmente no se publica. Posteriormente, es incluido con la respuesta de Hernández Arregui en el apéndice de la tercera edición del libro. Efectivamente, las ideas del autor causan un fuerte impacto en el joven, que decide abandonar el partido y pasar a militar en la izquierda nacional.

impostura en vistas a formar la conciencia histórica “verdadera”, la que “fortalecida en los últimos años, se apoya en las masas, en los sectores avanzados de la burguesía industrial y en los grupos intelectuales con conciencia nacional que se oponen a la entrega” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: 35). A su vez, en las sucesivas ediciones, va adaptando el sentido de la contribución a las exigencias impuestas por los distintos momentos del proceso en los que interviene; por ejemplo, en la de 1957 es un arma de combate contra los intelectuales que no comprendieron que “el país no es el mismo de 1930”, y por lo tanto se negaron al proceso revolucionario incipiente:

La alteración de América Latina que intelectuales sin conciencia nacional presentan como “el pecado original de América”, como angustia metafísica o como incompletud espiritual, no es más que el correlato de ese alumbramiento que se anuncia en una serie de antítesis, de triunfos y derrotas, cuya violencia política responde a la magnitud de las fuerzas que se enfrentan en la prosaica y grandiosa pugna de estos pueblos por la vida histórica (Hernández Arregui, 1973 [1957]: 36).

El carácter performativo (el llamamiento a la lucha de emancipación nacional/continental) que tienen estas palabras del '57 se transforma en la constatación de un pasado que se presume superado, cuando Hernández Arregui enfatiza el carácter histórico que el contenido del libro adquiere en la coyuntura política de los años setenta (cuando el campo está dominado por el nacionalismo popular), y lo ofrece como una contribución para la memoria colectiva de lo que, en su óptica, sería la historia de la infamia argentina, a través del análisis de uno de los hitos cruciales, como el que representan los años del peronismo y la posterior “Revolución Libertadora”: “a este trabajo le asigno un papel más bien histórico que actual, de crónica de un período de la vida intelectual argentina” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: III).

4. LOS PRÓLOGOS Y LA RETÓRICA DEL EXORDIO

Desde una perspectiva retórica, los prólogos se asemejan a los exordios del discurso argumentativo, ambos se constituyen como el espacio ideal para la práctica autorreflexiva tanto de lo concerniente a la imagen del autor como de la materia tratada. Según la teoría clásica, en el exordio se procura captar la benevolencia y la atención del auditorio, mediante el recurso de “la persuasión por el talante” relativa a los tópicos del *êthos* del enunciador, y las pruebas por los afectos, respectivamente.⁴ Las pruebas por el talante contribuyen a crear una imagen de sí, por parte de quien habla o escribe, como alguien digno de crédito y de confianza. Si bien ésta parece ser una condición apreciable en cualquier contexto discursivo, según lo aconseja la retórica clásica, se vuelve más requerida cuando se trata de textos en los que se ofrece una perspectiva personal y subjetiva del autor, como ocurre, sin duda, en los casos del ensayo y el panfleto. Marc Angenot advierte que la norma

⁴ “Según Aristóteles, para mostrarse sensato y virtuoso hay que partir de la tópica propia del género epidíctico, a cuyo estudio dedica el capítulo 9 del Libro I de su *Retórica*. En cambio, para conseguir mostrarse benevolente, cualidad vinculada a la amistad, Aristóteles remite al estudio de las pasiones del auditorio, que son tratadas en los capítulos 2-II del Libro II” (Arenas Cruz, 1997: 407). “Los recursos que se refieren al oyente se derivan de hacerlo benévolo o irritarlo, y a veces de mantenerlo atento o distraerlo. [...] Si uno quiere todo servirá para lograr la docilidad en el oyente, y también *el aparecer como persona honesta, pues a éstos se les presta mayor atención*” (Aristóteles, 1979: 428; las cursivas son nuestras). Las pruebas por el talante están al servicio de que el enunciador ofrezca una impresión favorable de su persona, con el fin de atraer la simpatía del receptor. “Los tres atributos fundamentales que debía exhibir el orador [según Aristóteles] para causar buena impresión siguen hoy vigentes en la presentación que el ensayista hace de sí mismo en su texto; estos tres rasgos eran *phrónesis* (sensatez), *areté* (virtud) y *eunoia* (benevolencia)” (Arenas Cruz, 1997: 407).

clásica de la *captatio benevolentiae* está contrariada en el panfleto moderno e, incluso invertida, ya que éste, en su lugar, opta entre otras estrategias por la provocación, la máxima distancia, para entrar en contacto con el lector. Sin embargo, el panfleto de Hernández Arregui parece contradecir esta tesis, porque como veremos, sus tópicos relativos al *êthos* están, si no para despertar la simpatía, al menos para morigerar la *captatio malevolentiae*, que resulta de la violencia ejercida a través del rechazo manifiesto por el objeto tratado y el tono furibundo que lo caracteriza.

De los tres prólogos, los más interesantes en relación a los mecanismos del exordio son los de las dos primeras ediciones, entre los que se constatan diferencias muy marcadas, si los analizamos comparativamente. Estas diferencias dependen de los efectos que tiene el paso del tiempo para un discurso que está tan determinado por las circunstancias y fogueado por las pasiones, como es el panfleto. Los siete años que transcurren entre una y otra edición son más que suficientes para que la beligerancia que caracteriza al libro requiera de alguna justificación. Porque si en 1964, el golpe de estado del '55, a pesar del tiempo transcurrido continúa lo suficientemente fresco en la memoria colectiva como para que no haga falta ningún tipo de explicación al respecto, en cambio, las circunstancias bajo las cuales se escribe *Imperialismo y cultura* en algo han variado. En el contexto de la evolución operada en los campos ideológico y político de los años sesenta, a través del vuelco hacia el pensamiento nacional de una buena parte de la juventud universitaria, la compacta reacción antiperonista que identifica a la *intelligentsia* no permanece intacta. En consecuencia la ira que trasunta el libro puede resultar algo desmesurada, y arrojar un cono de dudas sobre la prudencia y la sensatez del autor. Pensemos, además, en que --como ya dijimos-- cuando Hernández Arregui lo reedita a comienzos de los años sesenta, cree haber encontrado el prodestinatario⁵ de su doctrina precisamente en cierta juventud universitaria, para la que la información aportada no es redundante, debido a que por razones generacionales no ha protagonizado el período en cuestión.

Las palabras finales del prólogo a la segunda edición, de Rodolfo Ortega Peña, confirman que la juventud universitaria es el prodestinatario del libro, pero además que autor y prologuista comparten la creencia de que *Imperialismo y cultura* está destinado a lograr que los jóvenes con conciencia nacional, cercanos al proletariado, escriban por fin la auténtica historia nacional. También hace una alusión a la utilidad del libro --en relación a la información verdadera que aportaría sobre el peronismo-- para los jóvenes que, aunque lo vivieron, no han tomado conciencia:

Al producirse el 16 de septiembre de 1955, yo acababa de cumplir 20 años. El 'proceso' peronista lo había vivido en una experiencia indirecta, la de mis padres. Un hogar pequeño-burgués, típicamente liberal, que objetivamente se había beneficiado con la política económica de Perón, pero que lo negaba en forma absoluta a nivel ideológico. Yo había vivido de antemano el juicio apodíctico de mis padres, evitaba, de esta manera, mi experiencia propia. Así como gran parte de la juventud universitaria, o simplemente de clase media, me embarcaba en conspiraciones contra la 'dictadura', yo, con el resto de esa juventud, me alimentaba de la esterilidad apollillada de los tratados de derecho, o de la lejana profundidad de la filología griega (Ortega Peña, 1973: 7).

De lo dicho hasta aquí, se concluye que de los dos prólogos señalados como interesantes, la "Advertencia a la IIª Edición" resulta superlativa, en razón del ejercicio autorreflexivo que despliega en torno de la reedición, en el que predominan sobre todo los mecanismos de autofiguración, a pesar de que el tema y la naturaleza del libro se presenten como los objetivos centrales. En cierto sentido se trata de un ejercicio testimonial.

En su testimonio, Hernández Arregui despliega una suerte de confesión de la relación afectiva que mantiene con el libro y la materia tratada, lo que le permite elaborar un perfil ético de sí tendiente a disipar las sombras de duda acerca de su prudencia y sensatez, más que a generar una

⁵ Adoptamos la nomenclatura propuesta por Eliseo Verón en relación a la "enunciación política". Cfr. "La palabra adversativa; Observaciones sobre la enunciación política", en: Eliseo Verón et al, *El discurso político; Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires, Hachette, 1987; pp. 13-26.

imagen de hombre de crédito y de confianza; en consecuencia, las pruebas por el talante no están al servicio de la credibilidad (como vimos, Hernández Arregui presume hablar en nombre de la verdad) sino como fuente de legitimidad de los vituperios arrojados contra la *intelligentsia* e, incluso, de la ira que los provoca, ya que con el paso del tiempo ambos corren el riesgo de resultar desmesurados y, aún peor, injustificados. En referencia a este punto es que advertimos que en el caso del panfletista, los tópicos relativos al *êthos* están en función de morigerar la *captatio malevolentiae* (y no de provocarla), tal como describe Marc Angenot.

Pero esta afirmación requiere algunas aclaraciones, que nos llevan de nuevo a establecer diferencias entre los dos prólogos, ya que como vimos, en el del '57 -al contrario de lo que ocurre en el del '64- la violencia se ejerce predominantemente a través del rechazo manifiesto por la generación intelectual del '30, acusada de ser “un vehículo del imperialismo que se valió de ella para reforzar la falsa conciencia de lo propio y desarmar las fuerzas espirituales defensivas que luchan por la liberación nacional en los países dependientes” (Hernández Arregui, 1973 [1957]: 15). La acusación y el ataque constantes le dan al panfleto un fuerte tono de barricada, pero en las sucesivas ediciones éste se va morigerando, del mismo modo que la *captatio malevolentiae*.

En la primera edición, la actitud de extrema beligerancia se pone de manifiesto desde las primeras palabras, a través de algunos de los tópicos vinculados al “tema”, tendientes a llamar la atención sobre el interés que éste ofrece debido a su peculiar enfoque. Por otra parte, el tema, y sobre todo la perspectiva según la cual se desarrolla (“el arte como producto interdependiente de las demás manifestaciones sociales”), constituyen el objeto de la polémica con la *intelligentsia* para la que el arte es “una forma autónoma y exquisita del espíritu”; por lo tanto, que el libro se abra con el anuncio de la sustitución de “la crítica estética” por “la historia crítica de las ideas” equivale a una declaración de guerra:

Mientras en el prefacio del '57 predomina, aunque de manera implícita, la focalización hacia el contradestinatario, contra el cual se descarga la artillería verbal más pesada, en el del '64 Hernández Arregui se preocupa más bien por reforzar las creencias que comparte con el prodestinatario a través del perfil ético, para lo que apela a un recurso tan efectivo como ingenioso, al que llamaremos ‘la escena de la deliberación consigo mismo’. Se trata del artificio mediante el cual se muestra deliberando en torno de lo que presenta como un dilema crucial: las razones para reeditar un libro como éste, que por ser “tan de circunstancias”, en algún momento pensó incluso en publicarlo con seudónimo.

En efecto, la cuestión no es arbitraria ni caprichosa, ya que por su naturaleza panfletaria, *Imperialismo y cultura* está condenado a perder vigencia más o menos rápidamente. Sin embargo, la vacilación no resulta más que un planteo retórico del panfletista tal como lo demuestran los argumentos esgrimidos para justificar la concreción de la segunda edición. A pesar de que subraya la naturaleza circunstancial del trabajo, en rigor no cree en su caducidad, porque tampoco podría hacerlo aunque quisiera, ya que, a causa del surgimiento de un horizonte político e ideológico afín al proyecto político por él alentado, la distancia temporal entre la primera y la segunda edición, no significa el envejecimiento de la materia tratada y de la perspectiva crítica, sino inversamente su revitalización. En realidad, la puesta en duda resulta una “puesta”, en el sentido teatral de la palabra, que le sirve para reivindicar el panfleto, pero sobre todo para reafirmar la imagen de sí como alguien sensato y prudente, la que, como ya anticipamos, con el transcurso del tiempo podía resultar lesionada. Por último, la “puesta en escena” de la deliberación consigo mismo le permite, sobre todo, desarrollar las pruebas por el talante, a través de las cuales va consolidando su figura como intelectual, mediante la incorporación de algunos de los rasgos que mejor lo identifican: la condición de escritor político, comprometido con el país, conforme a una severa y ascética ética militante en la que predomina el sentido del deber en desmedro de las emociones.

En concreto, el artilugio de la escena consiste en la representación de un proceso argumentativo a través del cual Hernández Arregui va disipando las dudas hasta alcanzar el convencimiento acerca de cuál es la decisión más correcta. El montaje de este proceso y su exhibición

apuntan a subrayar que la toma de decisión consiste en el resultado de una evaluación previa, al que arriba luego de haber sopesado los pro y los contra de la situación. En este sentido, se podría considerar a la deliberación misma como una prueba de su sensatez y prudencia, ya que a través de ella se muestra como alguien capaz de inclinar la balanza por la solución mejor, en perfecto estado de conciencia. A su vez, la dimensión privada, lo que Perelman y Olbrechts-Tyteca llaman ‘el secreto de la deliberación íntima’, funciona como garante de la sinceridad y del valor de la decisión tomada. Por eso, a pesar de que la hace pública en el prólogo, nunca pierde del todo el carácter intimista; las dudas y los razonamientos a través de los cuales éstas se van disipando son presentados como una confesión:

Tuvo éxito [se refiere a la primera edición]. Un éxito negado por la “crítica libre”. Un éxito inesperado. Después, lo olvidé. La verdad es que hacía cinco años que no lo releía. Una antipatía secreta, una especie de asco visceral me alejaba de la lectura. He pensado en ello: ¿Desestimo este libro por su tono, por su rigidez crítica, por su violencia polémica desproporcionada? ¿No será --pensé muchas veces-- un libro falso por su carga emotiva? ¿No será un libro fruto del odio? Pero no del odio a los personajes tratados. Salvo excepciones, ni los conozco. ¿En dónde encontrar, pues, la raíz que lo inspiró? Tales eran, en síntesis, los interrogantes que durante estos años me llevaron a olvidarlo con disgusto (Hernández Arregui, 1973 [1957]: I).

Cuando Hernández Arregui reseña las causas por las que rápidamente se olvida del libro, primero se muestra humilde, ya que lejos de vanagloriarse, prefiere dudar sobre el valor de su producción, más allá del éxito que ésta haya obtenido; pero el sentido fundamental de la vacilación es afirmarse como alguien que quiere ser sincero consigo mismo, y capaz de probar más que cualquiera el valor de sus propios argumentos. El “asco visceral” y la “antipatía secreta” que le produce *Imperialismo y cultura* son generados por el predominio del componente pasional con el que se tiñen los distintos niveles del texto (el tono, los argumentos); en consecuencia, el *páthos* se vuelve el eje fundamental sobre el que giran las dudas y los reparos que, en el caso de la cita, se restringen a la dimensión intelectual, pero que, como veremos más adelante, alcanzan también a la dimensión moral; a cada una le corresponde una prueba por el talante: la *phrónesis* a la intelectual y la *areté* a la moral.

Además, el proceso de argumentación, según el que se van despejando las dudas, se proyecta como una carrera hacia el virtuosismo (moral y político), cuya cúspide está ocupada por la manifestación de la *areté*, a través de la cual Hernández Arregui se consolida como un intelectual político, comprometido con la verdad y con el amor a su país. Ésta es la “fisonomía” que en su caso asume el intelectual peronista, en cuya figura también se distingue el antiintelectualismo como un rasgo característico. Concretamente, en lo que se refiere a las pruebas, el antiintelectualismo está insinuado a través de la jerarquización de las razones político-morales por sobre las de índole intelectual. Aunque se autorrepresenta debatiéndose entre las exigencias intelectuales (las que no ignora porque se ha graduado en la universidad y ha ejercido la docencia universitaria) y las morales, ligadas a lo ideológico-político, finalmente la amenaza de la pérdida de la objetividad crítica queda minimizada, con la confirmación de que el amor al país es la causa del odio con el que se tiñen los enunciados, hecho que no deja ninguna duda respecto de que lo que le interesa demostrar aquí es que la escena termina con la supremacía de la dimensión moral. En definitiva, a través de la *areté* advierte a los lectores que ésta ocupa el vértice de la pirámide axiológica, conforme a una ética militante que privilegia, por un lado, los deberes políticos antes que los intelectuales, y por otro, los éticos sobre las emociones.

En consecuencia, en la escena deliberativa los argumentos se desplazan de la *phrónesis* a la *areté*. Los reparos de índole intelectual conciernen a las condiciones que debe cumplir un ensayo para ser creíble (o “verdadero”, que en este caso particular sea tal vez el término más adecuado). La sospecha de que el libro le deba más a la pasión que a la razón (se podría pensar que Hernández Arregui reniega de la naturaleza misma del panfleto) hace que el autor se autoincrimine de falta de objetividad, motivo por el que teme haberse alejado de la verdad cuando se pregunta si “¿no será un libro falso por su carga emotiva?” Hasta aquí, ‘*páthos*’ y ‘verdad’ son los términos entre los que se circunscribe el dilema planteado, en el que si la carga emotiva deriva en falsedad, es porque la

objetividad y el ascetismo emocional se postulan como garantes de la verdad. En este punto, podríamos ver una demostración de *phrónesis*: a través de la estima de la objetividad, el ensayista se muestra consciente de algunas de las reglas elementales del trabajo intelectual. Pero inmediatamente, con la pregunta que sigue (“¿[n]o será un libro fruto del odio?”), aclara que no se trata del rechazo de las pasiones en general (como parece sugerir cuando alude a “la carga emotiva”), sino que el cuestionamiento se circunscribe exclusivamente al odio. Es que la explicitación de este sentimiento puede afectar la credibilidad del autor.

En este punto del desarrollo argumentativo, el par *páthos*/verdad se traduce en una nueva dicotomía, odio/amor al país, la que conduce hacia la resolución definitiva del dilema planteado. Si bien el tono hostil del panfleto lleva a pensar en el odio por la materia tratada (la política de la *intelligentsia*) como el móvil del libro, éste encuentra su fundamento profundo en el amor por el país; en consecuencia, amor al país y odio a la *intelligentsia* son, en el esquema binario maniqueo de Hernández Arregui, cara y ceca de una misma moneda, de este modo logra convencerse de que la reedición es la mejor decisión a tomar. En síntesis, tal como queda demostrado al final de proceso argumentativo, el *páthos* sólo en apariencia es un demérito, porque las consecuencias aludidas (tono patético, rigidez crítica, violencia polémica desproporcionada) no alcanzan a ocultar la verdad que el libro inevitablemente encierra, más allá del tono furibundo. Además, esta verdad tiene su origen en otra pasión, el amor al país. Resulta sugestivo el modo en que se va impregnando de coloratura moral la figura de este intelectual que siente asco frente a la debilidad de las pasiones cuando éstas son bajas, como el odio, pero que se ennoblece con las buenas, como “el amor al país”. Por último, este sentimiento es, a la vez, fuente de verdad y de legitimidad ética para quien como Hernández Arregui se autoproclama militante comprometido con los intereses del país, es decir, con “conciencia de argentino”.

Para terminar, quisiera volver a Calvino y sus reflexiones sobre el paso del tiempo y sus efectos sobre la literatura. Según su experiencia, para el caso particular de Hemingway la distancia temporal en lugar de obstruir, enriquece la lectura porque la perspectiva histórica lo lleva a reconocer la “lección de pesimismo, de distancia individualista, de adhesión superficial a las experiencias más crudas”, que la literatura de Hemingway enseña junto al “compromiso práctico-técnico y moral- al mismo tiempo con lo que debíamos hacer” a la que la restringía su fervor juvenil. Algo similar ocurre con *Imperialismo y cultura* aunque las razones por las que el panfleto triunfa sean diferentes. En el caso de Calvino, las condiciones de legibilidad dependen de la caducidad de cierta perspectiva dogmática; inversamente, en el caso de la obra de Hernández Arregui, la expansión en el campo popular del programa político e ideológico que propaga el libro crea las condiciones de posibilidad para el surgimiento del protodestinatario, cuya encarnación adquiere nombre propio en la edición del '64 con el prólogo de Rodolfo Ortega Peña, quien se refiere explícitamente al surgimiento de un “nuevo estrato de lectores de este libro. Miles de jóvenes que han realizado la dolorosa experiencia relatada en la primera parte de este prólogo. A ellos se dirige la fecundidad revolucionaria del libro de Hernández Arregui. *Imperialismo y cultura* será el instrumento imprescindible de su liberación intelectual.” (Ortega Peña, 1973: 13). También acorde al clima político e ideológico de la época, la figura de Hernández Arregui se presenta monolítica y sin variaciones sustanciales. A lo largo del tiempo, se configura como un intelectual comprometido a través de sus rasgos más característicos (la coherencia, la convicción, la firmeza); conforme al maximalismo político que profesa se reconoce en sus enunciados porque habla en nombre de la verdad y la relativa lejanía sólo le impone la autocrítica en lo que respecta a su ira. En definitiva, los avatares de *Imperialismo y cultura* coinciden con los del proceso ideológico del período comprendido entre la primera y la última edición. La primera versión testimonia la crisis y frustración del 55, por eso en el prefacio predomina, aunque de manera implícita, la focalización hacia el adversario, contra el cual descarga la artillería más pesada, en la del '64, en plena consolidación del campo popular y nacional, el prólogo refuerza las creencias que comparte con los compañeros de ruta a través de un perfil ético, por último en la del '73, celebra la superación de la situación denunciada.

OBRAS CITADAS

Angenot, Marc. *Le parole pamphlétaire*. París: Payot, 1982.

Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Aristóteles. *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Eudeba, 1979.

Calvino, Italo “Hemingway y nosotros”, en: Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992, pp. 228-235.

-----“Pasternak y la revolución”, en: Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992, pp.185-202.

Hernández Arregui, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia; La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1996

Perelmann, Charles y Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación*. Madrid, Gredos, 1989.

Rosa, Nicolás. *La letra argentina; crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.

Verón, Eliseo et al. *El discurso político; Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires, Hachette: 1987.