Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JEAN-MARIE DOMENACH	**La gran vida legendaria**
ANDRÉ MALRAUX	**Antimemorias**
ALBERTO SALAS y MIGUEL A. GUERIN	**Diez textos para una Floresta de Indias**
ERNESTO SÁBATO	**Sartre contra Sartre**
HOMERO ARIDJIS	**9 Poemas**
FEDERICO GORBEA	**Ciencia moderna; Sol**
J. MILBAUER	**Comunicado**
JUAN MARICHAL	**Antonio Machado**
ENRIQUE ANDERSON IMBERT	**Roberto J. Payró, Leo Spitzer y la estilística**
DIANA TRILLING	**Una ceremonia del Dr. Leary**

CRÓNICAS Y NOTAS

Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres Julios, por Jorge Alberto Sáez • Dominios ilícitos, por Alejandra Pizarnik • Capdevila y las malandanzas del idioma, por Guillermo de Torre • NOTAS BIBLIOGRÁFICAS, por Ivonne Bordelois, Celia de Diego, Miguel E. Dolan, Florinda Friedman, Lisa Griskan, Luis Justo, Mario E. Lancelotti, Fryda Schultz de Mantovani, Alfredo E. Roland y Néstor Tirri • ARTE HOY, por Damián Bayón • ESPECTÁCULOS, por Juan Pedro Franze y Jorge Cruz • BITÁCORA • Aclaraciones, por Victoria Ocampo.

311

MARZO-ABRIL DE 1968

BUENOS AIRES

Correo Argentino
Suc. 20 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931
Y DIRIGIDA POR
VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración
VIAMONTE 494, 8º piso
T. E.: 32-5148
BUENOS AIRES

Jefe de Redacción
ENRIQUE PEZZONI

COMITÉ DE COLABORACIÓN

MILDRED ADAMS
ERNEST ANSERMET
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
ROGER CAILLOIS
CARLOS ALBERTO ERRO
ALBERTO GIRRI
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI
SILVINA OCAMPO
ERNESTO SÁBATO
MARÍA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número simple ..... $ 300.—

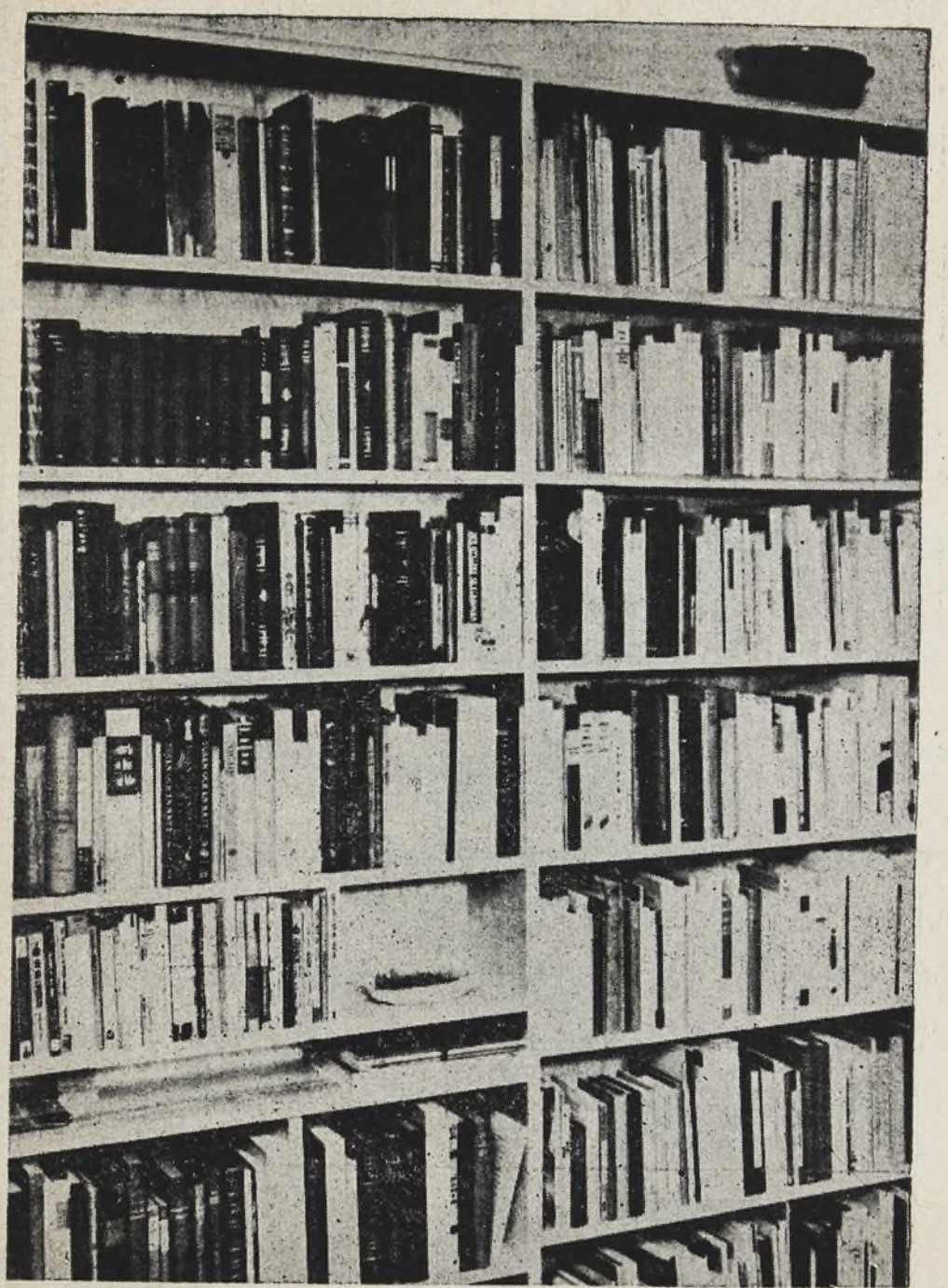
SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 1.500.—
Número simple: $ 300.—

Otros países:
Anual ..... 7 dólares
Número simple: U$S 1.20

cicero publicidad 10/b/111

Biblioteca Lundiacita



CITA S.A.

Av. Pte. R. Sáenz Peña 1164
Exposición y Ventas
Av. Pte. R. Sáenz Peña esq. Cerrito:
Tel. 35-9029/9202

ULTIMOS TITULOS PUBLICADOS

W. G. BEASLEY: *Historia moderna del Japón.*

ALBERT CAMUS: *La peste* (décima edición).

FRIEDRICH GEORG JÜNGER: *Perfección y fracaso de la técnica.*

HERBERT MARCUSE: *Cultura y sociedad.*

VICTORIA OCAMPO: *Testimonios* (séptima serie, 1962-1967).

DENIS DE ROUGEMONT: *La aventura occidental del hombre.*

RUPERT SCHREIBER: *Lógica del derecho.*

ARNOLD TOYNBEE: *El pensamiento histórico griego.*

ADOLFO BIOY CASARES: *La trama celeste* (tercera edición).

TITULOS QUE SE PUBLICARAN PROXIMAMENTE

ANDRÉ MALRAUX: *Antimemorias.*

JAIME BAICA DAVALOS: *Interregno.*

VICTORIA OCAMPO: *Diálogos con Borges.*

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: *Nuevas coplas de ciego.*

TENNESSEE WILLIAMS: *La expiación.*

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

S1CJ.15.1.2 26
H0008103

30 AÑOS
EN PRIMER TERMINO

4.000 empresas argentinas
prefieren nuestras materias primas

Hilados de NYLON* Textil e Industrial
Hilados de ANTRON*
Hilados de RAYON
Polímeros de NYLON* 6 y 66
CELOFAN*
Gases Refrigerantes y propelentes
FREON*

DUCILO

Industria para Industrias

*Marcas registradas

SUSCRÍBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) ..... $ 1.500.—

EXTERIOR ..... u$s. 7.—

Sr. Administrador
REVISTA SUR
Viamonte 494, 8º - Bs. As.

DIA	MES	AÑO

Solicito se sirva suscribirme a la revista SUR por el término de ..... AÑO (..... números) a partir del próximo número. A tal fin acompaño.

CHEQUE O GIRO Nº .....

por valor de .....pesos m/a.
.....dólares U. S. A

a la orden de REVISTA SUR.

.....
FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

Nombre y apellido .....

Domicilio (Calle y Nº) .....

Localidad .....

Provincia o FF. CC. .....

País .....

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....

Giro Postal / Cheque por $ 1.500, a partir del número .....

SUR

publicará en sus próximos números textos de Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy, Máximo José Simpson, Kostas Axelos, André Coyné, Guillermo Sucre, James Higgins, Juan José Hernández, Alexander Coleman y otros.

NOVEDADES

CRISTAL DEL TIEMPO
Jean-Paul Sartre: *San Genet, comediante y mártir.*

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Emir Rodríguez Monegal: *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga.*
Julieta Gómez Paz: *El poema y su mundo.*

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA
Ernesto L. Castro: *Nuestra débil carne.*
Alberto Moravia: *La epidemia.*
Luis Saslavsky: *Camino para tres fantasmas.*

COLECCION PRISMA
Olga Orozco: *La oscuridad es otro sol.*
Alberto M. Salas: *Para un bestiario de Indias.*

POETAS DE AYER Y DE HOY
Ariel Canzani D.: *Poemas loxodrómicos.*
44 Poetas rumanos: Selección, traducción y prólogo de Pablo Neruda.

POETAS DE AYER Y DE HOY. SERIE COTIDAL
Gerrit Achterberg: *Breve antología.*
Stephen Spender: *Poemas* 1928-1953.

FUNDAMENTOS DE LA CULTURA
Robert Graves: *Los mitos griegos* (2 tomos).

BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA
Antología de la prosa rumana: Selección y traducción de Miguel Angel Asturias (núm. 338).
Osvaldo Rossler: *Buenos Aires dos por cuatro.* (núm. 336).
Guillermo de Torre: *Claves de la literatura hispanoamericana* (núm. 346).

REIMPRESIONES
Eduardo Mallea: *Chaves* (Bca. Clásica y Contemporánea, número 339).
Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: *Crónicas de Bustos Domecq.*

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

Uruguay - Chile - Perú - Colombia

D AVA R

Revista Literaria editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Nº 116 Enero-Febrero-Marzo de 1968

Director
Dr. MARCOS DINER

Asesor Literario: BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT

SUMARIO

Roberto Juarroz: A Paul Eluard.
Salo W. Baron: Nuevos enfoques de la Historia Judía.
Edwin Samuel: La integración de Israel.
Raúl N. Gardelli: Dos temas para una nostálgica ruralia.
Nelly Jussem-Wilson: La trayectoria de Bernard Lazare: de israelita a judío.
Noé Nojechowiz: Imagen de Chagall.
Nathan Rotenstreich: La resurrección del fósil o Toynbee y el nacionalismo judío.
Hugo-Samuel Quartaruolo: Sobre el "deicida" Israel.
León W. Wells: Curiosidades del mundo literario alemán.
Bernardo Ezequiel Koremblit: Bonae Litterae.
José Horn: Información Cultural Judía.

LOS LIBROS

Eugenio Pucciarelli, Attilio Dabini, Jorge D'Urbano, Rodrigo Bonome, Syria Poletti, Tulio Carella, Ernesto B. Rodríguez, Noemí Vergara de Bietti, Lázaro Liacho, Guillermo Orce Remis, María Antonieta Moisá, Hemilce Cárrega, Lisandro Gayoso, Francisco Tomat-Guido, Haydée M. Jofre Barroso, Elena F. Poggi, Beatriz Eichel, Julio César Médici, Enrique R. del Valle.

Dirección y Administración

SARMIENTO 2233 - T. E. 48-5570 BUENOS AIRES

IBER-AMER ARGENTINA

OBRAS DE INTERÉS

SIMENOV: *No se nace soldado* (DESTINO)	$	2.338.—
CESBRON: *Diario sin fecha* (DESTINO)	„	1.063.—
CRICHTON: *El secreto de Santa Vittoria* (DESTINO)	„	1.700.—
GARCIA PAVON: *La guerra de los dos mil años* (DESTINO) ..	„	1.063.—
CABALLERO CALDERON: *Siervo sin tierra* (DESTINO) ..	„	1.063.—
BRETON: *El amor loco* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	714.—
SARDUY: *De donde son los cantantes* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	765.—
PACHECO: *Morirás lejos* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	612.—
TOVAR: *El mar bajo tierra* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	1.145.—
ROBBE GRILLET: *La casa de Hong-Kong* (SEIX BARRAL) ..	„	935.—
MC CARTHY: *Al contrario* (SEIX BARRAL)	„	1.700.—
SANCHEZ: *Experimento en Génesis* (SEIX BARRAL)	„	1.063.—
MARIN: *Carril de un cuerpo* (SEIX BARRAL)	„	1.063.—
EDWARDS: *Las máscaras* (SEIX BARRAL)	„	850.—
FRISCH: *Pongamos que me llamo Gantenbein* (SEIX BARRAL)	„	1.530.—
SIMON: *La ruta de Flandes* (LUMEN)	„	1.800.—
AMIS: *Una chica como tú* (LUMEN)	„	2.250.—
SARRAZIN: El *astrágalo* (LUMEN)	„	1.800.—
BECKETT: *El Innombrable* (LUMEN)	„	1.530.—
MATUTE: *El tiempo* (DESTINO)	„	1.063.—
SENDER: *El bandido adolescente* (DESTINO)	„	1.063.—
RAMPA: *Historia de Rampa* (DESTINO)	„	1.063.—
CELA: *La familia de Pascual Duarte* (DESTINO)	„	1.063.—
LAFORET: *Nada* (DESTINO)	„	1.063.—
CARPENTIER: *El reino de este mundo* (SEIX BARRAL)	„	765.—
RABINAD: *El niño asombrado* (SEIX BARRAL)	„	765.—
BOLL: *Opiniones de un payaso* (SEIX BARRAL)	„	1.105.—
GRASS: *El Tambor de hojalata* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.040.—
FUENTES: *Cambio de Piel* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.040.—
LEWIS: *Los hijos de Sánchez* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	1.793.—
LEWIS: *Pedro Martínez* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	1.793.—
FUENTES: *Cantar de ciegos* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	655.—

En todas las buenas librerías y en

BOLÍVAR 260 **T. E. 30-4036** **BUENOS AIRES**

comentario

revista bimestral

Tribuna para el pensamiento y los problemas contemporáneos.

Editada por el Instituto Judío-Argentino de Cultura e Información

Relaciones humanas.

Problemas de Argentina y Latinoamérica.

Sociología.

Letras.

Bibliografía.

Suscripción anual
$ 700

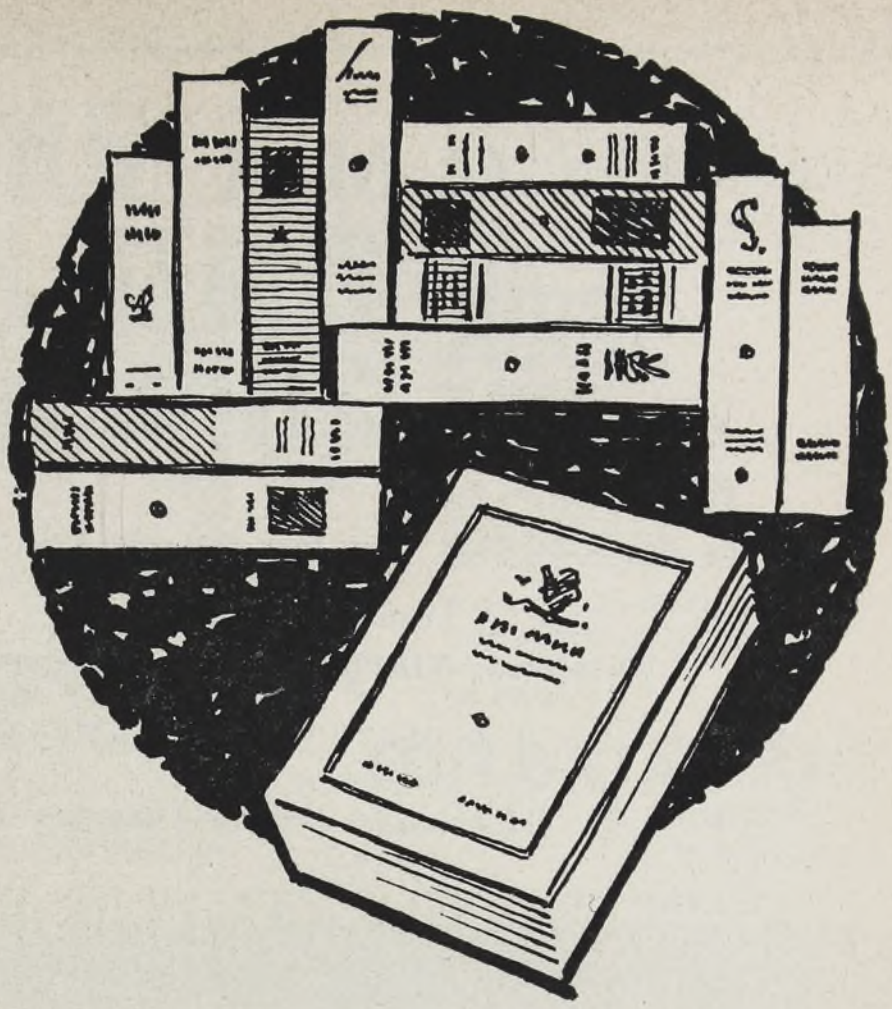
Número suelto
$ 120

Redacción:

San Martín 663, 2º piso **T. E. 31-6040**

Administración:

Tucumán 2137 **T. E. 48-1031**



Inscríbase
en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

80.000 *ejemplares en*
CASTELLANO, FRANCES e INGLES
que incluye las últimas Novedades de la Literatura Universal.

Florida 877 (R. 5)

A S O M A N T E

Revista trimestral literaria

La edita la

Asociación de Graduadas de la Universidad de Puerto Rico

Apartado 1142, San Juan, Puerto Rico 00902

Fundada en 1945

Directora: NILITA VIENTÓS GASTÓN

Números 1 y 2 de 1967 (Enero-Marzo y Abril-Junio)

(Homenaje a Rubén Darío)

GUILLERMO DE TORRE, RICARDO GULLON, CONCHA ZARDOYA, BERNARDO GICOVATE, JUAN LOVELUCK, ANTONIO OLIVER BELMAS, JAIME LUIS RODRIGUEZ VELAZQUEZ, RAIMUNDO LIDA, DANIEL DEVOTO, ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR, JOSE A. BALSEIRO, JULIETA GOMEZ PAZ, JOSE LUIS CANO, GIUSEPPE BELLINI, ANTONIO FERNANDEZ MOLINA, GASTON FIGUEIRA, JACINTO LUIS GUEREÑA.

SUMARIO

Nº 2, 1968

Monelisa L. Pérez-Marchand: *Una jornada americana.* Raúl Gustavo Aguirre: *Visión de la poesía en un poema de Dylan Thomas.* Osvaldo Rossler: *Oficio de tinieblas.* Jesús Ramos Otero: *Concierto de metal para un recuerdo.* Luis Rafael Sánchez: *La pasión según Antígona Pérez* (Acto I). Carmen Bravo Villasante: *Absoluta reserva.* José Luis Cano: *Carta de España.* Damián Bayón: *Carta de París.* Giuseppe Bellini: *Carta de Italia.* Los libros: Birute Ciplijauskaite, Emilia de Zuleta, Antonio Otero Seco, Juan Adolfo Vázquez, Antonio Fernández Molina. Guía del Lector. Colaboradores.

SUSCRIPCIONES:

Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos	u$s.	4.00
Otros países	„	4.50
Ejemplar suelto	„	1.25

EL LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS

UNA OBRA EXTRAORDINARIA Y DIFERENTE DE

JORGE LUIS BORGES

EN FORMATO MAYOR
CON 27 ILUSTRACIONES

ESTA EXTRAORDINARIA
OBRA NO DEBE FALTAR EN
NINGUNA BIBLIOTECA

UN DELICADO PRESENTE
PARA CUALQUIER OCASION

CON LA COLABORACION DE
MARGARITA GUERRERO
E ILUSTRACIONES DE
BALDESSARI

EDITORIAL KIER

AVDA SANTA FE 1260
BUENOS AIRES

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana

Suscripción anual (6 volúmenes)

México	$	100.00
Otros países de América y España	Dls.	9.00
Europa y otros Continentes	„	11.00

Precio del ejemplar del año corriente:

México	$	20.00
Otros países de América y España	Dls.	1.80
Europa y otros Continentes	„	2.20

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. COYOACAN Nº 1035 o al Apartado Postal Nº 965. MÉXICO 1, D. F. República Mexicana

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

Director: EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
Administrador: Ricardo López Borrás

SUMARIO DEL Nº 22
Abril de 1968

José María Castellet: *Seis jóvenes poetas españoles.* — Jules Feiffer: *USA. Los derechos civiles.* — Gustavo Sainz: *Obsesivos días circulares.* — Bernardo Kordon: *El dúo Oro y Azul.* — Arnold Wesker: *Una acción más directa.* — Gustavo Sainz: *La novela de los nuevos.* — Elena de la Souchere: *Guerrillas en Guatemala.* — Edgardo Canton: *La era de los altoparlantes.* — James Higgins: *Vallejo en cada poema.* — Julio Ortega: *Una poética de "Trilce".* — Maurice Edgar Coindreau: *El goce de traducir.* — Claude Couffon: *Sarduy y la realidad cubana.* — Ulises Carrion: *Moyano: la orfandad de todos.* — Emir Rodríguez Monegal: *Nota sobre Biorges.* — Julio Ortega: *Vallejo sin erratas.* — *Revistas.*

Suscripción anual:

América Latina	u$s. 6.—
Estados Unidos	u$s. 8.—
Francia	35 F
Otros países europeos	40 F

Solicite un ejemplar de muestra a:
97, rue St. Lazare, Paris 9e.

NOVEDADES

COLUMBA

EN LA COLECCIÓN ESQUEMAS

Nº 83 — Mariano Baquero Goyanes: QUE ES EL CUENTO

Nº 84 — Salvador M. Lozada: LAS FUERZAS ARMADAS EN LA POLÍTICA HISPANOAMERICANA

EN LA COLECCIÓN NUEVOS ESQUEMAS

Nº 10 — Oscar Masotta: EL "POP-ART"

Nº 11 — Colin y Houdas: FISIOLOGÍA DEL COSMONAUTA

EDITORIAL COLUMBA

EDITORIAL COLUMBA
Sarmiento 1889
T. E.: 45-1145 - Bs. Aires
ARGENTINA

VENTAS: Cevallos 1364
T. E.: 26-1339 - De 9 a 14 hs.
Bs. Aires-Argentina

EDITORIAL COLUMBA

NOVEDADES

NORTE REVISTA HISPANICA DE AMSTERDAM

Año VIII, diciembre de 1967

CUADERNO DEDICADO A LAS LETRAS Y LAS ARTES HOLANDESAS DE HOY

Kees Fens: APUNTES RAPIDOS SOBRE LA NARRATIVA HOLANDESA CONTEMPORANEA.

Paul Rodenko: POESIA MODERNA HOLANDESA.

Hans Redeker: OJEADA SOBRE LAS ARTES HOLANDESAS.

(con 8 páginas de ilustraciones)

ANTOLOGÍA:

cuentos de S. Vestdijk, G. K. van het Reve, Jan Wolkers, W. F. Hermans, S. Carmiggelt, Harry Mulisch, Leo Vroman, J. Hamelink.

poemas de Gerrit Acherberg, Paul Rodenko, Pierre Kemp, R. Campert, Lucebert, H. Lodeizen, Ed Hoornik, G. Kouwenaar, L. Vroman, Hans Andreus.

BLIBLIOGRAFÍA de obras literarias holandesas publicadas en español.

Precio de este cuaderno: u$s. 1.— Suscripción anual: u$s. 3,50

Pedidos y suscripciones a la redacción:

Postbus 297, Amsterdam, Holanda.

Banco AMRO Amsterdam, cuenta del Gem Giro Nº 726 a nombre de "NORTE".

LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Dirigida por JAIME BENÍTEZ

SUMARIO Número 55-56 Enero-abril 1967

INTRODUCCIÓN

FEDERICO DE ONÍS: *Rubén Darío* (1867-1916). Introducción. — JAIME BENÍTEZ: *En el centenario de Rubén Darío.* (Discurso pronunciado en la celebración del Cincuentenario del Movimiento Altrusa Internacional, el 11 de abril de 1967).

LA OBRA

I. — ESTUDIOS SOBRE LA POESIA DE RUBEN DARIO

TOMÁS NAVARRO: *Ritmo y armonía en los versos de Darío.* — RENÉ L. F. DURAND: *El motivo del Centauro y la universalidad de Rubén Darío.* — EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: *Darío y Neruda: Un paralelo imposible.* — JOSÉ AGUSTÍN BALSEIRO: *Presencia de Wagner y casi ausencia de Debussy.* — ARTURO TORRES-RIOSECO: *Nueva evaluación de Rubén Darío.*

II. — LA PROSA DE DARIO

GUILLERMO DE TORRE: *Rubén Darío, prosista.* — MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *En torno a las prosas de Rubén Darío.*

III. — ORIENTACIONES EUROPEAS

ANTONIO OLIVER BELMAS: *El hispanismo mental de Rubén Darío.* — FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES: *El postizo afrancesamiento de Rubén Darío.* — GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Rubén Darío y Cataluña.*

IV. — DARIO Y LA CRITICA

GASTÓN FIGUEIRA: *Dos críticos de Darío.* — JUAN LOVELUK: *Rubén Darío y el modernismo en La Biblioteca.*

V. — DIMENSION TRASCENDENTE

ALONE: *El sentimiento religioso en la obra de Rubén Darío.* — MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *En medio del camino de la muerte.*

VI. — SIGNIFICACION Y LEGADO

RAIMUNDO LIDA: *Rubén y su herencia.*

BIBLIOGRAFÍA - ICONOGRAFÍA

Editorial Universitaria, Apartado X

(Universidad de Puerto Rico) - RIO PIEDRAS, Pto. Rico

HISTONIUM

Revista mensual de cultura

Las páginas ilustradas de "HISTONIUM" ofrecen al lector un panorama completo del acontecer mundial por medio de sus corresponsales y agencias informativas.
La actividad cultural argentina en todas sus fases se refleja vivamente en ella mediante las crónicas plásticas, bibliográficas, científicas y de espectáculos, comentados adecuadamente por cronistas especializados.
De manera que todo aquello que sucede dentro de nuestras fronteras y fuera de ellas de interés general está debidamente representado en la Revista "HISTONIUM".

Suscripción anual $ 1.800.—

●

Administración y Redacción:
PARANA 464
Tel. 40-4045

ZONA FRANCA

REVISTA DE LITERATURA
E IDEAS

●

Director:
JUAN LISCANO

●

Redacción:
Guillermo Sucre
y Luis García Morales

●

APARTADO POSTAL 2763
CARACAS, Venezuela

VICTORIA OCAMPO

TESTIMONIOS

(7ª serie, 1962-1967)

Un libro en el que coinciden vívidos análisis de acontecimientos contemporáneos, un diálogo constante con los grandes hombres de nuestro tiempo, imágenes de Buenos Aires veraces, sin concesiones, y a la vez llenas de cariño y amenidad.

OTROS LIBROS DE VICTORIA OCAMPO

- *Virginia Woolf en su diario.*
- *Habla el algarrobo.*
- *De Francesca a Beatrice.*
- *J. Sebastián Bach (el hombre).*
- *La belle y sus enamorados.*
- *Tagore en las barrancas de San Isidro.*
- *Testimonios* (2ª y 6ª series).
- *338.171 T. E. (Lawrence de Arabia).*

Distribuidor exclusivo

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

SUR

NÚMERO 311 MARZO - ABRIL DE 1968

LA GRAN VIDA LEGENDARIA

Antimemorias: el prefijo no sólo se opone, como lo quiere Malraux, a las memorias habituales, sino también a la moda, según creo. En medio de una filosofía, de una literatura, de un cinematógrafo sin hombre, empeñados en decir y en mostrar las imposibilidades del lenguaje, reaparece un hombre que ha existido como nadie y habla de lo que ya nadie se atrevía a hablar: de la vida, la muerte, los camaradas, los grandes hombres, los paisajes. Nos dice que la condición humana es más interesante que las monstruosidades, que existe una historia que nos hace y que nosotros hacemos y que, en fin, para hacer frente a la muerte hay que apoyarse en lo que sobrevive. Después de tanta escolástica, logística y matemática intelectual, reconforta volver a oír esta voz nerviosa que narra la leyenda de las acciones heroicas, ese gran lirismo fraternal que se apoderaba de mí cuando tenía dieciséis años (¿y qué novela de Robbe-Grillet o sus semejantes podría hoy cambiar a un adolescente?).

Sin duda, el propio Malraux aprovecha la boga del nihilismo, porque el exceso provoca la reacción y los agentes del consumo cultural se regocijan con estas bruscas alternativas que ceban al público y aumentan las ventas. Pero aunque este libro ha sido objeto de una publicidad ensordecedora —¡cuántas entrevistas, tan inferiores a la obra, lo han repetido, a veces torpemente!—, Malraux, que es un personaje curioso (ministro-escritor, después de ser revolucionario-escritor), nunca se ha presentado como tal. Al contrario: frena la curiosidad, y a veces lo lamentamos, porque hay puntos sobre los cuales necesitaríamos aclaraciones: por ejemplo, la coherencia de su posición política hacia 1950. Pero este libro excluye la auto justificación y hasta las incursiones en la historia íntima,

a la manera de las *Confesiones* de Rousseau. Las revelaciones biográficas son inconcebibles en un hombre que ha construido su vida con el mismo aliento que su obra y para el cual la acción expresa y confirma al ser. Así elimina, por ejemplo, desde el comienzo mismo, el retorno a la infancia, tan habitual en las memorias: "Casi todos los escritores que conozco quieren su niñez; yo detesto la mía." Pensamos en Proust, desde luego, y en Mauriac. Pensamos también en Sartre, cuando vuelve, en *Las palabras*, a sus primeros años. Aquí, el existencialista es Malraux, porque desdeña esa búsqueda de la explicación previa, porque se proyecta siempre en el momento y toma la situación ya dada, como Goetz, como Hoederer. Caso único, entre los franceses, del escritor que no es intelectual: Malraux nunca se contempla para gustarse o detestarse; no se examina, no se habla. Y este libro que interroga al pasado no va hacia atrás en busca de la respuesta, sino hacia adelante: hacia el enigma de la vida y de la muerte propuesta a la humanidad. Solidez de un hombre en esa vida suya que también está inscrita en la historia... De allí ese tono inesperado en un memorialista que sólo habla de sí para hablar de los demás.

Nuestra época intoxicada de psicoanálisis imagina de muy buen grado una verdad sepultada en el subsuelo de cada individuo. Malraux invierte los términos. Ya había escrito en *Los nogales de Altenburg:* "En el orden del secreto, los hombres son de una igualdad demasiado fácil." Su igualdad es más difícil en el orden del riesgo y de la acción histórica. Los hombres cuyos rostros conservan estas memorias son los que expresan una comunidad: hombres ilustres, jefes de Estado que se identifican con una Historia, hombres oscuros, camaradas de la guerra, de la revolución, de la resistencia, que tienen la autenticidad de su raza, de su tradición, de su lenguaje. Así, en vez de ese reinado de lo privado, ese culto de lo singular que caracteriza nuestra época, aquí se honra la vida pública, que adquiere las cualidades del mundo privado. Y lo maravilloso, como en Péguy, se descubre no ya en lo excepcional, sino en lo corriente; la aventura aparece transferida a la vida misma, a su esfuerzo secular por vencer la desdicha. Desquite del clasicismo: "Lo que me interesa en un hombre cualquiera es la condición humana; en un gran hombre, los medios y la índole de su grandeza; en un santo, el carácter de su santidad." Y más aún, al hablar de la muerte "que aflora en todo lo que es más fuerte que el hombre", Malraux exclama: "Frente a ese interrogante, ¿qué me importa lo que sólo me importa a mí mismo?"

Pero entonces, "¿por qué recordar?" Porque hay momenots en la vida que deben revivirse para seguir interrogándolos. Los hemos vivido mal, o demasiado rápido. Hay que "interrogar" una vez más, o quizás escuchar, porque tras lo que hemos creído comprender hay un misterio que se re-

pite, y la vida es como "el libreto de una música desconocida". Tal es, sin duda, la función del arte, y precisamente del arte de un memorialista: redescubrir las mismas cosas como si fueran nuevas. Malraux lo decía en una frase de *Los nogales de Altenburg* —obra donde encuentro la justificación profunda de sus *Antimemorias*—: "No prevemos, no conocemos: reconocemos." Lo cual sugiere la idea de un destino vivido no como la insistencia freudiana del reprimido, como la reconciliación hegeliana del espíritu con lo que lo limita, sino como una participación heroica en la realización de un destino humano que, por lo demás, en nada encuentra un sostén ni una clara orientación. Aquí es donde se descubrirá, sin duda, la razón del profundo interés que Malraux siente por Asia. Por mucho que se hable de su filosofía, hay en ella algo búdico que no ha dejado de acentuarse desde que su meditación sobre el arte ha visto en las metamorfosis de la creación estética un reemplazo de las proezas individuales. Así, el diálogo iniciado en *La tentación de Occidente*, su primer libro, tan apasionante y tan mal conocido, no se ha interrumpido, pero el sentido apacible del Ser y sus avatares parece librarlo poco a poco del frenesí de la acción, de ese culto del paroxismo que le reprochaba Mounier.[1]

Este reconocimiento adquiere en las *Antimemorias* la forma precisa de una reminiscencia que no se da cronológicamente, sino por medio de vastos conjuntos armónicos. La reminiscencia empieza con el viaje en paquebote a Asia, que devuelve a Malraux a los lugares exóticos de sus primeras hazañas: el Medio Oriente, Indochina, China. A partir de ese instante, presente y pasado se mezclan de manera inimitable, a tal punto que ya no advertimos si la novela era la leyenda de una historia verdadera, o si la historia que se nos cuenta es la leyenda de la novela. Por ejemplo, la exploración aérea del reino de Saba, la odisea de Mayrena (cuyo relato es quizá demasiado extenso). A veces, el episodio real adquiere la dimensión mítica de las escenas más grandes de *La condición humana* y *La esperanza:* por ejemplo, el relato del tanque caído en la fosa, donde cada detalle adquiere el relieve del último minuto. Un mecanismo de asociaciones de ideas que tiene la rapidez de la alucinación hace que los gestos, los rostros, las imágnes surjan y reaparezcan cuando ya no las esperamos, pero en el contexto de una revelación fantástica —mano levantada sobre Orán, mujeres de Corrèze, de pie sobre las tumbas... Y esta meditación donde las cámaras mortuorias de los faraones alternan con la sala oscura del estadio de Nuremberg donde descansaba Hitler. En esto, Malraux es inimitable: su prosa rapidísima atrapa los detalles y los transforma en mitos que se responden de un episodio a otro. Y el libro termina con la

1 E. Mounier. "André Malraux, le conquérant aveugle", Esprit, octubre de 1948, incluido en L'espoir des désespérés. (Ed. du Seuil).

entrada de los *maquisards* en la gruta de Lascaux. Una poesía de la imaginación fluye aquí más libremente que en las novelas de Malraux —en las cuales se advierte siempre cierta sujeción— y crea esta "gran vida legendaria" que parecía hacer desaparecido de nuestra literatura. Arte de supremo romanticismo, que despierta al pasar las ruinas, los animales, las flores. Un simple rasgo basta para humanizarlas, para divinizarlas: "Camellos *que parecían nostálgicos del Islam*, pasaban frente a un santuario de Siva"; "esos nardos *que tienen el perfume de los pantanos del paraíso*" y, para terminar: "*Nunca veré las gacelas de Sarnath*". Páginas habladas, que deben leerse en voz alta. Discurso fulgurante que, en algunos instantes, aprehende la totalidad y desborda febrilmente lo real, rozando esa revelación del Ser que es su propósito supremo. Lástima que largas conversaciones casi taquigrafiadas (a veces fatigosas, como el diálogo con Nehru), rompan el encanto, porque en este libro nos encontramos con la gran literatura y con algo más: cuando el hombre liberado del tanque o del avión toca de nuevo tierra, se reúne con la vida, así como después, al terminar el simulacro de ejecución o al salir de la prisión, nos ofrece un testimonio que, como el de Dostoievski o el de Bernanos, lleva la marca del infierno superado.

Porque, en el fondo, esta presencia obsesiva del Mal está en el centro mismo del libro: no tanto la muerte, contra la cual basta el coraje, cuanto el sufrimiento, la miseria y sobre todo la tortura. No es por casualidad como surge la conversación con los deportados al final del libro, fuera del mecanismo de la reminiscencia, casi inexplicablemente. Malraux no conoció esa forma última de envilecimiento que fueron los campos de concentración y casi parece lamentarlo. Por eso interroga a los testigos, interroga las preguntas mismas y por primera vez repite, sin iluminar, sin engrandecer, como humildemente. Pero la respuesta parece alejarse cada vez más del que pregunta. "Hemos creído que el absurdo —decía un día Malraux— era una respuesta: es un interrogante." Su grandeza, en efecto, consiste en haberse negado siempre a responder al absurdo mediante el absurdo. "Se puede vivir aceptando el absurdo, pero es imposible vivir en el absurdo" [*Los conquistadores*]. Pero ¿qué ocurre si no hay respuesta para esa pregunta que se reitera una y otra vez? Malraux no hurta el cuerpo posando de humanista; habla como un cristiano, al mismo tiempo que rechaza toda forma de absoluto: "Todo ocurría como si mi valor supremo hubiera sido la Verdad. Sin embargo, ¡qué me importaba, esa noche, la Verdad!" Habla como un cristiano cuando, en lo más duro de la prueba, reemplaza el problema por el misterio: "Cualquier vida se vuelve misterio cuando la interroga el dolor." Pero no es más cristiano —a pesar de algunas indicaciones que permiten entrever una

preocupación realmente religiosa— que cuando justificaba en el nihilismo europeo su voluntad de actuar fuera de Europa.

En cierto sentido, estas memorias nos iluminan menos que las novelas. Malraux las escribió en la época de la aventura revolucionaria, de la defensa antifascista. Los términos de nuestro destino se anunciaban en ellas con una claridad no filosófica, sino profética. No es que esperáramos explicaciones sobre las razones por las cuales este nómada de las revoluciones y las resistencias llegó a ser ministro de la República degaullista. Las *Antimemorias* trazan un itinerario más profundo. Pero no hablan a la desesperación contemporánea. Multiplicar las Casas de Cultura está bien. Pero ¿qué más debe hacerse? Ya nos hay ametralladoras escondidas en la gruta de Lascaux: el público la visita, o al menos la visitaba. Se han hecho películas de éxito sobre la guerra de Vietnam. El turismo reemplaza la aventura y los relatos no nos devuelven las batallas. Sé que Malraux, desde antes de la guerra, vio la Revolución podrida por el stalinismo y que hace veinticinco años escribía: "Es demasiado tarde para actuar sobre algo: sólo es posible actuar sobre alguien" [*Los nogales de Altenburg*]. Pero la filosofía de la historia no puede estar contenida en alguien, aunque sea de Gaulle, y la servidumbre humana pesa demasiado para confiar más en la trascendencia del arte que en la preocupación de eliminarla. Allí están esas multitudes abrumadas de la India, de América latina, de Africa; esa parte de la multitud europea que no se resigna a vivir de la transfiguración de lo que ha existido...

Pero es injusto exigir una lección. El ejemplo que da Malraux es el de un hombre que ha vivido los paroxismos y los cambates de nuestro tiempo sin degradarse, sin ser el prisionero de una historia particular, ni siquiera de la suya propia, sin "sacar conclusiones", como suele decirse, pero desentrañando cada vez, en aventuras aparentemente poco conciliables, la única pregunta que vale la pena repetir sin descanso. Y el ejemplo es siempre más grande que la lección.

JEAN-MARIE DOMENACH

(Trad. de Enrique Pezzoni.)

ANTIMEMORIAS*

1965

por las costas de Creta

Huí, en el 1965, con el futuro capellán de Vercors. Poco tiempo después de la evasión, volvimos a encontrarnos en la aldea de Drôme donde era cura y donde entregaba a manos llenas certificados de bautismo de cualquier fecha a los israelitas, con la condición de bautizarlos: "Siempre les quedará algo..." Nunca había estado en París: había terminado sus estudios en el seminario de Lyon. Iniciamos la incesante conversación de quienes vuelven a encontrarse, en el aroma de la aldea nocturna.

—¿Cuánto tiempo hace que confiesa?

—Unos quince años...

—¿Qué le ha enseñado la confesión sobre los hombres?

—¿Sabe usted? La confesión no enseña nada, porque no bien se pone uno a confesar, se convierte en otra persona. Está la Gracia de por medio. Y sin embargo... Ante todo, la gente es mucho más desdichada de lo que pensamos. Además...

Levantó sus brazos de leñador en la noche estrellada.

—Además, lo que pasa es que, en el fondo, *no hay gente madura.*

Murió en Glières.

Reflexionar acerca de la vida —acerca de la vida frente a la muerte— no es otra cosa, sin duda, que profundizar nuestra propia interrogación. No hablo del hecho de que nos maten —que apenas supone un interrogante para quien tiene la trivial fortuna de ser valiente—, sino de la muerte que asoma en todo lo que es más fuerte que el hombre: en el envejecimiento y hasta en la metamorfosis de la tierra (la tierra sugiere la muerte tanto por su torpor milenario cuanto por su metamorfosis, aun

* Anticipamos tres fragmentos de las **Antimemorias**, de André Malraux, que SUR publicará en el curso de este año. El primero es la introducción; el segundo, el relato de la vuelta de Malraux a Francia, en 1934, después de sobrevolar las ruinas de Saba; el tercero, integra la última parte de la obra, **La condición humana.**

cuando esta metamorfosis sea obra del hombre), y sobre todo en lo irremediable, en el: nunca sabrás qué quería decir todo esto. Frente a esa pregunta, ¿qué me importa lo que sólo me importa a mí mismo? Casi todos los escritores que conozco quieren su niñez; yo detesto la mía. He aprendido poco y mal a crearme a mí mismo, si crearse significa amoldarse a esta posada sin rutas que se llama la vida. A veces he sabido actuar, pero el interés de la acción, salvo cuando se eleva a la historia, está en lo que hacemos, y no en lo que decimos. Yo me intereso apenas. La amistad, que ha representado un papel muy importante en mi vida, no se ha avenido con la curiosidad. Y estoy de acuerdo con el capellán de Glières; pero si él prefería que no hubiese gente madura, es porque los niños están salvados... ¿Por qué recordarlo?

Porque como he vivido en el incierto ámbito del espíritu y la ficción —que es el de los artistas—, y después en el del combate y la historia, y como a los veinte años conocí una Asia cuya agonía misma nos aclaraba el sentido de Occidente, muchas veces me he encontrado en esos momentos —unas veces humildes, otras resplandecientes— en que el enigma fundamental de la vida se muestra a cada uno de nosotros como se revela a casi todas las mujeres en el rostro de un niño, y a casi todos los hombres en el rostro de un muerto. En todas las formas de lo que nos arrastra, en todo lo que he visto luchar contra la humillación y hasta en ti, dulzura, que nos obligas a preguntarnos qué haces en la tierra, la vida semejante a los dioses de las religiones desaparecidas me parece a veces el libreto de una música desconocida.

Aunque mi juventud conoció un Oriente semejante a un viejo árabe sobre su asno, en el invencible sueño del Islam, los doscientos mil habitantes de El Cairo se han vuelto cuatro millones, Bagdad reemplaza con barcos-automóviles las cestas de caña y brea donde pescaban sus campesinos babilónicos, y las puertas de mosaicos de Teherán se pierden en la ciudad, como el portal Saint-Denis. Norteamérica conoce desde hace tiempo las ciudades-hongos, pero sus ciudades-hongos no han borrado otra civilización, no simbolizan la metamorfosis del hombre...

Todos sabemos que la tierra nunca cambió hasta ese punto en un siglo (salvo por la destrucción). He conocido los gorriones que esperaban a los caballos de los ómnibus en el Palais-Royal, y al tímido y encantador comandante Glenn, a su regreso del Cosmos; la ciudad tártara de Moscú y el rascacielos puntiagudo de la Universidad; todo lo que la pequeña locomotora de chimenea como tulipa, tan bien lustrada, en la estación de Pensilvania, evocaba de la vieja Norteamérica, y todo lo que el rascacielos de la Panamerican revela de la nueva. ¿Cuántos siglos hace que una

gran religión no sacude al mundo? Esta es la primera civilización capaz de conquistar toda la tierra, pero no de inventar sus propios templos ni sus tumbas.

Hasta hace poco tiempo, viajar a Asia era penetrar con lentitud en el espacio y el tiempo conjugados. La India después del Islam, China después de la India, el Extremo Oriente después de Oriente; los navíos de Simbad arrumbados en el puerto de las Indias, en la noche que cae, y después Singapur, a la entrada del mar de la China, con los primeros juncos como centinelas.

Reanudo, por orden de los médicos, esa lenta penetración y contemplo el trastorno que ha sacudido mi vida, sangrienta y vana, así como ha conmovido a Asia. Más allá del océano volveré a encontrar Tokío —adonde envié la Venus de Milo—, Kioto —irreconocible—, Nara —casi intacta, a pesar de su templo incendiado—, que hace poco redescubrí después de un día de avión. Y también China, que no había vuelto a ver. *Hasta el horizonte, el océano resplandeciente, esmaltado, sin estelas...* Frente al mar, vuelve a mí la primera frase de mi primera novela y, en el barco, el tablero donde hace cuarenta años fijaron el telegrama que anunciaba el retorno de Asia a la historia: *Huelga general en Cantón.*

¿Qué responde, pues, mi vida a esos dioses que se acuestan y a esas ciudades que se levantan, a ese estrépito de acción que sacude el barco como si fuera el ruido eterno del mar, a tantas esperanzas vanas y tantos amigos muertos? Es el momento en que mis contemporáneos empiezan a contar sus chismes.

En 1943, en la calle del Vieux Colombier, Paul Valéry me hablaba incidentalmente de Gide. "Si su obra le es tan indiferente —le pregunté—, ¿por qué elogia tanto la *Conversación con un alemán?*" "¿Qué es eso?" Se lo recordé. "¡Ah, sí! ¡Es porque hay allí un imperfecto de subjuntivo que es todo un hallazgo!..." Después, con la relativa gravedad que mezclaba a su jerga patricia: "Estimo a Gide, pero ¿cómo es posible que un hombre admita que los jóvenes sean jueces de lo que piensa?... Y además, lo que a mí me interesa es la lucidez, no la sinceridad. Me c... en eso." Así solían acabar las ideas que, según la fórmula de Wilde, juzgaba excelentes sólo para hablar de ellas.

Pero lo que Gide llamaba la juventud no se limitaba siempre a los jóvenes, así como la cristiandad no se ha limitado siempre a los fieles. El demonio ama las colectividades, y más aún las asambleas; también la grandeza. Hasta los treinta años he vivido entre hombres obsesionados por la sinceridad. No sólo porque veían en ella lo contrario de la mentira,

sino también —después de todo eran escritores— porque, desde Rousseau, la sinceridad es material privilegiado de la literatura. Agreguemos la justificación agresiva, el "Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère..." Porque no se trata de un conocimiento cualquiera del hombre: se trata siempre de revelar un secreto, *de confesar*. La confesión cristiana había sido el precio del perdón, el camino de la penitencia. El talento no es un perdón, pero obra con la misma profundidad. Si suponemos que la *Confesión de Stavroguin* fue realmente la de Dostoeivski, debemos admitir que metamorfoseó el horrible suceso en tragedia y a Dostoievski en Stavroguin, en héroe ficticio (metamorfosis expresada a las maravillas por la palabra *héroe*). No es preciso modificar los hechos: el culpable se salva, no porque imponga una mentira, sino porque el dominio del arte no es el de la vida. La orgullosa vergüenza de Rousseau no destruye la lastimosa vergüenza de Jean-Jacques: le promete la inmortalidad. Esta metamorfosis, una de las más profundas que pueda crear el hombre, es la de un destino asumido como destino dominado.

Admiro las confesiones que llamamos Memorias, pero sólo me retienen a medias. Pero no puede negarse que el análisis del individuo, además de la acción que ejerce sobre nosotros cuando lo hace un gran artista, alimenta una acción del espíritu que me interesaba mucho en la época de aquella conversación con Valéry: reducir al mínimo nuestra parte de comedia. Se trata, pues, de que cada uno de nosotros conquiste un mundo novelesco en que nos sumergimos y que en realidad no nos pertenece. Nos enfurece que se nos discuta su autenticidad y de esa irritación surge la parte del teatro cómico en que personajes de Labiche suceden a personajes de Molière y al orador indignado de Victor Hugo que acude intrépido a cantar cuatro frescas al rey —personaje que habrá representado un papel tan constante y vano en la política de las naciones mediterráneas. Pero luchar contra la comedia es como luchar contra flaquezas, mientras que la obsesión de la sinceridad parece perseguir un secreto.

El individuo ha ocupado en las Memorias el lugar que sabemos, cada vez que las Memorias se han vuelto Confesiones. Las de San Agustín no son, en modo alguno, confesiones y acaban en tratado de metafísica. A nadie se le ocurriría llamar confesiones a las *Memorias* de Saint Simon: cuando habla de sí mismo, es para que lo admiren. Se había buscado al Hombre en las grandes acciones de los grandes hombres; se lo buscó en las acciones secretas de los individuos. (Tanto más cuanto que las grandes acciones solían ser violentas y las noticias de policía han trivializado la violencia.) Las memorias del siglo XX son de dos clases diferentes. Por una parte, el testimonio de acontecimientos: a veces, como en las *Memorias de guerra* del general de Gaulle o en *Los siete pilares de*

la sabiduría, el relato de cómo se realizó un gran designio. Por otra parte, la introspección, de la cual Gide es el último representante ilustre, concebida como estudio del hombre. Pero *Ulises* y *En busca del tiempo perdido* adquirieron la forma de la novela. La introspección-confesión cambió de naturaleza, porque las confesiones del memorialista más audaz son pueriles en comparación con los monstruos que exhibe la exploración psicoanalítica, aun para quienes desconfían de sus conclusiones. En esta cacería de secretos, la neurosis consigue más presas, y las más notables. La *Confesión de Stavroguin* nos sorprende menos que *El hombre de las ratas* de Freud, y hoy sólo vale por el genio.

Si ya nadie cree que el autorretrato, y aun el retrato, desde las efigies de los escultores egipcios hasta las telas cubistas, sólo se propuso imitar a su modelo, todos siguen creyéndolo del retrato literario. Por lo tanto, el retrato literario sería tanto mejor cuanto más parecido, y tanto más parecido cuando menos convencional. Es la definición que sugieren los realismos, casi siempre elaborados contra las idealizaciones. Pero si la idealización de Grecia y el Renacimiento fue una de las artes principales de Europa, su supuesta semejante, la idealización literaria, apenas se emparienta con Leonardo o Miguel Angel por los personajes de las tragedias. Sin embargo, el San Luis de Joinville o los retratos de Bossuet, sin duda valen tanto como los personajes del *Diario* de los Goncourt, aunque sus autores los quieran ejemplares. ¿La verdad ante todo? Dudo que el *Napoleón* de Michelet, panfleto bastante malo, sea más verdadero que su *Juana de Arco*, admirable panegírico. Sabemos qué sensible era Stendhal a los "insignificantes hechos verdaderos"; ¿por qué no a los grandes? Expresar al Napoleón de Austerlitz equivale a revelar su manía de embadurnar de dulces la cara del rey de Roma. Y la victoria de Marengo quizás obedezca a causas de muy otra índole que el adulterio de Josefina. Mostrar los grandes acontecimientos, rechazarlos después por menosprecio de la convención, no atenerse al fin sino a los insignificantes... Se admite que la verdad de un hombre es, ante todo, lo que oculta. Se me ha atribuido la frase de uno de mis personajes: "¡El hombre es lo que hace!" En verdad, no es sino eso; y el personaje respondía a otro que acababa de decir: "¿Qué es un hombre? Un mísero montón de secretos..." El chisme ofrece, sin esfuerzo, el alivio que se espera de lo irracional; y con la ayuda de la psicología del inconsciente, se ha confundido de buen grado lo que el hombre oculta —algo que suele ser simplemente lastimoso— con lo que se ignora de él. Pero Joinville no pretendía saberlo todo acerca de San Luis (ni de sí mismo, por otro lado). Bossuet habla mucho del Grand Condé, a quien quizás había confesado; pero hablando frente a la muerte, concedía poca importancia a lo que entonces se llamaban flaquezas. Como Gorki al hablar de Tolstoi.

Durante su juventud, Gorki sentía la necesidad de seguir en secreto a la gente para inventar sus personajes (también Balzac). Había seguido a Tolstoi por la selva de Isnaia Poliana. "El Viejo se detiene en un claro, frente a una roca donde hay un lagarto que lo mira. 'Tu corazón late', dice Tolstoi. 'Hay un sol hermoso. Eres feliz...' Y después de un silencio, gravemente: 'Yo, no...' "

Acabábamos de cortar un arbolito; ese curioso hábito seguía a los desayunos en la casa de Gorki. Gorki se destacaba, cubierto con su gorro tártaro, contra el vasto fondo del Mar Negro. Y seguía evocando al viejo "genio de la tierra rusa" en su selva, frente a los animales que lo escuchaban, como un Orfeo octogenario.

La "sinceridad" no ha sido siempre su propio objeto. El Hombre fue *dado* por cada una de las grandes religiones; las Memorias proliferan cuando la confesión se aleja. Chateaubriand dialoga con la muerte, acaso con Dios; no con Cristo, por cierto. Cuando el Hombre se convierte en el objeto de una búsqueda y no de una revelación —porque todo profeta que revela a Dios, revela a un Hombre al mismo tiempo—, aumenta la tentación de agotarlo: cuanto más extensas sean las Memorias y el Diario, tanto mejor se conocerá al hombre. Pero el hombre no llega al fondo del hombre. No encuentra su imagen en la extensión de los conocimientos que adquiere: encuentra una imagen de sí mismo en los problemas que plantea. El hombre que se encontrará en este Libro es el que se atiene a los problemas que la muerte plantea al significado del mundo.

Este significado en ninguna parte me interroga de manera tan urgente como frente a un Egipto o una India transformados, opuestos a las ciudades destruidas. He visto las ciudades alemanas cubiertas de banderas blancas (las sábanas colgadas en las ventanas) o enteramente arrasadas; El Cairo, con sus doscientos mil habitantes que son hoy dos millones y con sus mezquitas, su ciudadela, su ciudad de los muertos y sus pirámides a lo lejos; y Nuremberg, a tal punto destruida que sería imposible localizar la plaza principal. La guerra interroga con estupidez; la paz, con misterio. Es posible que en el dominio del destino el hombre valga más por el ahondamiento de sus preguntas que por sus respuestas.

En la creación novelesca, en la guerra, en los museos verdaderos o imaginarios, en la cultura, quizás en la historia, he encontrado un enigma fundamental, al azar de la memoria que —por azar o no— nunca resucita una vida durante su desarrollo. Iluminadas por un sol invisible, surgen nebulosas que parecen preparar una constelación desconocida. Algunas pertenecen a lo imaginario; muchas, al recuerdo de un pasado que vislumbro en relámpagos o que debo redescubrir pacientemente: los momentos más profundos de mi vida no me habitan, me obsesionan y se me escapan,

alternativamente. Poco importa. Frente a lo desconocido, algunos sueños nuestros no tienen menos significado que nuestros recuerdos.

. . . . . .

Lo que me interesa en un hombre cualquiera es la condición humana; en un gran hombre, los medios y la índole de su grandeza; en un santo, el carácter de su santidad. Y algunos rasgos que expresan menos un carácter individual que una relación particular con el mundo.

Los gnósticos creían que los ángeles preguntaban "¿De dónde vienes?" a cada muerto. Lo que se encontrará en este libro es lo que ha sobrevivido. A veces, lo he dicho ya, a condición de haber ido en su busca. Los dioses sólo descansan de la tragedia en la comedia; el vínculo entre *La Ilíada* y *La Odisea*, entre Macbeth y *El sueño de una noche de verano* es el que une lo trágico con un dominio encantado y legendario. Nuestro espíritu inventa sus gatos con botas y sus cocheros que se transforman en calabazas al amanecer, porque ni el religioso ni el ateo se contentan del todo con la apariencia. Llamo este libro *Antimemorias* porque responden a un interrogante que las memorias no plantean y no responde a los que plantean las memorias; y también porque en él se encontrará —con frecuencia ligada a lo trágico— una presencia irrefutable y resbaladiza como la del gato que se desliza en la sombra: la de ese excéntrico cuyo nombre he resusitado sin saberlo.

Jung, el psicoanalista, forma parte de una expedición a los indios de Nueva México. Le preguntan cuál es el animal de su clan; les contesta que Suiza no tiene clanes ni totems. Terminada la conversación, los indios salen del cuarto por una escala que bajan como nosotros bajamos las escaleras: de espaldas a la escala. Jung baja, como nosotros, de cara a la escala. Cuando llega al suelo, el jefe indio señala sin hablar el oso de Berna bordado en la camisa de su visitante: el oso es el único animal que baja de cara al tronco y a la escala...

* * *

Partimos de Tripolitania hacia Argelia, aunque el informe meteorológico era bastante malo. Mientras sobrevolábamos Túnez, el tiempo se hacía cada vez más inquietante. Entramos en las nubes; y al fin de un largo corredor sin aberturas, allí donde el mapa sólo indicaba unas colinas, surgieron los picos verticales aún cubiertos de nieve, contra el cielo cada vez más negro. Era el Aurés.

El avión se había desviado por lo menos cien kilómetros. Nos precipitamos sobre una inmensa nube suspendida, pero no ya calma e inmóvil, sino agitada, viviente, asesina. Sus bordes avanzaban hacia el aparato

como si su centro hubiera ido ahuecándose poco a poco, y la inmensidad, la lentitud del movimiento no daban a lo que se avecinaba el aspecto de un combate animal, sino de una fatalidad. La perspectiva amarillenta y tiznada de sus bordes desflecados, como una perspectiva de cabos en un mar brumoso, se perdía en un gris ilimitado, más allá de las fronteras de la tierra. La sombría estopa de la nube se había deslizado bajo el avión y me arrojaba al dominio del cielo, también clausurado por la misma masa plúmbea. Me pareció que estaba suspendido en alguna parte de los mundos, trabado en un combate primitivo con la nube, mientras la tierra seguía su curso, que ya nunca se cruzaría con el mío.

En la oscuridad que había invadido la cabina, la colérica suspensión de ese pequeño aparato contra las nubes súbitamente entregadas a sus propias leyes se hacía irreal, sumergida en las voces primitivas del huracán. A pesar del cabeceo del avión, mi único punto de apoyo habría sido ese motor ciego que me arrastraba hacia adelante si, de repente, el aparato no se hubiera puesto a crepitar.

—¿Es granizo? —grité.

Imposible oír la respuesta de Corniglion. El avión de metal resonaba como un tambor por encima del ruido del granizo contra los vidrios de la cabina: las piedras empezaban a entrar por los intersticios, a acribillarnos la cara y los ojos. Entre dos parpadeos, las veía rodar por los vidrios, rebotar en las ranuras de acero. Si estallaba un vidrio sería imposible conducir. Me apoyé con todas mis fuerzas contra la montura del vidrio y la mantuve fija con la mano derecha. Nuestra línea de vuelo era el sur; la brújula empezaba a indicar el este. "¡A la izquierda!", aullé. En vano. "¡A la izquierda!". Apenas me oía a mí mismo, sacudido, arrancado, sumergido por el granizo que castañeteaba sobre mi voz y hacía saltar el avión como a latigazos. Con el brazo libre, señalé hacia la izquierda. Vi que Corniglion empujaba la palanca como para un viraje de noventa grados. Al mismo tiempo, miramos la brújula. El avión se dirigía a la derecha. Los comandos ya no respondían. De pronto, el avión entero tembló, imperiosamente inmóvil en ese duro estremecimiento. El granizo, y la bruma negra siempre semejante a sí misma; y en el centro, la brújula: el único vínculo con lo que había sido la tierra. Giraba lentamente hacia la derecha; una ráfaga más fuerte empezó a hacerla virar; dio un giro completo. Dos. Tres. En el centro del ciclón, el avión giraba sobre sí mismo.

Y sin embargo, la estabilidad parecía la misma; el motor se empeñaba en arrastrarnos al ciclón. Pero ese cuadrante que giraba era más fuerte que las sensaciones de mi cuerpo entero: expresaba la vida del aparato, así como los ojos, todavía vivos, expresan la vida de un para-

lítico. Me transmitía en un susurro la enorme vida fabulosa que nos sacudía como doblega los árboles, y el furor cósmico se reflejaba con precisión en su minúsculo círculo. Corniglion estaba crispado sobre la palanca, inmovilizado por la atención. Pero su rostro era un rostro nuevo: los ojos más pequeños, los labios más abultados... El rostro de la niñez. Y no era la primera vez que yo veía cómo el peligro cubre la cara de un hombre con la máscara de la niñez. De pronto tiró de la palanca: el avión se encabritó y el cuadrante de la brújula dio contra el vidrio. Estábamos atrapados por debajo, como un cachalote por una ola profunda. Siempre la misma respiración regular del motor, pero mi estómago bajaba al asiento. *¿Looping* o subida? Entre dos latigazos del granizo recobré la respiración. Me di cuenta de que me temblaba, no la mano (seguía sujetando el vidrio), sino el hombro izquierdo. Me preguntaba si el avión habría recuperado la posición horizontal, cuando Corniglion empujó el volante y cortó el paso de la gasolina.

Conocía la maniobra: caer, aprovechar el peso de la caída para "reventar" la tempestad y procurar restablecer la posición cerca del suelo. Altímetro: 1850; pero sabía qué puede pensarse de la precisión de los altímetros. 1600, ya; la aguja se estremecía como antes el cuadrante de la brújula. Si la bruma llegaba hasta el suelo o si las montañas continuaban debajo de nosotros, nos estrellaríamos. Como el avión ya no era pasivo en el combate, el hombro había dejado de temblarme; todos mis sentidos se habían agudizado, de un modo exactamente sexual: nos precipitábamos con todo nuestro peso, la respiración cortada, agujereando las ráfagas como telas, en la bruma eterna del fin del mundo que vivía salvajemente con el ruido desgarrado del granizo.

1000,
950,
920,
900,
870,

850, sentía que los ojos se me saltaban de la cara, los ojos que temían frenéticamente la llegada de la montaña, aunque en el límite mismo de la exaltación.

600,
550,

4... No horizontal y frente a mí, como la esperaba, sino a lo lejos y oblicua: ¡la llanura! Vacilé ante la irrealidad de ese horizonte a 45° (el aparato caía inclinado), pero todo en mí lo había reconocido ya, y Corniglion procuraba restablecer la posición. La tierra quedaba muy lejos, más allá de ese mar de nubes innobles, copos de polvo y pelos, que

se cerraba sobre nosotros, para abrirse de golpe. A cien metros bajo el avión surgió entre los últimos jirones un paisaje de grafito: negros resplandores de duras colinas en torno a un lago pálido que se ramificaba en tentáculos en el valle y reflejaba con calma geológica el cielo bajo y exangüe.

El aparato casi deshecho se arrastraba bajo la tempestad, a cincuenta metros de los picos, después por encima de los lúgubres viñedos y del lago: el agua se estremecía bajo las breves ráfagas del viento rasante. Al fin mi mano se separó del vidrio y recordé que mi línea de la vida era larga. En esa tierra donde las luces, cada vez más abundantes, parecían surgir de la bruma invernal mezclada con la noche, caminos, ríos, canales como cicatrices sólo eran visibles como la red de arrugas poco a poco borradas de una mano inmensa. Había oído decir que las arrugas desaparecen en la mano de los muertos; y como si hubiera querido ver esa última forma de la vida antes de que desapareciera, había mirado largo tiempo la palma de mi madre muerta: aunque apenas tenía más de cincuenta años y su rostro, como el dorso de su mano, se conservaba joven, la suya era casi la palma de una anciana, con sus líneas finas y hondas, infinitamente entrecruzadas. Y se confundían con todas las líneas de la tierra consumidas por la bruma y la noche. La quietud de la vida subía del suelo aún lívido hacia el avión exhausto, perseguido por la lluvia como por un eco del granizo y el huracán que habíamos dejado atrás. Una inmensa quietud parecía bañar la tierra recuperada, los campos y los viñedos, las casas, los árboles y sus pájaros dormidos.

* * *

He leído acerca de la deportación lo que he podido, sobre todo los relatos de los sobrevivientes de los campos de concentración donde murieron mis hermanos. He preguntado a todos mis amigos salvados. Una versión oral es más apresurada que una escrita, pero tiene una densidad de verdad que no siempre tiene nuestra interminable crónica de lo inhumano. ¿Qué recuerdos se mezclan en mí? Ante todo, *Le Chant des Partisans:*

Ami, entends-tu
Le vol noir —des corbeaux— sur nos plaines...
Ami, entends-tu
Les cris sourds —du pays— qu'on enchaîne...[1]

1 Amigo, oyes / el vuelo negro —de los cuervos— en nuestras llanuras...
Amigo, oyes / los gritos sordos —del país— que encadenan...

quizás porque acabo de oír su música; y *Le Chant des Marais*, legado por los comunistas arrestados en 1933:

Loin vers l'infini s'étendent
Les grands prés marécageux
Pas un seul oiseau ne chante
Sur les arbres verts et vieux
O terre de détresse
Où nous devons sans cesse
Pi-o-cher...[2]

Las llagas, la nieve, el hambre, los piojos, la sed; después, la sed, el hambre, los piojos, la nieve, las enfermedades y las llagas. Y los cadáveres: "pueden elegir entre la faena de abrir fosas o juntar las cenizas del crematorio." La alucinación que transforma la baqueta asesina de los kapos en una barra de chocolate, el pedacito de madera incensantemente chupado, el cuerpo que ya no es más que hambre; la sed que, al cabo de cuatro días y cuatro noches de vagones-ataúdes, precipita a los desdichados hacia las cubetas y, sobre todo, la organización del envilecimiento. El hambre ha sido la compañera cotidiana de los deportados hasta el límite de la muerte. Los concursos obsesivos de festines imaginarios, que hacen reír a los competidores con un vuelco del corazón, pasan por: "Además, me c... en eso: nada se compara con un buen vaso de tinto y un bife con papas fritas", y terminan con altercados y golpes. Edmond Michelet me contó la agonía de un sacerdote en el hambre de Dachau: "A Untel le darás mis grageas, mis caramelos; a tal otro, mi leche condensada..." Nunca había tenido grageas ni leche condensada. Michelet no conocía a ninguno de los destinatarios. El sacerdote, que no murió, explicó después: "Eran los nombres de mis camaradas de filosofía, en otra época..." La imaginación sexual, el deseo han desaparecido para dejar lugar a las dos obsesiones más triviales.

Y existe la destrucción del tiempo, que desde la tortura hasta la lentitud, hace la condición humana; el cuerpo convertido en el enemigo más insidioso, el terrible despertar que devuelve a la desdicha toda su novedad, la supresión de todo signo individual, el embrutecimiento y los golpes incesantes en un mundo que llama a la muerte. Y a veces, un recuerdo del mundo en que la mujer había sido deseable y en que el hombre había tenido corazón, en que el odio aún conservaba la esperanza de saciarse algún día (porque el hombre privado de toda esperanza está más allá del odio).

2 Lejos, hacia el infinito, se extienden / las grandes llanuras pantanosas / ni un solo pájaro canta / en los árboles verdes y viejos / oh tierra desdichada / donde debemos sin cesar / cavar...

El decorado infernal de los relatos que recuerdo no es el de la mina, la cantera, el campo de concentración: es el de la demencia. El camino principal se llamaba "calle de la libertad"; así se llamaba, también, el camino que la esquiladora trazaba en el cráneo, desde la frente hasta la nuca. Las casas de los alemanes estaban rodeadas de "coquetos jardincitos", como dicen los sobrevivientes; en ellos jugaban los gatos entre los gritos de los prisioneros torturados; y se veían flores de convento en medio de las cuadras cuyas cuchetas bullían de piojos. Había la extravagancia de los golpes distribuídos por los detenidos *políticos* alemanes medio locos. El mundo donde lo imposible siempre era posible, la pesadilla en sentido preciso: la incoherencia que aprisionaba al soñador, el caos *organizado* en un mundo donde "organizado" significaba hurtado al enemigo: los pedazos de azúcar robados para los moribundos eran "organizados". La recuperación de los dientes de oro y el pelo de los rapados; las partidas inmotivadas (pero los S. S. sabían que la separación debilita a los detenidos); entre las mujeres, la ladrona alemana del triángulo negro que lavaba el piso con el resto de café para no dárselo a las francesas; el llamado a los voluntarios para Burdeos, que los S.S. confundían con *burdel;* la pregunta: "¿Sabe tocar el piano?" hecha a las prisioneras destinadas a cavar fosas; los exangües que tiraban entre siete u ocho un rodillo de bajorrelieve mesopotámico. Entre mujeres y hombres, el altoparlante que difundía "*Schön ist das Leben*" ("La vida es hermosa"); los ladrones de anteojos —¿destinados a quién?— y las rebanadas de salchichón extrañamente fosforescentes. Los que, para dormir, se ataban los zapatos al cuello con los cordones, a riesgo de ser estrangulados por los ladrones. El certificado médico de "apto para recibir golpes". El pan dado a trueque de la buenaventura. Las mujeres que no lloraban bajo los golpes más dolorosos, pero lloraban cuando perdían a los juegos de naipes clandestinos. El terror de las torturadoras que, durante los bombardeos, suplicaban a las torturadas que rezaran también por ellas. Había —negra maravilla— el castigo "por haberse reído en fila". La *schwester* con que se amenazaba a las prisioneras parturientas para hacerlas callar; la pasión, compartida por los guardianes jocosos, de los matches de box entre los prisioneros todavía ensangrentados por los golpes de los S.S. Había el teatro (¡*Romeo y Julieta* en Treblinka!), las orquestas de los prisioneros con los uniformes a rayas, que tocaban mientras las excavadoras arrancaban de las fosas racimos de prisioneros aún vivos para arrojarlos a la hoguera, jadeante como una lámpara de soldar.

Había las escenas que he registrado, según el relato de los sobrevivientes. Advierto que tres de ellas eran escenas de discursos.

En primer término, la de la cuarentena.

Los deportados que aún no tienen faena asignada miran pasar a unos desdichados con el uniforme de la prisión y la cabeza rapada, apoyados en muletas; o contemplan a las tropas de prisioneros esqueléticos que vuelven de las fajinas. Cada uno cuenta historias (no personales) que se desgastan. Están los oficios pintorescos: un domador tiene gran éxito al explicar que para domesticar a los animales pequeños hay que fingirles miedo. Unos tipos juegan a amaestrar un conejo, mientras más allá de los alambres de púas de la cuarentena, los S.S., alentadores, matan a un prisionero golpeándolo con las palas. Diez días después empieza el silencio. En los jergones crepusculares están tendidos tres de ésos que los demás prisioneros llaman afectuosamente "los intelectuales delirantes". Uno, herido de muerte durante un interrogatorio en la avenida Foch, ha entrado en coma: su estertor se mezcla con los aullidos germánicos del exterior. Más lejos, los que saben canciones las cantan. Hablan del hogar o del sueño. El lento coro convierte el *P'tit Quinquin* en una incesante canción de cuna. Hay uno que cuenta *Macbeth*. Los que saben versos los recitan. Los intelectuales delirantes saben muchos.

.....

Fuera, las órdenes han cesado y se oye el canto de un gallo. Un prisionero muestra un pedazo de espejo que posee. Todos quieren mirarse en él. Lo que llaman hastío es menos la desocupación que una amenaza: ¿y ahora, qué será de nosotros? Los rumores —¿de dónde han salido?— corren de cuando en cuando por la multitud como animales pequeños.

El 25 de noviembre de 1944, en el campo de concentración para mujeres, la Navidad. En el hospital de hombres, la prédica de los sacerdotes resistentes. Disentería, tifus, tuberculosos, llagas, miembros rotos en el trabajo o por los golpes de los kapos. Un solo termómetro; ni un solo medicamento. Esqueletos de piel apergaminada que asoman de los harapos rayados. El infierno casi silencioso. Tan sólo los extraños gritos del hambre o, cuando pasan campesinos negros por el camino, más allá de los alambres de púas, un herido con la pierna rota que aulla: "¡Ustedes son libres! ¡LIBRES!" Las cubetas son los recipientes arrojados por los paracaídas y capturados por los alemanes... Esa manaña, el médico alemán ha preguntado a mi vecino, que escupe sangre a fuerza de golpes, "¿Ha habido tuberculosis en su familia?".

—Nada de eso importa —dice el sacerdote, cubierto con los harapos que le han dado en lugar del uniforme a rayas—. Ánimo... Esta noche, en Francia, las familias están reunidas en torno a las mesas. Nuestro

lugar está vacío. Y en la tierra hay una familia inmensa. La de los campos de concentración: los que han muerto, los que morirán, los que verán la liberación...

Dice el Evangelio del Nacimiento, juntando los pastores de San Lucas con los magos de Mateo, el asno y el buey con el texto sagrado: el evangelio de la niñez de quienes lo escuchan...

"Así vino a la tierra, para que lo condenaran a muerte y no tuviéramos que morir solos.

"Lo cargaron con la cruz. Con las que llevamos nosotros, El hace, en alguna parte, una gran cruz: creédmelo.

"Cayó por primera vez: vosotros lo sabeis.

"Un hombre llamado Simón lo ayudó a llevar su cruz; todos hemos encontrado a otros Simones. Una mujer piadosa le enjugó el rostro. No son muchas las mujeres así; pero en la estación del Este, a principios de mayo, las vendedoras de lirios nos tendieron unas flores y la gente les compró en seguida el resto...

"Cayó por segunda vez: lo sabemos. Consoló a las mujeres de Jerusalén que lo seguían; aquí, en Fresnes, muchos corrieron peligros por tratar de reconfortar a los nuevos, a través de los muros. ¡Que Dios conceda a cada uno de nosotros la gracia de consolar a un camarada!

"Cayó por tercera vez. Lo despojaron de su ropa. Lo clavaron en la Cruz y allí murió.

"Fue depositado entre los brazos de su madre. ¡Es una merced inmensa que nuestras madres no estén aquí!".

No siempre: en los campos de concentración, madre e hija suelen estar juntas, cuando las han arrestado al mismo tiempo...

"Fue llevado al sepulcro..."

Al frente, están construyendo un nuevo crematorio.

—¡Una motoneta! ¡Tener una motoneta!... —grita el herido de la pierna rota.

Un enfermo esquelético se levanta aullando: su compañero de camastro acaba de morir y los piojos emigran hacia él.

—Es el Camino de la Cruz. Cuando partí, el capellán alemán de Fresnes (era un buen hombre) me dijo: "Lo importante es no desesperar nunca, no dudar nunca de Dios..." "Allá, quizá sea difícil...", le dije. "Sí, es difícil. Pero después comprenderemos. Por eso hay que recibir la muerte como si comprendiéramos. Recibirla bien". Cuando yo era niño, se cantaba un villancico que... Es Dios el que canta...

Ha bajado la voz, pero la alza de nuevo para cantar, con una melodía parecida a *Había un barquito:* "Tengo que hacer un viajecito..."

Parece que el viajecito es la Encarnación.

Algunos piensan que todo eso tiene poco que ver con ellos. Y otros callan.

—Para Navidad, el crematorio debería declararse en huelga —dice una voz.

Ravensbrück. Las prisioneras se han reunido para escuchar al comandante. Un micrófono colgado sobre el altoparlante, un tipo de pelo blanco, que parece un actor en el papel de un comandante de los S.S. Son prisioneras las que traducen:

"Al perdonarles la vida, el Gran Reich ha dado muestras de una benovolencia sin precedentes. Las asociales son una lepra sobre el cuerpo de Alemania. Las políticas han contribuido al cobarde asesinato de soldados alemanes. Les han perdonado la vida... Es una lástima. Pero obedezco. Ustedes deberán hacer lo mismo. Las que intenten oponerse a la disciplina de este campamento, vendrán a pedirme de rodillas, soy yo quien lo digo, que vuelva a imponerla. La disciplina S.S. es una aplanadora: nada vuelve a crecer por donde ha pasado. ¡Rompan filas!"

Las prisioneras lo han bautizado en seguida *Atilaminadora.*

Después, un S.S. sin galones, sólo para las francesas (este segundo payaso parece dirigirse por separado a cada categoría de prisioneras). No lleva la gorra con la calavera. Está descubierto: el cráneo rapado, la nuca recta y la cabeza de perro danés atento de Eric von Stroheim. Para traducir, una alsaciana que no pesará más de cuarenta kilos. El S.S. se ha parado con las piernas muy separadas y se balancea adelante y atrás.

—¡Manada de putas! Estaban disfrazadas, pintarrajeadas, se hacían pasar por mujeres! Decían discursos contra Alemania. Como ha dicho el comandante, trataron de asesinarnos cobardemente. ¿Qué son ustedes? Mírense: mierda. ¡Se acabaron los disfraces! De aquí sólo saldrán por la chimenea. ¡Les haremos echar los bofes! ¡Como a las judías! ¡Por la chimenea!"

Se balancea una vez más. ¿Caerá? Está en el último grado de una borrachera que su discurso sigue desarrollando:

"¡Se acabaron los disfraces! ¡Por la chimenea! ¡Y además, están demasiado gordas! ¡Ya les dolerán los huesos cuando se acuesten! A comer pasto: ¡es bueno para la salud!"

Traducción de la alsaciana; su voz neutra no se dirige a nadie: "Dice que somos una inmundicia, que no saldremos de aquí sino muertas."

El S.S. avanza, con las piernas siempre separadas, aunque no parece que vaya a caerse, hacia la primera fila de las detenidas. Las demás ya no lo ven. Lo oyen.

"*Ach!* ¡Mis lindas yeguas francesas: ya les enseñaré a ser hermosas!"

Traducción. Se va, flanqueado por dos ratones S.S. Desde atrás, su borrachera es más evidente, pero no se parece en nada a la borrachera del *vaudeville*. Tiene la amenazadora y lenta borrachera nórdica. No es un borracho: es un loco. Se apoya en los hombros de ambos ratones, los hace girar, se vuelve hacia las prisioneras:

"¡La primera que se mueva, al calabozo de las locas!"

Pausa.

"¡A la basura y por la chimenea! ¡Ya les enseñaré a ser hermosas!".

No hay traducción. Se va, ahora ligeramente inclinado, pero tieso, como si llevara un corsé, apoyado en los dos hombres, como un innoble Lear con sus dos hijas del odio. El lugar de la arenga es de una limpieza ejemplar. Una prisionera tiene un ataque de risa convulsiva; las demás, exasperadas pero cómplices, se apretujan en torno a ella. El S.S. no se vuelve y parte pesadamente, bajo el humo del crematorio.

La S.S. jefa del campo de concentración pasa en motoneta ante una columna de detenidas que marchan al trabajo. Se baja y abofetea a una prisionera, sin duda mal alineada. La prisionera, consciente de lo que hace, le devuelve la bofetada. La columna contiene la respiración. Frenéticos latigazos de los S.S., hombres y mujeres. Echan los perros sobre la prisionera; pero la sangre le corre por los pies, y los perros, en lugar de morder, la lamen, como en las leyendas cristianas. Menos sentimentales, los S.S. apartan a los perros y golpean hasta matar. En el rostro de las detenidas, en posición de firme, las lágrimas corren en silencio.

Hace poco, al registrar todo esto, registraba también otras imágenes: las prisioneras sentadas sobre los cadáveres de sus compañeras, en la nieve; y las mujeres para las cuales la antigua vida se detenía a las diez y treinta, hora del reloj de Fresnes; y el sonido sin palabras (prohibido hablar) de los besos que llenaban la gran sala en el momento de las grandes partidas; y la obsesión de la danza; y la llegada de las nuevas prisioneras en la noche perforada por los puntos luminosos de las linternas de los S.S.; y los muros que la fiebre hace temblar. Y pensaba en Pasternak, cuando recitaba sus versos en ruso ante los estudiantes de la Mutualidad, subyugados; y en los cantantes de nuestras cuadras y el campamento de los prisioneros de 1940; y en los frescos de los prisioneros de la Guayana [...]; y en Ehrenburg, comisario de los animales de circo, bajo la dirección suprema de Meyerhold, aterrado porque los espectadores se robaban las zanahorias de sus conejos; y en mi sacerdote republicano español: "Y cuando la última fila de los pobres se puso en marcha, una estrella desconocida se levantó sobre ellos.." Pero la tortura existe

desde hace siglos; y también los que cantaron en el suplicio. Lo que nunca había existido antes es esta organización para degradar al hombre. El infierno no es el horror; el infierno es ser degradado hasta la muerte, tanto cuando la muerte llega como cuando pasa de largo: la terrible abyección de la víctima, la misteriosa abyección del verdugo. Satanás es el Degradante. La degradación que, al principio, se manifestaba en la incoherencia del escarnio: los evadidos atrapados a los cuales colgaban un letrero: *Aquí estoy de vuelta;* y los ladrones de pan, que también llevaban un letrero y que debían ser abofeteados y escupidos en la cara por los demás prisioneros antes de que un kapo los matara a golpes. No ya el encuentro de los torturados con los guardias de la Gestapo que jugaban al fil derecho: la irrisión de Cristo. Las conversaciones eran raras, pero casi todos los detenidos asistían a las ceremonias religiosas semisecretas, porque cuando el sacerdote hablaba de la Pasión, les hablaba de ellos. El sistema de los campos de concentración llegó a ser perfecto; en Dachau, los S.S. ordenaron a los sacerdotes alemanes que expulsaran de la capilla a todos los laicos extranjeros que iban a rezar en ella. (Frente a esa capilla de chapa de zinc, se leía esta inscripción, en letras góticas: *Aquí, Dios es Hitler*).

Los que se negaron a aceptar la orden fueron fusilados, pero siempre hubo prisioneros de rodillas en torno a la capilla. Se ha estudiado con esmero la organización mediante la cual los prisioneros políticos estaban sometidos a los delincuentes comunes: ladrones y asesinos, prostitutas. Pero no se ha estudiado bien la amalgama, que cambió mucho en el curso de la guerra. Los triángulos de tela cosidos en la ropa indicaban el origen de los prisioneros: era preciso que el resistente supiera que estaba sometido a un asesino o un rufián y que cada alemán, ya fuera un S.S. o un detenido, reconociera a los "terroristas". Pero muchos de los que llevaban el triángulo rojo de los políticos no eran combatientes de la Resistencia, eran campesinos que se habían negado a denunciar, jóvenes que habían dibujado cruces de Lorena en las paredes, maestros que habían hecho cantar La Marsellesa, rehenes o, en el caso de los polacos y los rusos, aldeas enteras. Los que llevaban el triángulo negro de los "asociales" eran a veces medio locos o, sencillamente, gitanos. Y nada era superior al asombro de todos esos hombres que se sentían a la vez irreductiblemente diferentes e irreductiblemente semejantes en la misma patria de la desventura. Además, los héroes no lo son siempre; tampoco las putas: algunas se convirtieron en combatientes. Matar a todos esos desdichados un poco más rápido o un poco más lentamente no habría sido difícil; había en todo ello un fin más oscuro que la humanidad no había inventado aún, porque las torturas no tenían, en otras épocas, otro fin que el de

arrancar confesiones o castigar una herejía religiosa o política. Ahora, el objeto supremo era que los prisioneros perdieran, ante sí mismos, su condición de hombres. De allí la sopa derramada para que los más hambrientos la lamieran en el suelo; de allí las colillas arrojadas en los vómitos de los perros, los prisioneros encerrados con los locos y, más insidiosamente atroces con sus cuerpos de pinzas y sus cabezas de escalpelos, las "experiencias" y las esterilizaciones. (Con amarga ternura, las detenidas llamaban "conejitos" a las muchachas destinadas a las experiencias.) El ideal era obligar a los resistentes a ahorcarse o a arrojarse contra los alambres de púas electrificados. Y sin embargo, los S.S. se sentían expoliados, en esos casos.

Todo eso perdía su eficacia demoníaca porque la peor tortura o la más abyecta degradación no estaba reservada a los resistentes, sino a los que reaccionaban ante los golpes de los guardianes, por lo común campesinos o campesinas polacos, deportados cuando una parte de la aldea se había pasado a los *maquis*. Durante años se desarrolló una lucha obstinada: la primera vencida fue la Muerte. Reinaba físicamente, constantemente, en el humo pegajoso de los crematorios. Al principio, la pasión de sobrevivir que animaba a la mayor parte de los resistentes no se oponía a la Muerte. Habían comprendido que hay algo más profundo en el hombre. "La aptitud para admitirla", habría dicho el sacerdote que les había hablado durante la Navidad: pero eso era cierto para quienes la admitían en Dios. En ese terreno no se libraba batalla. Consistía, para los prisioneros, en padecer lo que se les imponía —como hubiesen padecido el cáncer—, sin participar nunca en ello. "Tanto da", en el sentido de: esto no me concierne, esto no ha ocurrido, fue sin duda el pensamiento más constante de los prisioneros. "La bofetada adquiere la forma de quien la recibe, y no de quien la da", decía Alain, pensando en Cristo. Era preciso sobrevivir. Vivir en el instante. No manifestar nada frente a los tormentos, el horror, la sonrisa transitoria de los kapos. Chapucear. Dejar de lamer la sopa derramada. La muerte era un elemento entre tantos otros. Los liberados dicen que la voluntad de sobrevivir es la pasión más poderosa del hombre, pero que sólo sobrevivían "los que no se abandonaban". En ese mundo demente —por lo que debía a la imaginación y por lo que debía al azar—, un absurdo tan intenso como el del campo de concentración mismo *protegía* a las víctimas: el del verdugo. Cada uno de esos días horribles hacía más legítima la Resistencia. El sacerdote se había unido a ella al saber la existencia de campos de concentración donde los S.S. sólo permitían a los prisioneros caminar en cuatro patas.

Sin duda, la batalla más encarnizada se libraba entre dos formas

de sacrilegio. El espíritu nada tenía que hacer entre los cadáveres y los desechos. Hitler organizó la barbarie como todos los Estados habían organizado sus prisiones; pero ningún Estado habría proclamado nunca la frase que era el fundamento de los campos de concentración: "Tratad a los hombres como fango: se convertirán en fango." Así debían ser tratados los hombres que, con su acción o su sola existencia, negaban al ídolo nazi. Y los guardianes S.S., como los alemanes ladrones o asesinos, vengaban inagotablemente al ídolo mediante un sacrilegio que nada podía expirar.

Ahora bien, aun en los prisioneros agonizantes subsistía la humanidad necesaria para adivinar que la voluntad de vivir no era animal, sino oscuramente sagrada. El misterio de la condición humana se vislumbraba en eso, más que en la oleada cósmica que tarde o temprano arrollaría en la muerte a torturados y torturadores; la abyección de los detenidos que denunciaban con sonrisa de animales —si los animales sonrieran— se unía a la del S.S. a quien un prisionero había dicho que *Schnell* (rápido) se traducía "¡Tómalo con calma!" y que golpeaba hasta matarlos a los detenidos, gritándoles que anduvieran despacio. Los míseros fantasmas que se llamaban a sí mismos *troncos con piernas*, porque hundían la cabeza entre los hombros bajo los eternos golpes, no habían perdido su capacidad de desprecio. Es decir, la idea confusa y profunda del hombre por la cual habían combatido y que se les hacía más clara: el hombre era lo que querían arrancarles.

La condición humana es la condición de criatura, que impone el destino del hombre, como la enfermedad mortal impone el destino del individuo. Destruir esa condición es destruir la vida: matar. Pero los campos de exterminio, al tratar de convertir al hombre en animal, nos revelaron que el hombre no es hombre sólo por la vida.

ANDRÉ MALRAUX

(Trad. de Enrique Pezzoni.)

DIEZ TEXTOS PARA UNA FLORESTA DE INDIAS*

El Almirante divisa las Sirenas

El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dijo que vio tres sirenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara. Dijo que otras veces vido algunas en Guinea en la costa de la Manegueta."

(Este es el primer viaje y las derrotas y caminos que hizo el Almirante D. Cristóbal Colón cuando descubrió las Indias, puesto sumariamente, sin el prólogo que hizo a los Reyes, que va a la letra y comienza de esta manera, en Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV, *con varios documentos inéditos concernientes a la historia de la Marina Castellana y de los establecimientos españoles en Indias, coordinada e ilustrada por Don Martín Fernández de Navarrete,* etc., t. I, 264).

Diego de Nicuesa, el gran trinchante

"Con esto Nicuesa tomó algún resuello y descanso, y con los mantenimientos que le traía y trujo, desterró de su pobre casa la hambre, dando increíbles gracias por tanto consuelo y socorro tan tempestivo a Colmenares; y dijeron que aquel día, guisada una gallina de las que Colmenares trujo, por el alegría la cortó en el aire, porque, como arriba se tocó, era Nicuesa muy gran trinchante, oficio y gracia en casa de los grandes señores los tiempos pasados no poco estimada."

(Las Casas, Historia de las Indias. Lib. II, Cap. LXVII, t. II, pág. 426).

* Fragmento de una obra que preparan Alberto Salas y Miguel A. Guerin.

Pedrarias Dávila, el resucitado

"En Torrexón de Velasco, antes que pasase a las Indias, le llevaron por muerto, en un ataúd, a enterrar al monesterio de monjas de Nuestra Señora de la Cruz, juresdicción de Corte, questá media legua del dicho Torrexón, a do mandó que le enterrasen... Cuando le querían poner en la sepoltura, abrazándose un criado suyo con el ataúd, sintió se meneaba el cuerpo, e abriendo el ataúd, le fallaron resucitado. E el atáud está puesto hoy día en la capilla mayor de la dicha iglesia, en lo alto de la pared, a la parte del evangelio...

Dendeste día acostumbró Pedrarias, cada año, a faser cabo de año el mesmo día que le sucedió esto; fasciendo abrir una sepoltura e metiéndose en ella le descían oficios de requien. E también acostumbró fasta que morió traer consigo un ataúd e ponello en el aposento do estaba".

(Serrano y Sanz, Manuel, Orígenes de la dominación española en América, en Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 25, pág. CCLXVII).

De como se comieron en casa del Capitán Garcilaso de la Vega los primeros espárragos que se dieron en las tierras del Cuzco

"Volviendo a la mucha estima que en el Perú se ha hecho de las cosas de España, por viles que sean, no siempre, sino a los principios, luego que allá se llevaron, me acuerdo que el año de mil y quinientos y cincuenta y cinco, o el de cincuenta y seis, García de Melo, natural de Trujillo, tesorero que entonces era en el Cozco de la hacienda de Su Majestad, envió a Garcilaso de la Vega, mi señor, tres espárragos de los de España, que allá no los hubo —no supe dónde hubiesen nascido—, y le envió a decir que comiese de aquella fruta de España, nueva en el Cozco, que, por ser la primera, se la enviaba; los espárragos eran hermosísimos; los dos eran gruesos como los dedos de la mano, y largos de más de una tercia; el tercero era más grueso y más corto, y todos tres tan tiernos que se quebraban de suyo. Mi padre, para mejor solenidad de la yerba de España, mandó que se cociesen dentro en su aposento, al brasero que en él había, delante de siete o ocho caballeros que a su mesa cenaban. Cocidos los espárragos, trujeron aceite y vinagre, y Garcilaso, mi señor, repartió por su mano los dos más largos, dando a cada uno

de los de la mesa un bocado, y tomó para sí el tercero, diciendo que le perdonasen, que, por ser cosa de España, quería ser aventajado por aquella vez. Desta manera se comieron los espárragos con más regocijo y fiesta que si fuera el ave fénix, y aunque yo servía a la mesa y hice traer todos los adherentes, no me cupo cosa alguna."

(*Inca Garcilaso de la Vega, Comentarios reales de los Incas*, Libro IX, Cap. XXXI, t. II, págs. 277-278).

Las opiniones del licenciado Castro sobre las mujeres peruanas

"Esta tierra está muy pobre aunque no de locuras de mujeres, que aquí vino una a pedirme de comer porque había sido mujer de tres conquistadores y porque le dije que agora no había qué darle, que en el entretanto se ayudase ella con coser, respondióme que nunca había visto aguja y porque le dije que con hilar, respondióme con un desdén que muy menos había visto rueca y yo le dije que no me espantaba de que estuviese pobre y hubiera muerto tres conquistadores, sino cómo no los había muerto todos; hanse extendido tanto estas palabras por toda la ciudad entre las mujeres de ella, que creo se querrían levantar contra mi si pudiesen."

(*Cartas del licenciado Castro al Consejo de Indias*, etc., Los Reyes, 20 de noviembre de 1564, en *Gobernantes del Perú, Cartas y Papeles. Siglo XVI*, t. III, págs. 34-35).

Gonzalo Guerrero, que se hizo indio y jefe de guerra, y que se negó a volver

"Y luego se embarcaron en los navíos con las cartas y los dos indios mercaderes de Cozumel que las llevaban, y en tres horas atravesaron el golfete y echaron en tierra los mensajeros con las cartas y rescates; y en dos días las dieron a un español que se decía Jerónimo de Aguilar, que entonces supimos que así se llamaba, y de aquí adelante así le nombraré, y después que las hubo leído y recibido el rescate de las cuentas que le enviamos, él se holgó con ello y lo llevó a su amo el cacique para que le diese licencia, la cual luego se la dio [para] que se fuese a donde quisiese. Y caminó Aguilar a donde estaba su compañero, que se decía Gonzalo Guerrero, en otro pueblo, cinco leguas de allí, y como le

leyó las cartas, Gonzalo Guerrero le respondió: 'Hermano Aguilar: Yo soy casado y tengo tres hijos, y tiénenme por cacique y capitán cuando hay guerras; ídos con Dios, que yo tengo labrada la cara y horadadas las orejas. ¡Qué dirán de mí desde que me vean esos españoles ir de esta manera! Y ya veis estos mis hijitos cuán bonicos son. Por vida vuestra que me deis de esas cuentas verdes que traéis, para ellos, y diré que mis hermanos me las envían de mi tierra'. Y asimismo la india mujer del Gonzalo habló a Aguilar en su lengua, muy enojada, y le dijo: ¡Mira con qué viene este esclavo a llamar a mi marido; ídos vos y no curéis de más pláticas'. Y Aguilar tornó a hablar a Gonzalo que mirase que era cristiano, que por una india no se perdiese el ánima, y si por mujer e hijos lo hacía, que la llevase consigo si no los quería dejar. Y por más que le dijo y amonestó, no quiso venir; y parece ser aquel Gonzalo Guerrero era hombre de la mar, natural de Palos".

(Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera, etc., t. I, Cap. XXVII, págs. 117-118).

Eran tan confusas en el aire que Bernal no sabía si se arrodelaba de flechas o de langostas

"Acuérdome que cuando estábamos peleando en aquellas escaramuzas por mí memoradas, que había allí unos prados y en ellos muchas langostas de las chicas, que cuando peleábamos saltaban y venían volando y nos daban en la cara, y como eran muchos los indios flecheros y tiraban tanta flecha como granizos, nos parecía que eran algunas de ellas langostas que volaban, y no nos rodelábamos, y la flecha que venía nos hería; otras veces creíamos que eran flechas, y eran langostas que venían volando; fue harto estorbo para nuestro pelear".

(Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera, etc., t. I, Cap. IX, págs. 77-78).

Francisco de Carvajal y sus donaires de verdugo

"Asimismo, de ahí a pocos días que Gonzalo Pizarro entró en la ciudad, mató al capitán Diego Gumiel y fue de esta suerte: Había pedido este Capitán a Gonzalo Pizarro un repartimiento de indios para un amigo suyo, y habiéndole importunado muchas veces, y siéndole siempre denegado, como el negar de las mercedes que a los señores se piden por la

mayor parte engendra odio en el que demanda, luego este Capitán (aunque tan amigo y familiar de Gonzalo Pizarro) concibió en sí odio y rencor, y quedó incitado para le procurar todo su daño en cuanto pudiese. Y con este enojo, estando un día con los hijos del Marqués (los cuales él tenía en mucha veneración por respeto de la mucha amistad que con el padre había tenido) les dijo (aunque eran muy pequeños) que aquella gobernación que tenía su tío a ellos pertenecía con más justo título, y que él había de hacer y ser parte para que la hubiesen, y que para lo poner en efecto él había de ser otro Juan de Herrada. Todo esto, y otras cosas odiosas que les dijo, vino a oídos de Gonzalo Pizarro, de que recibió gran alteración y consiguió sospecha en sí de alguna conjuración, y una noche, ya muy tarde, envióle a llamar diciendo que quería comunicar con él cierto negocio que requería presteza. Y como otras veces Diego de Gumiel solía ser de esta suerte llamado por Gonzalo, fue causa de se engañar para no rehusar la ida ni poner excusa, y así no recibió sobresalto de ser llamado a tal hora; porque, si mal sospechara, pudiera muy bien salvarse y aun fuera parte para causar revuelta en la ciudad por ser persona de valor y capitán, y ser en extremo bien quisto de todos. Llegado, pues, a presencia de Gonzalo Pizarro, brevemente y sin le oír disculpas, le fue dado garrote, y por la mañana Francisco Carvajal le hizo sacar y poner al pie del Royo (que está en medio de la plaza) y le hizo allí degollar, hablándole y diciéndole gracias como si estuviese vivo; y después de haber así razonado con él en presencia de muchas personas (que de industria había llevado consigo para el efecto) concluyó diciendo: "Así que buen capitán y gentil caballero, si de esta vez vuestra merced no escarmienta, juro por Dios que no sé qué le haga."

(*Fernández, Diego, Primera parte de la Historia del Perú.* Cap. XXVII, T. 1 págs. 142-143).

El espíritu indomable de la aventura

"Y esto en mí mismo he conocido la experiencia, que, cuando andaba en algún descubrimiento trabajoso, juraba e afirmaba que antes moriría que volver a otra jornada si de aquella me salía, mas luego se nos olvida e deseamos vernos ya en otra; y estos, arrepintiéndose de entrar con Candía, volvieron con Peranzures, e haciendo lo mismo con él fueron después con Diego de Rojas, y así han andado e andarán en estas conquistas hasta que mueran o tengan de comer".

(*Cieza de León, Guerra de las Salinas*, pág. 362).

Los amores de Michele de Cúneo

"Apresamos la canoa con todos los hombres y un caníbal fue herido de un lanzazo en forma que pensamos que había sido muerto y lo tiramos al mar dándolo por tal; pero vimos que súbitamente se echaba a nadar, de modo que lo pescamos con un bichero, lo acercamos al borde de la barca y allí le cortamos la cabeza con una segur. Los otros caníbales, junto con los esclavos, fueron enviados a España. Como yo estaba en el batel, apresé una caníbal bellísima y el Señor Almirante me la regaló. Yo la tenía en mi camarote y como según su costumbre estaba desnuda, me vinieron deseos de solazarme con ella. Cuando quise poner en ejecución mi deseo ella se opuso y me atacó en tal forma con las uñas, que no hubiera querido haber empezado. Pero así las cosas, para contaros todo de una vez, tomé una soga y la azoté tan bien que lanzó gritos tan inauditos como no podríais creerlo. Finalmente nos pusimos en tal forma de acuerdo que baste con deciros que realmente parecía amaestrada en una escuela de rameras."

(*Lettera de Michele Da Cuneo*, en *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione colombiana*, etc. Parte III, Vol. II, págs. 95-105. La carta está datada en Savona, 15-28 de octubre de 1495. Traducción de L. B.)

SARTRE CONTRA SARTRE O LA MISION TRASCENDENTE DE LA NOVELA

En abril de 1964 Sartre renegó de su obra de ficción, llegando a decir en un reportaje que una novela como *La nausée* no tiene sentido cuando en alguna parte del mundo hay un niño que muere de hambre. Y aunque admitió que sigue pensando que los hombres son animales siniestros, sostuvo que sus males metafísicos deben ser relegados a un segundo término, como un lujo y una traición.

Estas declaraciones desencadenaron una polémica que aún perdura. A pesar de compartir su preocupación por la miseria y la injusticia social, me niego en absoluto a aceptar esta perentoria afirmación que, de ser aplicada consecuentemente, no sólo invalidaría una novela metafísica sino la literatura toda y hasta el arte en su integridad; ya que ni la música de Bach, ni la pintura de Van Gogh, ni la poesía de Rilke son útiles para salvar la vida de una sola criatura desvalida. El arte tiene otras posibilidades y otras misiones.

Y, sin embargo, me adelanto a decir que, como siempre, y aun antes de juzgar su tesis, me inclino respetuosamente ante un hombre que no sólo constituye uno de los testimonios más representativos de nuestro tiempo por su lucidez sino también por su coraje. Atacado e insultado por los comunistas cuando levantó su voz contra sus estupideces y sus atropellos, atacado e insultado por los anticomunistas cuando se ha pronunciado por los pueblos oprimidos, ha mostrado invariablemente su independencia de criterio y ha constituido un ejemplo de lo que debe ser un gran escritor: un testigo insobornable. O sea, atendiendo a la siempre reveledora etimología: un mártir.

Una filosofía de los sentimientos de inferioridad

En un ensayo publicado en 1953, sostuve que el pensamiento y la literatura de Sartre acaso derivaban de su fealdad. La autobiografía, publicada muchos años después, confirma aquella presunción. Fue un niño

horriblemente feo, hasta el punto de describirse a sí mismo como "un sapo" en esas páginas dolorosas. Y aun imaginando todo lo que en esa creencia pudo haber de masoquista exageración, esa era su creencia; y en esto, como se comprende, basta con la convicción íntima que tiene el que sufre.

Ignoro si se ha escrito una psicología de los sistemas filosóficos. Pero, en lo que a Sartre se refiere, me parece que *la mirada de los otros* es el hecho del que no sólo es posible derivar su obra de ficción sino también su pensamiento. "Tengo vergüenza, por lo tanto existo" es el aforismo que sintetiza su obra. "Los otros" nos contemplan, nos observan, nos dominan con su mirada: ¿no es la concepción de un hombre obsesionado con su cuerpo, angustiado por sus sentimientos de inferioridad? En *Le mur*, Eróstrato ansía ver a los hombres desde arriba, omnipotente; Loulou quiere ser invisible, observar a su amiga sin que ella pueda verla; Lucien se complace en imaginarse invisible, y uno de sus placeres es el de espiar por el ojo de una cerradura. En *Les chemins de la liberté*, Daniel imagina el infierno como una mirada que ha de penetrarlo todo. Y en *Huis clos* el infierno es simplemente la mirada de Inés, una mirada que para colmo se sufrirá para toda la eternidad, en un cuarto cerrado donde ni el sueño ni el olvido son posibles.

Si, como decía Ibsen, los personajes salen del corazón del autor, ¿cómo no suponer que este obsesivo sentimiento es la proyección del propio y obsesivo sentimiento que imaginó esas ficciones? Así lo corrobora *L'être et le néant*, en cuyas páginas aparece de modo significativamente reiterado el tema de la invisibilidad y del sobrevuelo. Como sus propias proyecciones, Sartre padece lo que podría llamarse el "complejo de Acteón". Y si se tiene en cuenta la importancia que en filosofía tiene la libertad de elección, ¿debemos considerar como puro azar que su propia mujer se llame Simone de Beauvoir?

Siendo nuestro cuerpo lo que provoca y permite la mirada de los demás, el cuerpo cobra en Sartre una importancia metafísica que no había tenido en ningún sistema precedente. Y en su obra de ficción ocupa un lugar tan preponderante lo que al cuerpo y sus suciedades se refiere que su narración más profunda se titula *La nausée*. Todos sus personajes viven obsesionados con la carne. " Para qué tendremos un cuerpo?", se preguntan Loulou y Lucien; Ibbieta sentía "la impresión de estar para siempre ligado a un enorme gusano"; Mathieu siente a su cuerpo como "una gran inmundicia".

En aquel ensayo de 1953 creí poder establecer un vínculo entre Sartre y Sócrates, un vínculo revelador con respecto a su pensamiento y a su sentido de la existencia. Los dos son feos, los dos odian el cuerpo, los dos

ansían un orden espiritual y perfecto. Experimentan repugnancia por lo blando y lo viscoso, que es la forma más groseramente humana del hombre y lo contingente, ya que ni siquiera posee esa pureza de lo mineral o lo cristalino. ¿Debe asombrar que Sócrates invente la doctrina platónica? Las creaciones en el arte y en el pensamiento son por lo general como los sueños: actos antagónicos. Y el pensamiento platónico no podía ser inventado por una raza de arcángeles incorpóreos, sino por hombres apasionados como los griegos, y en particular por un individuo que, como afirmó un extranjero en el momento de conocerlo, tenía "todos los vicios pintados en su rostro". Para ese filósofo, como más de veinte siglos después será para Sartre, la encarnación es la caída, el mal original. Y tanto porque la vida es el sentido más sutil, el más próximo al espíritu puro, como por la perversa potencia que ejerce sobre ellos, ambos filósofos darán a este sentido preminencia filosófica. Y así, desde aquel griego enemigo de lo corporal, la filosofía se hará pura contemplación, desdeñosa de la carne y de la sangre; y habrá que esperar hasta el existencialismo para que estos atributos del hombre concreto entren en la meditación filosófica, aunque sea en la forma contradictoria de Sartre, que si conscientemente ha sido un existencialista, psicoanalíticamente fue siempre un platónico, un racionalista.

Es asimismo revelador que Sartre haya intentado probar alguna de sus ideas en la figura de Baudelaire, personalidad que lo subyuga hasta el punto de inspirarle dos de sus caracteres: Daniel, el joven Philippe. Si recorremos los escritos autobiográficos del poeta, encontraremos, aparte el propósito de escribir una novela metafísica, otros ragos que prefiguran a Sartre: el odio a la naturaleza viviente, el culto a la infecundidad, la obsesión por un universo helado o cristalino, el platonismo patológico. En Baudelaire hay el mismo anhelo de limpieza que en muchos otros pecadores de la carne que se sienten culpables, el mismo odio diurno a lo carnal que es el exacto reverso de su debilidad nocturna. Y como la mujer es lo terrestre por excelencia, lo húmedo y sucio por antonomasia, el plantonismo aparece siempre vinculado a una fobia por lo femenino (del mismo modo que el existencialismo, y en general el romanticismo, es la rebelión de los elementos femeninos de la humanidad). Como el propio Baudelaire, Roquentin siente asco ante la contingencia del mundo orgánico y ansía un universo límpido, el universo que de modo paradigmático es el de la música y el de la geometría. Añora al negro que en medio de la imperfección y la fealdad, en el infecto cuartucho de un rascacielos neoyorquino "se salva" creando una melodía que pertenecerá para siempre al orbe eterno y absoluto. Me parece igualmente digno de ser meditado que Pascal, antecesor de Sartre en su

actitud jansenista, quizá turbio adolescente en busca de la pureza, encontrara un (transitorio) paraíso en las matemáticas. El Pascal maduro dirá después que somos galeotes encadenados a la misma galera, en espera de la muerte. Si a esta idea se le quita la esperanza en Dios, lo que resta se parece bastante al pensamiento de Sartre. En suma, con el sentimiento de inferioridad de los feos, Sartre concede a la mirada de los otros un poder casi sobrenatural de petrificarnos y dominarnos; porque el mundo de las cosas es el mundo del determinismo y cosificar a un hombre es arrebatarle su libertad. El ser humano resulta así una ambigua y dramática lucha entre la determinación del universo físico y la libertad de la conciencia.

De este hecho básico derivan una serie de consecuencias que manifiestan el valor ontológico de la vergüenza, el pudor, el vestido y la simulación. Siento vergüenza porque me observan y eso prueba no sólo mi propia existencia sino la existencia de otros seres como yo. La convivencia resulta de ese modo una lucha mortal entre conciencias igualmente libres, cada una de las cuales trata de petrificar a la adversaria. Al vestirnos, al disimular, al enmascararnos tratamos de despistar al enemigo. La esclavitud alcanza su máxima y más degradante culminación en el acto sexual, donde el cuerpo desnudo está expuesto con la máxima indefensidad y en que la palabra "posesión" adquiere un sentido filosófico, más allá de lo puramente físico.

El compromiso político

Introvertido y solitario, un ser que ve al semejante como a un enemigo, y con una infancia marcada por el sentido cristiano del deber hacia el prójimo; aterrorizado por el mundo y al propio tiempo sintiéndose culpable por su egocentrismo, ¿cómo extrañarnos de que preconice la acción política y el colectivismo?

Inútil aclarar que no procuro una explicación puramente psicológica de una filosofía y de una actitud política; es harto sabido que formamos parte de un contexto social, y que un pensamiento como el de Sartre no podía haber surgido entre los polinesios o en el período medieval. Intento sólo mostrar que si las condiciones históricas propician tal o cual doctrina, esas doctrinas no surgen en cualquier hombre sino en aquel que psicológicamente es más apropiado. Sin olvidar, por otra parte, que no existen individuos aislados, y que cada psicología es el resultado de la interacción entre el yo de ese individuo y el mundo que lo rodea.

E. Mounier practica una interpretación de la psicología de Sartre, que converge hacia la que ahora estamos realizando. Perciben intensamente el ser y sufren la usurpación que el universo ejerce sobre ellos:

un universo hostil, opaco, amenazante. Tal vez esta debilidad originaria, esta sensación de desamparo los conduce a establecer el valor del compromiso, del mismo modo que la carencia de una cualidad suele empujarnos hacia una profesión que la compensa: la tartamudez de Domóstenes. Ya en Kierkegaard se insinúa esta fuga ante el cerco del matrimonio y el sacerdocio, mediante la pirueta dialéctica o la ironía. Pero en ningún otro es más notoria esta impresión que en Sartre, para el cual "el mundo está de más" y amenaza con englutir el yo; de donde la importancia que toma en su psicoanálisis existencial la noción, a la vez física y ontológica, de lo viscoso. En lo viscoso, el otro parece ceder a mi contacto para mejor desposeerme. En suma: el universo de un paranoide.

¿Este furor contra el ser, no traduciría el sentimiento de haber frustrado lo que Marcel llama "el lazo nupcial del hombre con la vida?" Aquí Mounier acepta en buena medida la crítica que algunos marxistas hicieron del pensamiento sartriano. Se habla mucho de compromiso, pero ¿de dónde agarrarse? ¿de la nada? ¿en el absurdo total? Pienso que es precisamente esta contradicción entre su visión profunda y sombría de *La nausée* y su sentimiento jansenista de culpa lo que lo induce a la lucha social: su activismo político es una reacción de la voluntad que su ontología socava por la base.

El tenebroso universo de las ficciones

El drama filosófico de un hombre como Sartre es que al repudiar su propia novelística se inclina a esa inautencididad que toda su vida ha denunciado y que muy notoriamente denuncia el protagonista de su novela más reveladora.

Desde los órficos se mantuvo una corriente que veía en la vida terrenal nada más que pena y tristeza: únicamente por purificación y renunciamiento era posible evadirse de la prisión corporal para ascender hacia los astros. El desdén de los órficos es heredado por Sócrates (aunque fuera por turbias motivaciones) y de él, a través de Platón, migrará hacia el cristianismo. De entre los pensadores cristianos es Pascal el que más sugestivamente prepara el camino de Sartre: "bastará" que se le quite a Dios. La educación de Sartre fue hecha bajo la influencia de la rama protestante de su familia. Su concepto del Bien y del Mal lo conduce, una vez eliminado Dios, a una suerte de protestantismo ateo, a un áspero moralismo. Sin que desaparezca debajo su otro yo, el oscuro inconsciente que tiene que fatalmente estallar en sus ficciones: si arriba habla en favor de la cultura y la alfabetización, como corresponde a un intelectual progresista, abajo se ríe despiadadamente del autodidacto; si

en el piso honorable defiende el espíritu comunitario, en el tenebroso subsuelo es un feroz individualista que descree de la comunicación, si arriba se manifiesta, en fin, por el paraíso terrestre del colectivismo, abajo murmura que la tierra es (y será siempre, porque no es cosa de régimen social sino de condición metafísica) un infierno. En muchos sentidos, es un poseso, cuya visión demoníaca se asemeja a la de aquel Verjovensky de *Los endemoniados* que, por dialéctica ironía, es hijo de un profesor progresista.

Es inevitable el recuerdo de otra dualidad dramática, la que Tolstoi manifestó en sus últimos años, cuando casi al mismo tiempo que su obra moralizadora *¿Qué es el arte?* escribía uno de sus más diabólicos relatos: *Memorias de un loco*. Es precisamente examinando esta contradicción vital como Chestov da a luz uno de sus ensayos clarividentes, fundamentando la tesis que la verdad de los novelistas no debe ser buscada en sus autobiografías ni en sus ensayos, sino en sus ficciones. Tesis que si en buena medida es correcta y de (pavorosa) fertilidad, comete la injusticia de considerar como mistificador a un hombre que lucha contra sus demonios. También esa lucha es parte de la verdad. Porque la conciencia de los valores morales, el deseo de superar las fuerzas destructivas del inconsciente, la aspiración a participar de la vida comunitaria también forma parte de la dialéctica condición del hombre. Se comprende que Chestov denuncie la furia hipócrita con que Tolstoi lanzó a aquella bazofia moralizadora contra los artistas que (como él mismo) expresaban la verdad deshonrosa de sus subterráneos. No se comprendería que se aplicase el mismo reproche a un hombre que, como Sartre, no procede por hipocresía sino por sentimientos complejos pero nunca deshonrosos; pero sí es legítimo reprocharle su intento de repudiar la literatura en nombre de la política, aunque sea de la más noble.

Las misiones trascendentes del arte

Es casi inimaginable que un pensador de la talla de Sartre haya llegado a pronunciar por convicción teorética semejante precariedad. Y como en alguien de su honradez intelectual es imposible la demagogia, no queda sino la hipótesis sobre la oculta (y para él culpable) antinomia que existe entre su visión filosófica y su militancia política. Pues, ¿cómo explicar de otro modo que una cabeza como la suya inadvierta que esa tesis conduciría no sólo al repudio de una novela metafísica sino a la extirpación del arte, la ciencia pura y la filosofía en su totalidad? Porque ¿de qué modo puede salvar a un niño no ya la música de Bach sino la teoría de Einstein o la fenomenología de Husserl? La aplicación consecuente del criterio sartriano nos obligaría a renunciar a las más

altas actividades del espíritu para sólo combatir por los ideales políticos.

No es invocando la decadente teoría de "el arte por el arte" como debemos oponernos a esa catastrófica negación, sino invocando los valores trascendentes del arte, los que lo caracterizan más allá de lo meramente estético.

En primer término, porque el arte contribuye a la elevación de la criatura humana desde su simple condición zoológica para permitirle el acceso a las cumbres de la realidad espiritual. Esas cumbres que ella, y únicamente ella, puede alcanzar, aun en medio de las más horribles miserias físicas y morales.

Luego (aunque el adverbio no es de tiempo ni de lugar, ya que todas las misiones del arte se dan de modo sutilmente simultáneo), porque sirve a la necesidad que el hombre tiene de comunión, como uno de los instrumentos que le permite salvar el abismo entre las conciencias. Abismo propio de su condición en cualquier época y régimen social, pero ahondado vertiginosamente por el enajenamiento que sobre el ser humano han producido las estructuras del mundo contemporáneo. Hasta el punto de que las grandes ciudades no son otra cosa que monstruosas yuxtaposiciones de soledades.

Finalmente, porque si el arte estricto ofrece esos valores metaestéticos, si la música o la pintura cumplen esa misión vital para la criatura humana, la novela, colocada como está entre el arte y el pensamiento, desempeña todavía una triple y trascendental misión: la catártica, ya intuida por Aristóteles; la cognoscitiva, al explorar regiones de la realidad que sólo ella puede llevar a cabo; y la integradora de una realidad humana desintegrada por la civilización abstracta.

¿Cómo, pues, alguien que busca la verdad y la salvación del hombre, como Sartre, puede repudiar la literatura?

Pero consideremos más de cerca estas afirmaciones.

El descubrimiento de la Razón

El griego armonioso es un invento del siglo XVIII, y forma parte de ese arsenal de los lugares comunes al que también pertenecen la flema de los británicos y el espíritu de medida de los franceses. Las mortíferas y angustiosas tragedias griegas bastarían para aniquilar esta tontería si no tuviéramos pruebas más filosóficas, y particularmente la invención del platonismo. Cada uno invoca lo que no tiene, y si Sócrates invoca la Razón es porque precisamente la necesita como defensa contra las temibles potencias de su inconsciente. Y si Platón la instituye luego como instrumento de la Verdad es porque desconfía de sus propias emociones de poeta. Somos imperfectos, nuestro cuerpo es falible y mortal, nuestras

pasiones nos enceguecen: ¿cómo no aspirar a un conocimiento que sea infalible y universal? Por otra parte, estamos angustiados por la muerte, al levantarnos sobre las dos patas traseras hemos abandonado la felicidad zoológica e inaugurado la infelicidad metafísica; ¿cómo no ansiar algún género de eternidad? Entonces acaso pensamos en las pirámides faraónicas, que aunque levantadas con la sangre y las lágrimas de miles de esclavos, aunque construidas con dura piedra, son finalmente deterioradas por el viento y las arenas del desierto, mientras la ingrávida pirámide matemática que es un modelo permanece invulnerable a los poderes destructivos del tiempo. ¿Y este teorema que demostramos no vale para todos y en cualquier lengua, no es indiferente al furor o a la piedad, a la simpatía o a la pasión? He ahí, pues, el camino secreto a la eternidad. Las matemáticas nos dan la clave y la ruta hacia el más allá.

El repudio del arte era entonces inevitable (como en cierto modo lo vuelve a ser en la posición sartriana), repudio que, como el mismo Platón lo sugiere cuando critica a Homero, no es tanto moral como metafísico. En los primeros diálogos todavía habla bien de los poetas, pero en los últimos los execra al par de los sofistas como traficantes del No-Ser, como técnicos de la mentira y la ilusión. Y es natural, si se tiene presente lo que dice en *La república:* Dios creó el arquetipo de la mesa, el carpintero crea un simulacro de ese arquetipo, y el pintor crea un simulacro de ese simulacro: un desvanecimiento al cubo. (Lo que de paso nos ofrece la mejor crítica del arte imitativo o "realista"). Los artistas debían ser condenados, pues, en nombre de la Verdad, como falsificadores filosóficos.

En resumen: Sócrates inventó la Razón porque era un insensato y Platón repudió el arte porque era un poeta. ¡Lindos antecedentes para estos propiciadores del Principio de Contradicción! Hecho que simplemente muestra que la Lógica no funciona ni para sus inventores.

Con todo, desde estos paradójicos descubridores de la Razón, todo el Occidente se acostumbró a suponer que la verdad sólo podía alcanzarse mediante sus recursos. Y así se desacreditó durante veinte siglos la subjetividad y la concretez del hombre, hasta el Romanticismo. Despojada de la dignidad metafísica y de la preocupación religiosa que al menos tuvo en sus iniciadores, la Ciencia Abstracta, heredera directa de aquella razón helénica, se lanzó fríamente a la única tarea que le interesaba y que podía hacer: la conquista del Objeto. Y el hombre concreto, el hombre con cuerpo y sentimientos, con intuición y emociones, fue guillotinado (y algunas veces realmente, en la plaza pública) en nombre de la Universalidad, de la Verdad y, lo que fue más tragicómico, en nombre de la Humanidad.

Los Románticos finalmente se sublevaron contra estos fanáticos de las ideas claras y distintas, y por fin se empezó a admitir que si las normas de la ciencia pura son aptas para un triángulo o un espectrigrama no lo son para el hombre y sus problemas existenciales. Y que es tan ilusorio pretender conocerlos de ese modo como intentar el conocimiento de París mediante el examen de su cartografía.

La Reacción como Progreso

En el propio Hegel existían ya los elementos de la negación, ya que el hombre no era para él aquella entelequia de los Iluministas, ajeno a la tierra y a la sangre, a la sociedad misma y a la historia de sus vicisitudes; sino un ser histórico, que va haciéndose a sí mismo, realizando lo universal a través de lo individual. Este sentido histórico del hombre, sin embargo, se hará una genuina reacción contra el racionalismo extremo en Marx, al convertir la criatura humana no sólo en un proceso histórico sino en un fenómeno social: "El hombre no es una abstracción agazapada fuera del mundo. El hombre es el mundo de los hombres, el estado, la sociedad". Y la conciencia del hombre es una conciencia social: el hombre de la *ratio* es una abstracción, pero también es una abstracción el hombre solitario. Convertido en una entelequia por los racionalistas tipo Voltaire, enajenado por una estructura social que lo ha convertido en simple productor de bienes materiales, Marx enuncia los principios de un nuevo humanismo: el hombre puede conquistar su condición de "hombre total" levantándose contra la sociedad mercantil que lo utiliza.

Resulta superfluo llamar la atención sobre la semejanza de esta doctrina con el nuevo existencialismo que, después de Husserl, logrará superar el subjetivismo extremo de Kierkegaard: su interés por el hombre concreto, su rebelión contra la razón abstracta, su idea de la alienación, su reinvindicación de la *praxis* sobre la *ratio*. Así nos encontramos que de la doble vertiente que proviene de Hegel se llegará a una síntesis que en nuestro siglo la ofrecen los filósofos de la existencia. No obstante, hay que decir que en lo que se refiere a la ciencia, y a pesar de su personalidad fuertemente romántica (que lo llevaba hasta a recitar a Shakespeare de memoria), Marx pagó tributo al cientificismo de su época. Es cierto que la *praxis* significaba la superioridad de la experiencia y de la acción sobre la razón pura (y en esto se oponía al criterio del Iluminismo); pero también es cierto que compartía con esos filósofos el mito de la Ciencia con mayúscula, el mito de la Luz contra las Potencias Oscuras. Siendo estas potencias de gran importancia en el hombre concreto, al repudiar ese mundo resistente a la lógica y hasta a la dialáctica

racional, repudiaba en buena medida a ese mismo hombre concreto que por el otro lado trataba de salvar. Y eso no era todo. Si bien la razón pura conduce a una especie de entelequia en lugar del hombre, también es verdad que la ciencia experimental, hecha de razón más experiencia, asimismo conduce a un esquema abstracto del universo y a la inevitable enajenación del hombre en favor del mundo objetivo. De ese modo, si la desocupación, la miseria y la explotación de clases o países enteros son males inherentes al régimen capitalista, la mecanización de la vida entera, la taylorización general y profunda de la raza humana son propios del maquinismo y del espíritu científico. ¿Esa misma mentalidad cientificista, ese mismo espíritu tecnolátrico, ese mismo endiosamiento de la máquina y la ciencia, no la observamos por igual en Estados Unidos y en Rusia? De este modo, aunque el positivismo está archivado, es frecuente ver entre los intelectuales progresistas los que todavía practican el fetichismo de la Ciencia, especie de iluministas *après la lettre.*

En un importante ensayo sobre Freud, Thomas Mann recordaba las palabras de Nietzsche cuando habla de "la reacción como progreso", refiriéndose a la aparición de espíritus poderosos y arrebatadores y no obstante retrógrados, que valorizan épocas pasadas de la Humanidad; y al ocuparse especialmente de Schopenhauer, señala cómo el Enciclopedismo no había hecho justicia al cristianismo y a las otras grandes religiones asiáticas. Schopenhauer rectifica esa gran falla y sólo después de rectificarla es posible llevar adelante las banderas del Enciclopedismo. Así se convierte "la reacción en progreso", y así Nietzsche prefigura su célebre aforismo de *Aurora,* en que advierte el carácter complicado y ambiguo de todo lo espiritual. Este fenómeno de la reacción como progreso y del progreso como reacción se repite a lo largo de toda la historia de la cultura. Y en el caso particular de la Ilustración, debe decirse que si la Razón ha constituido un formidable factor de progreso, cuando sus perniciosos excesos han llevado a un género de alienación, lo progresista es reinvindicar las otras potencias del hombre que pueden salvarlo de su cosificación. William Blake vio en la mente abstracta del maquinismo la personificación del mal. Sus profecías, que anticipan a Nietzsche y a Jung, vaticinan que el hombre se convertirá en una criatura gigantesca cuando sea capaz de unir su infierno a su cielo. Las Furias no pueden ser ignoradas. Mucho menos pueden ser vilmente rechazadas: se las acepta integrándolas en la dialéctica de la condición humana o se paga el sangriento tributo que ha pagado la sociedad cada vez que intentó suprimirlas. En virtud de aquella *enantiodromia* de Heráclito, más extremadamente se ha intentado racionalizar al hombre, más brutalmente reaccionaron las potencias inferiores. Cuando la Ilustración creyó haber

echado a los demonios para siempre, entraron por la ventana, y en pleno auge de la Razón (y lo que es más siniestramente grotesco, en nombre de ella) se suprimió a centenares de miles de ciudadanos, entre ellos a muchos de sus entusiastas partidarios; y en nuestro propio siglo, el estallido más furioso de esas potencias se produjo en el país que más premios Nobel había conquistado en ciencia y filosofía. Se olvida siempre que no debemos pretender demasiado el ángel si no queremos encontrar la bestia. Y en una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas, sabias y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos ni misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sus sueños nocturnos y la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar por la comunidad entera.

¿Un lujo o uno de los instrumentos de la salvación?

La filosofía por sí misma es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. Es claro que esto se ha podido dar en nuestro tiempo pues, al quedar libre la novela de los prejuicios cientificistas que pesaron en algunos escritores del siglo pasado, no sólo se mostró capaz de dar el testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales sino también la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano, incorporando a sus dominios lo que en otras épocas estuvo reservado a la magia y a la mitología. En general, su tendencia ha sido la de derivar de un simple documento a lo que debería llamarse un "poema metafísico". De la Ciencia a la Poesía.

En buena medida, es la realización de la idea de los románticos alemanes, que veían en el arte la suprema síntesis del espíritu, pero apoyada en una concepción más compleja y adecuada que la que ellos tu-

vieron. Concepción que si no fuera por la barbarie y la grandilocuencia de la expresión habría que denominar "neorromanticismo fenomenológico", y que constituirá la base filosófica de la gran *novela total* capaz de dar la Summa de la realidad. Con lo cual se terminarían todos los falsos dilemas en que se ha venido agotando inútilmente la teoría de la novela: la novela "psicológica" contra la "social", como si pudiera haber una novela que no sea psicológica, que no se refiera al hombre, y como si un hombre pudiera no ser social; la novela de "ideas" contra la novela "corriente", como si una novela, por trivial que sea, pueda estar desprovista explícita o implícitamente de ideas; la novela "subjetiva" contra la "objetiva", como si pudiera concebirse la existencia de novelas desprovistas, de un modo directo o subrepticio, de subjetividad.

El surgimiento de la novela occidental coincide con la profunda crisis que se produce al finalizar la época medieval, era religiosa en que los valores nítidos y firmes, para entrar en una era profana en que todo será puesto en tela de juicio y en que la angustia y la soledad serán cada día más los atributos del hombre enajenado. * Si hemos de buscar una fecha más o menos definida, creo que podemos fijarla en el siglo XIII, cuando comienza la desintegración del Sacro Imperio y cuando el Papado como el Imperio empiezan a derrumbarse desde su universalidad. Entre ambos poderes en declinación, cínicas y poderosas, las comunas italianas inician la nueva era del hombre profano, y todo el Viejo Mundo comenzará a ser derruido. Pronto el hombre estará listo para el surgimiento de la novela: no hay una fe sólida, la burla y el descreimiento han reemplazado a la religión, el hombre está de nuevo a la intemperie metafísica. Y así nacerá ese género curioso que hará el escrutinio de la condición humana en un mundo donde Dios está ausente, o no existe, o está cuestionado. De Cervantes a Kafka, éste será el gran tema de la novela y por eso será una creación estrictamente moderna y europea; pues se necesitaba la conjunción de tres grandes acontecimientos que no se dieron ni antes ni en ninguna otra parte del mundo: el cristianismo, la ciencia y el capitalismo con su revolución industrial. El Quijote constituye no sólo el primer ejemplo sino también su más típico, ya que en él los valores caballerescos del Medioevo son puestos en la picota del ridículo, de donde no sólo la sensación de sátira sino el doloroso sentimiento tragicómico, el tristísimo desgarramiento que evidentemente siente su creador y que, a través de su grotesca máscara, transmite a todos sus lectores. Aquí tenemos, precisamente, la prueba de que nuestra novela es algo más que una simple

* Algunas de estas ideas, ya expuestas en un ensayo de años atrás, coinciden con las que Jean Bloch - Michel en **Le present de l'indicatif.**

sucesión de aventuras: es el testimonio trágico de un artista ante el cual se han derrumbado los valores seguros de una comunidad sagrada. Y una sociedad que entra en la crisis de sus ideales es como para el niño el fin de su adolescencia: el absoluto se ha roto en pedazos y el alma queda ante la desesperación o el nihilismo. Quizá por eso mismo el fin de una civilización es más sentido por los jóvenes, que no quieren resignarse nunca al derrumbe de lo absoluto, y por los artistas, que son los únicos que entre los adultos se parecen a los adolescentes. Y así, este derrumbe de una civilización lo testifican esos muchachos barbudos y desgarrados que recorren los caminos de Occidente, y esos artistas que en sus obras describen, indagan y poéticamente testimonian el caos. La novela se situaría de este modo entre el comienzo de los Tiempos Modernos y su declinación, ahora; corriendo paralelamente a esta creciente profanación (¡qué significativa resulta esta palabra!) de la criatura humana, a este pavoroso proceso de desmitificación del mundo. Entre estas dos grandes crisis se forma, desarrolla y culmina la novela occidental. Y por eso es inútil y ocioso estudiarla sin referencia a este formidable período, que no hay más remedio que llamar "Los Tiempos Modernos". Sin el cristianismo que los precede, no habría existido la conciencia intranquila y problemática; sin la técnica que los tipifica no habría habido ni desmitificación, ni inseguridad cósmica, ni alienación, ni soledad urbana. De ese modo, Europa inyecta en el viejo relato legendario o en la simple aventura épica esa inquietud social y metafísica para producir un género literario que describirá un territorio infinitamente más fantástico que el de los países de leyenda: a la conciencia del hombre. Y lo llevará a sumergirse cada día más, a medida que el fin de la era se acerca, en ese universo oscuro y enigmático que tanto tiene que ver con la realidad de los sueños.

Sostiene Jaspers que los grandes dramaturgos de la antigüedad vertían en sus obras un saber trágico, que no sólo emocionaba a los espectadores sino que los transformaba. De ese modo, eran *educadores de su pueblo*, profetas de su *ethos*. Pero luego —dice— ese saber trágico se transmutó en fenómeno estético, y tanto el auditorio como el poeta abandonaron su grave seriedad primitiva, para proporcionar imágenes sin sangre. Es posible que el gran pensador alemán al escribir estas palabras haya tenido presente cierto tipo de literatura bizantina que se da en Occidente como se ha dado en todos los períodos de refinamiento intelectual, porque, ¿cómo admitir que la obra de Kafka sea metafísicamente menos grave que la de Sófocles? Al enfrentar el hombre esta crisis total de la raza, la más compleja y profunda que haya enfrentado en su entera historia, el saber trágico ha retomado aquella antigua y

violenta necesidad, a través de los grandes novelistas de nuestra época. Y aun cuando en superficie, como en el caso de Malraux, se trate de guerras o revoluciones, en última instancia esas catástrofes sirven para poner la criatura humana en las fronteras de su condición, a través de la tortura y la muerte, la soledad o la demencia. Esos extremos de la miseria y de la grandeza del hombre que únicamente se manifiestan en los grandes cataclismos, permitiendo a los artistas que los registran la revelación de los secretos últimos de la condición humana. Y sus poemas novelescos constituyen una cosmovisión concreta, una imagen total que difiere tanto de la visión conceptual de un filósofo como un cuerpo de carne y hueso, con sus sentimientos, ideales y pasiones difiere del Hombre que figura en los tratados del pensador. Y aunque esos poemas no demuestran nada, muestran una *realidad significativa*, una realidad elegida y estilizada por el artista que así expresa su visión del mundo. Su obra es una forma mitológica que tiene ese hombre de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él vive y sufre con toda su alma. No nos da una prueba ni nos demuestra una tesis, no hace propaganda por un partido o por una iglesia, nos ofrece una significación. Una significación, que a la inversa de esas tesis tranquilizadoras o edificantes que nos ofrecen los escritores de ficción, tiene por objeto despertarnos y sacudirnos de ese sueño en que, según John Donne, parece transcurrir el viaje que nos lleva de la cuna a la sepultura, para enfrentarnos con nuestro duro, trágico pero noble destino de animal metafísico. ¿Puede haber una misión más alta para la literatura? Menos que nadie, Sartre tiene el derecho de ignorarlo y de repudiarlo, heredero como es de aquella generación de Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos y Aragon; escritores que no escribieron por puro juego ni por el simple placer de la belleza, sino para indagar y describir la condición del hombre en un mundo apocalíptico, el sentido del coraje y del deber, el alcance de la justicia y la libertad. El, como Camus, descendientes de Pascal, ejercieron ese mismo humanismo áspero, esa misma repugnancia por el engaño y el autoengaño, para auscultar el hombre conturbado por la gran crisis de nuestro tiempo.

En resumen, la gran novela no sólo hace al conocimiento del hombre sino a su salvación. Y esta tarea, lejos de ser un lujo de individuos indiferentes al sufrimiento de clases o pueblos miserables, es una clave para el rescate del hombre triturado por la siniestra estructura de los Tiempos Modernos. Ese hombre no es el solo cuerpo, ya que por él apenas pertenecemos al reino de la zoología; ni tampoco es el solo espíritu, que más bien es nuestra aspiración divina: lo específicamente humano, lo que hay que salvar en medio de esta hecatombe es el alma, ámbito

desgarrado y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso. Mediante el espíritu puro, a través de la metafísica y la filosofía, el hombre intentó explorar el universo platónico invulnerable a los poderes del Tiempo; y quizá haya podido hacerlo, si hay que creer a Platón, por el recuerdo que le queda de su primigenia confraternidad con los Dioses. Por su patria verdadera no es esa sino esta región intermedia y terrena, esta dual y desgarrada región de donde surgen los fantasmas de la ficción novelesca. Los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Un Dios, Sartre, no escribe novelas.

ERNESTO SÁBATO

9 POEMAS

Ángeles se sienten en la luz

entre la mirada y lo mirado
iluminan sin ser vistos

dejan en lo azul
una huella muy clara

y en los árboles
un fruto abierto

engendran en los ojos
un ser parecido al sueño

y en el corazón una dicha
parecida a ellos mismos.

*

Las gentes que viven en la altura
no tienen otra bondad que la mirada
desde los nidos de águila en que viven
ven otras montañas como piñas o uvas
tocadas sólo por los ojos o el viento

con sílabas rojas y azules
hacen bajar el día
como a un ave sigilosa hacia sus casas
y luego con sus plumas de colores muy suaves
arrojan desde arriba las horas a tus manos.

*

Apenas coloreado
salta de la roca un pájaro
y dos mujeres a la orilla del mar
esperan que el amanecer baje del aire
pero ya la luz
ha madurado en todos los caminos
como un fruto que no ha nacido de árbol.

*

Cada onda es el agua

uno es el hombre

unidos van las hojas y el verde
las alas y el aire

los ríos son este Río

y sola va el arca por la noche.

*

Como cuando el cazador dispara a la bandada
unas cuantas aves quedan fijas en el aire
mientras las demás siguen volando
ella entre sus amigas se detiene

nubes grises bajo nubes claras visten el cielo
y como ríos que confluyen y entran y salen uno de otro
nuestros cuerpos se revuelven en el lecho común

y sobre ella o yo no sé qué espuma soy qué onda
el sol sobre la espalda es leve.

*

Cubren las mariposas
un día al año al cielo

brotan secretamente
de árboles oscuros

atraviesan el mediodía
como nubes vivientes

y con alas verdes
se van a la montaña

son rayos de un mismo sol
las que horizontales llueven

las que entre todas van
la Mariposa.

*

Hay frutos que suben intensamente por la luz que los toca
y en el aire se encienden cayendo hacia el arriba

hay otros que maduros se derraman a izquierda y a derecha
en un borbotear ardiente de brillos en el árbol

hay unos que se cierran para que el calor no los abra
y se entregan al aire ligeros de sentidos

hay que languidecen lejos de la luz y el agua
y sólo la lluvia impregna su sequedad de alta ternura

hay como vasos rotos en su ruina espejean
y en sus pedazos se puede ver el fruto entero

hay los que la luz penetra y los hace lucir en las alturas
los que no poseen ni una luz pero la luz de todo

hay esta lluvia que se convierte
en la cáscara y el jugo del fruto que humedece.

*

Al fondo de tu imagen no hay imagen
adentro de tu voz el sentido es delgado
el sol sale como una fruta de tu cuerpo

estás como una base quieta ceñida por manos agitadas
como alguien que ha reducido su egoísmo a aire
como un ser que por existir oscureció sus sombras

eres como un color
que para llegar a ser intenso disminuye en tamaño
como el que mira un río y recorre la tierra

el mundo en ti
es un vaso que el espíritu atraviesa.

*

El caballo que viene como fuego
el caballo música de chispas
bebedor de distancias relámpago murado

el caballo
fantasma o sol del instante que acaba

el caballo que vuela sobre el suelo
que en el aire es un pájaro
se baña en las aguas de la tierra

el caballo que arde
en la velocidad ritual de la animalia
abreva en la humedad de los vientos que recorre

el Sol lo encuentra corriendo por el alba
ágil como un poema.

HOMERO ARIDJIS

CIENCIA MODERNA

He aquí la esfera, y bajo el peso que el dedo ejerce sobre su errante giro, el vástago de un sueño en el que no hay lugar para imaginaciones, como no sean las del ciego de pura abstracción, ni para otra memoria que la de quien en sus labios funda los rasgos de su amante.

Orbe impuro, pues, el tiempo se ha emancipado aquí y tal vastedad anuncia lapsos donde el aire se abstiene y abre esos planetas que ya comienzan a entrañar nuestras luces.

Vida de todas partes, así nombrado este sueño vivimos sin olvidar, y su contorno dice de una historia imparcial de lo entregado.
Pero mirad aun: el dedo no se afirma ahora como especie: doble apariencia es —voraz, pero no efímera— que está ilustrando al acto que lo exhibe.

SOL

Cuantos en el raro cielo han seguido el arco de sus rutas, le dieron nombre, letras cuya pronunciación altera el rango de los dioses, el número de aguas y animales que entre sus lavas vibra.

Y generaciones son, que allí dicen: Como si la tierra negara los polos buscando lo que con pausas la hechiza, he aquí al astro, concentración que en imágenes vive el tiempo de nuestro rostro, áspero ya y enteramente alzado, sobre cuya tez ahora flamea.

FEDERICO GORBEA

COMUNICADO*

Mis relaciones con el viento
la lluvia y el rocío
han mejorado.

El viento se ha disculpado
de haber forzado mi puerta.
La lluvia ya no pasará
por las hendijas del techo.
El rocío me ha prometido
venir cada mañana
para hacer llorar a mi jardín
de alegría.

He vuelto muy satisfecho
a mi casa.
La conversación ha
durado una hora.

J. MILBAUER

COMUNIQUÉ

Mes rapports avec le vent / la pluie et la rosée / se sont améliorés. Le vent s'est excusé / d'avoir forcé ma porte. / La pluie ne passera plus / par les fentes du toit. / La rosée m'a promis / de venir chaque matin / faire pleurer mon jardin / de joie. / Je suis rentré fort satisfait / dans ma demeure. / L'entretien a duré une heure.

* Este poema es parte de una serie escrita por el autor en Jerusalén, entre 1963 y 1967.

ANTONIO MACHADO

POESIA Y VIDA NACIONAL (1898-1917) *

Casi toda la obra poética de Machado se escribe en las dos décadas españolas que median entre el asesinato de don Antonio Cánovas del Castillo (1897) y la huelga general del verano de 1917. En esos años del post-canovismo las llamadas familias parlamentarias rompieron sus pactos tácitos o explícitos y la política española osciló entre las maneras autoritarias de los mauristas y los modos zorreros de los romanonistas. Puede así decirse, sin arbitrariedad alguna, que fueron dos décadas de continuo declinar político de España, o más precisamente de *una* España, la del poder gubernamental. Porque en la historia intelectual de la España contemporárea —y de una manera general en la historia del vivir colectivo español— esas dos décadas marcan un despliegue ascendiente de energías creadoras, un extraordinario salto de nivel histórico. Hoy sabemos todos que el medio siglo 1886-1936, o sea el iniciado por la publicación de *Fortunata y Jacinta* y cerrado por la guerra civil última, es sólo equiparable en la historia literaria de los pueblos de lengua castellana a las nueve décadas que transcurren entre Lepanto y la muerte de Velázquez. Ese medio siglo 1886-1936 se divide en cuatro fases o jornadas (1886-1898, 1898-1917, 1917-1927 y 1927-1936) y a la segunda corresponde el ascenso al poder intelectual de la generación de 1898, y la aparición también de la siguiente generación, la de 1914, la de Ortega. Mi propósito ahora es referirme a la significación histórica de la poesía de Antonio Machado en esas dos décadas entre 1897 y 1917, fecha ésta de la publicación de la primera edición de sus *Poesías completas*.

Quizás sea una muy conocida verdad del maestro Perogrullo el afirmar que la literatura es siempre el espejo de una nación. En las

* El departamento de estudios hispánicos de la Brown University de Providence (Rhode Island, EE. UU.) celebró el pasado octubre con un simposio machadiano la llegada al museo universitario del muy notorio bronce por Pablo Serrano de la cabeza de Antonio Machado. El breve texto aquí impreso fue leído por su autor en esa ocasión: y a la citada institución renuevo la expresión de mi agradecimiento por su invitación y sobre todo por su "rescate" de esa pieza escultórica tan representativa de la España mejor del siglo XX.

dos acepciones de la palabra "espejo", retrato y modelo, expresión y norte. Espejo que refleja y espejo que guía. Un escritor español de nuestros días ha dicho que la historia del hombre es la suma de sus gestas y de sus sueños. O si se prefiere podríamos alterar la famosísima definición orteguiana —"Yo soy yo y mis circunstancias"— dándole la formulación siguiente: "El hombre es su circunstancia *más* sus designios". La literatura expresa, así, tanto el *estar* como el *soñar* del hombre. Y dentro de la literatura suele corresponder a la poesía ese designar humano, ese papel normativo de los sueños del hombre. Así, pese a los patentes progresos de las llamadas ciencias sociales o humanas, es la poesía el espejo histórico más fiel de los hombres y los tiempos idos. No sólo porque la poesía como el amor ofrece el mejor yo del ser humano —el gesto más singular y más perdurable de su alma— sino también porque la poesía en cuanto designio y norte ha sido siempre un factor creador de historia, una fuerza modificadora de hombres y naciones. A ese papel colectivo de la poesía me voy a referir ahora al considerar la poesía de Antonio Machado: o más precisamente, voy a intentar precisar el designio español del poeta Machado, aventurando una conclusión que ya adelanto: a la poesía del poeta Antonio Machado —y añadamos a la poesía del prosista José Martínez Ruiz— se debe una parte nada desdeñable de la curva ascendente de la España de las dos décadas inmediatamente anteriores a 1917.

Debo señalar que mi propósito tropieza con un obstáculo muy conocido para todo el que maneja ediciones de escritores españoles e hispanoamericanos: la falta de una precisa ordenación cronológica. El historiador de la España moderna que aspire a enlazar obras y circunstancias se encuentra con frecuencia ante una tarea siempre insegura: las ediciones, por ejemplo, de Unamuno y de Ortega son dos casos de ejemplar desorden cronológico. Lo que esbozo ahora es, por lo tanto, muy provisional: habría que comprobar muchas fechas y situar con mayor precisión algunos textos de verso y prosa. Voy, además, a limitarme casi exclusivamente a la relación epistolar de Machado con un compañero de generación, Unamuno, y con un poeta de la generación siguiente, Juan Ramón Jiménez. Esto nos permitirá precisar la cronología de los designios españoles de Machado.

En 1904, en *Alma española,* el 21 de febrero, publica un breve poema, "Luz", dedicado a Unamuno. Machado envió este poema a Unamuno con una carta que conocemos en parte gracias a la indiscreción muy deliberada del rector salmantino: porque la publicó, junto con fragmentos de cartas del joven Ortega, en un ensayo de mayo de 1904, "Almas de jóvenes". Escribía Machado a Unamuno:

> "Soy algo escéptico y me contradigo con frecuencia. ¿Por qué hemos de callarnos nuestras dudas y nuestras vacilaciones?... ¿Por qué hemos de dar [la apariencia] de hombres convencidos antes de estarlo?"

Añadiendo esta primera definición de sus designios poéticos: "Yo veo la poesía como un yunque de constante actividad espiritual, no como un taller de fórmulas dogmáticas revestidas de imágenes más o menos brillantes". La finalidad de su hacer poético es muy clara: "todos nuestros esfuerzos deben tender hacia la luz, hacia la conciencia". Este debiera ser el lema de todos los españoles que aspiren a ser hombres mejores. De ahí la admiración por la obra de Unamuno:

> "Usted, con golpes de maza, ha roto, no cabe duda, la espesa costra de nuestra vanidad, de nuestra somnolencia. Yo, al menos, sería un ingrato si no reconociera que a usted debo el haber saltado las tapias de mi corral o de mi huerto."

Señala luego Machado a don Miguel cómo en la vida intelectual madrileña, hay ya un manifiesto "despertar", y concluye:

> "...hay algo que nos llevará a todos a unificar nuestros esfuerzos hacia un ideal que está más alto que nuestra vanidad. No cabe duda".

El año siguiente, 1905, publicó Unamuno su libro *Vida de don Quijote y Sancho*. Machado escribe el famoso poema "A don Miguel de Unamuno", poniendo en verso algunos de los conceptos e imágenes de su carta de 1904:

> "Y el alma desalmada de su raza
> que bajo el golpe de su férrea maza
> aún duerme, puede que despierte un día
> .....
> Quiere enseñar el ceño de la duda,
> antes de que cabalgue, al caballero"

Pocos meses después, en septiembre de 1905, escribe unas "Divagaciones" en torno al libro de Unamuno. Reitera su admiración por la sinceridad de Unamuno:

> "[se atreve Unamuno] a exteriorizar estos momentos de profunda depresión de espíritu en que el hombre autoinspectivo llega casi a negarse a sí mismo."

Mas sobre todo, también reitera Machado, Unamuno es "como fragua encendida llena de laboriosos yunques". Predica la locura y esto, aunque parezca paradójico, es lo que España más necesita:

> "¿Necesita [acaso] maestros de cordura esta tierra de vividores, de fríos y discretos bellacones? Locos necesitamos que siembren para no cosechar."

En ese mismo texto Machado apunta un nuevo concepto: para él el letargo de España es más bien "sentimental" que "intelectual". Así escribe: "Nuestra miseria es y ha sido siempre sentimental". La poesía tiene, por lo tanto, una función colectiva, nacional. Es evidente además que las ideas no resisten tanto el paso del tiempo como el sentimiento o la imagen:

> "Sólo el sentimiento es creador. Las ideas se destruyen y pasan... Una idea no vale más que una metáfora; generalmente vale menos..."

De ahí que Machado orientara su esfuerzo creador y su designio español hacia la elaboración y la difusión de una nueva sensibilidad. Esos designios fueron realizados en gran medida en sus dos libros de 1907 y de 1912, *Soledad* y *Campos de Castilla*. En 1913, tras la muerte de su mujer (murió, recuérdese, en agosto de 1912), empieza una nueva fase en su vida y en sus designios. Escribe Unamuno al enviarle un artículo sobre su libro *Contra esto y aquello*, y vuelve al tema de la luz, al tema de 1904. Pero ahora Machado apunta hacia una ausencia de una específica sensibilidad en España: la religiosa. Así dice a Unamuno:

> "Cultura, sabiduría, ciencia, palabras son éstas que empiezan a molestarme. Si nuestra alma es incapaz de luz propia, si no queremos iluminarla por dentro, la barbarie y la iniquidad perdurarán. Ni Atenas, ni Koenigsberg, ni París nos salvarán, si no nos proponemos salvarnos."

Se refiere directamente a unas palabras del original doctor Simarro —éste había constatado alegremente que el sentimiento religioso estaba prácticamente muerto en España— haciendo Machado el siguiente comentario:

> "Si esto es verdad, medrados estamos, porque ¿cómo vamos a sacudir el lazo de hierro de la Iglesia católica que nos asfixia? Esta Iglesia... sólo puede ceder al embate de un impulso realmente religioso. El clericalismo español sólo puede indignar seriamente al que tenga un fondo cristiano."

El artículo sobre el libro de Unamuno fue publicado en *La lectura* en el otoño de 1913, y es manifiesta la identificación con la posición de Unamuno:

> "Simpatizo profundamente con la aversión que profesa Unamuno, más que al jacobinismo anarquizante falto de toda espiritualidad, al no menos lamentable conservadorismo de esos neo-católicos..."

Ese otoño de 1913 fue particularmente importante en la historia de dos generaciones, la de 1898 y la que sería de 1914. Escritores de esas dos generaciones se reunieron en Aranjuez el día 23 de noviembre para rendir homenaje a Azorín. Machado había escrito su poema "Desde mi rincón", dedicado a Azorín, con motivo de la publicación de su libro *Castilla*, que se lee en esa reunión. Antes lo había enviado a Juan Ramón Jiménez en una carta que estimo es de 1913. Es una carta clave en la formulación de los designios de Machado:

> "Creo que la conquista del porvenir sólo puede conseguirse por una suma de calidades. De otro modo el número nos ahogará. Si no formamos una sola corriente vital e impetuosa la inercia española triunfará."

Añade muy enérgicamente:

> "Hoy quiero trabajar, humildemente, es cierto, pero con eficacia, con verdad. Hay que defender a la España que surge del mar muerto de la España inerte..."

Una España inerte que no es sólo conservadora, o tradicionalista. Así al año siguiente, el de 1914, alude al espíritu inerte de la izquierda al prologar un libro de poesías de su amigo el político republicano y poeta Manuel Hilario Ayuso. Recordemos, de paso, que Machado había dedicado una de las primeras poesías de sus libros al que él llamaba "venerable maestro", don Eduardo Benot, uno de los próceres de la Primera República Española (ministro de Fomento con Pi y Margall en 1873), autor de un libro sobre *Prosodia castellana y versificación*, y sobre todo del famoso *Diccionario de ideas afines* (1899), en el cual trabajó el mismo Machado.

Hablando de la labor política de Ayuso escribía Machado en el prólogo mencionado:

> "Yo tampoco podía comprender cómo este hombre culto, fino, artista, se complacía en agitar ante las multitudes la bandera

> mustia y descolorida del jacobinismo español. Nada más lamentable... que los tópicos de ordenanza con que los oradores políticos suelen obsequiar a las masas republicanas..."

Aunque justificaba la coexistencia de política y poesía en Ayuso, diciendo que ningún poeta puede serlo "profesionalmente": "una vida de poeta [es decir, como tal] no es absolutamente nada". El poeta tiene su vida de hombre como los demás, y sólo en ella misma está la fuente de su poesía. En el otoño de ese año (1914), cuando publica el poema "España en paz", Machado parece sentir que ya se han realizado sus designios, o que podrían realizarse si la neutralidad española facilitara que hubiera "ojos que avizoran y un ceño que medita". Pocos meses más tarde, en el primer número de la revista fundada por Ortega y otros escritores de la generación de 1914, *España*, publica otro famoso poema, "Una España joven". Poema que es como la historia resumida de su generación, y en el cual proclama su fe en la nueva generación que empieza pues ésta inicia su acción "despierta y transparente a la divina lumbre". La luz ya está triunfando en España, parece decir Machado en 1915.

Podría pues afirmarse que la actividad poética en Antonio Machado tenía una finalidad colectiva, nacional. Como Azorín, Machado creía que el progreso humano se cifra ante todo en "un poquito más de sensibilidad": y sus poemas eran uno de los instrumentos, uno de los yunques, donde podía fraguarse una nueva sensibilidad española. Que no consistía sólo en sentir más intensamente unos paisajes, sino también en sentir más intensamente el misterio de la vida y esforzarse por mejorar diariamente lo que Azorín llamaba doloridamente "el presente trágico de España".

Mi conclusión es provisional, pero también terminante: el poeta Machado —tanto el de la "rabia y de la idea" como el de la "lira franciscana" (como él decía de Juan Ramón Jiménez)— hizo la nueva España que surgió entre 1898 y 1917. Conviene hoy recalcar este hecho histórico ya que la "nueva izquierda" española tiende a expresar su desdén por esa "lira franciscana" que pulsaba Machado tanto como Juan Ramón Jiménez o Azorín: véase como ejemplo de esta actitud el artículo anti-azorinista de Carlos Blanco Aguinaga en *Insula* (Nº 247, junio de 1967) quien evidentemente olvida que aquella lírica "franciscana", en cuanto nueva sensibilidad y también nueva inteligencia, le sustenta todavía y le facilita el articular su desprecio. El historiador de la España moderna (sobre todo si es liberal) no puede silenciar el factor transformador que fue esa lírica "franciscana", esa gran poesía española. Porque los hombres de la generación de 1898 y de 1914 hicie-

ron bellos poemas, mas esos poemas hicieron a otros hombres nada desprovistos de impulsos transformadores de su país y tiempo. La poesía del poeta Antonio Machado como la del prosador José Martínez Ruiz hicieron esa realidad histórica perdurable que es la España del *dorado* medio siglo 1886-1936. De ellos puede decirse (parafraseando las palabras de Whitman al final de su famoso prefacio) que al absorber la substancia histórica de España hicieron que los españoles adquirieran un "poquito más de sensibilidad", un poquito más de civilización liberal: "The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it".

JUAN MARICHAL

ROBERTO J. PAYRO, LEO SPITZER Y LA ESTILISTICA

Leo Spitzer, una de las eminencias en el campo de la filología románica, escribió más de ochocientos artículos y en ninguno de ellos se refirió a la literatura hispanoamericana. ¿Por qué? Voy a explicar esa omisión, pero tendré que hacerlo en forma autobiográfica. *

Cuando me inicié en la crítica literaria, allá por el año 30, en Buenos Aires, nuestros escritores no eran muy leídos, no digamos por un público internacional, pero ni siquiera por un público argentino. Las editoriales eran pobres; los premios, escasos; los críticos, distraídos; los libreros, renuentes; las becas, desconocidas; las revistas, europeizadas. A pesar de que el estudio de las letras hispanoamericanas no confería dignidad a una carrera universitaria decidí especializarme en ellas, orientado por mi gran maestro Pedro Henríquez Ureña. Ya entonces mi filosofía era la del idealismo —esto se lo debí a otro de mis grandes maestros: Alejandro Korn— y las ideas estéticas que más me ayudaban venían de Croce. Poco después, gracias a Amado Alonso y Raimundo Lida, leí por primera vez a Leo Spitzer. Comprendí que Spitzer no era un filósofo ni de la lengua ni de la literatura, sino un filólogo que, por su mucho leer y su mucho intuir, podría enseñarme los trucos del oficio; y desde entonces estuve atento a cuanto publicaba.

Mi primera clase, en 1940, al ocupar la cátedra de Introducción a las Letras en la Universidad de Cuyo, fue una exposición del método estilístico de Spitzer. Mi primer libro de análisis estilístico —el primero, además, que un crítico argentino aplicó a un novelista argentino— aprovechó algunos de los procedimientos de Spitzer: *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, 1942. Y mi primera visita, cuando en 1943 fui con una beca a los Esta-

* René Wellek, "Leo Spitzer (1887-1960). A Selected Bibliography of Leo Spitzer", **Comparative Literature**, University of Oregon, XII (1960); "Addenda to Spitzer Bibliography", ibid., XIII (1961).

dos Unidos, fue para Spitzer, profesor en la Johns Hopkins University, en Baltimore.

Sabiéndome discípulo de Amado Alonso me recibió bien. El hombre era un brujo. En su cueva —cueva, no oficina— libros, carpetas, fichas, papeles sueltos subían y bajaban por las paredes, se trepaban a la mesa, se retorcían en el suelo; y, en medio de esa magia de letras en movimiento, el brujo, de pie, me dio la bienvenida, a mí, pobre aprendiz de brujo. Hermosa cabeza, con la gran cabellera, radiante en canas; los ojos, claros, fríos, penetrantes; los labios, adelgazados por una sonrisa irónica; y una nariz que, larga y fina, salía de la calavera como hecha del mismo hueso de la nobilísima frente. Su estatura prócer se había quedado inclinada para siempre, en un gesto semejante al de la cortesía, pero el hombre no era cortés. ¿Cortesía, el asegurarme —cuando me disculpé por no poder hablarle en alemán— que prefería hablar conmigo en español? Condescendencia, creo, porque él se sabía genial y yo no era nadie. El aprendiz no se engañó: esa hermosa cabeza era la de un brujo impaciente, desdeñoso y peleador.

Aprendí más, en las conversaciones que en esos días mantuve con él, que lo que se suele aprender en todo un seminario. Antes de despedirnos le dije que me gustaría saber si aprobaba el método con que yo me había aproximado a Payró y le confié mi propósito de acometer otro análisis, más ambicioso (el que, años después, sería *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, El Colegio de México, 1948). A los pocos meses —yo vivía entonces en Smith College, Northampton, Massachusetts— recibí dos cartas, en francés, de las que voy a traducir los fragmentos que pueden explicar la cuestión que planteé al comienzo de esta nota: ¿por qué Leo Spitzer, en sus ochocientos artículos, nunca tocó la literatura hispanoamericana?

* * *

Baltimore, Maryland, 13 de febrero de 1944.

Querido colega: ...Acabo de terminar la lectura de su libro, tan interesante, y me apresuro a darle mi impresión. Usted tiene ahí, evidentemente, un tema que apasiona: idioma nacional, idioma literario. O sea, el problema de la prosa argentina como reflejo de la vida nacional. Payró es una etapa en ese proceso. Lo que usted hace, en el fondo, es "crítica lingüística". El resultado parece ser el siguiente: Payró, cuando escribe como su personaje habla, es excelente, vital; pero cuando Payró intenta transponer la vida en un plano ideal, fracasa. Si me permite continuar el pensamiento de usted yo diría que Payró "hace vivir el teatro" de una manera realista. Sabe dar una excelente perso-

nificación —"impersonation", como se dice en los Estados Unidos—, pero no sabe crear *el clima estilístico de una novela suprapersonal.* Es lo que también pasa en los Estados Unidos, no tanto en la novela —donde la lengua inglesa no ha roto con la lengua de los grandes novelistas ingleses—, sino en el teatro: los actores norteamericanos saben representar en el escenario personajes de todos los días porque, en efecto, al hacerlo se están representando a sí mismos, pero en cambio no saben representar ni a Shakespeare ni a ninguna obra moderna que ofrezca una visión *estilizada* de la realidad. Es decir, que lo que falta en Payró es el *estilo.* El estilo no depende de un tema contingente; es, más bien, el clima de un mundo supra-real. A priori, sin conocer los libros de Payró, con sólo leer los tres capítulos de usted, se me antoja que *El casamiento de Laucha* es la narración más lograda porque, escrita en primera persona desde el punto de vista del protagonista, no requiere del autor ninguna transposición, ningún "estilo": es una "impersonation", una personificación a la manera del teatro.

Creo que usted, con admirable perspicacia, ha criticado el error de Payró, que consistía en recurrir a la mímica de los personajes sin esforzarse en reconstruir, dentro de sí mismo, un estilo personal capaz de transponer la vida sobre un plano ideal. Es como si la *Commedia* no contuviera más que una imitación de la vida de Ugolino, de Paolo y Francesca, de Pier della Vigna ¡sin el estilo de Dante! Usted habría podido anotar que Payró, al seguir el modelo de Zola, no vio que el naturalista francés sobresalía —como hoy bien sabemos— menos en las descripciones realistas de los personajes y de sus circunstancias que en esos vuelos hacia mundos inauditos, creados únicamente por su estilo de narrador: por ejemplo, la especie de sueño paradisíaco que se desprende de la prosa narrativa de Zola cuando describe la esperanza de los peregrinos de Lourdes. Se ha dicho que un *mito* nació en esas líneas, jadeantes por el ritmo de efusiones comunicadas a los personajes, pero transpuestas en el estilo de Zola.

He tratado de caracterizar lo que, en mi opinión, usted ha hecho, para así poder situar el trabajo de usted entre los trabajos de estilística tal como los practica mi escuela (quiero decir: la escuela a la que pertenezco). Es, si no me equivoco, lo que usted me pidió. Creo haberle dicho que la parte activa, saludable, *crítica* que le está reservada a un filólogo argentino que, enamorado del arte literario, quiere encaminar a su público (y a los escritores) hacia un arte puro, es muy diferente de la contemplación "desinteresada" de las grandes obras en la historia del arte, donde el estudioso de los estilos, el filólogo, es necesariamente muy pequeño, más pequeño que el escritor a quien está comentando.

Como en el caso de Amado Alonso, con su *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, usted, como filólogo, me parece mayor que el autor criticado. Es una situación insólita para los de nuestra escuela. Advierta que no quiero decir que usted no deba seguir por esa vía, que usted no deba educar al público y a los escritores argentinos para que se encaminen hacia el gran estilo literario. Pero la estilística de usted se convierte así en *normativa*, mientras que la nuestra es *descriptiva*.

Vea usted. Si yo estudio a Cervantes me encuentro ante un cosmos artístico tan grande, tan universal —y sin "herrumbre", además— que, en el mejor de los casos, lo que yo podría observar sería un aspecto de su obra multiforme; otro investigador de estilos podrá observar otro, hasta que un día venga un gigante de la crítica y de la información histórica que sea capaz de ofrecer la síntesis y dar este título a su trabajo final: *El estilo de Cervantes*. Mientras usted debe legislar y mostrar a Payró los errores que comete, ¿quién pensaría en los errores de Cervantes? A nosotros nos toca comprenderle; si no sabemos discernir por qué Cervantes eligió tal o cual procedimiento por lo menos sabemos que somos nosotros quienes carecemos todavía de la información necesaria sobre sus intenciones, mientras que usted está en posición de discernir todas las intenciones de Payró y juzgar si las ha expresado suficientemente.

Yo diría, pues, que usted, al estudiar el nacimiento de una literatura artística, limita el campo de sus estudios. Usted habla de principios generales, es verdad —por ejemplo, al exigir a Payró una elaboración total de su obra personal, paralela a la que hizo Rubén Darío de su lenguaje poético— pero tales principios provienen de la experiencia de usted, como culto lector de la literatura mundial. Pero usted no está en presencia de un cosmos artístico tan rico, tan pleno, que pueda incitarlo a seguir cien caminos, cada uno con posibilidades de éxito. Me pregunto, pues, si usted, sin dejar de aconsejar a los escritores de su país —deber altamente patriótico y al mismo tiempo interesante para el filólogo— no debería también estudiar organismos artísticos constituidos y consagrados en la historia. Creo también que el estudio de los grandes modelos españoles, desplegado a la vista de sus compatriotas, podría contribuir a aclarar las ideas de los escritores cuando producen obras que reflejan la realidad de la Argentina de hoy y, en general, de nuestra época. Porque, como usted dice, el arte de contar en el fondo ha sido siempre el mismo, en todo el mundo. Según entiendo al leer el libro de usted, lo que esos escritores deberían ávidamente aprender es *el arte de transponer en estilo* el hecho mismo de la estilización: ¿y dónde han de aprender sino en los grandes autores? Sin que, por ello, se

pongan a fabricar una mera fachada con pedazos de la prosa de Cervantes (usted me habló de otro autor hispanoamericano, Juan Montalvo, que superficialmente esmaltaba sus páginas con frases del Siglo de Oro). [...]. Reciba estas sugerencias mías como una tentativa modesta y sincera de comparar la actividad de usted con la de la escuela alemana.

Baltimore, 21 de marzo de 1944.

...Claro que sí: estudie a Montalvo. Es un problema-frontera. Pero, en seguida, ¿por qué no estudiar, con la sensibilidad de hombre moderno que usted tiene, el estilo de uno de los grandes clásicos? Entre en lo central, en lo estable, en lo definitivo, en lo que no se mueve con los movimientos de la sensibilidad de usted.

* * *

Ahora se ve que la omisión de temas hispanoamericanos en la obra de Spitzer, lejos de ser involuntaria, implicaba un juicio negativo: en el fondo, no creía que hubiese una literatura hispanoamericana digna de leerse. Círculo vicioso: no la había leído porque la desestimaba, y la desestimaba porque no la había leído. De ahí las muchas equivocaciones de su carta: la más afligente, la de suponer que Neruda o Payró valían menos que el aparato filológico de sus críticos. Con todo, esa correspondencia revela a un Spitzer desconocido, dando opiniones —sobre Zola, por ejemplo— que nunca repetirá y, lo que es más notable aún, anuncia un cambio en su método estilístico. De esto último no me di cuenta en el momento mismo de leer sus cartas, pero sí años después. Aludo a esas líneas donde propone que se estudie el estilo de los clásicos para entrar en lo central, en lo estable, en lo definitivo que está, no ya en la psicología, sino en la historia.

El punto de partida de Spitzer había sido psicológico, aun con deudas a Freud: en una anormalidad del estilo veía el reflejo de la obra entera o de la entera personalidad del escritor. En esta primera etapa, que duró, más o menos, hasta 1930, Spitzer formuló su método así: "A una *emoción* que se aparta de nuestro estado psíquico normal corresponde, en el campo expresivo, un desvío del uso *lingüístico* normal; y, viceversa, el uso de una forma lingüística desviada de lo normal es indicio de un estado psíquico determinante. En suma: una peculiar expresión idiomática es reflejo de una peculiar condición del espíritu" ("La interpretación lingüística de las obras literarias", 1930). La obra, para Spitzer, era un todo cuya cohesión íntima dimanaba de la mente del autor. Mente con energías de sistema solar: alrededor de un pensamiento central giraban, en sus respectivas órbitas, los detalles de la obra; detalles de

la lengua, de los motivos, de la trama, etc. Cada detalle nos entregaba la clave para penetrar en el centro de la obra; y desde el centro el crítico podía echar una mirada a los demás detalles y comprobar si tal "étymon espiritual", si tal "raíz psicológica" explicaba el conjunto de lo que veía. El estilo de un escritor era la cristalización externa de la "forma interior" de la mente y del habla de ese escritor; o —para emplear otra imagen spitzeriana— la sangre vital de la creación poética era siempre y en todas partes la misma, punzáramos el organismo en el lenguaje, en las ideas, en la trama o en la composición. Obsérvese que Spitzer no se limitaba al análisis de rasgos lingüísticos; también estudiaba motivos, ideas, contextos no lingüísticos; en otras palabras, estudiaba su total estructura. Pero el aspecto estructuralista de su crítica literaria se hizo más evidente después del año 1930, cuando de pronto se sintió insatisfecho de su propio método. Entendió que, por su origen psicológico, era útil para la literatura de los siglos XIX y XX pero no para escritores de siglos anteriores, reacios a expresar sus idiosincrasias con afanes anormalmente individualizadores. Entonces fue cuando Spitzer se interesó por estructuras cada vez más amplias y el estilo apareció como un estrato superficial que hay que integrar con un centro que está en la persona del escritor, sí, pero que revela también vastas cosmovisiones en la historia de la cultura. Había que reconstruir el sistema estilístico de un escritor, pero tal sistema, a su vez, servía para reconstruir sistemas históricos. Lo que hizo Spitzer, pues, fue no sólo paladear estilos individuales, sino también estilos colectivos, y su fórmula —comprensiva de las dos etapas de su estilística— podría ser la siguiente: "Toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir en una forma lingüística forzosamente nueva" ("Lingüística e historia literaria", 1948). Más aún: dejó de llamar "estilística" a su crítica y en cambio prefirió dedicarse a lo que definió como "semántica histórica": un ejemplo, su rastreo de la palabra 'Stimmung' —en la que vio la vieja raíz de la idea de la armonía del mundo— dentro del cuadro mundial de la cultura (*Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963).

Casi diez años después de nuestra primera entrevista nos reunimos en casa —Spitzer había ido a Ann Arbor, para dar una conferencia en la Universidad de Michigan— y cuando comenté que sus últimos trabajos se apartaban del método inicial, exclamó (copio de mi Diario, 8-XII-1951):

—¡Naturalmente! Yo he seguido escribiendo, después de 1930, de

modo que, o yo soy un idiota, y en ese caso claro que no puedo cambiar, o lo que hoy escribo es diferente. La principal diferencia está en que antes me interesaba la literatura moderna y contemporánea, y ahora sólo me interesa lo clásico, lo antiguo. Comencé como freudiano. Quise estudiar los rasgos estilísticos de un autor porque me interesaban los casos psicológicos individuales. Ahora no. Ahora trabajo en estilos de épocas.

La última vez que vi a Spitzer fue otra vez en Johns Hopkins University, en 1958. Di una conferencia sobre "Misión de los intelectuales en Hispanoamérica" (la que se publicó en *Cuadernos Americanos*, México, CXXVIII, 3, 1963) y él estaba allí. Se acercó para saludarme y volvió a decirme que desconocía nuestra literatura —ya entonces se sentía decepcionado aun de la española de los siglos áureos— pero agregó que, después de lo que acababa de oír, empezaba a preguntarse si la buena conducta civil de nuestro escritores en la lucha por la libertad —superior, en tanto conducta gremial, a la de escritores de países más poderosos— no habría proyectado otra clase de virtudes, estéticas además de morales, en la conducta literaria. "Me gustaría ver —me dijo— cómo esa lucha de los hispanoamericanos por la libertad política se reflejó en el plano más difícil de la libertad poética".

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

UNA CEREMONIA DEL DOCTOR LEARY

Alguien que podíamos suponer digno de crédito nos había advertido que el público del martes anterior, al inaugurarse la serie de Ceremonias Psicodélicas del doctor Tim Leary, había sido muy "bravo". Por lo tanto, no debíamos descartar la posibilidad de que ocurriera algo peligroso, o por lo menos desagradable, la noche en que asistiríamos nosotros. Pero sería imposible imaginar un público más apacible que el que nos esperaba en el *Village Barn*, el teatrito de Greenwich Village al que se había trasladado el espectáculo del doctor Leary, anunciado al principio para el *Village Theatre*. En verdad, no parecíamos expuestos a ninguna forma de peligro, violencia o siquiera malas maneras. Mi marido y yo nos habíamos citado en el teatro con unos amigos. El cambio de sala había producido cierta confusión en cuanto a las localidades, de modo que llegamos casi una hora antes de la anunciada para el comienzo del espectáculo. Pero ya había una multitud a la entrada del *Barn;* no menos de doscientas personas, quizá unas trescientas, esperaban que se abrieran las puertas y a medida que pasó el tiempo la multitud aumentó a tal punto que interrumpió el tránsito de la calle. Pero la conducta del público fue ejemplar. No hubo la menor muestra de impaciencia ante la posibilidad de no conseguir asiento; nadie empujó ni se abandonó al habitual impulso de defender los derechos territoriales. Por otro lado, no podía afirmar que ésa fuera una reunión amistosa, a pesar de que buena parte del público del doctor Leary estaba formada por personas de la misma edad —menos de treinta años— y de situación social parecida: disidentes de la clase media, con instrucción superior a la del nivel corriente.

Esa multitud no hablaba ni reía; no vi que en ella se cambiaran saludos y hasta me fue difícil individualizar a las parejas. Parecía una muchedumbre formada por jóvenes curiosamente aislados que, si se conocían entre sí, no demostraban el menor interés en llevar más lejos su relación. Sin embargo, la atmósfera general era de evidente

benevolencia. Si es posible hablar del rostro de una multitud, éste era el rostro de una buena voluntad inalterable y hasta deliberada: me recordó la impuesta serenidad de los recién convertidos a la *Christian Science*. Al principio, me sorprendió este predominio de dulzura entre jóvenes que suponía más o menos comprometidos con el subversivo mundo de las drogas y que, en todo caso, vestían los violentos uniformes contemporáneos del disentimiento: de un negro austero o, en el otro extremo, muy abigarrados, como repudio de la indumentaria conformista de la clase media. Pero al fin recordé que, después de todo, el fundamento mismo del movimiento LSD —como de casi todos los movimientos contemporáneos de protesta juvenil— es la convicción de que quienes aceptan los valores de la sociedad occidental, o por lo menos se acomodan a ellos, son los que han perdido el conocimiento de la paz y la benevolencia. Podría suponerse, pues, que el LSD tiene un efecto apaciguador sobre la personalidad. He observado esta curiosa transformación en todos los jóvenes que conozco y que han tomado la droga; después de apenas una o dos incursiones, alcanzan una especie de superhumanidad, como si quedaran purificados del error mortal. Y en la medida en que he podido comprobarlo, ese cambio persiste. Pero hay que desconfiar de las conclusiones tomadas de la observación personal. En nuestra etapa del conocimiento científico —muy deficiente —del LSD, sólo podemos saber con certeza que su poder para causar alteraciones en el cerebro es enorme: cinco mil veces mayor que el de la mescalina. Pero ignoramos la índole exacta de los cambios, hasta dónde llegan, y cuánto duran: desde luego, éste es el motivo por el cual quienes lo emplean o no quieren oponerse a su empleo por cualquier motivo, procuran convencerse de que las advertencias acerca de su peligrosidad carecen de fundamento científico.

Fue una buena medida reservar por teléfono cuatro asientos para periodistas: de lo contrario, nos habríamos quedado sin el espectáculo del doctor Leary. Cuando trataba de abrirme paso a través del vestíbulo para recoger nuestras entradas, tuve un encuentro que condensó para mí esa peculiar atmósfera de trascendencia que caracterizaba a ese público. Un muchacho me cortaba el paso. Le toqué el hombro para preguntarle si podía dejarme pasar. Aunque la situación no exigía más que cortesía, el muchacho se volvió aparatosamente, me miró como desde una altura divina y me dijo: "Sólo quiero que haga usted lo que desee hacer". Una respuesta tan sublime no podía sino referirse a otra cosa que a mi simple pedido. Y no sólo las palabras del muchacho, sino también su sonrisa, su actitud, apuntaban evidentemente a un universo moral más

exquisito que el vestíbulo atestado de un teatro en el Greenwich Village de New York. Pero ya en esta etapa tan temprana de mi noche psicodélica, comprendí que habría sido un error considerar a ese muchacho como un caso extraordinario de elevación. Su actitud, y no la mía, era la que parecía normal para la ocasión: en esa muchedumbre convocada por el doctor Leary, acabé sintiéndome como perteneciente a una especie sin amor ni bondad, condenada a la tierra. Después de esa noche pasada entre los discípulos del doctor Leary —y debo suponer que la mayor parte del público estaba formada por discípulos suyos, a juzgar no sólo por su aspecto y sus maneras, sino también por su comportamiento durante la función y, en especial, por el período de preguntas y respuestas que siguió a la ceremonia—, leí un número especial de la revista francesa *Crapouillot* dedicado al LSD, con execelentes fotografías de personas en diferentes etapas de la intoxicación por LSD. Algunos sujetos parecen sobrellevar una experiencia muy angustiosa, pero en ninguno de ellos —sea cual fuere su sufrimiento— está ausente la sonrisa de exquisita imperturbabilidad que tiene la misma relación con nuestras nociones habituales de la serenidad que la sonrisa de la histeria clásica (*"la belle indifférence"*) con nuestra concepción corriente de las emociones placenteras.

Mi afán por encontrar cierta coherencia en todo eso quzá me hizo descubrir en la prosa del doctor Leary —hablada o escrita— un rasgo no muy diferente del de su público: la misma impermeabilidad, lograda con un mismo sacrificio de toda referencia concreta a la realidad. Por ejemplo: habían puesto en el vestíbulo un anuncio para explicar el súbito traslado del espectáculo del *Village Theatre* al *Village Barn.* Lo copié al salir:

> *Con respecto a la celebración psicodélica del doctor Leary en el Village Theatre: El doctor Leary deplora haber descubierto ciertas injusticias y tiene problemas de orden financiero con el teatro. Por consiguiente, se ve obligado a anunciar que ya no aparecerá en el Village Theatre. En cambio, dirigirá una ceremonia religiosa psicodélica esta noche, a las nueve, en el Village Barn. La entrada será gratuita.*

Una prosa como ésta, a la vez tan llana y "elegante", coloquial y refinada, trivial pero solemne, casi de tono jurídico, está compuesta de elementos de comunicación absolutamente familiares. Por cierto, no se propone alarmar al lector. Pero si la examinamos, descubrimos que aunque se presenta como una explicación, no explica nada: simplemente nos induce a creer que se han dirigido a nosotros con la lógica de todos los

días. Lo mismo ocurre con la lengua hablada del doctor Leary. Crea una ilusión de coherencia, parece desarrollarse de manera bastante razonable. Sólo cuando intentamos seguir con detalle su pensamiento elude nuestra comprensión. Sin embargo, la inconsistencia del doctor Leary no parece deliberada; en esto, su estilo verbal difiere del de los evangelistas más ortodoxos. El doctor Leary es, sobre todo, sincero; su lenguaje no podría ser menos ampuloso ni teatral. Y en verdad, es precisamente de su naturalidad, de su sinceridad misma de donde surge su carácter alucinatorio. Más que en alguien como el *Father Divine*, el discurso del doctor Leary me hizo pensar en la madre de Lee Oswald, tal como la describe Jean Stafford en un librito muy interesante, *Una madre sin historia*, que transcribe una serie de conversaciones entre la autora y Mrs. Oswald. Así como, en el caso de Mrs. Oswald, sentí la necesidad de una escenografía, de una caracterización que me confirmara que esta virtuosa en el arte de las afirmaciones ardientemente simples y profundamente desapegadas sólo estaba representando, en cuanto empecé a reflexionar acerca de la "honestidad" del doctor Leary eché de menos los recursos del teatro.

Pero lo que me impresionó particularmente cuando volví a leer el anuncio del doctor Leary en el vestíbulo, después de familiarizarme un tanto con su estilo, fue su presunción de inocencia. Desde luego, esta inocencia es el principal atractivo que la doctrina del doctor Leary ejerce para los jóvenes privilegiados que, quizá porque descienden de una generación resuelta a abrirles las puertas de cualquier forma de conocimiento, consideran ahora a sus mayores singularmente impuros en sus móviles y en su comportamiento. Si el público del *Village Barn* fue, en este sentido, un ejemplo evidente —y creo que en verdad lo era—, los discípulos del doctor Leary no deben relacionarse con nuestras habituales imágenes de la delicuencia juvenil. La diferencia de clases, que no sólo implica diferencias de educación, sino también de conducta social, distingue nítidamente a los adictos del LSD del joven mundo de las bandas y la violencia callejeras. El fenómeno del LSD representa, por lo tanto, un problema social específico que debe situarse, según creo, en esa determinada zona de la sociedad donde las influencias culturales tienden a reemplazar a las habituales presiones sociales.

Con todo, nada de lo que oí durante el espectáculo del doctor Leary insinuó la idea de que si sus jóvenes discípulos han optado tan resueltamente por la virtud y la pureza de móviles es porque están dotados de una bondad congénita, o son muy sensibles a la fealdad o incapaces de soportarla. En cuanto a lo primero, no hay motivos para creer que tras

su benevolencia no existen la agresividad y la violencia habituales en los seres humanos. En cuanto a lo segundo, en el curso de esa noche pasada en el *Barn* llegué a sospechar que si hemos de seguir explicando el fenómeno del LSD por la existencia de una "generación asustada", tendremos qué precisar qué entendemos por ese rótulo. Lejos de ofrecer la imagen de unos seres muy vulnerables a los terrores de la vida, estos jóvenes me parecieron formidablemente blindados contra ellos. Y si esto es porque el LSD ha embotado su discernimiento moral, debemos considerar que la droga tiene un efecto aún más deshumanizador del que suponíamos. Mi deducción no puede ser más sencilla: en los momentos más alarmantes de esa noche, cuando el doctor Leary anunció que no conocía a ningún niño mayor de siete años que no hubiera probado la droga, o cuando su acólito, el doctor Alpert, respondiendo a una pregunta sobre los jóvenes de dieciseis, diecisiete o dieciocho años adictos al LSD, dijo: "No tiene mucha importancia que acaben en un hospital o vayan a la cárcel por unos pocos meses...", no vi la menor muestra de consternación entre la concurrencia. Esos jóvenes pueden estar asustados, como todos nosotros: son jóvenes en un mundo temible. Pero el miedo puede manifestarse de muchas maneras, y define el carácter sólo por la forma que adquiere y los fines que se propone alcanzar. Preocuparse por los niños de Vietnam y permanecer impasible ante la idea de someter a niños de siete años a las drogas alucinógenas significa obedecer a los dictados de la cultura, más que a los de una sensibilidad digna de estima.

Tanto el doctor Leary como el doctor Alpert han sido profesores universitarios de psicología. Mi reacción ante declaraciones tan cruelmente irresponsables como las que oí de ambos —en realidad, eran observaciones casuales, dichas en con toda soltura— se explica por la especial importancia que tiene para mí su antigua profesión. En una sociedad tan móvil como la norteamericana, la escuela es algo más que una institución para la enseñanza de las disciplinas intelectuales: es el molde de nuestra cultura, la fuente principal y el custodio de nuestra moral social. Mañana los hogares serán absorbidos por lo que hoy establece la escuela (casi todos los preceptos de nuestra familia post-freudiana empezaron a formularse en los programas para la formación de los maestros). Pero el problema consiste en que, precisamente por ser Norteamérica tan finalista, la juventud se valora en ella exclusivamente como tal, sin referencia a sus aptitudes morales y sociales. Y esto significa que el maestro —cuya función es instruir a los jóvenes acerca de las complejas condiciones de las cuales depende la continuidad de la vida

social, y acerca de las limitaciones impuestas al individuo por la realidad emocional y social— debe ser capaz de resistirse a las seducciones de una rebelión que sólo se justifica por su ímpetu juvenil: exigencia muy difícil, hoy por hoy, para cualquier persona de espíritu e imaginación inquietos. No hay nadie en la vida pública norteamericana —ni, desde luego, en el gobierno— que tenga tanto poder sobre los jóvenes como sus profesores universitarios, salvo los críticos literarios y los sociólogos de vanguardia, que suelen ser las mismas personas. De modo que si, como ocurre cada vez con más frecuencia, el profesor no parece dispuesto a resistir al encanto de la rebelión juvenil y a encontrar su propia, grave satisfacción en el desempeño de una función paterna, deja a sus estudiantes en la posición de niños privados de esa determinación que sólo pueden alcanzar cuando las personas que los educan —y contra las cuales tienden a rebelarse— poseen una firma autoridad sobre ellos, y entonces se ven ante un vacío, un mundo sin fronteras. No sugiero que la oleada de nihilismo en que los jóvenes parecen cada vez más atrapados provenga únicamente de la escuela, pero sí que quienes se encarguen de los rebeldes deben ser precisamente los que han logrado atribuir el fracaso de la cultura moderna a la conformación de nuestra mentalidad. Tanto el doctor Leary como el doctor Alpert fueron despedidos de sus puestos en Harvard por incluir a estudiantes en sus experimentos con drogas; pero dudo que ambos hubiesen podido llegar hasta los jóvenes de no haber sido por la situación que ocupaban como profesionales.

Pero durante el espectáculo en el *Barn*, el doctor Leary no olvidó sus funciones pedagógicas. Además, hizo de esa velada una ceremonia religiosa y de ese modo recogió las contribuciones que su público —inclusive los asistentes más jóvenes— debieron llevar para esa celebración. (Tengamos presente, por otro lado, que el doctor Leary está bajo proceso por posesión ilegal de drogas: si proyecta basarse en la Primera Enmienda para alegar la libertad religiosa, hace bien en destacar públicamente sus convicciones religiosas.) El espectáculo a que asistimos esa noche se llamaba "La encarnación de Cristo" y también "Una iluminación de Buda". Las ceremonias se anunciaron en las páginas teatrales de los diarios —no en las religiosas—, con el doctor Leary EN VIVO como principal atracción. Sin embargo, sus intenciones religiosas estuvieron siempre en primer plano. Además de la película y las danzas incluídas en el programa, que tenían un carácter ritual, hubo un sermón, una serie de plegarias a cargo del doctor Leary y hasta un momento de silencioso rezo por parte de la "congregación". Al comenzar la función, el doctor Leary recordó que mientras nosotros estábamos

reunidos allí, en un teatro de New York, nuestros cofrades de la India gozaban del éxtasis religioso a las orillas del Ganges y nuestros cofrades de México llegaban a la elevación por medio del peyote. El éxtasis y la elevación pudieron estar ausentes tanto en la actuación del doctor Leary como entre el público, pero la atmósfera de devoción que saturaba el recinto era innegable. Pero las emociones religiosas del doctor Leary parecían competir con las tentaciones del exhibicionismo. Además, estaba muy cansado: desde el principio, no bien ocupó su lugar en el escenario de la sala a oscuras, su fatiga resultó evidente. Y hasta parecía sobrellevar penosamente la secuela de algún exceso alcohólico... Ese era un empresario, un actor, un pedagogo, un Mesías exhausto: el doctor Leary está abrumado por esa multiplicidad de funciones que debe cumplir como jefe de un movimiento que se desarrolló con rapidez muy superior a la que él mismo supuso.

Nos guiaron hasta nuestros asientos, en la sección reservada a los periodistas. Fue divertido, aunque no inesperado, comprobar que en esa sala exigua habían reservado un espacio desproporcionado para las personas que podían dar al movimiento del doctor Leary más publicidad aún que la ya conseguida. No era un abuso —por lo menos de mi parte— presentarnos como miembros de la prensa; sin embargo, ese recurso utilizado para conseguir asientos aumentó la incomodidad que sentí al entrar en la sala. Siempre es incómodo contemplar el universo moral de los demás; y después de todo, la idea de que alguna vez podría ocurrírseme escribir sobre esa ocasión —y de que, por lo tanto, debía tomar notas—, sólo se me presentó cuando ya estábamos sentados. Pocos días después leí una reseña del espectáculo en el *New York Times* escrita por una periodista que descubrió en nosotros a los turistas que éramos en esa ocasión. Citó nuestros nombres y nos describió como "iniciados en los cultos más antiguos de la política y el psicoanálisis". Nos equiparó —el lenguaje es de insólita energía para el *Times*— con "ateos que asistían a una ceremonia religiosa por puro interés sociológico... con una vaga expresión de aburrimiento y repulsión." Bueno, la actitud sociológica parecía allí la más lógica, pero me temo que yo no podía establecer un distanciamiento científico con respecto a lo que me proponía estudiar. Miraba en el teatro a ese público extrañamente aislado y sometido, y tenía una penosa conciencia del abismo que separaba el mundo de esos jóvenes y el mío a esa misma edad; de la diferencia que mediaba entre la dedicación de esos jóvenes y la de los marxistas de la década del treinta, cuando llegué a la madurez. También nosotros, a esa edad, habíamos denunciado la violencia de las autoridades. También mis con-

temporáneos habían emprendido una revolución de las conciencias que habría de "liberarnos". Pero nuestro ámbito era social y político, y ahora el concepto mismo de sociedad es inoperante. Si la nuestra fue una ideología con preocupaciones sociales, y no un apartamiento, ya no podemos jactarnos de ello: la consecuencia habría sido un desaliento que acaso no podría superar la generación que nos sucedió (y que, por cierto, no ha sido superado). Y nosotros no tuvimos la bomba atómica. Y en nuestro mundo no existió esa infinitud, ese vacío que ahora pasa por ser la estructura social y personal de la vida. No era preciso descubrir en los discípulos del doctor Leary una peculiar vulnerabilidad emocional, y hasta una manifiesta insensibilidad, para admitir que tenían motivos suficientes para estar más confundidos y desesperados que nosotros cuando rechazábamos la sociedad con que nos enfrentábamos.

Sentí que mi incomodidad se aliviaba cuando Allen Ginsberg se sentó a mi lado. Y ése no fue el aspecto menos interesante de la noche: por una maravillosa transmutación de las casas (tal como las concebimos habitualmente), el hecho de que Ginsberg estuviera sentado a mi lado durante casi toda la función fue más que un alivio para mí: restableció mis vínculos con la cordura. Al verlo entrar en la sala, lo saludamos con la mano. Ginsberg se nos acercó y en ese preciso instante empezó la función. Para no molestar, se sentó a mi lado. Su barba era la más abundante en ese público de barbudos; de no haber sido tan negra, Ginsberg podría haber representado al poeta cano del movimiento psicodélico: tal es su aire de dignidad y sabiduría, tal la autoridad de que ahora parece investido. Hacía mucho tiempo —¿siete, ocho años?— que no lo veía. Nuestro último encuentro había sido también en un acontecimiento público, acerca del cual yo había querido expresar la inevitable reciprocidad que existe entre observador y observado (sin demasiado éxito, según comprobé después; pero al fin y al cabo, sólo tenemos derecho a pedir de nosotros mismos, y no de nuestros lectores, el sentimiento de ser observados). Muy poco después, el doctor Leary mencionó con toda tranquilidad la presencia de agentes de la patrulla de narcóticos en la sala. Durante un instante terrible, al mirar a mi alrededor sin ver a nadie que coincidiera con la descripción, pensé que el doctor Leary podía referirse a cualquiera de nosotros cuatro: claro que Allen Ginsberg podía responder por nosotros, era nuestra garantía en ese territorio ajeno. Durante las ceremonias, hablando en voz baja y firme, precisa, con el firme dominio pedagógico de los conocimientos que se complace en exhibir, este antiguo estudiante de mi marido me devolvió la seguridad que necesitaba acerca de mi propia identidad, sin que nada volviera

a perturbarla. La destreza con que Ginsberg expuso sus observaciones críticas y estéticas sobre lo que ocurría en el escenario, sin claudicar de su aprobación teórica —y aun práctica— del empleo de drogas, fue una especie de triunfo. Todo en él, tanto la solidez de sus argumentos como su sagacidad, me recordó la importancia —en el ámbito psicodélico y en tantos otros— del deseo de fama e inmortalidad, el impulso más tradicional de los hombres de talento. Porque al fin y al cabo, ¿no es la fuerza de ese deseo lo que ha sostenido a Ginsberg, regulando el grado de su participación en experimentos peligrosos para él mismo e impulsándolo a ir más allá del anonimato implícito en la búsqueda del yo por medio de drogas?

El doctor Leary, ¿es otra excepción a la dura ley de la pérdida del yo que acarrean las drogas? Lo dudo. Sin duda, el auge de las drogas está dando al doctor Leary una rara celebridad. Y estas ceremonias religiosas demuestran hasta qué punto Leary corteja la inmortalidad, identificándose con principios y personajes inmortales. Pero por éxito que tenga en su busca de adeptos para su religión, su persona tiene ya las pálidas pero indelebles señales de la predestinación: se lo advierte no bien toma el micrófono y se sitúa bajo el foco de luz. Como personalidad, tiene el invencible anonimato de un animador de la televisión. El doctor Leary parece bordear los cuarenta años; es alto, delgado, con el desmayo de un sauce. En cierto modo, es apuesto, y tiene algo de la suficiencia de un simpático profesional. Supongo que se siente muy cómodo en ese atuendo teatral, compuesto de pantalones blancos y camisa blanca de cuello abierto. Sus orígenes no son muy claros: parece que proviene del Middle West y ha sido católico; he leído que su padre perteneció al ejército y él mismo fue a la escuela militar de West Point. Pero no es ésta la impresión que produce: su voz y su aspecto son los de un "sensible" miembro de Harvard que ha renunciado a las considerables ventajes de su nacimiento. Es rubio, con el pelo revuelto, lleva un collar y actúa descalzo. Cuando toma el micrófono en sus manos, la máquina parece una extensión natural de su ego infatuado: es su báculo, su cetro, su droga suplementaria, el sucedáneo de su personalidad. A medida que se desarrollaba la ceremonia —con el doctor Leary en el escenario y Allen Ginsberg a mi lado— creció en mí la sensación de una divertida ambigüedad en la relación entre esas dos figuras psicodélicas. Por lo menos ante amigos como nosotros —que lo conocemos desde una época anterior a la actual—, Ginsberg parecía destacar su orgullo de poeta, su superioridad con respecto al maestro de ceremonias (inclusive la superioridad de sus conocimientos). Pero quizá no lo he interpretado

bien. De todos modos, en el trascurso de la ceremonia, aludió en varias ocasiones a la necesidad de humorismo con respecto al tema del LSD. En cuanto a la pobreza de la exhibición del doctor Leary como forma de arte, se mostró cortéstemente y cuidadosamente apologético.

Al iniciarse el acto, la sala se oscureció. El doctor Leary se situó bajo la luz del foco: tras él, un escenario blanco y vacío. Desde los bastidores de esa especie de escenario llegaron los suaves rasguidos de una guitarra; de inmediato, el público se sumió en un silencio de iglesia (aunque la comparación es absurda: en la iglesia la gente tose, murmura, se mueve; pero nadie tosía, murmuraba ni se movía en el *Barn*, salvo los cuatro sociólogos intrusos). Durante las dos horas siguientes —creo que eso duró el espectáculo—, el doctor Leary dominó al público entero; los profesionales podrían envidiarlo.

Con sus observaciones iniciales, el doctor Leary formuló claramente, si así puede decirse, la incoherencia a través de la cual anduve a tientas durante el resto del espectáculo. Tengo un amigo que comparte su departamento con un pintor; un día, la madre de mi amigo (éste es un cuento judío) fue a visitarlo, examinó los cuadros de las paredes y se volvió hacia su hijo preguntándole: "¿Quién *autorizó* estos cuadros?" Es la pregunta que yo habría hecho al doctor Leary: ¿Quién, o qué autorizó esa peculiar mezcla de acto solemne, sermón, clase magistral, ceremonia conmemorativa, danza, película cinematográfica y espectáculo de teatro vocacional? ¿Cómo nació este espectáculo, cuál era su fuente de inspiración? ¿Qué aspecto de la experiencia psicodélica se representaba ante nosotros; hasta qué punto lo que veíamos no era sino una derivación "artística" de ella? ¿En qué medida el doctor Leary improvisaba un evangelio, en qué medida presentaba un testimonio de la doctrina aceptada? ¿Dónde terminaba la representación y empezaba la pedagogía, dónde terminaba la pedagogía y empezaba la representación? El doctor Leary y los demás actores, ¿estaban bajo los efectos del LSD y la droga, por así decirlo, estaba presente en la conversación que acompañó la película cinematográfica? ¿O hubo al menos la intención de lograr un distanciamiento artístico con respecto a los efectos de la droga? Se nos informó que los actores de la película, *Seres en llamas*, estaban bajo los efectos de la droga cuando filmaron. (No he podido comprobar si es cierto: pero el inconexo automatismo de sus movimientos y su dispersa sexualidad parecía confirmarlo). La película del doctor Leary, la mímica esporádica que transcurría frente a la pantalla, las palabras dichas por el doctor Leary y las entonadas antifónicamente por el mimo masculino y una mujer a un lado del escenario, eran lo bastante inanimadas como para sugerir una interferencia similar con los procesos nor-

males. Sin embargo, sé que un actor tiene que ser muy diestro para simular una condición no obstaculizada por la humana torpeza. Lo que en el espectáculo del doctor Leary tenía un aire de transmisión intermitente quizá proviniera de la falta de experiencia profesional. "Hay que despojarse de todo para encontrarse a sí mismo", "No rezamos a nadie que esté en las alturas, sino a lo que hay dentro de nosotros mismos". Aun al anunciar estas enérgicas consignas, el propio doctor Leary —a pesar de su naturalidad y su sinceridad— no logró imponérsenos de una manera decisiva, salvo en la forma que las "personalidades" de la televisión y los clubes nocturnos ya han hecho iconográfica. La imagen esencial que transmitía era la de un profesor que actuara como animador en un espectáculo escolar: un profesor apuesto, cansado, básicamente vulgar, de aire aún adolescente, histriónico, tan complacido con su popularidad entre los estudiantes como con los privilegios a que, llegado el momento, podía acudir, dada su posición académica.

Durante un rato bastante largo permaneció bajo la luz de los focos, solo. No me pareció que el momento fuera demasiado largo para su público. Su conferencia-sermón-charla cubrió un ámbito ya muy conocido por las reiteradas exposiciones de la doctrina. Pero no estábamos bastante preparados para la sinuosidad del pensamiento del doctor Leary, para su resuelto (aunque exhausto) desprecio por las normas habituales del razonamiento, del discurrir inteligible. Durante la ceremonia, todo fue dicho con el ritmo de las ceremonias: algo entre un canturreo y una moderada exhortación. *Rogamos para que podamos soltar las amarras e iniciar un buen viaje* (¿quiso decir en la próxima sesión de LSD o, sólo metafóricamente, allí mismo en el teatro?)... *El viaje es siempre el mismo* (¿quiso decir "seguro", o se refería a que el camino indicado es uno solo?)... *Renovamos y restablecemos los antiguos mitos* (esto podía referirse a la exhibición, pero también al viaje sagrado a que se nos invitaba)... *Ofrecemos* (¿las publicaciones sobre el doctor Leary, psicólogo?) *lo que hemos aprendido en diez años de ardua labor... Nosotros* (¿el doctor Leary y su público? ¿El doctor Leary y los demás adictos al LSD?) *nos encontramos en nuestras retinas, en la pantalla donde vibran los rayos de luz, en los canales líquidos del oído; después nos movemos dentro de nosotros para resucitar el cuerpo, para redescubrir el reloj del universo: el latido... Después respiramos juntos... No debéis iniciar un viaje sin un mapa... Los mitos son celulares... El mito es una fotocopia... Esta noche os invitamos a revivir el mito de Jesucristo... La resurrección de Jesucristo ha sido un arduo viaje para todos nosotros*

(¿El doctor Leary y sus co-autores? ¿Todos nosotros, los habitantes del siglo XX, herederos de la tradición cristiana?)...

Primero hemos caído bajo el látigo cristiano, después bajo el látigo judío y ateo... El mito cristiano significa que una vez hubo un hombre que asumió todos los pecados, los deberás y no deberás, y los borró. Si experimentáis este mito (¿antes de tomar la droga? ¿Después) *seréis libres... Volved y liberad el mundo del bien y del mal... El tañido de la campana en Millbrook* (aquí una sonora campanada nos trasladó al "instituto" del doctor Leary) *nos hace emprender un viaje de descubrimiento. Debéis ver una guía en la persona que ha estado aquí ante vosotros: un viejo brujo o una rana o un jorobado. Hoy, vuestros hijos adolescentes... tienen la llave para el viaje que siempre implica un elemento químico. Este es el Cáliz, la Sagrada Comunión, y siempre la última cena: adiós a todos los que ahí estáis... Os doy la bienvenida en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo... Dad gracia cuando tomemos el Cáliz y dejemos que suban nuestras gracias. Bebed. Ésta es mi carne, mi sangre, mis huesos... Cada vez que hagais esto, hacedlo en memoria mía.*

Las luces empiezan a moverse en la pantalla y el doctor Leary se aparta. La intensidad de su voz aumenta. *¡Abrid los ojos, buscad el centro!* Grandes círculos de luz aparecen en la pantalla y la exhibición se complica:

VOZ DE MUCHACHA: *¿Es posible flotar en el universo de nuestro cuerpo sin perder el camino?*

Nadie responde. Formas semejantes a hongos en la pantalla. Frente a ella, un hombre con pantalones negros, el torso desnudo, se mece lentamente, penosamente, diría; sus brazos se agitan y hablan en el idioma danzado de la pregunta torturada.

VOZ DE MUCHACHA: *¿Qué ocurre?*

EL DOCTOR LEARY: *Flotad hacia el centro.*

VOZ DE HOMBRE: *Me ahogo en sangre... Auxilio... Por favor, paren... No, sigan...*

VOZ DE MUCHACHA: *Sangre de muerte... Fuera... Fuera... Sangre de muerte... Vida... Vida... Vida... Rojo...*

VOZ DE HOMBRE: *Tan tibia... Manando... Derritiéndose... Jadeando... Hálito de vida...*

Aquí mis notas registran algunos gemidos en el escenario, pero no quién es el que sufre. Por desgracia, no sé taquigrafía. Pero si al principio me entorpece esa inhabilididad para registrar cada palabra dicha

en el escenario, cuando puedo seguir el fluir de ese lenguaje, descubro que ese fluir es todo. Se dice que el LSD hiende el subconsciente para aumentar el caudal del consciente; éste es, en verdad, su valor principal y él más festejado: enriquecer la conciencia. Pero afirmar que la experiencia del LSD enriquece la conciencia es mezclar los dos sentidos de la palabra "conciencia": el que la opone a la *in*conciencia (y mediante el cual nos referimos a las actividades mentales que podemos registrar mientras se producen) y el sentido honorífico, el de la lucidez activa y útil. Si hemos de juzgar el estado del LSD por la representación o la vaga idea que de él nos dio Leary en su ceremonia, o por lo que hasta ahora hemos leído acerca de él, lo que ocurre bajo el LSD puede muy bien ser una inundación de la mente por imágenes o emociones de las que habitualmente esta desprovista. Pero lo que la mente hace con este nuevo material no parece tener la menor relación con una actividad mental significantemente enriquecida, tal como la suponemos en nuestra habitual concepción de la lucidez. Éste es, desde luego, un viejo problema de la estética. No sin interés, los actuales estudiosos de Coleridge demuestran con argumentos bastante persuasivos que "Kubla Khan" no es la transcripción de un sueño, producido por el opio, y que si Coleridge lo presentó de ese modo lo hizo para asumir una actitud polémica, en defensa de la función de lo irracional en la creación poética. Pero no es tan sólo un problema estético; es, además, un problema científico muy urgente: ¿cómo definir lo que entendemos por conciencia, sobre todo en el proceso de la creación?

El diálogo entre la voz masculina y la femenina enmudece y el doctor Leary se retira a la sombra para que la atención del público pueda concentrarse en la pantalla. Las imágenes que aparecen en ella me hacen pensar en células sanguíneas aumentadas o en otra materia orgánica. Después van haciéndose más complejas, "sociales" y a veces fugazmente identificables. El fondo musical también aumenta de volumen, se hace más enérgico (Ginsberg me susurra: "La Misa Luba, versión africana de la misa católica), y obedientemente oigo lo que quizá sea el *Kyrie Eleison.* Ginsberg susurra: El *Requiem* de Verdi, y también lo oigo, aunque menos convencida. Sin que lo haya advertido, la guitarra ha enmudecido, reemplazada por un registro sonoro que acompaña lo que parece proponerse como una representación o evocación del proceso evolutivo, una especie de Marcha del Tiempo psicodélica. Ginsberg dice una palabra que suena como *estraboscopia,* que supongo formada sobre la misma raíz de *estrabismo: "Med.* Disposición viciosa de los ojos por la cual los dos ejes visuales no se dirigen a la vez al mismo objeto." Una consulta ulterior al dicionario me informa que Ginsberg ha dicho *estra-*

boscópico: perteneciente a "un instrumento para observar las fases sucesivas de un movimiento periódico, mediante una luz periódicamente interrumpida." Pero la diferencia sólo es objetiva. El intento de la cámara por captar la velocidad de las imágenes psicodélicas me parece una enfermedad de los ojos. Desde mi lugar reservado a los periodistas, ya no veo a Leary. Supongo que se ha sentado en el escenario, a la derecha. Su voz reanuda el conjuro:

Volvamos al siglo XX *y reencarnemos a Jesucristo. Que cada uno de nosotros lo haga ahora mismo... Tenéis que asumir la culpa, los pecados y la perversidad del mundo... Tenéis que hacerlo por todos, para que esos males desaparezcan... Entonces habremos acabado con el bien y el mal, y habremos renacido...* Con total generosidad, Leary invita a la policía y a los agentes de la patrulla de narcóticos a unirse en el renacimiento, y por primera y única vez en la noche su público da muestras audibles de reaccionar: "Tiene razón" dicen varias voces suaves, devotas, entre el público.

Mis notas no dicen si Leary ha vuelto al centro del escenario, pero allí lo recuerdo, bajo la luz del foco. La película ya ha hecho su recorrido desde nuestros orígenes unicelulares hasta nuestra moderna mediocridad metropolitana, y ya podemos oír el sermón. Por cierto, es en el centro mismo del escenario donde Leary hace el número capital de la noche: invita a alguien del público a subir a la plataforma, a desnudarse para ser clavado en la cruz. *Busquemos en el bolso. Hay unos cuantos clavos y una corona de espinas.* Nadie se mueve entre el público. Leary no parece sorprendido, no esperaba voluntarios; y me pregunto qué habría hecho si un oyente demasiado oficioso hubiera ofrecido sus servicios. Leary repite: *Si garantizamos que ya no habrá restos de mal en el mundo, ¿habrá un voluntario que se deje clavar en la cruz?* Leary disipa el silencio reverencial, o al menos lo interrumpe por un instante, con un comentario preparado: nos confía que le han advertido que, de hacer semejante propuesta en el escenario, "cuatrocientos noventa y siete exhibicionistas, sadomasoquistas y homosexuales invadirán la plataforma." Nadie ríe. *No, no debemos hacerlo así, debemos hacerlo con la ropa puesta, o al menos con nuestros uniformes... Pero hagámoslo.*

Sigue el sermón más serio, enteramente a cargo de Leary y, como todos los sermones, muy extenso. Leary anuncia que su texto es de William Blake, *que trabajó en nuestra profesión hace un par de siglos* (sic) ...Debemos iniciar una nueva religión, dice Leary, y un nuevo país. *Hemos trabajado durante seis años* (recuerdo que, hace unos minutos, eran diez) *para elaborar un plan con el fin de transformar este país y*

este planeta... Iniciar una religión nueva es como iniciar un negocio. O un jardín. Hay secuencias inevitables... Una serie de ordalías o pruebas... No hay paranoia ni hostilidad en nuestra oposición; es una ruda faena ésta de iniciar una nueva religión. Una ruda faena, pero muy estilizada, más clásica que el baseball o el football... Debemos ponernos en onda y desprendernos de todo. ... Desprendeos de todo e interiorizaos... Necesitáis un sacramento, y el sacramento es hoy una droga. Las drogas que usamos hoy son antiguas... Tratad esos sacramentos con el respeto que merecen. Antes de poneros en onda, debéis estar en estado de gracia. Debéis mirar en vosotros mismos y descubrir dónde habéis pecado. En vuestro propio tablero de ajedrez. Sois los únicos que podéis perdonaros a vosotros mismos. Mirad en vuestros ojos: en vuestra retina está la historia. Confesaos a vosotros mismos. Si os confesáis antes de tomar un sacramento, podéis retorceros de dolor, tendréis que llamar a un médico... Cuando os tomáis la droga y os ponéis en onda, entonces sois capaces de revelar a los demás lo que os ha sido revelado. Leary llama a Rudi y a Jackie, sus asistentes, para que se adelanten y testimonien. Parecen haber intervenido en la preparación del espectáculo; ahora nos ayudarán a entenderlo.

LEARY: *Rudi, ¿dónde estamos ahora y adónde vamos?*

RUDI (pensando): *Trabajamos desde un núcleo que es un círculo de amor. Una cosa muy hermosa y pura.*

LEARY: *Jackie, ¿dónde estamos?*

JACKIE (que es una muchacha): *Estamos aquí, y estamos felices de estar aquí. Y saldremos de aquí para transformar el mundo.*

LEARY: *Debemos trabajar con los jóvenes, los artistas, los grupos marginales para lograr la transformación. La conciencia del artista cambia y el cambio perdura... Trabajamos para cambiar la vida familiar... Instamos a los maridos y a sus mujeres a que tomen juntos el LSD... No puedo imaginar a un marido convertido sin que desee convertir a su mujer. No puedo imaginar a los padres convertidos sin que deseen convertir a sus hijos. No conozco a ningún niño mayor de siete años que no haya tomado la droga, y conozco a muchos. Los padres convierten a los hijos.*

Leary es diestro en el recurso de la ironía. En sus ultrajes a la decencia, hace que resuene la voz de la respetabilidad ultrajada:

¡Imaginad: convertir a los niños!...

una pausa cargada de ansiedad, y al fin Leary recapitula:

La experiencia psicodélica es algo que queremos compartir con los seres queridos... Es inconcebible que los padres tomen LSD sin desear que sus hijos compartan la experiencia.

El público permanece absolutamente inmóvil: nadie golpea con los pies, ni silba ni se levanta para protestar. Nadie sale del teatro. (Y no sé de nadie que se proponga informar acerca de los que hemos oído con toda claridad los que estamos sentados en el sector reservado al periodismo.) A partir de este momento, el sermón de Leary no puede sino caer en el anti-climax:

Estamos ahora en una fase política y legal... Varios millones de norteamericanos toman LSD, muchos más fuman marihuana, con serios propósitos... Necesitan una institución... Estamos tratando de que los tribunales autoricen a grupos pequeños el uso de LSD... Cuando tomáis el LSD, desaparecéis. Es algo tan hermoso... El desapego de todas las viejas ambiciones y afanes... Eso que descubrimos, eso por lo cual luchamos, es lo que deseáis, algo que sabéis posible... Necesitamos y esperamos vuestros comentarios y preguntas.

Los comentarios y preguntas que constituyen el resto del programa pueden responder a la invitación de Leary, pero no a sus necesidades. Por otro lado, ¿qué conferenciante obtiene las preguntas que necesita? Las que hacen a Leary no son un desafío ni una provocación. Tiene más suerte que cualquier conferenciante que, al terminar su exposición, descubre a quiénes se ha dirigido y cómo han interpretado sus palabras. Un hombre se pone de pie para decir que ha enfrentado a la bestia: ¿es esto lo que Leary quiso decir con "enfrentar al lobo"? Por mi parte, no he oído ninguna referencia a lobos, en singular o en plural. Me pregunto si el que pregunta se refiere a la bestia que enfrentamos en el espejo cuando nos confesamos con nosotros mismos, o simplemente a un encuentro durante el viaje psicodélico. Quizás el propio Leary esté confundido. En todo caso, elige este momento para llamar al escenario a "su renombrado colega, el doctor Richard Alpert", recién llegado de California. Ambos responden juntamente a la pregunta refiriéndose a una recapitulación uterina de la larga, lenta evolución humana. *"Fichas" de recuerdos pasan rápidamente por el cerebro de quien ha tomado LSD, cosa que no encaja en la pulcra mentalidad del siglo* XX. Deduzco que cuando se toma LSD se vuelve al vientre materno y se revive el proceso pre-natal.

Un sacerdote hace la segunda pregunta: Leary y Alpert reconocen en él a un amigo. El sacerdote quiere saber si después de muchas incursiones no es posible tener la misma experiencia sin tomar la droga. Es el doctor Alpert quien responde: *Después de una prueba, se siente uno deprimido por nuevo sentido que adquiere la vida cotidiana. Después de muchas pruebas, se siente la exaltación de haber revisado la vida entera... El LSD no es un reemplazo del esfuerzo consciente de profundizar aquí y ahora...*

El LSD es una advertencia constante de nuestra divinidad... No debemos interrumpir la experiencia porque estemos demasiado ocupados... Hay que buscar a alguien que no conozca el LSD y descubrir cómo él y yo somos nosotros. En este momento recuerdo, con cierta confusión sintáctica, al sacerdote del maravilloso libro *The Little Golden Calf*, de Ilf y Petrov, que usa el verbo "perturbarse" como verbo activo de expresión: "Sí", se perturbó el sacerdote. "No", se perturbó el sacerdote. Pero desde luego, eso era en otro país. El sacerdote se sienta. Parece satisfecho con la respuesta.

Ahora el maestro de ceremonias presenta a Allen Ginsberg, lo llama al escenario. Ginsberg se levanta con modestia y presteza —¿estará sobre aviso?— para unirse al círculo en el escenario. Mientras se abre paso entre el público, el doctor Leary hace algunas observaciones sobre electrones, eleva el nivel científico de la ocasión. También se refiere al tema de la gente que se suicida bajo los efectos del LSD: el porcentaje es ínfimo, nos asegura; y por otro lado, se trata de gente que no logró confesarse y expurgar sus pecados. Después hace una seña a alguien que quiere hacer otra pregunta.

Esta vez, aunque la pregunta no se propone ofender, sugiere cierta crítica; está cuidadosamente equilibrada con disculpas. Aunque el que pregunta comprende la índole moral de la experiencia psicodélica, conoce a gente que toma la droga sólo por placer. ¿Qué opina de esto el doctor Leary? Desde el otro extremo del teatro oigo claramente la pregunta. Pero Leary parece tener dificultades; se vuelve hacia sus ayudantes, pero al no encontrar ayuda invita al que ha preguntado a subir al escenario. En su camino, el muchacho debe enfrentarse con otros miembros del público, que se levanta para protestar: semejante pregunta sólo puede provenir de alguien atrapado "en el juego", es decir, de alguien bajo el influjo de los valores mundanos, no psicodélicos. Hay un momento de tensión entre los dos hombres al pie del escenario (es una especie de alivio en esa atmósfera tan apacible). Entonces interviene Allen Ginsberg: *Están tomándolo demasiado en serio, hay que mantener el buen humor.* El que ha preguntado se dirige al escenario, defendiéndose: *Pero yo quiero una revolución que triunfe.* A lo cual Leary responde suavemente: *Díganos por qué, ...cómo estamos apartándonos del centro...* El que ha preguntado se identifica como profesor de un *college* en South Jersey. Apenado, explica que algunos de sus estudiantes no entienden los fines morales del LSD, lo toman para probar la sensación que produce, no son *serios.* (Pronuncia la palabra como no he oído pronunciar ninguna palabra desde los días en que los camaradas se acusaban mutuamente de *subjetivos.*) *Y quiero que ustedes ganen, quiero una revolución como la que ustedes llevan a cabo.*

Al fin, Alpert se encarga, juiciosamente, del confuso camarada de South Jersey. *No importan los motivos por los cuales esos muchachos de dieciséis, diecisiete o dieciocho años toman LSD; si se ponen en onda durante 30 segundos, la experiencia será bastante profunda. Y no tiene mucha importancia que acaben en un hospital o en la cárcel por unos poco meses... La confusión, para estos muchachos —sea cual fuere su edad— será inmensa: les abrirá las puertas, los convertirá en "mensch".* El público se muestra aliviado y dispuesto a la catarsis del buen humor, después de esta desdichada discusión...

El alivio imprescindible del humorismo lo suministra un negro fuerte y apuesto que se pone de pie y con voz resonante anuncia que tiene una sola pregunta que hacer: *¿Qué es el LSD?* Aunque por primera vez se oyen risas entre el público, la pregunta choca contra un muro de silencio en el escenario. Pero el que ha preguntado insiste: *Los he oído hablar toda la noche del LSD. Y quiero saber qué es el LSD.* Después de instantes que parecen una eternidad, cuando el público empieza a agitarse, alguien en el escenario tiene la suficiente presencia de ánimo para contestar: *Es un producto químico.* El tema queda agotado. El negro se sienta. Tim Leary hace entonces algunas observaciones acerca de su LIGA PARA EL DESCUBRIMIENTO ESPIRITUAL, en la actitud de un predicador antes de que pasen el platillo para la colecta. Pero no pasan ningún platillo: el espectáculo no ha significado un gasto *para nadie. Nosotros, los miembros de la Liga, trabajamos corriendo toda clase de riesgos para obtener la legalización de la marihuana y el LSD... Nuestra labor es la de un grupo íntimamente familiar.* Allen Ginsberg se adelanta y anuncia para el sábado siguiente una manifestación antibélica (no, no es una manifestación antibélica: es "una marcha de la paz, una trascendencia sobre la ira".) La reunión llega a su fin.

Como al entrar, la multitud no se empuja ni se da codazos al salir del teatro. Ahora veo algo que no advertí al empezar el espectáculo: parejas de muchachos y chicas tomados de la mano, como los matrimonios que salen de los funerales o de las bodas con las manos juntas, ligados por la intimidad de una honda emoción compartida. (A propósito, Tim Leary no puede ser más recatado en cuanto a la pareja humana: cuando se refiere al tema sexual, sólo habla de "las relaciones con la esposa".) También es posible individualizar, aquí y allá, a otros visitantes entre los verdaderos miembros del culto: el exánime individuo próximo a los cuarenta, marcado por la impotencia, la soledad del artista fracasado; la muchacha de labios apretados que imagino al borde de la piscina de una "Asociación Cristiana Femenina"; la contadora pública que se destaca de la multitud

tanto por su terrible pulcritud y su soltería, cuanto por su edad avanzada (la oigo saludar a unos amigos: "¿Qué les ha parecido? ¿No están *impresionados*?"). Son los extraviados que no pertenecen a ningún mundo.

Pero la mayor parte del público no desmiente mi primera impresión: todos son jóvenes. Pertenecn al Village y, a la vez, a la clase media; tienen las caras contemporáneas y simpáticas en que necesitamos confiar: la cara de la gente que suponemos destinada a la conducción intelectual, aunque llevan en sus ojos la señal de haber hecho otra elección. Nosotros cuatro nos preguntamos mutuamente: ¿Son únicamente los muchachos más dotados los que participan de este tipo de cosas? ¿Son éstos los exponentes mejores, los más brillantes, de su generación? Desde luego, ignoramos la respuesta para esas preguntas y otras relacionadas con ellas: ¿Cómo es posible que una persona instruida, sea cual fuere su edad, tome en serio a este profeta psicodélico y dé su beneplácito para una ideología tan desprovita de ideas? Mientras avanzamos hacia la calle —como no estamos redimidos, necesitamos una cerveza—, descubrimos que ése es el principal motivo de nuestra ansiedad. Para nosotros, la ceremonia religiosa del doctor Leary ha sido ridícula, cuando no despreciable, pero nos han rodeado jóvenes de buena educación que no sólo aceptan las drogas y las teorías del doctor Leary, sino también extienden a toda la teoría del LSD un salvoconducto que la exime de cualquier análisis racional, creando una atmósfera —o acaso respondiendo a ella— en la que cualquier crítica se considera represiva, retrógrada, falta de imaginación, de amplitud científica.

Pero la epifanía del doctor Leary me sugirió pensamientos aún más tristes que éstos. El mes anterior había tenido noticia de cuatro jóvenes, cuatro adolescentes hijos de amigos míos, que habían tenido un colapso como resultado del LSD. Tres de ellos eran universitarios (dos muchachos y una chica que debió ser hospitalizada); el cuarto era un estudiante secundario que, al borde de la psicosis, fue eliminado de su escuela. Con estos, eran siete las víctimas del LSD que yo conocía. Desde luego, algunos o todos ellos podían estar predispuestos a las perturbaciones mentales. Y no disponemos de estadísticas que nos aclaren si estos casos representan el peligro que pueden correr los discípulos del doctor Leary. ¿Cuánto tendremos que esperar para que aparezcan esas estadísticas?

El doctor Alpert no admite estas angustias. "Esos chicos" eran meros accidentes de la nueva revelación, huevos que hay que romper para hacer la tortilla del doctor Leary. Pero yo no puedo ignorar estos riesgos, excusándome en un distanciamiento irónico o "científico", ni puedo alardear de "objetividad" ante la destrucción de los jóvenes en pro de una nueva Jerusalén de la imaginación política. La destrucción de las facultades

mentales de una persona es un hecho *real*, como el hambre, la pobreza, la muerte. Ocurre en la vida real; acarrea una angustia real. No, la causa de mi malestar cuando salí del espectáculo del doctor Leary no era el hecho de que su público diera crédito a las incoherencias en que se explayó —sus discípulos son lo bastante inteligentes como para confiar más en el cuento del LSD que en su narrador. Lo que me angustiaba era advertir que nuestra actual tendencia a considerar que los jóvenes disidentes son, en sí, buenos —sea cual fuere la forma de su disidencia— puede socavar nuestra habitual concepción de la decencia humana, inclusive la idea de que la mente humana, aun en toda su flaqueza y posibilidad de error, es valiosa.

DIANA TRILLING

(Trad. Enrique Pezzoni.)

CRÓNICAS

Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres Julios

En 1949, un poema dramático —*Los Reyes*— inicia el viaje de Julio Cortázar hacia la fractura. El Minotauro, deleznable monstruo señalado por treinta siglos de mitología, es reivindicado en mérito a la misma circunstancia que determinó su aislamiento: la de ser "distinto" de los demás. En 1967, el mismo autor escribe: "Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me dividía de mis amigos y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador".

Entre ambos personajes, mellizos en la esencia, la diferencia no va más allá de la anécdota o la morfología. En el texto cortazariano, el hijo bestial de Pasifae respira la libertad de los poetas (aquella del libre albedrío espiritual, que trasciende el cautiverio). A despecho de la tradición, Ariadna ama a este cronopio bovino, y utiliza astutamente su filamento para perder a Teseo, héroe standard, pedestre, esclavo de los convencionalismos y el orden.

En su aventura vital, Cortázar opta también por la rebeldía y el compromiso; recluído en su propio laberinto, se dedica a la misma prolija antropofagia de su astado congénere, devora atavismos, descalabra estereotipos, apunta a una recreación del hombre y de sus estructuras mentales y sociales.

Este propósito se reitera a lo largo (y a lo hondo) de toda su obra, sin una sola concesión al molde ni traición a sus objetivos. Solamente los procedimientos, las delirantes herramientas, los experimentos cada vez más audaces se desechan o se modifican, en busca de la llave maestra capaz de abrir las válvulas de la locura.

Desde *Los Reyes* hasta *La vuelta al día en ochenta mundos*,[1] último libro publicado, su acción creadora no tiene (salvo algunos cuentos de *Bestiario* o de *Final del Juego*, de raíz puramente estetizante) otro propósito que el de socavar las instituciones de la comodidad y la costumbre, la obesidad intelectual, la poltrona, la solemnidad, la modorra, esos narcóticos que han matado el estado de gracia, la curiosidad y el disconformismo. Y siempre llega a la coherencia a través del caos, a la lucidez a través de la enajenación, a la seriedad —"*esa señora demasiado escuchada*"— a través del humor y la disonancia.

1 Ed. Siglo XXI, México - Buenos Aires, 1967.

Mientras tanto, Cortázar ha adquirido una abrumadora erudición. Su apetito y su tiempo de lectura (durante las vacías noches de Chivilcoy, donde ejercía la docencia secundaria) lo han aproximado a "todas" —tal es la impresión que se tiene al leerlo— las fuentes de información bibliográfica, donde ha obtenido autoridad y recursos para su campaña de amputación, agigantándose hacia adentro —en dudas y en ansiedad—, como una adecuación metafísica a su elevada talla exterior.

Viaja a Europa y se radica allí definitivamente. "*Extraño la Cruz del Sur / cuando la sed me hace alzar la cabeza / para beber tu negro vino medianoche. / Y extraño las esquinas con almacenes dormilones / donde el perfume de la yerba tiembla en la piel del aire...*" escribirá, padeciendo las nostalgias del desarraigo. Tiempos de desconcierto y asimilación los que suceden a este viaje, nuevas pautas de estrechez y de soledad madurando las ásperas incógnitas que lo habitan, hasta que encuaderna la angustia y le da proyección universal.

Los viajes (siempre los viajes, como los puentes y los laberintos —tres constantes en la literatura de Cortázar—) se suceden en su producción de largo aliento y hasta en su poesía y cuentos breves, postulando su miedo, su cólera, su incomunicación, su rebelión contra todas las formas de lo establecido y sistemático, sin soslayar a Dios y a su exasperante geometría (*"El Señor como un árbol / desparramando el exacto número de hojas / y la semana tiene siete días / justos, quién lo discute"*).

Los Premios será el viaje más ortodoxo. El mar, el vapor, la tripulación, los pasajeros conforman por sí solos una secuencia de travesía, a pesar de que el "Malcolm" no irá muy lejos. Pero un buque anclado es suficiente para que Cortázar juegue su gran metáfora (aunque sostenga que no lo movieron intenciones alegóricas), indague en la naturaleza y el lenguaje de los hombres y proponga un laberinto —la popa inexpugnable—, al que es necesario llegar para acceder a la luz.

El Cielo de *Rayuela* es la estancia final de ese laberinto (la novela impone el ejercicio de saltar de capítulo en capítulo), pero ninguna de las criaturas que lo buscan logrará pisar sus umbrales. La muerte, la demencia, la alienación sembrarán la ruta cuadriculada de puentes falsos y de temas truncos; un niño que no comenzó el viaje y un hombre que llegó a un puerto de rulemanes y escupideras; un ovillo con muchos cabos sueltos en el que no es posible precisar aquel que asume la continuidad del hilo. Se ha escrito mucho sobre *Rayuela* y no interesa aportar aquí otras referencias sobre esta obra fundamental. La intención es señalar solamente su carácter esotérico y trashumante, más intenso aún que el de *Los Premios* por cuanto ese único personaje del contexto puede ser el autor a la búsqueda de su propio Cielo. Porque hay que convenir que entre los conflictos del "Pelusa" o "don Galo Porriño" y la inquietud filosófica, el rango espiritual y la actitud literaria del "protagonista" de *Rayuela* media —en lo metafísico—, el mismo abismo que distingue, locomotivamente, la quietud del vapor sobre la rada de la frágil coreografía sobre los escaques.

Asistimos ahora al último viaje de Julio Cortázar, una *remake* gagarinesca de aquel que emprendió Phileas Fogg, en la saga verniana. *La vuelta al día en ochenta mundos*, con pie de Siglo Veintiuno Editores (nombre prometedoramente vanguardista), explora las napas más densas de la experiencia existencial y artística de su autor, a través de un pro-

ceso de auto-análisis donde no falta la asociación libre encubierta tras la anécdota casual. Ciertamente, muchos de estos "mundos" traslaban ya la órbita de *Rayuela* (y aun de *Los premios*), pero descubrirlos por boca de Horacio, de Persio o de Morelli les daba un tinte de ficción, de ingrediente informal, aunque se supiera positivamente que se navegaba en aguas profundas.

Ahora, Cortázar asume su verdadera identidad y es su propia voz la que expone —con una objetividad que alguien puede confundir con divismo—, las etapas de este portentoso periplo a través de los ochenta (enunciativos y no taxativos) mundos de su día. Aurora Bernárdez, su mujer, se anticipa a nuestras sospechas y pregunta:

"¿Va a ser un libro de memorias? Entonces, ¿ya empezó la arterioesclerosis?"

Porque también nosotros nos hemos asociado al sobresalto, imaginando a un cronopio petrificado, habitando su propia estatua con un libro en una mano y la otra bajo la barbilla, tratando de que no trascienda su color verde que tanto escandalizaría a los Famas que le traigan ofrendas florales.

Es que hemos olvidado, claro está, los anticuerpos de Cortázar, su inmunidad a los narcóticos y nos encontramos, sí, con una autobiografía (casi una antología personal) pero "hacia adentro", hacia esos mundos —¿ochenta?— que el hombre guarda dentro de sí y a los cuales los Sputniks no han podido llegar.

No se trata siempre de grandes planetas: hay también lunas, asteroides y hasta alguna estrella lejana que no se puede alcanzar, pero que resplandece. El "día" de Cortázar ya ha superado los cincuenta años (en la cifra convencional) y no es posible cotejar los escarceos de la mañana con los frutos de su madurez intelectual y creativa.

No ha sido tampoco ésta la preocupación del autor, dedicado únicamente a armar su congruente sistema solar con todos aquellos elementos que, a su juicio, han conformado su personalidad, su ideología y su estética. Se barajan así testimonios de dolor social *(La criminalidad infantil en los Estados Unidos, El drama de la infancia en Vietnam del Sud)* con teorías sobre la literatura y el lenguaje que nos había anticipado en *Rayuela;* crónicas de lo entrañable *(Louis, enormísimo cronopio, La vuelta al piano de Thelonius Monk,* Macedonio, Gardel, el "noble arte" de Firpo vs. Dempsey) con referencias a su vida y fauna familiares; brochazos de humor en estado puro *(De la seriedad en los velorios, Un Julio habla de otro)* con relatos en los que el humor —ese estilete— termina con nuestro buen humor *(Teoría del agujero pegajoso, Viaje a un país de cronopios);* un ensayo medular sobre José Lezama Lima (el vértice más empinado del libro), nuevos delirios zoológicos, una certera defensa de Jack el Destripador y del Vampiro de Düsseldorf y otros tantos mundos más, expuestos o sugeridos, que abandono para no incurrir en cosmografías, y que Cortázar ha recogido del living de su casa, en sus infinitas lecturas, en una nube semejante a la que René Magritte pintó en *La bataille de l'Argonne,* en su fidelidad a Keats, en un niño venezolano a quien troncharon las dos manos para usarlo de limosnero, en un éxtasis de su gato Teodoro W. Adorno, en viejos papeles de su juventud amorosamente conservados por la tía universal, en algún desván polvoriento de la memoria.

Estos elementos —representativos del fascinante mundo interior de Cortázar— no alientan, como se ha dicho, ese afán exhibicionista que invalida tantas Memorias de estado público. Quien, como él, tiende *"a que escribir y respirar no sean dos ritmos diferentes"*, sabe que sólo con el ejercicio sanguíneo de la literatura se acercará a las claves de la percepción y el conocimiento. Lo dice él mismo, con estas palabras: *"Escribir, es dibujar mi mandala"*.

Los que hayan frecuentado *Rayuela* con la intensa, dolorosa morosidad que es necesaria para aprehender su esencia —conozco alguien que la leyó en un fin de semana, "tanto me gustó" (sic)—, saben que Cortázar no es siempre digestivo y mullido. Huyendo siempre del *"cangrejo de lo idéntico"*, asimilado en cambio a esa *"simultaneidad porosa"* de la esponja *"donde continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas de tiempos, estados y materias aparentemente inconciliables"*, impone al lector la participación activa en su aventura, lo asocia a su propio extrañamiento y confía en que los instrumentos que le facilita han de servirle para desbrozar el camino. *"Para qué volver sobre el hecho sabido de que cuando más se parece un libro a una pipa de opio, más satisfecho queda el chino que lo fuma, dispuesto a lo sumo a discutir la calidad del opio pero no sus efectos letárgicos"*, afirma, indiferente a aquellos que no quieren —o no pueden— caminar a la par de su satánico ritmo.

La Vuelta no es, tampoco, un viaje para linfáticos. Claro que mi voraz lector de *Rayuela* podrá abarcarla en un par de horas limitándose, como es factible, a los textos de liviana "apariencia": páginas de humor, algunos cuentos que no muerden, las notas del período "civilizado" del gran troglodita. Lo mismo hacíamos, de chicos, sobrevolando a Zola o a Lawrence para ubicar nuestros trémulos centros de interés. *"Il faut prendre des leçons d'abîme"* (la misma escuela que Cortázar se propone, a través de la cita de Verne, al asomarse al *Paradiso* de Lezama Lima), para acceder al universo que trasciende (no el que meramente expone) el último libro de Cortázar. El autor no arroja un cable, no arrima una tabla para evitarnos el chapuzón. Siempre fiel al tono lúdico de toda su obra, descoloca para sugerir la verdadera ubicación, acude a la paradoja para devolver la razón a su verdadero cauce. El esoterismo de su lenguaje y de sus alusiones puede hacerse intolerable, como si se buscara provocar en el lector, por un mecanismo de desafío, una actitud agresiva que asegure su respuesta al *match* propuesto.

Cortázar se resiste a perder altura, confía tal vez en que no hay mejor escuela de vuelo que la de los pájaros, empujados al vacío apenas empluman. *"El problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir nuevas aperturas"* —explica—, sabiendo que a los aletazos instintivos de los pichones sucederá el descubrimiento de las corrientes de elevación, la seguridad del planeo, la victoria sobre las oscuras leyes de la gravitación.

Tampoco en las citas se hallará un oasis, un cono de sombra donde echarse a dormitar. Como ya lo había "cometido" en *Rayuela*, el autor se dirige a un lector dotado, hipotéticamente, de un acervo cultural equivalente al suyo propio. El resultado es un aluvión de referencias y alusiones no aclaradas por "obvias", en el que los no avisados perderán, sin duda, el sabroso jugo. Claro que no falta, otras veces, la puntillosa mención de las fuentes, pero ellas no asfixian con rigor académico la espon-

taneidad de la cita, jugando en cambio como advertencia, como "dato" (un diminuto aparato telefónico en reemplazo de los Ibid., cf., etc. sugiere el tono coloquial de la "llamada"), como orientación hacia nuevos horizontes del conocimiento. En ambos casos, las citas alcanzan el fin perseguido en cuanto incitan a urgentes empresas de lectura y estudio. Con palabras de Robert Lebel, Cortázar declara: *"Todo lo que Vd. ve en esta habitación o mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores"*. Qué cronopio frente a esta confesión singular, dejará de planear reiterados cambios de domicilio en alguno de los cuales encuentre, tal vez (olvidados en un placcard, o debajo de la cama, entre las pelusas), uno de los ochenta mundos de Cortázar o, ¿por qué no?, una docena de sus ciento sesenta propios mundos.

El secreto está en conservarse serio. Pese al tono de "divertimento" que respira buena parte del libro (al cual no es ajena la deslumbrante diagramación y selección gráfica de Julio Silva), *La Vuelta* nos aproxima, como ninguno de los anteriores libros de Cortázar, a la salida del laberinto, a la verdad humana y artística que éste quiere alcanzar. Es necesario, entonces, acompañarlo con esa seriedad que es ingrediente del mejor humor, aunque el deseo de bailar tregua o bailar catala se torne irresistible, o el fulgor de los cristales rojos y amarillos del calidoscopio nos impidan ver —usando una imagen que le pertenece— *"la gran rosa policroma"*.

El esfuerzo no será solamente nuestro. De pronto, también Cortázar pierde el tren, o se atrasa en este laberíntico viaje a través de Cortázar. Su búsqueda se concreta a manera de *takes* (esas sucesivas grabaciones de un mismo tema en una sesión fonográfica de jazz), y no excluye "recaídas y rehabilitaciones" *("no siempre se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años...")*; contradicciones formales que, en la buena compañía de Nietzsche, no se preocupa de disimular (renegando de lenguajes y estructuras a los que, en la hoja siguiente, se entrega con apolínea delectación); reiteración de textos ya conocidos (por editados). Y es que *La vuelta* no es "otro" libro de Julio Cortázar, sino un Manual de fractura propicio a la reinvención del mundo y su expresión (el mismo movimiento iniciado en *Los Reyes*, al que ahora se aproxima aún más por acción propia y por asimilación a nuevos aires de justicia económica y social, que traduce en un acorde en Rojo Mayor para la mano izquierda).

Adentrarse en él, vencer su hermetismo, es alistarse en este viaje fascinador que, según lo sugiere, es sólo el anticipo de otros más osados.

JORGE ALBERTO SAEZ

Dominios ilícitos

La extrema concentración de estos cuentos —algunos de una página y media— manifiesta el designio de abolir radicalmente las partes serviles del relato. Excluídos los intercersores de sentido nulo, todo aparece en primer lugar o, más precisamente, *es* el primer lugar.

La insumisión a los esquemas del relato ya clasificados, pareciera originar en la autora de *El pecado mortal*[1] la sensatez que distingue a los niños de su cuento "La raza inextinguible". Ellos no aceptan las ciudades imperfectas de *esa gente*, los adultos; en consecuencia, construyen otra, *pequeña y perfecta*. No de otro modo es la estructura de estas narraciones: pequeña y perfecta; acabada como una flor o como una piedra.

La reserva delicada y el don de la alusión son rasgos de una escritura "simple" y estricta que no logra disimular su perfección. Aquí es "todo más claro", y a la vez, todo más peligroso. El peligro consiste en que los textos dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen. También el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es *otro*, o revela *lo otro*, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible. La ambigüedad de Silvina Ocampo se acuerda con su facultad de transponer un hecho apacible y común en otro que sigue siendo el mismo, sólo que inquietante. Es decir: se traslada al plano de la realidad sin haberlo dejado nunca. Asimismo, se traslada al plano de la irrealidad sin haberlo dejado nunca. Claro es que términos como *realidad* e *irrealidad* resultan perfectamente inadecuados. Pero para sugerir con más propiedad ciertos gestos y cierta mudanza, habría que remitirse, en este caso, a las danzas japonesas, a su tenue grafía corporal. Entretanto, vale la pena recordar a Sterne: *Hay miradas de una sutileza tan compleja...*

El modo de hacer visibles las pasiones infantiles configura el centro magnético de la presente antología. Cierto, esta crónica demasiado apresurada no podría conducir al "dominio sagrado e ilícito" de la infancia. A la vez, resulta improbable soslayar a los pequeños seres que allí se encuentran.

En el cuento "El pecado mortal" hay una niña fascinante en su urgencia por expresar las formas del desenfreno y por intervenir en fiestas elementales donde los juegos de la sensualidad riman en consonancia con los demás juegos. A falta de esto, le corresponde ser la oficiante y la víctima sacrificial de sus propias misas negras en las que descuella su candoroso amante: una roja flor.

1 SILVINA OCAMPO: **El pecado mortal** (EUDEBA, Serie de los contemoráneos, Buenos Aires, 1966.)

También la criatura de "Autobiografía de Irene" traba amistad con un personaje de igual procedencia que la flor: *Jazmín*, un perro imaginario. A más de esto, las dos niñas comparten *el deseo ardiente de ser una santa* o, acaso, el de anegarse en las aguas suavísimas de un sueño sin culpa.

Pero la Muñeca, a diferencia de Irene, es una figura adorable a causa de sus ojos abiertos. Ella sabe que la flor roja y el *blanco libro de misa* que ha investido de virtudes afrodisíacas, resultan fascinadores y aterrantes porque son signos de lo prohibido. El deseo irrefrenable y el terror a transgredir, confieren un prestigio desesperado y deslumbrador a esos actos sencillos que ejecutan con idéntica maestría un minúsculo salvaje y cualquier pequeño hijo de rey.

En la más bella escena, la flor es reemplazada por el Chango, *el primer sirviente, el hombre de confianza de la casa.* Para configurar un ritual de violencia exquisita, concurren el hombre de cara de serpiente, la niña lujosamente ataviada e inseparable de su muñeca, y los ritos de la muerte. Callada e inexpresiva, la Muñeca consiente en tornarse una muñeca con la que juega un afantasmado personaje viscoso. Simultáneamente, en la zona adulta de la casa, celebran un velorio. *Alguien murió, no recuerdo quién.* La presencia de la muerte, suavemente sugerida, es decisiva. Por un lado, las convenciones la circundan; también ella pertenece a lo prohibido. Por el otro, el desorden que origina siempre la muerte ordena el horror y la incertidumbre de las ceremonias anteriores al día vedado en que una niña encuentra un nombre para su culpa inexistente. La escena es designada: *arcana representación.* Tal vez pueda agregarse, también, que la *representación* convoca las Danzas macabras, acaso porque derivan de un tema incesante: Muerte y Lujuria.

De la *arcana representación* emerge el detalle siguiente: la Muñeca inseparable de su muñeca, testigo —acaso partícipe— de prácticas sensuales asaz fieles a *l'école du voyeurisme.* Y cuando *el hombre de confianza de la casa* le pregunta si vio y si le gustó, la Muñeca arranca la cabellera de su muñeca, lo cual es una respuesta. (*L'homme fait rire sa poupée.* Fargue). El espléndido y erótico simulacro que llamamos *muñeca* aparece, aquí, como el *döppelganger* de la Muñeca que representa un espléndido simulacro erótico.

Según el prologuista, *Icera* y *La raza inextinguible* ilustran un tópico de la narrativa fantástica que consistiría en *la alteración del tiempo, sobre todo el desconocimiento de su característica de irreversibilidad...*

En efecto: tanto en *Icera* como en *La raza inextinguible* es notoria la alteración del espacio (la idea del espacio implica, por supuesto, la del propio cuerpo). El tiempo, en los dos cuentos, toma la forma del espacio o, lo que es igual, el tiempo es transformado en espacio. En el primer relato, Icera, niña diminuta, decide nunca crecer. Su elección es anterior a la de Oskar Matzerath (*El tambor de hojalata*), circunstancia histórica que se menciona por estar prefigurada, de algún modo, en otro cuento: *La pluma mágica.*

Con el fin de permanecer tal como está, Icera se entrega a la ascesis espiritual. Le ayuda su fe y, sobre todo, su desconocimiento de la expresión "en la medida de lo posible", característica de los adultos. A la vez, la diminuta precavida martiriza su cuerpo diminuto con vestidos y zapatos diminutos, con lo cual inventa, de paso, un cinturón de crecimiento o un

cinturón de niñez. El experimento obtiene éxito físico, metafísico y moral.

La raza inextinguible habita una ciudad en miniatura donde *todo es perfecto y pequeño: las casas, los muebles, los útiles de trabajo, las tiendas, los jardines.* A pesar de estos espacios deliciosos, la opacidad se cierne sobre el cuento. Acaso porque los niños, con su responsabilidad habitual, se han hecho cargo de la clase adulta u ociosa, y se los ve abrumados. Pero los adultos se sienten incomprendidos e insatisfechos; luego, no tienen otro remedio que portarse mal.

La metamorfosis del espacio más perfecta acontece en *La escalera.* Este cuento en forma de imágenes d'Epinal prueba que setenta años de vida pueden transmutarse en veinticinco escalones. En el último escalón, espacio y tiempo se anulan mutuamente: es el fin de la escalera; es la muerte de una anciana.

Icera y *La raza inextinguible* atestiguan la refutación del espacio adulto. En el otro extremo se encuentran Fernando (*Voz en el teléfono*), la Muñeca (*El pecado mortal*) y Lucio (*Las invitadas*), confinados a casas demasiado grandes para ojos demasiado recientes. Es verdad que esas casas guardan una hermosura secreta y amenazante que los niños admiran con alegría y crueldad cuando la descubren en los libros para niños. Pero si una casa es aquello que protege, es manifiesto que estos niños habitan casas ilusorias.

El juego de la ilusión teatral se multiplica por la presencia del "tercero". A este personaje, miembro de la servidumbre, *los padres y las madres* le asignan el rol siguiente: el de interponerse entre ellos y los niños. También actúa junto a los niños pobres, con la diferencia de que éstos lo buscan por sí solos. Así se forman triángulos equívocos; y no es casual que los "terceros" tengan rasgos femeninos y maternales (se ha visto un ejemplo: el Chango). La excepción a la regla parece ser Ireneo (*El moro*) puesto que la confirma con exceso.

La dialéctica del desamparo y del humor es inherente a todos los cuentos. En consecuencia, la infancia mutilada halla su complementario en la *vendetta* de la infancia. La palabra temida convoca inmediatamente a Fernando (*Voz en el teléfono*), autor de la *vendetta* más memorable. Claro es que la ejecuta en una de las fiestas de cumpleaños que Silvina Ocampo organiza minuciosamente en honor de sus "invitados". Después de leer este libro, sabemos que el calendario es un instrumento que registra cuánto "le" falta para ser un cumpleaños.

Además de *nouveau riche* de sus cuatro años, Fernando es adorador de fósforos, gracias al "tercero" y a su madre, la que no cesa de plantearle un problema sobre la causalidad: *Fernando, si juegas con fósforos, vas a quemar la casa.* Y Fernando, como los niños chicos y los científicos grandes, necesita verificar la dosis de verdad que puede encerrar un problema. Así, la fiesta de cumpleaños se vuelve apoteósica o, más modestamente, traumática: Fernando juega con fósforos y quema la casa. En cuanto a *las madres,* mueren por fuego, naturalmente.

El minúsculo pirómano no es el único parricida. Antes, no hay niño, en *El pecado mortal,* que no lo sea. *Autobiografía de Irene* testimonia un parricidio imaginario. En el día de su primera comunión, la Muñeca entra en la iglesia *con dolor de parricida.* Una excepción sería Luis (*El moro*): lo único que hace es abandonar a su madre por un caballo.

Como todos los niños, pero un poco más, los de este libro miran y oyen lo que no se debe, lo que no se puede. Pero aquí no se trata solamente de los clásicos robos lujuriosos de escenas y de sonidos sino de algo más grave: averiguar su "pecado mortal", esto es: aquello por lo cual *esa gente* los entregó a las furias de la *soledad pánica*.

En los cuentos de Silvina Ocampo las desgracias reciben "la visita de los chistes" sin que por eso queden reducidos ni el humor ni la aflicción.

Dos ejemplos eficaces: *El vestido de terciopelo* y *Las fotografías*. El primero es un boceto donde se ve a una modista probando un vestido a una señora. La prueba se interrumpe porque la clienta muere dentro de su vestido vuelto prisión. Esto es todo, y no es risible, ni siquiera sorprendente esa callada traición de un vestido. Pero Silvina Ocampo confió la conducción del relato a una amiga de la modista: la enanita regocijada, hilarante, responsable de que un hecho de los bajos fondos del mundo trivial se cubra con la máscara prestigiosa de los rituales bárbaros. El humor, y un ligero horror, derivan de la jocundia inexplicable de la "observadora".

Como puede comprobarse, la autora no intenta poner en tela de juicio la noción de realidad. Pero, por las dudas, prefiere que los hechos más normales sean transmitidos por "puntos de vista" de la estirpe de la enanita muerta de risa.

En *Las fotografías*, la inesperada muerte se desoculta entre risas y festejos. De ahí el escándalo, puesto que la más mínima decencia exige cierta discontinuidad en el tiempo y en el espacio entre un grupo munido de copas de sidra y la muerte repentina de una niña.

La conjunción entre la fiesta, la muerte, el erotismo y la infancia, procede de una misma perspectiva fulgurante, posible de discernir, distintamente, en todos los relatos.

Acaso no sea imposible, ahora, deducir un rasgo general. (*Sí, si lo queremos así, esto conduce inmediatamente a lo cósmico.* Lichtenberg). El rasgo principal de *El pecado mortal* consistiría en ciertas uniones o alianzas o enlaces: la risa no se opone al sufrimiento; ni el amor al odio; ni la fiesta a la muerte.

Tantos enlaces obligan a referirse a *Celestina*. Este cuento sobre una honesta sirvienta remite, creo, a *La Celestina*, es decir a la extraordinaria *voyeuse* (y "*oyeuse*") cuyo oficio mercenario sería el pretexto de una pasión absoluta. La criatura de Fernando de Rojas logra enlazarse al placer por la alegría visual y auditiva. *Celestina*, de Silvina Ocampo, desfallece de goce al escuchar (o al leer) desgracias y muertes ajenas. La dueña medieval pacta con el erotismo; la criada moderna, con la muerte. Día tras día, Celestina reclama alimentos negros como el humor del cuento *Celestina*. Al término de su retrato enlutado, suministran a Celestina noticias fieles al arco iris; de esta suerte la matan. Crimen perfecto o multiplicación del humor por sadismo al cuadrado.

Rhadamantos se le parece por su figura central: siniestra, furtiva, mezquina sin apelación. Cuento para contemplar como a una caricatura, por ejemplo, la de este bellísimo título: Envidia "constante más allá de la muerte".

Autobiografía de Irene proporciona un ejemplo de humor sospechoso de ingenuo, pero conviene desconfiar. Vecina de su muerte, Irene piensa

en las cosas que anheló ver, que nunca verá. De la profusión del universo escoge las esenciales (para ella), entre las cuales aparece *el teatro Colón con sus palcos y sus artistas desesperados cantando con una mano sobre el pecho.* La que va a morir de su culpa (del pánico de su culpa) se entristece porque no habrá visto una tarjeta postal muy cursi.

En los cuentos de Silvina Ocampo, el humor es obligado a nacer, casi siempre, del pie de la letra o, lo que es igual, del simulacro de la asimbolia o, lo que es igual: basta olvidar que el lenguaje está hecho de símobolos, para que el mundo se vuelva una representación de El Gran Hospicio del Mundo.

"...y dibujaban muchas cosas. Todo lo que empieza con M.

—¿Y por qué con M? —inquirió Alicia.

—¿Y por qué no? —dijo la Liebre Loca".

Los veinte cuentos que reúne *El pecado mortal* proceden de diversos libros de Silvina Ocampo. La cuidadosa selección de textos estuvo a cargo de José Bianco. No es esto todo, y es una lástima. Hay, también, una especie de prefacio por nadie firmado, en el que alguien repite *realidad; irrealidad; fantástico.* Mediante la repetición de estos términos, el innominado transcribe los tópicos fantasmas que caracterizarían la narrativa fantástica. A su vez, los tópicos inaveriguables se hacen acompañar por definiciones cómplices. Decir, por ejemplo, que *la presente selección de sus cuentos destaca la voluntad irrealizadora de su estilo,* es decir poco, e incluso ese poco no es cierto.

Tal ver resulte oportuno transcribir unas líneas luminosas de Jorge Luis Borges:

(...) creo que no deberíamos hablar de literatura fantástica. Y una de las razones (...): ya que toda literatura está hecha de símbolos, empezando por las letras y por las palabras, es indiferente que esos símbolos estén tomados de la calle o de la imaginación. Es decir, creo que esencialmente Macbeth (...) no es un personaje menos real que Rodion Raskolnikov...[2]

ALEJANDRA PIZARNIK

2 Alejandra Pizarnik e Ivonne A. Bordelois: **Entrevista con Jorge Luis Borges,** "Zona Franca", Nº 2, Caracas, 1964.

Capdevila y las malandanzas del idioma

¿Quién no leyó, en su día a Arturo Capdevila, claro varón cordobés —de la Córdoba virreinal argentina, con no menores blasones intelectuales, distancias guardadas, que la Córdoba califal— gran señor de las letras, que acaba de morir? Su obra, muy copiosa, abarca los más diversos géneros que van desde la poesía a la evocación histórica, pasando por el ensayo jurídico, el teatro, la novela e, inclusive, la medicina, donde en los últimos tiempos incursionó. Pero no es de este Capdevila polígrafo del que nos interesa ocuparnos sino, más concretamente, del escritor preocupado por las cuestiones del idioma, a las que siempre aplicó una vigilante curiosidad y un apasionado interés polémico. Primera muestra de ello fue su libro *Babel y el castellano*, en cuyo prólogo nos advertía: "Un orgullo ha dictado este libro: el de hablar castellano, y una cosa querría patrióticamente el autor: comunicar este orgullo a toda la gente que lo habla". Oponiéndose a los criterios popularistas, mayoritarios, Capdevila llegaba a afirmar osadamente: "Tengo el coraje de ir contra el más frecuente y respetado de los lugares comunes. Es una gran mentira la soberanía del pueblo en las cosas del espíritu. Otra soberanía no hay que la muy incontrastable de la inteligencia avizora." En lo cual no hace sino coincidir con aquellas frases de Fray Luis de León, siempre recordables: "El bien hablar no es común, sino negocio de particular juyzio, ansi en lo que se dice como en la manera como se dice".

Tras aquel libro tan lleno de doctrina, muy leído, comentado, y varias veces reimpreso, Arturo Capdevila publicó, veinte años después, otro similar bajo el título *Despeñaderos del habla.* En sus páginas se aplicaba de modo más concreto, a criticar y desmenuzar vicios y corruptelas del lenguaje. Y ahora, quince años después, acaba de dar a la imprenta *Consultorio gramatical de urgencia.*

Convengamos en que el título, sin dejar de ser acertado, puede engendrar equívocos por lo que suena a lección algo anacrónica de dómine. En efecto, acaso ¿no nos retrotrae a más de medio siglo atrás, a los días de un Antonio Valbuena, cuando un galicismo, un gerundio, un adverbio mal empleado se perseguían como tachas de infamia, cuando buena parte de la crítica misma de un gran Clarín se aplicaba a estas minucias gramaticales?

Los tiempos han cambiado indudablemente. La gramática está en baja. Hay una gran lenidad para quienes atentan contra sus normas, cada vez más elásticas, tanto en España como en América. ¿Se escribe mejor? ¿Se escribe peor? No es esa la cuestión. Capdevila se mantiene en su papel de censor de transgresiones y las columnas de un popular diario porteño, "La Prensa", han venido publicando una serie de artículos que ahora,

reunidos y completados constituyen el *Consultorio gramatical de urgencia.* Nos importan e interesan no sólo por la lección que de ellos deriva sino por la amenidad y el gracejo con que están escritos y que hacen tan deleitable y provechosa su lectura. Prescindiendo de los influjos de galicismos anglicismos, Capdevila hace investigaciones muy curiosas sobre una penetración más próxima, y menos conocida, la de los brasileñismos, en el habla cotidiana argentina. Tales por ejemplo las palabras "bochinche", "batuque", con sus inequívocas reminiscencias fonéticas africanas, *carpa* en vez de tienda de campaña, *cimarrón* por ganado arisco o mate amargo, *desmentido* por desmentida, *buen día* en lugar de buenos días (aunque éste también puede ser galicismo), *embromar*, en el sentido de perjudicar, y otras muchas voces similares.

Puesto luego a señalar corruptelas típicas del habla cotidiana porteña, denuncia lo que llama una particular muletilla: el "*agarrismo*", consistente en el empleo del verbo agarrar, que reemplaza el vitando coger, pero aplicado indiscriminadamente, tal por ejemplo, en este párrafo: "Bueno, apenas el *tipo* me dejó solo, *agarré* y me fui a la oficina... Como veo que está el jefe, *agarro* y entro... Si uno no agarra y hace las cosas tac-tac, no consigue nada." Lo que "traducido" quiere decir: "Bueno, apenas el individuo me dejó solo, pensé o reflexioné y me fui a la oficina... Como veo que está el jefe, recapacito y entro... Si uno no se decide y hace las cosas..."

Otro capítulo muy curioso es el dedicado al vicio verbal que llama, según vocablo griego, la *sigmapenia* o el comerse las eses, ejemplificado en el párrafo siguiento que, sin duda, suena a andalucismo: —"¿A qué hora vamo a ir?—. Mientra no sepamo algo seguro, quedémono aquí". Este vicio es muy advertible en las bajas clases.

Finalmente señala otro descuido de aparición reciente pero invasora y que no puede pasarse por alto. Es la intercalación indebida de la preposición parásita *de* en la construcción de muchas frases. Por ejemplo: "Me piden de que no falte".

Recuerdo que otro gran conocedor del idioma, por añadidura eminente filólogo, Pedro Henríquez Ureña, me decía una vez sus dudas respecto a la eficacia de las campañas idiomáticas. Sea o no su última consecuencia mejorar el idioma, ello no disminuye en nada el valor positivo y la amenidad de lectura de libros tan deleitables —repetimos el calificativo— como éste de Arturo Capdevila.

GUILLERMO DE TORRE

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

OSCAR MASOTTA Y OTROS: *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

Más que una evaluación estética de los espectáculos —no muy numerosos— que han podido verse bajo el nombre de *happenings* en Buenos Aires, este conjunto de trabajos intenta ofrecer una *situación* del género: genealogía y descripción, o, si se quiere hablar en el lenguaje de "expertos para expertos" que ostenta todo el libro: diacronia y sincronia. Así, el estudio de Alicia Páez nos informa prolijamente de los probables antecedentes —literarios, plásticos y teatrales— del *happening* —algunos tan ilustres como Dadá, Max Ernest, Artaud. Eliseo Verón propone una descripción estructural que, aunque erizada de tecnicismos, no deja de ser interesante.

Nos encontramos así ante la curiosa paradoja de que el nivel de reflexión que acompaña a estos curiosos, caprichosos y no siempre divertidos experimentos llamados *happenings* resulta ser singularmente elaborado y denso. Un lenguaje concienzudo, acostumbrado a las objeciones, sumamente liberal frente a neologismos y tecnicismos de toda especie, nos va introduciendo en el sentido y las características fundamentales del *happening*. Las más relevantes parecen ser: participación del público en el espectáculo; preminencia acordada a los materiales sobre los objetos, a los objetos sobre las personas —tratadas como objetos-materiales—; lenguaje tratado asimismo como materia sonora; carencia de argumentos, de ensayos, de tiempo lineal, de continuidad; importancia correlativa de los efectos, del valor de ambientación, de los elementos irracionales que aparecen como contenidos. Esta fórmula no es arbitraria: parece ser apta para una reorientación o reconversión total de la sensibilidad del espectador que lo capacite para construir por cuenta propia una crítica de sus propias posibilidades de percepción y de los factores de alienación que en este sentido operan sobre sus facultades: "el objeto estético nuevo lleva en sí mismo no tanto —o bien tanto— la intención de constituir un mensaje original y nuevo como que permite la inspección de las condiciones que rigen la construcción de todo mensaje" (sic). "En un mundo saturado por las concepciones impuestas a través de los medios de comunicación de masas, el ataque debe dirigirse principalmente a la *percepción*, y no a una razón impedida de ejercicio crítico, para poder así reorientar tanto a la percepción como a la razón." Así nos aproximamos a una definición más ambiciosa del *happening:* "la materia del género *happening* es la acción social como sistema". De ahí que se insista sobre la necesidad de participación del espectador, que deberá desmontar, desde el insólito punto de apoyo que le ofrece el *happening*, la perspectiva "normal" de su vida cotidiana y acceder así a la posibilidad de transformarla radicalmente. Lo que se subraya es la función conativa del acto de comunicación estética: no se trata ya de que el artista exprese sus emociones personales, ni tampoco de mostrar o revelar la realidad, sino de actuar directamente sobre el

receptor, de "hacer, hacer". En suma, pocas veces se habrá visto una formulación estética más directamente pragmatista. Aquí nos acercamos al quid de la cuestión. Un arte que se autodefine por su intención de hacer participar no puede ser juzgado sino por la eficacia que alcanza en este empeño. Ahora bien, llegado este punto, hay un súbito arriamiento de banderas. Oigamos a Verón: "no cabe duda que los *happenings* son objetos de consumo necesariamente elitista y es altamente probable que esta afirmación sea también válida para el futuro. (...) Concluir de esta circunstancia que los *happenings* son algo reaccionario sin otras aclaraciones, sería adoptar una actitud parecida a la de muchos intelectuales rusos, que en los primeros años de desarrollo de la moderna técnica de la computación electrónica la rechazaban calificándola de 'ciencia burguesa y capitalista'. Es, en otras palabras, confundir el análisis interno del objeto y su estructura con el análisis pragmático, es decir con el análisis de su difusión, su recepción y su uso en el contexto de la sociedad. Ambos análisis son legítimos, pero deben ser distinguidos. Y reducirse al segundo es una tendencia bastante difundida, que implica en muchos casos, de hecho, una complacencia con los esquemas fáciles de una sociología superficial".

Hasta aquí, el análisis de Verón que nos parece perfectamente justificado, salvo en un punto: el que se refiere precisamente al hecho de que el *happening* privilegia ante todo, en su propia estructura interna, el momento de la difusión, recepción y uso en el contexto social. De modo que la distinción se vuelve en este caso singularmente espinosa. Aparece en este punto otra pregunta obligatoria: ¿Cuál ha sido la real eficacia del género? Noto al pasar que muchos de los ejemplos citados por Masotta presentan resultados al parecer contraproducentes: el público no entiende, se aburre, se fatiga, se impacienta, se comporta de un modo totalmente ajeno a la participación buscada. Muchas veces el espectador se va sin saber si el *happening* ha terminado o no: en este sentido, el espectáculo representa una real frustración para el espectador de una sociedad de consumo; el *happening* es inconsumible e inconsumable al mismo tiempo. Frustración educativa, pues. Pero la exaltación y alegría de la que nos habla Susan Sontag al evocar el género —según sus propias experiencias en EE.UU., hemos de creer— no han dejado huellas aquí. Creemos que se puede suponer correctamente, entonces, que sus creadores carecen acaso de la garra necesaria, y que sus ricas disposiciones críticas e intelectuales no alcanzan a equipararse a sus dotes comunicativas. No podemos dejar de recordar aquí al más ilustre de los antecedentes que se permiten invocar los *"happeners"*: Antonin Artaud. Este es el testimonio que ha dejado Gide de la eficacia de Artaud:

"Al terminar esta memorable sesión, el público callaba. ¿Qué se hubiera podido decir? Se acababa de ver a un hombre miserable, atrozmente sacudido por un Dios, como en el umbral de una gruta profunda, antro secreto de la sibila, donde no se tolera nada profano, o bien, como sobre un Carmelo poético, a un vate expuesto, ofrecido a los tormentos, a los murciélagos devorantes, sacerdote y víctima a la vez. Se sentía uno avergonzado de volver a su lugar en un mundo donde la comodidad está hecha de compromisos".

Aquí sí la presencia se vuelve, indudablemente, eficaz; su trastorno es tan profundo como verídico: "uno se sentiría avergonzado de volver a su

lugar en un mundo donde la comodidad está hecha de compromiso". Esta observación final, por parte de un hombre tan prevenido, tan poco ingenuo como Gide, me parece justificar sobradamente la empresa de Artaud, mucho más que las premisas de Masotta con respecto a las obras de su grupo. A riesgo de parecer negativa, debo decir que todavía me resulta más interesante una cultura en que las diferencias entre el trágico y admirable genio de Artaud y la simpática demagogia de Marta Minujin valgan más que sus eventuales semejanzas. Anoto, para terminar, algunas discordancias y coincidencias menores. Creo que *Happenings* es un libro interesante por la capacidad informativa y crítica que presenta, bastante insólita en nuestro clima, ya raro en ensayos. El galicismo congénito de Masotta —"no amo al Zen"— su propensión al galimatías —"el medio masivo de comunicación es un medio de lo que de inmediato hay en la inmediatización del objeto"— no alcanzan a ocultar su indudable inteligencia y agudeza. Totalmente gratuito nos parece, sin embargo, su ataque a Klimovsky —a quien en una ocasión cita de segunda mano, a través del diario *La razón*—, "hombre de derecha", según su opinión. Parece por lo menos curioso que un crítico izquierdista se detenga a desmenuzar una simple frase del profesor Klimovsky a fin de encontrar en ella resabios presuntamente derechistas, mientras pasa por alto, a lo largo de todo un libro, la problemática conexión entre marxismo y estructuralismo —"el último dique —según Sartre— de la burguesía contra Marx"— y se adhiere sin mayores explicitaciones críticas a McLuhan (de quien leo, por parte de un acalorado crítico francés: "Le discours idéologique de McLuhan assure la société capitaliste sur elle même: il fait joyeusement coincider l'idée de nature humaine et l'image que l'homme occidental a de lui même").

Por otro lado, no deja de ser estimulante la afirmación, por parte de jóvenes intelectuales marxistas, de la autonomía —relativa— de la obra de arte: el valor de la obra como tal, su jerarquía de objeto estético, no podría ser disuelto por la explicación, señala Massota, coincidiendo en esto con Verón: "El objeto *consiste* en algo antes de ser valioso, intrascendente, reaccionario, etc." Un reconocimiento de este tipo ofrece un sólido terreno para la indagación crítica común.

Otras objeciones posibles conciernen a la curiosa concepción de Verón, para quien el arte tiene la misión de transformar la realidad, mientras la ciencia se contenta con reflejarla. No hay duda que mi concepción de la ciencia no coincide del todo con la de Verón. Estas observaciones nos llevarán sin duda demasiado lejos. Baste con decir, como conclusión, que la lectura de *Happenings* parece más digna de interés que las eventuales muestras del género entre nosotros. Acaso sea un rasgo típico de nuestra obstinada época el que los trabajos críticos resulten más estimulantes y ricos que las propias obras a las que se aplican. Pero no dejo de temer, tanto para los críticos como para los poetas del acontecimiento, que su obra no resulte sino otro avatar del intelectualismo.

IVONNE BORDELOIS

ALICIA JURADO: *En soledad vivía*, Buenos Aires, Losada, 1967.

Es difícil decidirse a escribir una nota crítica sobre un libro cuando todo lo que éste sugiere es elogioso. Tal el caso de la novela *En soledad vivía* de Alicia Jurado.

Como una objeción —nacida más como impulso del lector acucioso que de la entraña de la obra— podría decirse que, al principio, las prolongadas descripciones de paisaje demoran la trama argumental. Pero cabe reconocer que esas páginas conforman el escenario preparado por la autora para atrapar a sus personajes. Y tiene la misma importancia que éstos en la novela.

El título *En soledad vivía* es el que estrictamente conviene al sentido formal y esencial de la obra. Si Andrés, el protagonista, no hubiera vivido en soledad espiritual y física no le habría sido posible sentir con tal intensidad el amor en su faz carnal y anímica. Y si ella, Verónica (la mujer sitiada por la rutina en un hogar mecánicamente feliz) no se hallara en el límite de su resistencia nerviosa y, en el fondo, sentimentalmente desamparada entre familiares que la quieren sin destacarla demasiado de un elemento útil, el amor no habría estallado con el vigor de lo insofocable.

Don Juan no lo hubiera podido sentir. Y tampoco las heroínas que se disgregan en escaramuzas sentimentales o en fuertes entregas sexuales.

En soledad vivía pone en evidencia serios conocimientos botánicos y, sobre ellos, una comunión inefable con árboles, plantas y flores. Da la impresión de que una mirada nueva, deslumbrada, se posa sobre el paisaje. Así, la autora anota: "Nadie le hubiera dicho a Andrés que el olor del bosque colmaba como la felicidad". "El quería renacer, saciar su avidez de bosque", "respirar hondamente el olor a conífera, resinoso, acre, una delicia que la parecía recibir no sólo con el olfato sino con el cuerpo entero."

Esta novela no pertenece a la serie de libros que calman la voracidad de la masa con dramas intencionadamente pasionales y lenguaje procaz. Es una obra sincera, escrita sin temor ni inhibiciones. Las manifestaciones amorosas de la pareja han sido descriptas en su más honda intimidad con delectación femenina, suave, sin torpezas expresivas. No se puede llegar más lejos en el tema ni hacerlo con mayor delicadeza. Desde el punto de vista literario *En soledad vivía* es una experiencia impar dentro de la literatura femenina, dicho esto último en un sentido de genuina pureza.

De este modo, la admiración que despierta en Verónica el físico de su amante. Ninguna mujer —piensa ella— ha hecho abiertamente el elogio del cuerpo del hombre. Todas han callado. El amor ha puesto un sello en sus labios. Y la costumbre ha seguido silenciando ese milagro que ella comprende, ve, siente y alaba poniendo la poesía al servicio de esa devoción.

La interpolación de las liras de San Juan de la Cruz en los momentos iniciales del idilio, en que el deseo conmueve a Verónica, muestra hasta qué punto la intuición del amor —de la unión— hacen esos versos aptos para expresarlo.

Y en los distintos pasos de ese vínculo sigue siendo el Cántico Espiritual una exégesis para sus raptos.

El amor es una sola fuerza. Tiene raíz única. Puede el hombre llevarlo hacia lo alto o encauzarlo en distintas formas. En esta novela, Alicia Jurado le da una dimensión humana sin limitarlo, no obstante, a su función empírica.

¿Hasta qué punto el amor de la pareja se aparta de la divinidad? Si la unión de dos seres crea la vida, únicamente una clasificación absurdamente dogmática puede dividir su origen.

Si bien el Cántico Espiritual fue escrito como camino hacia la unión con Dios, la protagonista lo recuerda bajo la inspiración de su amor. Las imágenes místicas se identifican con el contorno. La flora, la fauna y el amor no rompen la unidad con el creador ni están separados del poema aludido. Existe un lazo esencial entre éste y el erotismo que con escolástico afán discriminatorio puede considerarse dentro del orden pagano.

Verónica, inmersa en la naturaleza, siente que ésta, como vida, guarda contacto con la divinidad. Y al repetir las palabras del Cántico da profundidad, altura y belleza a lo que otros —en su lugar— encerrarían dentro de un límite puramente biológico.

En esta obra, la exaltación de los sentidos es una expresión más del contorno telúrico. Y cabe repetir la pregunta: ¿Hasta dónde los transportes amorosos son meramente empíricos?

Puede el cuerpo anularse para llegar a la unión mística y puede también ser vehículo mediante el cual lo místico sea alcanzado.

No le es posible a Verónica romper ese estado de comunión integral en que el amor la mantiene. Vive esos instantes con plenitud, consciente, sin embargo, de la efimeridad de éstos. Sabe que no podrán prolongarse. El tiempo y la vida no se detienen. El amor es una llama que se renueva de continuo hasta agotarse. En su efimeridad reside su valor. Verónica no quiere asistir a su declinación y se aleja.

Desde otro ángulo puede verse en esta novela la fatalidad y el mundo arrollando con sus normas al amor. La realidad externa contra la inclinación interior.

En soledad vivía descubre en la autora una mente aguda y una finísima sensibilidad. Es una obra audaz y recatada, y su contenido ofrece una compañía singular, naturalmente lírica, cálida e inteligente.

CELIA DE DIEGO

JEAN FRANCO: *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist.* Londres, Pall Mall Press, 1967.

En Inglaterra, el interés universitario por lo "latinoamericano" —su estructura sociopolítica, su historia, su economía, su literatura—, ha crecido notablemente durante los últimos años. En 1966 se establecían las bases de creación de centros de estudios latinoamericanos en Londres, Oxford, Cambridge, Liverpool y Glasgow, sin olvidar los cursos comparativos dictados en la Universidad de Essex, a cargo de los profesores Donald Davie, Gordon Brotherston y Simon Collier. Fijaba por entonces

su mirada sobre nuestro ámbito cultural un distinguido grupo de catedráticos, entre ellos la doctora Jean Franco, del King's College de Londres. Precisamente, es la doctora Franco quien nos ofrece ahora el resultado de su vocación por la cultura de América Latina, en un libro que puede considerarse uno de los primeros —cronológicamente—, escrito por autor inglés a nivel académico, sobre la literatura hispanoamericana, con referencias incidentales a las artes plácticas. Sin duda, le han precedido estudios fragmentarios, como los muy difundidos de J. M. Cohen, que no presentan la extensión, el rigor ni la minuciosidad, fruto de prolongadas permanencias de la autora en América y del ejercicio de la cátedra, como titular de literatura latinoamericana, en la Universidad de Londres.

El encabezamiento de estas líneas no es, como podría suponerse, un intento de resumir, de algún modo, el pensamiento fundamental que inspiró a Jean Franco. Por el contrario, se trata del título que llevaba el original de la obra y que, por consideraciones extraliterarias, el editor creyó conveniente variar. Sin embargo, aparte de ser mucho más exacto y mucho menos presuntuoso, sintetiza la intención de la autora de desentrañar ciertas constantes del vasto territorio de la literatura latinoamericana, casi desconocido en Europa, que suele verse como un remedo barroco de las letras occidentales, injertado en un ámbito caótico y subdesarrollado. Pero el enfoque de las artes sobre la "conciencia social" del Continente implica el riesgo de desvirtuar la captación amplia de la realidad cultural de Latinoamérica, a la vez que subraya la impresión de división nacional y racial —sin duda, una de sus características—, desdibujando la continuidad que distingue a varias de sus literaturas.

No es posible estar en completo acuerdo con la afirmación de la autora de que "... la historia de las artes en América Latina no constituye un desarrollo continuo sino una serie de nuevos comienzos" (pág. 2). El peligro de este juicio terminante proviene, además de su dogmatismo, de haber soslayado las auténticas raíces hispánicas y europeas de ciertas claves de nuestro devenir histórico-cultural, cuya mera existencia no podría ser pensada sin el trasfondo del ininterrumpido vínculo ético, estético y lingüístico de ultramar. Sin referirnos al poema de Hernández, al cual la autora reconoce la virtud de unir temas nacionales y universales con una problemática localista, resulta demasiado esquemático afirmar que *Facundo* y *El matadero* representan la antinomia entre "civilización y barbarie", entre estancamiento y progreso, a través de la refinada cultura de Sarmiento y de Echeverría, acosados por un contorno hostil. En tal sentido, Jean Franco manifiesta que el escritor latinoamericano, a principios del siglo XIX, estaba obligado a tomar prestados los instrumentos literarios más apropiados a sus objetivos y abandonarlos tan pronto como fueran inadecuados: "...la experiencia latinoamericana sencillamente no podía volcarse en moldes europeos" (pág. 7). No obstante, sin la secular tradición "realista" —en sentido lato— de la narrativa española, las obras citadas quizás no hubieran sido realizadas. Lo dicho no va en desmedro del acierto con que la autora señala los esfuerzos de Echeverría, a través de sus lecturas románticas, por traducir literariamente el paisaje pampeano .

Iniciando su panorama con la fecha de la publicación de *Azul* (1888), Jean Franco trata, en sucesivos capítulos de su libro, el modernismo, las minorías cultas de fines de siglo y sus concepciones sobre el destino de

la raza —José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Rufino Blanco Fombona—, la poesía y la novela como elementos de lucha política —César Vallejo, Ciro Alegría—, sin olvidar a los muralistas mejicanos, hasta llegar a un extenso estudio de los recientes movimientos literarios de Brasil, México y Cuba, países en los cuales la autora manifiesta reconocer una firme conciencia de proyección al futuro. Merece destacarse el capítulo 4, titulado "El indio, el negro, la tierra", en el cual se esboza la teoría de que los novelistas, los poetas y los pintores latinoamericanos, que rechazaron los valores europeos, debieron volverse hacia las fuerzas primitivas —la tierra, el indio, el negro—, a fin de hallar nuevas raíces en las cuales insertar su obra, a pesar de que resultaron débiles para sustentar la compleja realidad continental.

Si bien los aspectos sociológicos de la literatura de Latinoamérica han sido observados con seriedad —aunque de modo inconexo—, el análisis de Jean Franco es más ajustado cuando se refiere a la personalidad del escritor, como individuo, en las distintas épocas y marcos nacionales. La soledad del escritor, que se ha visto obligado a recubrirse del ropaje de la proscripción, de lo esotérico, o del sacerdocio, para transmitir su visión de justicia y belleza entre los pueblos, es, sin duda, una de las características que mejor lo distinguen de sus colegas de otras culturas. El hecho de que ciertos escritores abandonen los temas regionales para tener mayores posibilidades de éxito en el mercado internacional de lectores, sin embargo, es un hecho que no debe generalizarse con ligereza.

Es inquietante analizar, con propósitos de neutralidad, las reacciones que, como "latinoamericanos" —marcianos observados por terráqueos, o viceversa—, experimentamos nosotros, los analizados, teniendo en cuenta nuestra supuesta caparazón de intocabilidad. Desde dicha posición, bajo la lente de Jean Franco, debemos moderar una extrema severidad ante ciertos juicios de valor o datos de Bädecker.[1] Las fisuras del gran friso que expone la autora pasarán inadvertidas por el lector extracontinental que, por primera vez, lo contempla. Esto le permitirá una prístina visión de conjunto que, si despierta su curiosidad o su afición, le servirá como introducción a un mundo para él casi inexplorado.

MIGUEL E. DOLAN

CARLOS FUENTES: *Cambio de piel.* México, Biblioteca Breve. Joaquín Mortiz, 1967.

Una trama de típica conducta novelesca —dos parejas envueltas en conflictos de amor, hastío, odio— y escenarios aparentemente realistas —México, Buenos Aires, Checoeslovaquia, etc.— son los materiales que Carlos Fuentes, a fuerza de distorsión narrativa, transforma en una antinovela, es decir, en una novela que no sólo se aparta de los lineamientos tradicionales del género sino que además incluye, implícita y explícitamente, una discusión y una toma de posición acerca de la novela y de la

1 Por ejemplo: "San Pablo es la ciudad más adelantada de Latinoamérica" (pág. 266); "Gringa es término empleado en la región del Plata para designar a una mujer italiana inmigrante" (pág. 48).

literatura y el arte en general.[1] No se trata aquí de la novela doblada sobre sí misma en su propia crítica teórica, como ocurre en *Rayuela* de Julio Cortázar,[2] sino de una destrucción de la novela dentro de la novela. Uno de los planos en que esto se realiza es el de los personajes. Aunque sus amores, crímenes, odios y fracasos parecen configurar una psicología, se les niega lo que corrientemente pueda considerarse un yo. Por de pronto los cuatro configuran dos parejas de dobles: Elizabeth es lo que Isabel puede llegar a ser; Javier y Franz son dos versiones distintas de una misma abulia, el uno intelectual que se ha quedado en sueños, el otro fascista por omisión.[3] Pero el doblaje no es sólo externo, existe también una escisión interna: "Cada personaje es otro, él y su máscara, él y su contrasentido, él y su propio testigo, contrincante y victimario dentro de él" (pág. 309). Como en un anti-Proust, el pasado, en vez de constituir la tercera dimensión que les dé solidez, contribuye a aniquilarlos: el yo de Javier es una sucesión de presentes irreales, y él mismo reconoce la impotencia de la memoria para "darse cuenta" (pág. 197). Franz, "como si su opuesto fuese el pasado y su comunión la memoria" (pág. 213), lo escruta sin reconocerse en él ni asumirlo sino, quizás, en el momento de su muerte. Elizabeth se ha inventado un pasado apócrifo, y una de las trampas lúdicas de la novela consiste en que el lector se enrede en los recuerdos reales y ficticios sin lograr distinguirlos claramente.[4] Como consecuencia, el yo actual tampoco existe ("Parecemos un recuerdo o una premonición de nosotros mismos. El espejo no refleja nada", pág. 142) y su búsqueda —tema recurrente en la obra de Fuentes— resulta tan inútil como la del guijarro azul que Elizabeth busca en vano en la playa de Rodas. Además existe un Narrador, en un sentido verdadero protagonista, ente polimorfo que unas veces es personaje o testigo, otras se confunde con Franz o con Javier o con Elizabeth o con todos juntos, y cuya función en la novela es negar a los personajes "para que literariamente existan", es decir, para instituirlos como puros ente de ficción.

Esta narración, para la que se proponen varios finales posibles, es a su vez pulverizada por la irrupción de unas misteriosas figuras, los Monjes-Beatniks, verdaderos antipersonajes que en sospechoso número de seis van en busca del Narrador para reactuar ad libitum la historia y la transforman en una suerte de proceso a los protagonistas, sobre todo a Franz, el ex nazi, al que por otra parte ya han sacrificado en la pirámide de Cholula (ya que al mismo tiempo parecen ser ángeles vengadores

1 Fuentes ha hecho muchas valiosas y en algunos casos imprescindibles aclaraciones acerca de **Cambio de piel**, que pueden verse en los números 1 (julio 1966) y 21 (marzo 1968) de la revista **Mundo Nuevo** y en el correspondiente capítulo del libro de Luis Harss, **Los nuestros**, Bs. As., 1966. De allí hemos tomado las citas y referencias que aparecen en esta nota.

2 Fuentes, que considera a Cortázar "casi un Bolívar de la novela latinoamericana" y que le dedica **Cambio de piel**, ha escrito una reseña de **Rayuela** que puede verse en el Nº 9 (marzo 1967) de **Mundo Nuevo**. Con todo respeto, no compartimos algunos puntos de su interpretación. El conflicto amoroso de Oliveira, tal como lo ve Fuentes, se acerca bastante a los de Javier y Franz en la misma **Cambio de piel**.

3 La relación de Franz y Javier como **doppelgänger** está menos lograda que la de las mujeres, y se hace sólo evidente en la escena del abrazo en la pirámide, a la que sigue fatalmente la muerte de uno de los dos.

4 La relación de Javier y Elizabeth, con sus mentiras, sus inventos, el mutuo hastío y a la vez su mutuo necesitarse, recuerdan la de George y Martha en **Quién le teme a Virgnia Woolf**, de Albee.

de crímenes de guerra). Toda la tercera parte de la novela, que comienza precisamente por la serie de posibles finales, está destinada a destruirla para dejar bien clara la absoluta ficionalidad, la existencia exclusiva como lenguaje, que constituía, en palabras del autor, su verdadera unidad: "Busca ser una ficción radical, hasta sus últimas consecuencias". Personajes, lugares, objetos, frases, reaparecen aquí caóticamente distribuidos, como sacados por un prestidigitador del misterioso baúl donde el Narrador ha encontrado los papeles en que Javier y Elizabeth escribieron apócrifamente su propia historia. Este "cambio de piel" de personajes y novela culmina en una buñelesca parodia de la Natividad en un prostíbulo[5] y en la pirueta final de una carta que el Narrador escribe a Elizabeth desde el manicomio de Cholula y que esotéricamente firma *Freddy Lambert*. Fuentes acude en imprescindible auxilio: "el narrador es reducido a un encierro solitario donde se entretiene bautizándose con dos nombres decimonónicos: el apelativo de Nietzsche y el apellido de Louis Lambert, el personaje imposible de Balzac. El narrador satirizó una novela, pero los Monjes satirizan la novela que el narrador satirizó". De este modo, la novela queda abierta y se instaura la posibilidad casi infinita de su recreación: "Terminado, el libro empieza" (pág. 9).

Esta especie de "suspensión de la credulidad" que *Cambio de piel* exige del lector es, a su vez, una metáfora de la imposibilidad de la conciencia de apresar la verdad en esa realidad que creemos objetiva y de la que sólo tenemos el dudoso testimonio de nuestros sentidos o de nuestra comprensión. Fuentes cita a Tzara: "Tout ce qu'on regarde est faux". Este imposible encuentro y el afán por superarlo son el tema subyacente en todos los niveles de la novela. Por ejemplo, Javier y Franz representan la aberración y el fracaso de la percepción individual de un mundo impenetrable. Las batallas sexuales simbolizan ese choque trágico de conciencia y realidad, el afán inútil por crear algo más —amor, felicidad, comunicación— de lo que no es sino áspero y momentáneo placer. El desorden cronológico del relato (no mecanizado como en *La muerte de Artemio Cruz* sino totalmente desarticulado) dentro del marco del Domingo de Ramos de 1965, corresponde a una concepción de la historia en que la linealidad es sólo la falsa apariencia de la circularidad, la repetición ritual de hechos en la vida de un hombre y de la humanidad, "un tiempo enroscado, de dientes clavados a su propia cola, como la serpiente de Xochicalco" (pág. 204); así, el sacrificio de Franz no es sino el retorno de su propia violencia y un episodio entre todos los crímenes de la historia. El arte es una forma, tal vez fracasada como en Javier, tal vez posible, de deformar la realidad aparente y así alcanzar la realidad verdadera. De este modo, la novela se justifica ontológicamente a sí misma.

La técnica básica de Fuentes es el desorden narrativo donde predo-

5 Extremos como éste y la crudeza de las escenas sexuales han valido a la novela su prohibición en España, donde paradójicamente había obtenido el premio 1967 de la editorial Seix Barral. Remitimos al lector a las declaraciones de Fuentes en el Nº 17 (novimebre 1967) de **Mundo Nuevo**, y al Nº 387 de **La estafeta literaria** (Madrid, 13/1/68) donde en un artículo de triste antología se intenta justificar una censura que al mismo tiempo se declara inexistente y se vitupera a Fuentes con los más bajos recursos de la retórica panfletaria, en nombre de "el esfuerzo de toda una nación que ha hecho ya su hazaña de preservar, a trancas y barrancas, la sobrevivencia del alma hispánica —Carlos Fuentes comprendido— en el Viejo Continente y en los Continentes nuevos".

minan recursos cinematográficos: flashbacks, superposición o transición sin previo aviso de un personaje a otro, de una escena a otra, de las palabras del narrador a las de los personajes, al punto de que el hilo suele perderse casi completamente. El propósito es incorporar y reflejar este mundo caótico a través de su versión más legítima, el *Pop-art* o en este caso la *Pop-lit.* Las numerosas referencias al cine son una clave de la percepción de la realidad ("El mundo se llama Paramount Pictures Presents"), de los personajes y del estilo del autor; las ciudades europeas y americanas, los mismos episodios de guerra, "no los traté realísticamente, sino bañados por cierta nostalgia cinematográfica que los deforma".

El resultado de todo eso es un exceso de artificiosidad (defecto que en otra forma se daba también en *La región más transparente* y en *La muerte de Artemio Cruz*), una confusión en la que a veces se hace difícil y hasta poco tentador seguir adelante. Falta en la novela economía, eso que otorga sólido orden al aparente caos de *Rayuela* y que da a *Cien años de soledad* esa engañosa tersura bajo la cual se articulan varios mundos suprarreales. Lo mismo ocurre con el lenguaje. Hay muchas páginas eficazmente escritas, ya sea en estilo objetivo y realista, ya sea en desordenado monólogo y rico lenguaje coloquial; pero de pronto la lengua se dispara por un lado hacia la minucia desriptiva, archirrealista, por el otro hacia un caos desenfrenado. Antitéticos, ambos extremos se unen en una nueva paradoja: al incorporar toda la realidad, el lenguaje la devora y aniquila. Todo ello es consciente e intencional en Fuentes, que ha tomado partido por las Erinias contra Orestes, por Elizabeth que sale del agua con un pulpo en los brazos y un gato en la cabeza contra Javier que ama la circunspección del rostro en las estelas áticas, por los Beatniks contra Platón, Sherlock Holmes y la reina Victoria, pero el producto literario se perjudica. El efecto de este "Happening personal" llega a ser agotador. Esperamos que Fuentes logre dar una obra en que lo externo no ahogue esa recreación, esa "revelación de lo que el mundo aún no descubre y quizá jamás descubra por sí mismo", que en sus propias palabras es una novela.

FLORINDA FRIEDMAN

MARY MCCARTHY: *El grupo.* Trad. Carmen Rodríguez de Velazco y Jaime Ferrán. México, Joaquín Mortiz, 1966.

No puede considerarse absurdo suponer que en esta novela de Mary McCarthy, *El Grupo,* no es la historia de las ocho muchachas que lo integran, egresadas del Vassar College —promoción 1933, de la que también formó parte la autora— lo que cuenta en primer término, a pesar de poner en nuestro conocimiento, casi minuciosamente, sus felices aventuras y sus desesperadas frustraciones, enfocadas todas con posterioridad a la graduación, e incluidos pantallazos retrospectivos de períodos anteriores: infancia, adolescencia, padres, hermanos, etc. A pesar del título, el *leitmotiv* del libro es señalar las consecuencias de la famosa depresión financiera del año 30, vista a través de la educación que se recibe en aquel instituto de altos estudios.

Es lamentable que sea tan evidente ese propósito, ya que roba a la ficción su autenticidad como tal, valga la paradoja. Esta obra fue publicada en los EE. UU., en 1963. Dada su extensión, y debido al testimonio insistente de múltiples actividades y situaciones inherentes a la vida cotidiana de los ciudadanos del *gran país del Norte*, no es posible imaginar que haya sido creada de la mañana a la noche, pero sí terminada unos cuantos años después del 30. Mary McCarthy tenía entonces 18 años. Nació en 1912. Su infancia y su adolescencia no fueron envidiables.

Aquí nos recuerda menos a la autora de *The Company she keeps*, (1942), su primer libro de relatos (traducido absurdamente en nuestro país con el título de *¿Mujer en qué compañía andas?*, 1946) en los que no excluye alusiones políticas y sociales (M. Mc. fue trotzkista; luego socialista) y sí nos recuerda, en gran medida, a la autora de *Norteamérica la hermosa* (Revista *Sur*, Nº 192-193-194, oct.-dic. 1950), ensayo en el que trata de ubicarse frente a los arrolladores progresos técnicos y mecánicos de su patria.

De todos modos, uno se pregunta si está acertado al suponer que a Mary McCarthy le interesó, más que escribir una novela, trazar la crónica de una época que sufrió las consecuencias de un hecho tan crucial durante tanto tiempo.

Con frecuencia se produce el encuentro con capítulos que nos "toman" de tal manera, que no se sabe si se está leyendo o participando de los hechos. El entusiasmo satura al lector: "esta mujer es genial —exclama—, ha logrado ser objetiva hasta la exasperación", buscando una definición que se ajuste sin fisuras a sus logradas elaboraciones. Pero, de pronto, todo se viene abajo. Todo aparece como una trampa. ¿Ese diálogo "sobre platos favoritos", esa alfombra impecable o esa otra tan sucia, esa piel de ocelote, los grandes mercados "con sus ofertas especiales", todo eso es sólo un pretexto para desembocar coherentemente, por medio de los objetos, en ensayos de alcance social que los abarcan? Incluyen el sexo, el amor (divorcio, homosexualidad), lactancia, *ambiciones que matan*, anticonceptivos, control de la natalidad descripto con sus tejes y manejes más ínfimos; guerra civil española, brigadas internacionales, stalinismo, comunismo, trotzkismo, Lenin y sus concepciones, juicios de Moscú, exilados políticos; hospitales para enfermos mentales y de los otros, el psicoanálisis y sus altos honorarios "que saquean el inconsciente"; republicanos y demócratas, el New Deal, negros y judíos (la abuela materna de M. Mc. fue judía), amantes sinceros, seductores en decadencia, alta sociedad, pobres y ricos; los difíciles caminos para triunfar en todas las ramas artísticas, las expresiones en uso con el aditamento de las marcas que las hacen populares, y la depresión del año 30 siempre, como testigo o como interlocutor, visible o invisible. Bien puede justificarse la confusión del lector, abrumado a veces por el matiz tendencioso que toman las conversaciones y las descripciones que se convierten, paulatinamente, en manuales dialogados sobre sistemas de economía, educación, sueños... Es decir, los caracteres muy bien determinados al principio, pierden luego fuerza y circunstancias, y se diluyen —despiadadamente— en múltiples disquisiciones.

Los personajes, sin caer en un juego de marionetas, pierden su condición de ser un fin en sí mismos, por un realismo abrumado de exceso de "tecnicismos", ya cuando se habla de la crianza de un bebé o de la

internación de una mujer atacada de histeria. Decididamente, más que con un desfile de personajes nos enfrentamos con los distintos grados de emoción y conmoción que afectan a los norteamericanos pudientes y a los que se desesperan por llegar a serlo.

Cuando nos describe un par de zapatos de tal cuero o el modelo de tal tapado de visón, o unas "blusas colgando de una cuerda tosca por encima de la ventana", o una casa construida con rampas en lugar de escaleras, lo que más nos trasmite la autora es su afán por documentar los grandes y pequeños detalles que forman o moldean esa década, con ingenio, es cierto, con mordacidad, no cabe duda, y aplicando golpes irónicos de una dureza que asusta, tanto en las situaciones dramáticas como en las graciosas, penetradas sin miedo de tolerancia y ternura, sutilísimos análisis introspectivos de las obsesiones familiares y colectivas creadas por la depresión del año 30, por la cultura y educación recibidas en los distintos *Colleges* aristocráticos y caros que cita (de tal... y de tal... promoción), además del Vassar... Es como si estuviéramos frente a un actor en cuyos gestos descubrimos los secretos de la técnica, pero que no por eso dejamos de admirar, aunque no nos convenza del todo su "juego".

Por supuesto, el escenario inmutable-mutable, no es cualquier parte del mundo, sino los EE. UU. de N. América.

EE. UU. participa ya de la segunda guerra mundial, a pesar de los "aislacionistas". Ahí se detiene la autora, antes de tener oportunidad de referirse a la explosión de la bomba atómica. Todas las muchachas del grupo se unen para luchar contra el nazismo. Con este acontecimiento en el orden universal y con el entierro de una de ellas en el particular —el de Kay Strong—, se cierra el libro, que empezaba precisamente con su boda. Kay, la figura más "utilizada", es ambiciosa y carece de recursos económicos y de los otros. La más pobre de todas. Su muerte, a los 29 años, ¿es accidente o suicidio? No se sabe. Todo es claro, hasta los puntos de vista, premeditadamente ambiguos. La bondad y la maldad de cada uno están dadas a través de las impresiones de los demás, pero todos son satélites de las integrantes del grupo, el que a su vez es instrumento de sus propias trampas.

..."Deberías haberte quedado en Europa donde reina la decadencia..." ..."¡Eres un parásito de museo! ¡No formas parte de América!...", leemos al final. ¿Por qué es Harald Petersen —ex marido de Kay, neurótico, deshonesto, el personaje más desdichado y egoísta a quien nada cuesta lograr la desdicha de los demás— quien dirige estas palabras finales a Elinor, la hermosa e inteligente muchacha homosexual, "intelectual, impecable, desdeñosa y muy rica", la más culta de todas? ¿Por qué ese ataque a Europa lanzado por un inadaptado?

"Entiérrala tú. Tú y el grupo", sigue diciendo Harald.

Y usando una expresión de nuestro lunfardo (¿o la acepta ya la Academia?) puede decirse, sin temor a incurrir en error, que el grupo era un *grupo*. Posiblemente otra de las ásperas ironías de Mary McCarthy.

Según publicaciones norteamericanas, todos sus libros son casi, o totalmente, autobiográficos y consideran esta novela su trabajo más ambicioso, pero varias coinciden en afirmar que el mejor es *Memories of a catholic girlhood* (1957), que aún no conocemos en castellano.

Pienso que entre las escritoras extranjeras, Simone de Beauvoir en Europa y Mary McCarthy en América (ambas casi de la misma edad)

constituyen dos figuras claves dentro de la idiosincrasia de la mujer de este siglo. Sin embargo, en el ámbito más austral de América, contamos con más elementos de juicio acerca de la europea que de la americana.

LISA GRISKAN

RICARDO E. MOLINARI: *Una sombra antigua canta.* Buenos Aires, Emecé, 1967.

Tal vez sea la admiración un sentimiento en crisis. El "elogio" ha desaparecido como género literario —se pronuncia tanto discurso fúnebre— y las Academias ya no premian la "elocuencia", aunque en ellas no falte. Bien puede pensarse que la admiración, como estado de ánimo más o menos sólido, cifrado en obras que lo reflejan con idoneidad, pasa por una etapa poco próspera. Ese instante de estático aplauso interior que cautiva el alma en el mayor silencio o recogimiento y quizá permanece como fidelidad al recuerdo del instante mismo —todo lo que se rindió—, y el trance del alma que admira sintiéndose engrandecida tanto por su sentimiento mismo como por los méritos del objeto que lo provoca, todo ese complejo tránsito de anhelosa exaltación del yo en el otro, y todas las dudas que hoy inspira acto de tamaña trascendencia, tornan difícil hablar de un poeta que se presta principal o exclusivamente a la admiración, como Ricardo E. Molinari.

Hablar sobre la poesía de Molinari trae dificultades especiales por la razón, si se quiere paradójica, de que es perfecta. Irreprochable cualidad, la perfección sin embargo inhibe, porque niega el azar, disuade de estimar el misterio, y los poemas de Molinari son perfectos porque, en el orden de la escritura, logran cuanto se proponen, o al menos no parecen proponerse más que cuanto logran. Sin esfuerzo, levemente pasa el lector en este libro, digamos, de la "Pequeña oda a la melancolía", cálida, a la palidez de las dos series de "Elegías". Le parecen inmediatamente felices, acabadas y permutables urnas, y relatar esa similitud es lo difícil. Se tiene la impresión de abordar lo inasible, lo esquivo, no al veredicto, ajeno a las intenciones del lector, como a la posibilidad de que esta poesía deje en suspenso un vínculo que lo anime al relato. El lector, para urdirse un marco de precisiones, puede recurrir a lo histórico; la "generación", por ejemplo, suele ser acreedora de un párrafo, que en este caso podría, por varios motivos, ser sustancial. Pero la historia desilusiona, formada como está por la suma de los conocimientos muertos. Una manera más sutil de recurrir a lo histórico sería recordar que una "oda" supone exaltación y amplitud, por así decirlo, y una "elegía" cierto hilo discreto de soledad. Pero escaso estímulo emana del conocimiento de los "géneros" y sus "efectos" probables o necesarios. ¿Hablaremos de la forma en que Molinari trata el "soneto"? Cuesta mucho rodear la ligera ascua que Molinari abandona al lector. Salvo, desde luego, admirándola. Tales son, inflexibles, la espada y la pared.

Allí están, como un puro perfil contra el blanco de la página, los poemas. Mediante su cualidad huidiza, su manera de tornarse incorpóreos y con suave violencia errátiles, su don de desaparecer allí donde se anunciaba más una apertura que un confín, ponen al lector junto a un abismo

de adjetivos prójimos solamente de lo sublime. ¿Es porque hay tanto nombre de bello pájaro, tanta infinita extensión de cielo, tanto frugal brillo en la pupila, o sonido para oídos sobrehumanos? ¿O, en este libro, tanta fulguración de inmarcesible gloria, laurel espléndido y ceniza empero vana ("Quaderno d'un piccolo viaggio")? Adviértase que no se trata del mero empleo del artefacto llamado "lenguaje poético". La escritura es rigurosamente personal. Tanta criatura de paso, tanta fugaz dádiva quizá de apariencia sentimental, acaso evocativa de una sensación hermosa, Molinari la ciñe de un austero repujado de palabras duras, desabridas con toda ostentación de la sensualidad que pueda haber, digamos, en el trayecto de un ave. Hay una oquedad central, "que cae como el ruido del tambor / en el aljibe". Severos y numerosos arcaísmos intervienen justo en el centro de la pasajera efusión: "A veces, apriesa, deslumbrante, llega del sueño / su fantasma joven...". Y así es como roza al lector, con esos nobles avisos, imponiéndole un solo contacto, completo en la medida en que apela a una sola facultad, la admiración.

La perfección no arrastra tierra, y puede que a un lector le sea fácil —más fácil de lo que preferiría— hacerse a un lado sin esfuerzo, sin inquietud. No es que ese lector pretenda un mensaje; no le pide a la poesía que ponga un huevo. Pero acaso se sienta defraudado por lo poco que a él se le exige. Tal vez ese lector sea simplemente un masoquista. Pues, ¿qué pretende? ¿No tiene ante sí, al leer, la obra de un orfebre, ebanista o arquitecto de la Belleza? Un poeta —por fin un poeta útil— que hace, de la Belleza, una cosa.

LUIS JUSTO

OBRAS ESCOGIDAS DE RENE DESCARTES. Biblioteca de Filosofía, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

Debo a una biblioteca paterna y a una tendencia pronunciada hacia la metafísica la suerte de haber dado muy temprano con una de las obras más apasionantes que haya producido el genio filosófico de todos los tiempos. Las primeras páginas del *Discurso del método* me adentraron en su lectura con una avidez sólo comparable a la despertada por ciertos libros novelescos. No creo que exista mejor fortuna para quien intente penetrar en la especulación pura por el camino aventurado del franco tirador. Ni mejor camino para acceder por medio tan incitante en una materia que, gracias a los sumarios conocimientos de la escuela secundaria —en los que intervenía una Lógica aterradora—, nos parecía una "ciencia" tan ardua como inaccesible.

A poco de avanzar por las líneas que aludían al "menos común de los sentidos" advertíamos que el "discurso" del filósofo correspondía a una problemática no distinta de la implicada en su propia condición de existente. Por primera vez, comprendía que la filosofía era asunto *del* hombre: algo en que le iba su vida. Este *Discurso* era, en fin, un libro donde la tarea del filósofo fuera una dialéctica en que lo pensante y lo pensado, el hombre y la *cosa*, señalaran un solo y fatal cometido y, como premio de tan devota y dramática búsqueda, la revelación del Ser en el descubrimiento del *uno*.

A través de un estilo conciso que inaugura, a la vez, la preciosa virtud de la "clarté" y por medio de un habla que apuesta por entero al pensamiento, Descartes colonizaba un mundo racional en el que Dios y la "res extensa" configuraban una sola conquista. Hoy, en un mundo bien diverso, esas páginas nos conmueven y estremecen. Allí, todavía, el hombre *y* el mundo, separados por una conjunción que es distinción, son dos categorías "claras", regidas por la dramática y solitaria grandeza del primero de los términos. Allí, todavía, el hombre es más que la circunstancia. Allí, aún, el hombre, el *cogito*, están a salvo de la psicología y la sociología, del historicismo y de la irracionalidad.

No corresponde ni a los límites ni a la finalidad de esta nota el extenderse, una vez más, sobre la gravitación de Descartes en el pensamiento y en la cultura de Occidente. La segura tabla de la conciencia razonante informa buena parte del idealismo filosófico y la *duda* cartesiana triunfa en el método de Edmundo Husserl. El moderno "paréntesis" del filósofo y matemático de Friburgo es hijo legítimo de aquel razonamiento "claro y distinto", pensado siglos atrás, en la quietud del retiro y al amparo de una estufa, por el hombre que no se decidía a resolver, respecto de ciertos transeúntes advertidos a través de su ventana, si los tales eran seres humanos y no más bien máquinas.

Sirva, sí, esta nota para llamar la atención sobre la excepcional importancia de un volumen que reúne los principales trabajos y correspondencias de Descartes. El lector de habla castellana hallará aquí, gracias a una traducción irreprochable en la que no interviene ninguna intención crítica ni, como lo anticipa el prologuista, la menor "exhibición de erudición", lo mejor de los escritos cartesianos. La iniciativa, que en nuestro medio configura, hoy, un verdadero acontecimiento, pertenece, en su auspicio, al Centro de Investigaciones Filosóficas y, en la responsabilidad de la traducción, al aunado esfuerzo de Ezequiel de Olaso y Tomás Zwanck. Al primero, justamente conocido como uno de los más serios valores jóvenes de nuestra actividad filosófica, corresponde la selección, prólogo y notas del presente libro, que comprende los primeros escritos, las *Reglas* para la dirección del espíritu, el *Discurso del método*, las *Meditaciones metafísicas*, los *Principios de la filosofía* y los escritos epistolares de Descartes. Hubiera bastado el nombre de Ezequiel de Olaso para anticipar el valor de una tarea cuya realización material es un modelo de pulcritud. La Editorial Sudamericana añade, con éste, un mérito más a su sello, haciéndose, así, acreedora al reconocimiento del lector argentino.

MARIO A. LANCELOTTI

MANUEL MUJICA LAINEZ: *Crónicas reales*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

Pariente de los imagineros de todo tipo y procedencia, pero más de los que en América seguían representando a la Trinidad —contra viento y marea, contra todo Concilio taxativo— como a un Dios triple y gemelo, y pariente también por derecho de lengua de los primeros cronistas que daban su visión personal de las cosas al inaugurar un mundo nuevo, Manuel Mujica Láinez se traslada imaginariamente al eterno, que es antiguo

y futuro, mundo de la historia para inventar personajes y hechos a los que da nombre de *Crónicas reales*. Comienza por jugar con los términos: se trata, sí, de reyes. Pero de una dinastía que empieza por un picapedrero. Claro que las hazañas de este primer Hércules, rey de una boscosa e intrincada región del Mar Negro —a pesar de que las sucesivas e interesadas tergiversaciones hayan querido confundirlo con el Heráclida— demuestran en sus efectos y descendientes una materia demasiado humana. Si es que a lo humano puede caberle algo en demasía... Salvo la santidad, objeto de leyenda. Véase, si no, la de San Eximio, el pobrecito segundón de Hércules I, condenado en el mundo a ser tocado, mancillado, ultrajado y mártir. La belleza, según el cronista, será el signo de su martirologio. Y cedámosle el turno a su palabra, que lo vale: "cuando Eximio andaba por los campos de Wurzburg, las vacas lentas lo escoltaban como matronas, fijos en él los ojos pensativos; los ágiles conejos brincaban alrededor, como juglares; las mariposas tejían aureolas trémulas a su frente; se apresuraban los escarabajos, a fin de no perderlo; las flores acompañaban su marcha girando y abriéndose, como si Eximio fuese otro sol fecundo; los pinos entrelazaban sus ramas, formando una bóveda encima de su claridad; se estremecían, soñadoras, las peñas; y los guijarros se echaban a rodar para seguirlo". Pero esto es sólo una de las crónicas del imaginero, una muestra del paladeo sensual en que abundan sus ficciones.

De la misma progenie de Hércules I, que por derecho de pernada entronca con la familia del Conde Benno von Orbs zu Orbs, llamado el Demonio —aquel al que el Picapedrero sepultara en su catedral magníficamente construida y destruida— vienen el Rey Acróbata, que presidía las reuniones de ministros y embajadores sobre una cuerda tensa; el Rey Enamoradísimo, Olav Furio, ensartado con su amada, María von Orbs; el caballero Lovro von Kwatz... que merece un aparte. Por lo menos lo merece la crónica, ya que se trata de una versión de otra utopía, de un viaje de ida y vuelta al País de Nunca Jamás en las galeras del Capitán Garfio y de Peter Pan, el niño que no quiso crecer. "Los navegantes", la sexta de estas narraciones, cuenta la aventura de un hijo natural de la dinastía del Picapedredo, que, entretenido en estudios astronómicos y geográficos, ideó una expedición a tierras desconocidas, abandonando su poco haber y su manceba para ir a dar precisamente a las regiones de la fuente de Juvencia, donde todos, él inclusive, volvieron a la más tierna infancia. Al regreso, ocurrió la más insólita revolución de las costumbres: hasta las antiguas amantes se convirtieron en madres, morbosas y retiradas en una ciudadela desde la que hacían frente a los hombres: es decir, al lugar común de los que habían quedado atrás en la historia.

Y ahora saltamos tres de las crónicas siguientes para llegar a "El vampiro". Yo no sé por qué extraña fijación habrá dedicado Mujica Láinez este relato a Héctor Basaldúa, el pintor, ¿Será que el plástico, visualizador de esencias, puede ir más allá de lo real y acompañarlo en estas incursiones de atrevida apariencia? El barón Zappo XV von Orbs es, al decir de su cronista, un vampiro sin atenuantes. Tanto, que una novelista inglesa del género y la maquinaria cinematográfica que en torno se desata lo toman como *deux ex machina* de una "dolce vita" infernal. Pero el barón Zappo de la cara verde, y la princesa de los camafeos, y la melancólica y vengativa reina olvidada no podrán hacer que nos distrai-

gamos un minuto de su cronista, este Manuel Mujica Láinez que los inventó porque veía en ellos una teoría divertida del mundo. Se me figura que, como el *Jongleur de Nôtre Dame*, este juego de las *Crónicas reales* dice nada menos que la verdad de su autor. A pesar de su risa, de su irónica complacencia en pintar un juicio final maligno y hechicero, tan poblado de alusiones. ¿Qué pasaría si yo dijera —acaso lo insospechado para el mismo autor— que, fuera de la eficacia del relato y la seducción verbal con que lo cuenta, lo que más me ha impresionado en estas crónicas es su intención latente de "enxiemplo"? Por donde vendría a deducirse que Patronio, y en este caso el historiador imaginario de estas criaturas reales, ejemplariza a conciencia.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

GUILLERMO DE TORRE: *Al pie de las letras*. Buenos Aires, Losada, 1967.

Los problemas que plantean las nuevas corrientes literarias —que ya enfocara en sus rasgos más significativos en *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo* (1963)— vuelve a encararlos Guillermo de Torre en este nuevo libro cuyo sugestivo título aclara debidamente en un breve prólogo. No se trata de la interpretación corriente de la frase "al pie de la letra", sino de su "más libre interpretación". "El plural —advierte— establece la diferencia." Ese plural sirve a Guillermo de Torre para realizar una libre, aguda y documentada interpretación de la moderna literatura, tanto española como americana del norte y del sur, italiana, francesa e inglesa. Si bien se trata en este caso, no de un problema central como en el libro anterior ya citado, sino más bien de aspectos marginales o individuales de autores, libros y tendencias, hay una constante del pensamiento crítico que predomina. Porque Guillermo de Torre es medularmente un crítico literario, que tiene la virtud de no soslayar los problemas sino de enfrentarlos, cotejando opiniones propias y ajenas para brindarnos, si no soluciones —ya que éstas pueden resultar prematuras por falta de perspectiva histórica— por lo menos todos los elementos necesarios para formular un juicio, hurgando a fondo en la compleja problemática de los llamados movimientos de vanguardia.

Su punto de partida es una "apetencia de lo nuevo", que ya no parte de la individualidad de los creadores, sino que es una imposición de los lectores (ahí la indidencia de las masas). Y esto, siendo general, da a las distintas letras contemporáneas un carácter de universalidad. Sus frutos más notorios son "las disociaciones idiomáticas... la poesía críptica... la novela sin materia... el teatro elusivo". Se habla de "gratuidad" y "compromiso". Este es uno de los más tirantes problemas que se plantean como resultante de la implícita bipolaridad del arte: vida y esteticismo. "No se trata ya —anota el autor— solamente de paradojas pensadas, sino vividas." Los artistas noveles (notoriamente los pintores) "no parten de una realidad dada para buscar la forma; parten de la forma desnuda para no toparse con el objeto", así como "los poetas veinteañeros tratan el lenguaje, no como un medio de comunicación, sino de ocultación —que en sus designios supone el acceso a una revelación superior—..." Se trata de la "escritura blanca" o "el grado cero de la escritura". Y señala

el autor el contraste: "por un lado, el afán de concebir cada vez más la lírica como un método de conocimiento; por otro, el lenguaje separado de la comunicación". Otro aspecto de la crisis actual es la "novela sin materia", que haría suponer un "fin del género novelesco". El balance tiende a ser negativo, pero el crítico se yergue para darnos una inyección de optimismo, sin "caer en la falsa comprensión del pasmo beato" y exclama: "Aviso, pues, a los energúmenos y a los *snobs*. Estamos curados de espanto y a la vuelta de panegíricos y diatribas. Hemos llegado a una situación muy distinta." Es cuestión de creer o no creer en la literatura. Creer en ella es amarla sin complejos de inferioridad, no considerándola "el reverso de todo espíritu de trascendencia" y sin suponer que éste finca sólo en una acción político-social que la realidad torna casi siempre irrisoria." Y concluye afirmando que "si el *mandarinismo* intelectual es muy improbable, la aspiración populista es decepcionante." Hay que dar por sentado que la influencia del escritor en la realidad es aleatoria y generalmente ajena a su propia intención. Además, no son las innovaciones las que matan el arte, "por gratuitas o suicidas que parezcan", sino las repeticiones. Ahí está el busilis de la cuestión. Retrotrae el autor su pensamiento a lo escrito en un libro suyo anterior —*Problemática de la literatura*—: "...los productos del espíritu pueden permitirse todos los excesos y licencias: en el seno de los más audaces y disolventes late muchas veces el germen de nuevas encarnaciones. La literatura, como su elemento más esencial, el lenguaje, sólo puede morir para resurgir de nuevo." La literatura —acotamos— es como un organismo vivo cuyas células se renuevan constantemente; cuando no hay renovación, es la muerte.

Cada capítulo del libro es un ensayo sobre un problema particular: literatura y libertad; literatura y sociedad; generaciones y movimientos literarios. Conceptuamos a éste el más meduloso por presentar múltiples facetas y exigir más profundidad de análisis al crítico, que lo complementa con otros referidos expresamente a la llamada "generación de 1936" y al problema generacional en la literatura hispanoamericana.

Con acopio de datos, Guillermo de Torre nos muestra la complejidad de enfoques y opiniones que el problema ha suscitado. Su análisis nos deja en la incertidumbre acerca de la legitimidad del planteo generacional, "tan trayente como delicado de manejar". Llega de Torre a la conclusión de que es el "nacimiento literario" lo que determina una generación, la cual ha de ser "claramente diferenciada, innovadora y aun polémica más que acumulativa"; factores determinantes serán "la publicación de la primera obra o de otra decisiva, o bien de una revista aglutinante, un manifiesto, un acto público; en suma, mediante la proclamación de un peculiar estado de sensibilidad o de conciencia, compartido con otros afines." Al estudiar el problema en la literatura de Hispanoamérica tiene el autor jugosas observaciones. El tema, en este caso, adquiere una singular dimensión por tratarse, fundamentalmente, de un fenómeno de trasplante cultural. Así, por ejemplo, al hablar de los cronistas de Indias se pregunta si no corresponderá clasificarlos como "una pregeneración o escala introductoria", y señala cómo, en el Inca Garcilaso, luego se alía el espíritu renacentista europeo "con el primitivismo —más que medievalismo— de la América intacta". Problema éste de las generaciones sagazmente estudiado, su ensayo tríptico es rico en sugerencias y revela toda la garra y profundidad de ensayista del autor, así como su autoridad como crítico literario y ar-

tístico, principalmente por ser sus escritos producto de una larga vivencia con las letras en sus expresiones renovadoras, por haber sido él actor y espectador de dicho movimientos.

La tercera parte del libro tiene un atractivo especial por referirse a recuerdos personales con respecto a grandes figuras literarias contemporáneas: Henry James y su revaloración, como "un desquite de la distinción contra la grosería, de las buenas maneras contra la brutalidad, de la reticencia contra la incontinencia, del matizado contra los crudos contrastes" (en cuyo reverso aparecen tácitamente las exitosas figuras de Steinbeck, Hemingway y otros, "sin dejar de reconocer su razón profunda, vital más que estética"); o Thomas Mann, "el primer gran nombre universal de la ficción en lengua alemana", en cuya obra se refleja la "serenidad goethiana" y el "demonismo germánico"; o Julien Benda, "el testigo contra su época" y defensor "de los principios abstractos como bases de la civilización" y "la exaltación de los que él tenía por valores eternos"; o D. H. Lawrence con su "simpatía de sangre" de escritor nato de fuerza impulsiva, biológico y anti-intelectual, que alcanza la maestría sin aprendizaje, vigoroso siempre pese a sus defectos técnicos; o la irrefrenable vocación de Katherine Mansfield; o Arthur Schnitzler, creador del "monólogo interior"; o la "exactitud alucinada" de Jules Supervielle; o el cotejo de dos dramas de Buero Vallejo y Thierry Maulnier.

La cuarta parte, más ceñida a los recuerdos personales, nos descubre el nacimiento ultraísta de Borges, entre 1919 y 1922, en España, origen que repudiara luego como pecado literario y que Guillermo de Torre —nacido también literariamente a la sombra de ese movimiento— analiza con espíritu ecuánime, revelando sus fases negativas y positivas, con algunas transcripciones de los poemas iniciales de un Borges "revolucionario" (no sólo en lo literario, sino también en lo político y social), lo cual nos permite saborear un "Himno al mar" escrito con toda la pujanza poética juvenil de los veinte años, así como la "Proclama" que escribiera al trasladar el ultraímo a nuestro medio, puntualizando sus postulados esenciales, algunos de los cuales —como la metáfora— han quedado en pie.

Arturo Barea y su autobiografía novelesca es otro ensayo crítico que nos muestra la fuerza expresiva de este novelista, revelada en la trilogía *The Forge, The Track* y *The Clash (La forja, La ruta* y *La llama)* o *La forja de un rebelde* en conjunto, traducida a otros idiomas antes de conocerse en castellano, señalando incluso a su autor como candidato al Premio Nobel. "No son motivos nuevos en las letras españolas" los de Barea, puntualiza de Torre. "Pero ni los deliciosos cuadritos estáticos de Azorín ni los telones sacudidos de Baroja consiguieron darnos una visión tan entrañable"; las descripciones de Baroja, "cuando se confrontan con estas pinturas de Barea, corren el riesgo de parecer casi acuarelas femeninas." Según de Torre, de los novelistas españoles que se revelaron en el destierro, el único comparable a Barea sería Max Aub (otro casi desconocido para nuestro público). Después de una grata semblanza de Grandmontagne, en un ensayo sobre Madariaga vuelve el autor a tratar el punto crítico de las generaciones, con referencia especial a la "del 98", ante el original "caso Madariaga". Es todo un capítulo de historia literaria de la España finisecular y del primer tercio de nuestro siglo, con la destacada actuación "de autor tan proteico", sobre el que vuelve en un confrontamiento con Rafael Lapesa en lo tocante al purismo idiomático.

En "Perspectiva y balance de Ramón", analiza a Gómez de la Serna como "literario puro" y hombre de ingenio, retomando el tema generacional ante un caso tan particular y tan difícil de encasillar. Y cierra la serie de estas páginas de recuerdos personales, que guardan siempre la tónica del ensayo, reconstruyendo conversaciones con Pío Baroja y con Azorín, plenas de sustancia.

Al pie de las letras, para resumir, es un libro ameno y denso a la vez, que se lee con gusto y con provecho. Impregnado de simpatía hacia las letras, esa simpatía no altera la objetividad del crítico que nos ofrece así un panorama, no por sucinto menos integral, de la producción literaria más destacada de nuestro tiempo, tan compleja, inquietante y preñada de problemas.

ALFREDO E. ROLAND

FRANCISCO URONDO: *Del otro lado*, Bibliografía Popular Constancio C. Vigil, Colección Poetas Argentinos, Rosario, 1967.

El sexto libro de poemas de Francisco Urondo ofrece la posibilidad de consolidar dos aspectos importantes del fenómeno literario: en el plano general, la comprobación de que los nuevos caminos por los que transita la poesía argentina tienen una continuidad y un desarrollo; en el plano personal, la afirmación de Urondo no sólo en un aparato expresivo que definitivamente le pertenece, sino también en su búsqueda universal como hombre y creador. Efectivamente, ha quebrado cierta limitación que se hacía evidente en buena parte de su obra anterior, y que cerraba su trayectoria sobre todo en la insistencia obsesiva en nombres y lugares, muy ligados a la afectividad y limitados por ella. A través de *Del otro lado* ese circuito tiende a resolverse en una experiencia más amplia y también más profunda.

Hay aquí una búsqueda de llaneza lingüística próxima a lo coloquial que sin embargo nunca pierde su contacto con un centro poético vivo que le permite descubrir, sin "giros" ni alardes retóricos, realidades nuevas y vibrantes. Para dicha simplicidad expresiva (siempre difícil, y que generalmente constituye la etapa de madurez de un largo proceso de decantación lingüística) Urondo se instala en un tono francamente narrativo, y éste le sirve de plataforma para articular una impostación lírica que se manifiesta espontáneamente, sin esfuerzo. Este mecanismo tiene lugar en la mayoría de los poemas del libro y recuerda con frecuencia a Pavese (se observa en el poema "Luz mala", en especial), pero esta estimación atiende al orden de la tonalidad y apenas si apunta una referencia remota.

En una consideración aparentemente aislada, uno de los poemas que concitan la atención es "Los gatos", cuyos modos de articulación apenas repetidos en otros momentos del volumen cifran, sin embargo, y a manera de modelo, la flexión recurrente que emana de la poesía de Urondo a lo largo de esta compilación, lo cual —por lo demás— determina que *Del otro lado* se presente no exento de una cierta unidad, pese a que los seis ciclos integrantes del libro recorren etapas diversas (aunque continuadas) en la evolución de su autor.

¿Quiénes son "los gatos" y qué papel desempeñan respecto del poeta? De ellos sabemos que se obstinan en una "larga vagancia", que se manifiestan como fríos "bichos de la noche", frecuentemente "ociosos y lamentables" y que gustan de la autoexhibición en los estrenos teatrales (sin descontar alguna rutilante aparición escénica). Y también experimentan una extraña complacencia en *equivocarse* de movimiento en sus arrogantes desplazamientos que les exigen a menudo justificar su conciencia del error. Aquí se entabla un contacto con la individualidad del poeta, en quien también aparecen los errores pero que, por ser muy especiales e involuntarios, lo han salvado; una experiencia similar con un resultado opuesto. Unos y otros —gatos y poeta— transitan juntos, no obstante, por una cosmología nocturna que crece y en la que son "campeones", en la que la connotación del miedo y la pereza los aproxima, en la que se cruzan con la imagen tiernamente expresionista de los borrachos que se toman de la mano para no extraviarse (como los ciegos en el cuadro de Brueghel), en la que se produce la nostalgia por los frustrados hermanos de generación (los que jugaron y perdieron). La delimitación del espacio de residencia del autor —y de los gatos— se va configurando a lo largo de diez "estancias" en las que se va de "esta parte de la ciudad", pasando por "esta parte del mundo" y "esta parte de la noche", hasta "este mundo de la noche". El protagonista se impone una alternativa a su ciclo vital en la que la noche se aparece como un estadio que procede a los nacimientos, a la existencia en tanto integración en una evidencia cotidiana: sonreir una última vez y después nacer, mientras las deplorables especies nocturnas —los gatos— sucumben derrotadas con el final de la noche, sin saber sobrevivir a las instancias de una nueva realidad.

Como proyección y contraste, el lector puede discernir qué parte de esa cosmología negativa es afín al protagonista y cuáles son los límites que él impone a su participación de ese mundo, como así también la ingerencia de un segundo personaje particularizado (a veces sin nombre recordable pero siempre mujer) con el que el poeta juega una intimidad distinta. La conjugación de estos tres elementos (un mundo asaz negativo, pero que por su propia rara cotidianeidad constituye un campo fértil de experiencias, una segunda persona femenina no siempre específica, y el yo del poeta) puede configurar un índice estructurante de interés para la unidad del libro.

En "No tengo lágrimas" un vibrante sentido apocalíptico de una verdad universal y casi metafísica conmueve violentamente los cimientos del contorno inmediato, y esto —creo— establece otro núcleo ordenador del libro: que una intuición universal del *cambio* sea transferida, en los hechos cotidianos, a esta piedra que toco, a este cigarrillo que fumo, a este espacio que recorro, a este lugar que habito. El hecho intermedio entre ambos estadios es la *necesidad* (en sentido casi aristotélico), y el factor desencadenante de la transferencia lo constituye aquí un poderoso motor poético que Urondo hace trascender de la simple nominación y lleva al terreno de la exploración: los acontecimientos y lugares corrientes, modificados por la intuición personal, son desnudados en su posibilidad frente a un devenir esencial.

Así, "No tengo lágrimas", a través de la forma de un catábasis, opone dos imágenes que al unirse como ideas darán una potenciación doble en un solo sentido: pájaros que transitan un aire calmo pero que

huyen de la contaminación nuclear —esa "nueva Blietzkrieg" silenciosa—, por un lado, y el descenso a un subte porteño con todas las implicancias exploratorias de un viaje subterráneo, por otra. El resultado es una visión casi surrealista y también con claras alusiones dantescas del estallido en añicos de una civilización decadente y estéril y de la impaciencia del hombre frente a un tiempo que ya no se siente como tal: que no da tiempo al tiempo ni lugar a las lágrimas.

Derivando las observaciones críticas hacia el terreno de las posturas, tal sentimiento no disipa sino más bien afirma en Urondo una confianza ilimitada en la vida, aun con sus connotaciones tradicionales. Tal, la aparición de la realidad con sus duras implicancias vitales, el llanto y el amor, que se desprende de "Trenta segundos con la realidad": "el camino del ocio / no debe estar por allí; por otro lado se llega / a la realidad, al llanto, al amor. De otra manera / se combate, por otra inocencia se respira / y las cosas empiezan a cambiar" (lo cual implica terreno ganado respecto de aquella contemplación blandamente subjetiva que le llevaba a suspirar en *Nombres* —libro aparecido en 1960— por "esta vida que maltrata y consuela..."). O la confirmación a que arriba en "La amistad, lo mejor de la poesía", donde se proclama el triunfo de una poética vitalista a través de los otros: "cualquiera / de ellos: volcados / ciertamente sobre la vida, respirando / este aire que enriquecen, me sonríen / y se levantan a tocar los augurios buenos o malos, a golpear / diariamente los tobillos / de la realidad. A dar gracias por nuestra suerte".

NÉSTOR TIRRI

ARTE HOY

Entrada en materia. SUR me da hoy la posibilidad de reflexionar sobre problemas del arte actual "en voz alta", si así puede decirse. Aprovechando de esa franquicia he hecho un severo examen de conciencia. Y debo reconocer —con toda modestia— que, bien mirado, si de algo útil puedo servir es como intermediario entre una manera sudamericana (argentina, porteña para ser más preciso) y una manera europea (francesa, parisiense) de ver y de encarar este arte que se va haciendo y deshaciendo ante nuestros ojos.

Mi primera reflexión no será otra cosa que una *petición de principios.* Antes de abordar cualquier tema parece, en efecto, prudente ponerse de acuerdo —aunque sea a grandes rasgos— sobre el alcance de los términos empleados.

Empiezo por una confesión un tanto descabellada en un crítico de arte: la *Bienal de Venecia* es una institución que me molesta profundamente. Muchos años pares la evito, simplemente. Algunas veces me asomo a ella como para modificar mi opinión, que podría pecar de tendenciosa. Sí, la Bienal me irrita: desde el tamaño gigantesco, la arbitrariedad de las selecciones nacionales, hasta ese afán desesperado de estar al día de los países capitalistas o ese tozudo mantenerse en un academismo muerto como en el caso de Rusia y alguno de sus satélites.

La primera objeción habría que hacerla a la vejez de la fórmula. ¿Qué sentido puede tener hoy, en efecto, dividir las categorías plásticas en tres apartados como los de *pintura, escultura* y *grabado*? ¿Quién cree hoy en eso? Conil Lacoste, un crítico de *Le Monde* de París, proponía justamente a raíz de la última Bienal crear una sección de *dibujo,* en la que pudieran refugiarse los que aún aspiran a una comunicación directa y que no quieren o no pueden expresarse mediante esas obras voluminosas, cuando no descomunales, con las que los artistas quieren atraer a toda costa la atención del público y del jurado.

En la última Bienal de Venecia se han seguido atribuyendo, pues, los premios de acuerdo a esa ya vetusta división que criticamos. Aunque, para tener las manos un tanto libres, el jurado de turno haya tomado la discutible costumbre de incluir en la pintura algunas obras que quizá, en última instancia, estuvieran mejor englobadas en la escultura, ya que todas, de una manera u otra, ocupan un lugar en el espacio. Es lo que pasó precisamente con el argentino Julio Le Parc a quien se le atribuyó —con toda justicia por cierto— uno de los grandes premios, pero ese premio fue el de pintura, cuando todo el mundo sabe que Le Parc no pinta cuadros sino que practica un arte cinético.

Mejor, en ese sentido, podría ser la clasificación de las obras expuestas ahora en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París (exposición *Grands et jeunes*, de la que pienso hablar otro día) y que comporta tres secciones denominadas respectivamente: *Movimiento y luz, Pintura y objeto, Escultura.*

Estas clasificaciones deben dejarnos pensando. ¿Qué pasa, en efecto, con aquellos géneros tradicionales que enmarcaban naturalmente la producción artística de una manera clara y legítima? Herederos de siglos de tradición hay que reconocer que los llamados artistas plásticos se sentían perfectamente cómodos dentro de esas divisiones que hoy, por el contrario, pueden parecer a los más jóvenes limitadoras y asfixiantes por no decir absurdas.

¿A qué llamamos arte? Avancemos un paso más en el razonamiento. Después de poner en tela de juicio las categorías según las cuales se juzga en la más importante exposición "artística" del mundo, vayamos ahora a enfrentarnos con el propio término de *arte*, aplicado a lo que practica esa mayoría de jóvenes expositores que interesa sobre todo a los jurados y a una minoría *soi-disant* entendida. Yo creo honradamente —y conste que he meditado sobre el tema— que para entendernos mejor tendríamos, quizá, que dejar de llamar arte a lo que producen estos investigadores de la luz y del movimiento, estos fabricantes de objetos, o en fin, estos promotores de *happenings* que invaden, literalmente, el mundo de la plástica que se considera "al día".

En fin, no nos autoengañemos tampoco. No son por último los vocablos que cuentan sino las nociones que esos mismos vocablos recubren, ya que como decía Merleau-Ponty no hay dos tiempos entre pensar y hablar, y si nos falta la palabra precisa es porque, igualmente, nos falta la idea y no podemos, literalmente, pensar.

Sigamos. Si lo que hacen no es arte, lógico parece colegir que ellos, a su vez, no deberían ser calificados de *artistas*. Y he aquí que —para gran sorpresa mía— veo que en este punto disiento conmigo mismo. Lo que ellos hacen no es arte, de acuerdo, pero me sigue pareciendo que ellos mismos, mal que les pese, siguen siendo artistas, siguen asumiendo una actitud de artista (conste que me refiero a los verdaderamente sinceros, sin tener en cuenta la enorme masa de audaces y de improvisadores que nos aflige y que hay que denunciar sin piedad).

Dice en una ocasión Pierre Francastel: "La actividad del artista, como la del matemático, posee el carácter de una doble red inductiva y deductiva que, al echarse sobre la realidad, permite explorar e informar sobre ella. De problema en problema, el hombre activo se eleva del nivel de la experiencia vulgar al de ordenador de estructuras explicativas del universo". Ahora bien, lo curioso —por no decir lo conmovedor— es que en la mayoría de los buenos plásticos contemporáneos yo sigo encontrando la permanencia de esos términos propuestos por Francastel de una manera abstracta pero, por eso mismo, muy englobante y generalizadora. Sí, también en estos investigadores preocupados fundamentalmente por problemas de percepción al nivel de la Fenomenología, o de los que quieren volcarse sobre los aspectos psíquicos que suponen los *happenings*, y aun aquellos que denuncian la injusticia política y social se ve el afán —por

no decir la necesidad imperiosa— de elevarse del nivel de la experiencia vulgar al de *ordenadores de estructuras explicativas del universo.*

Una prueba más. Otra definición de artista que está tanto en Francastel como en Umberto Eco —en *L'opera aperta*— podría ser aquella que afirma que es artista quien siente la vocación profunda de componer con ciertos elementos concretos una obra lo bastante ambigua como para no ser del todo *explicable* sin que por ello resulte tampoco totalmente *gratuita.* Ese afán por ordenar el caos, por figurar y prefigurar formas vitales de significación la sigo encontrando en muchos jóvenes que no puedo calificar de otra manera que de artistas. De ahí esta aparente paradoja de los artistas que reniegan del arte, como de una mala palabra o de una tarea inferior.

En los manifiestos del *Groupe de recherche d'art visuel* y en los escritos de su capitán, Julio Le Parc, está dicho de una manera por demás explícita y contundente que lo que ellos crean no debe ser considerado como obra de arte. Ya que estos artistas —como la mayoría de sus congéneres de todas las tendencias— se desinteresan de las nociones de duración, permanencia y destino de eso mismo que crean y que estaría destinado exclusivamente al consumo inmediato aunque ello otorgue un carácter efímero a sus creaciones.

El contagio de la máquina. Vayamos probando algunas respuestas a esta situación nueva.

¿No será, por ejemplo, que viviendo como vivimos una era fundamentalmente científica y técnica que nos representará después en la Historia de una manera baste cabal —al menos en lo que ella tiene de positivo y conquistadora— el artista se sienta celoso y busque imitar al científico?

El siglo XIX fue predominantemente "literario" y la literatura contagió, para bien o para mal, a la música y a la pintura de la época. Lo que buscaban desesperadamente un David, un Ingres y hasta un Delacroix era —sobre todo, no lo olvidemos— un "tema" que pudiera desencadenar sus potencias expresivas. De la misma manera nuestro siglo, al ser predominantemente científico, y ¿quién se atrevería a negarlo?, debe estar contagiando de "cientificismo", aunque no nos demos cuenta, a todas las otras formas de la actividad humana.

El artista parecería imitar así la actitud mental del hombre de ciencia, "jugando" él también a su manera, a lo que cree es el juego de la técnica. Sólo que su técnica, en vez de tener un fin utilitario inmediato como las verdaderas máquinas, sirve sobre todo para poner de manifiesto las posibilidades de belleza (y me excuso de tener que emplear esta gran palabra de la cual también seguramente los jóvenes reniegan) latentes en la luz y el movimiento. Porque demás está decirlo, esta explicación o conato de explicación no se aplica sino a los que construyen mecanismos con fines ópticos, mecanismos que pueden estar movidos por un motor, por la simple circulación del aire, o por el desplazamiento del espectador que se mueve frente a la obra.

Ese sería un caso de contagio de la máquina —digamos— "a la primera potencia". La obsesión maquinística puede también tener lugar "a la segunda potencia", o sea, mediante la caricatura de la máquina. En

el primer caso había contaminación directa, se trataba sobre todo de la creación de mecanismos capaces de engendrar una belleza expresiva al nivel de nuestra moderna tecnicidad. En el segundo, en cambio, hay ya una reflexión, una distancia psíquica, una ironía. ¿Así que las máquinas sirven para hacer "cosas"? Así que nosotros dependemos de esos objetos utilitarios capaces de fabricar otros objetos utilitarios? Pues bien: nosotros vamos a crear las máquinas inútiles, las máquinas que no sirvan para fabricar nada, a no ser una inquietud. Las máquinas que en vez de tranquilizarnos nos desasosieguen.

Esa sería más o menos la mentalidad que presidió a la creación de las "máquinas gratuitas" como las que inventaron, va a hacer ya cincuenta años, algunos artistas del grupo Dadá. De esa familia podrían venir —como genealogía— las deslumbrantes falsas máquinas agrícolas del inglés Anthony Caro pintadas en colores puros: amarillos, rojos, azules, verdes; y las mucho más complicadas y deliberadamente herrumbrosas máquinas locas del suizo Tinguely.

El maquinismo —positivo negativo— es uno de los grandes temas del arte contemporáneo. En una próxima nota me ocuparé de la "envidia" del artista por la fabricación en serie, la tentación que siente de repetirse indefinidamente. Y también de la aparición —mucho más justificada para mí— de los llamados "múltiples", o sea de la obra repetida en varios ejemplares por un procedimiento mecánico, exactamente igual que lo que se hace desde hace siglos con el grabado...

Eso será otra vez. Quede ahora establecido el diálogo con el lector inquieto, a quien invito a escribirme para discutir. Quizá de este tipo de discusión civilizada pueda salir un poco de luz.

DAMIÁN BAYÓN

ESPECTÁCULOS

"LA FINTA GIARDINIERA", DE MOZART

Entre los testimonios que han llegado hasta nosotros acerca del estreno de *La Finta Giardiniera,* de Wolfgang Amadeus Mozart, hay uno que es particularmente revelador. Es del poeta Christian Friedrich Daniel Schubart —autor del texto de "La trucha" de Schubert— que dice, entre otras cosas: "...si Mozart no es una planta criada en un invernadero, llegará a ser uno de los más grandes creadores musicales que haya vivido nunca..." y aunque asegura que "...en esta obra aún no surge aquel fuego apacible de los altares, agradable aroma para los dioses", advierte que "...de tanto en tanto se inflaman llamaradas de genialidad...". Este testimonio es de 1775; el 13 de enero de ese año estrenó en el gran salón de fiestas de la residencia de los electores de Baviera, esta obra de un compositor que aún no había cumplido diecinueve años.

También existe una encantadora carta escrita por el compositor a su madre, y en la que cuenta "el alboroto", los aplausos y los gritos de *viva Maestro* que acompañaron cada una de las arias" y la benévola actitud de los príncipes electores y también de la "electora viuda", la poetisa y compositora María Antonia Walpurga de Wittelsbach, viuda del elector Federico Cristián II de Sajonia, alumna de Porpora y Hasse, integrante de la "Arcadia" romana y cuya ópera *II trionfo della fedeltá* había sido estrenada en Dresde, 1754. El elector de Baviera, Maximiliano José III, que tenía especial afición por la música y era un excelente violoncelista, sentía predilección por Mozart, no obstante lo cual no se decidió a acercarlo definitivamente a su corte. Mozart, en ese momento, tiene uno de los triunfos más grandes de su vida, indudablemente el mayor desde el estreno de *Ascanio in Alba* en Milán, 1771. No vivirá otro similar hasta la primera ejecución de *Le nozze di Figaro* en Praga, 1786.

La finta giardiniera ha tenido un raro destino. Creada por encargo especial de la corte de Baviera, con un libreto atribuido a Ranieri de Calzabigi (el libretista de Gluck para las ópera *Orfeo ed Euridice, Paride ed Elena* y *Elcesite*), que ya había sido compuesto por el entonces celebérrimo Pasquale Anfossi en Roma, 1774, llamó poderosamente la atención por las audacias y las innovaciones en que, con tanta generosidad, el joven Mozart abundó en esta partitura. Su mayor difusión la alcanzó durante la vida del compositor, pero no en su versión original, sino como "singspiel" con el texto en alemán, con una traducción de Stierle e interpretada por la 'trouppe" del empresario Johann Böhm. Mozart revisó su partitura traducida que, según las costumbres teatrales alemanas de la época, carecía de recitativos cantados. El éxito de este "singspiel" semiserio fue importante, aun cuando un comentarista de Francfort aseveraba en 1789 que "...es más una obra para conocedores que saben

apreciar tales finezas que para el diletante que se deja guiar por sus naturales sentimientos y decide de acuerdo con la primera impresión...".

La versión original italiana fue olvidada. Böhm perdió el manuscrito del primer acto que Mozart le había confiado. Cuando se quiso volver a la versión original, en italiano y con recitativos cantados, no se pudieron hallar las extraviadas partes de la partitura; de tal modo carecemos de una versión completa. No existen problemas para los actos 2º y 3º, pero el primero sigue siendo un torso. Se halló, por otra parte, copia del libreto original y se readaptó el texto italiano a la traducción alemana de las arias del primer acto. Para suplir la falta de los recitativos, el musicólogo Siegfried Anheisser utilizó en 1935 los recitativos de la homónima ópera de Anfossi para el primer acto, alcanzando, de este modo, si bien no una partitura original, por lo menos una versión que por razones de estilo y de época se acerca más al lenguaje musical habitual de la época.

La versión de Anheisser es la que se escuchó en febrero de 1968 en el Teatro Colón y es la más cercana al original. Parece que es la primera vez que se ejecuta y representa en todo el continente americano. La precedieron en los Estados Unidos algunas representaciones del "singspiel" en traducción al inglés. Es una hazaña por la que debemos expresar nuestro reconocimiento al teatro Colón, el que prestigió su temporada estival con un hecho de suma importancia para nuestra de por sí nutridísima actividad musical.

Cuando se escucha esta obra encantadora, fluida y multifacética resalta la inmensa originalidad del lenguaje musical del joven Mozart. Su inspiración resulta diametralmente opuesta, en cuanto a calidad, a lo que, a primera vista, puede ofrecer ese libreto embrollado y poco eficaz. Pues la fábula que preside a *La finta giardiniera* es confusa, de una intriga casi imposible de desenderar. Al comenzar la acción todos, los personajes aman o son amados por quienes no les corresponden. Todos se mueven en contra de lo que su corazón realmente les dicta. Los únicos que son leales a sus sentimientos son Violante (la "finta giardiniera") que ama al conde Belfiore, y Ramiro que pretende a Arminda. Esta cree amar al conde Belfiore, quien quiere casarse con ella; el podestá requiere a Violante, Serpetta, la camarera prefiere al podestá, Nardo, el sirviente de Violante, quiere a la camarera. El argumento y el texto no son precisamente un ejemplo inobjetable de una obra de arte teatral. Sin embargo, Mozart sacó el máximo provecho de este libro adocenado y confuso. Milagrosamente, late en esa partitura temprana toda la honda expresividad que sólo se atribuye al lenguaje mozartiano después de *El rapto del serallo* y cuyo descubrimiento se vincula con las dolorosas experiencias sentimentales del joven músico durante su malogrado viaje a París, entre 1777 y 1778. Muy poco hay en esta *Finta Giardiniera* que suene a hueco o convencional, a pesar de la postura tan convencional de quienes son, dramáticamente, los portadores de esta música tan auténticamente vivaz y profunda. En vano se buscarán modelos inmediatos para este lenguaje. Tan solo el arte más maduro de Gluck se perfila como modelo posible. Los rasgos más típicos del estilo "galante" sólo aparecen como elemento formal, no como verdadero trasfondo de la inspiración mozartiana. En cambio, surge una buena dosis de aquella "Empfindsmakeit" que se desarrolló casi paralelamente con la postura literaria

del "Sturm und Drang" y con la hipersensibilidad de *Las cuitas del joven Werther*. La índole de esta música admite, con su expresión tan infinitamente rica, un solo grado de comparación: la serie posterior de las óperas más maduras de Mozart. En sus gérmenes este estilo de incomparable riqueza, de tan honda comunicación, está presente a cada instante. Tampoco faltan, por cierto, algunas reminiscencias de la ingenua melodiosidad, de la ternura inocente de *Bastien y Bastienne* (1768) y se presiente la inminente cercanía de *Il re pastore*, compuesto poco tiempo después de *La finta giardiniera* y cuya aria "L'amerò, sarò constante" constituirá por siempre una de las melodías más perfecta que jamás fueron creadas.

Mozart sacó un provecho enorme de la conducta sentimental de estos personajes, a los cuales caracteriza con mucha más hondura y humanidad de lo que era habitual para la "opera buffa" de su época. En las arias más importantes surgen constantemente aquella intensidad melódica, aquella profundidad expresiva lograda, ante todo, por el múltiple empleo del "claro-obscuro" armónico, que hacen presentir sus planteos artísticos posteriores. La coronación técnica y artística de esa partitura la constituyen los dos maravillosos amplios septetos que cierran los actos primero y segundo, ambos con la sugerencia, a través del lenguaje musical, de sentimientos entre sí contrapuestos. El segundo final, con la confusión de los personajes que no se reconocen mutuamente y el extravío sentimental de Violante y Belfiore, es una realización inaudita, tan sólo comparable con el primer final de *Don Giovanni*.

Más que una obra profética, es una demostración cabal de que el genio mozartiano alienta ya en obras de temprana data y que el genial compositor sólo necesitó acumular experiencias propias para llegar al cenit de sus obras más definitivas. Su estilo es la metamorfosis de todo lo que pudo brindarle, estéticamente y técnicamente, el siglo XVIII, sin expresa necesidad de referencias hacia otros modelos. También en esta ópera, el genio mozartiano sobrevuela todo lo previsible para el arte musical de su época, con la única excepción del modelo de Gluck, cuyos conceptos acerca de la expresividad directa también había impresionado profundamente a la espontánea mentalidad del "maestrino".

La presentación de *La finta giardiniera* resultó un acierto y un éxito desde muchos puntos de vista. Juan Emilio Martini dirigió la parte musical con diligente cuidado y logró, con sonoridades bien equilibradas y transparentes, una utilísima unidad de estilo y una casi siempre provechosa comunicación entre la orquesta y los solistas vocales. Estos integraron un conjunto bastante homogéneo en la versión de una obra maestra que se presta menos al lucimiento individual que a la cooperación. Nino Falzetti (el podestá), Myrtha Garbarini (Violante), Renato Sassola (Belfiore), Susana Rouco (Arminda), Carmen Burello (Ramiro), Silvia Baleani (Serpetta) y Ricardo Catena (Nardo) fueron, de este modo, los portavoces de un tesoro musical difícilmente superable. Cumplieron con su cometido con resultados positivos, mayores en Falzetti, Baleani y Catena, pero no disminuidos en el aspecto estilístico y musical en los demás. Es bien comprensible que la tersura del estilo de canto mozartiano debe ser reconquistado paulatinamente a través de trabajos de conjunto en un elenco local que ha sido dejado de lado durante muchos años y no pudo realizarse artísticamente, salvo contadas intervenciones individuales ais-

ladas. Esta presentación de *La finta giardiniera* es una clara demostración de que las actuales autoridades del Teatro Colón están empeñadas, con todo mérito, en reconquistar un alto nivel para los artistas de promoción local. Los resultados positivos sobrepasaron en mucho a algunos defectos de emisión vocal o de vacilante entonación que empañaron algunos momentos aislados. Puede comprobarse que Myrtha Garbarini y Renato Sassola, y también Carmen Burello, se perfilan en un nuevo estilo de interpretación con una línea de canto que tiende a un mayor perfeccionamiento. La "mise-en-scène" de Martin Eisler fue muy ingeniosa y detallista, divertida y refinada con un marco escénico, creado por Roberto Oswald, que resultó una suntuosidad casi inusitada.

JUAN PEDRO FRANZE

VERANO Y TEATRO

En los últimos veranos se ha observado este fenómeno: Buenos Aires —centro de la vida teatral en el resto del año— comparte esa primacía con Mar del Plata. La gente de teatro más prestigiosa se divide entre esa ciudad y la Capital. Pero allá, en general y en consonancia con el humor turístico, el tono de las obras es ligero, mientras aquí la elección, también en general, recae sobre obras selectas, aun cuando la especie dramática preferida, según parece exigirlo la alta temperatura, sea la comedia. La singularidad de la temporada veraniega en Buenos Aires son los espectáculos al aire libre. Ellos descubren de paso, un aspecto poco reconocido por los porteños: la belleza que la ciudad es capaz de ostentar. A estos teatros improvisados sobre lugares descubiertos acuden los espectadores acalorados. ¿Y qué les han deparado en estos meses? Fresco, sin duda, a veces excesivo; inquietudes también, provocadas por las noches amenazantes, y en las más propicias, que no fueron pocas, delicias de clima y naturaleza. ¿Y el teatro?

El teatro no ha sorprendido con ningún espectáculo extraordinario. Mediano nivel parece haber sido la consigna acatada por todos. Cuatro clásicos realizaron con sus nombres las respectivas carteleras: un clásico inglés *(La fierecilla domada,* de Shakespeare); un clásico francés *(La escuela de los maridos,* de Molière); un clásico italiano *(El charlatán de Venecia,* de Goldini), y un clásico hispano-mexicano *(La verdad sospechosa,* de Juan Ruiz de Alarcón).

La fierecilla domada (traducción y adaptación de Hernán Díaz) se representó en el Teatro del Lago: un fondo de agua entre estupendos árboles. En otro idioma que no sea el original, esta comedia de tan conocido tema pierde mucho atractivo. Además, después del film animado por Elizabeth Taylor y Richard Burton la reposición exponía a riesgosos parangones, aunque más no sea por la rica escenografía y por la brillante pareja de intérpretes cinematográficos. A pesar del buen desempeño de José María Gutiérrez, en Petrucho, y de María Elena Sagrera, en Catalina (reemplazada luego pon otra actriz), la versión dirigida por Mario Rolla careció de encanto y transcurrió lánguidamente.

No descuella entre las comedias de Molière *La escuela de los maridos;* resulta demasiado esquemática y se desarrolla casi como un silogismo, pero la gracia y la verba de su autor son irresistibles. En el Teatro del Puente, ubicado en una llanura, no lejos del río y expuesto a todos los vientos, y en consecuencia, con defectos de audición y gran tremolar de plumas y pelucas, el conflicto entre dos métodos educativos llegó al público a través de una actuación correcta, nada más, dirigida por el uruguayo Eduardo Schinca y con gratos decorados de Susana Otero Leal.

En otro lugar del lago de Palermo (el del Rosedal) se construyó el Teatro Flotante. En su escenario sobre las aguas se presentó *El charlatán de Venecia*, traducción de *La bottega del caffe*, de Carlos Goldoni. La comedia tuvo así un verosímil marco veneciano. Esta ambientación fue acaso lo más atrayente de la velada y de tal modo la escenógrafa María de la Concepción Ramírez se impuso a sus compañeros del tablado flotante, desiguales por su inseguridad o por sus desajustes de estilo. En general faltó naturalidad, característica fundamental del teatro de Goldini.

Del otro clásico, Juan Ruiz de Alarcón, se dio *La verdad sospechosa.* También en este caso se rodeó la obra de un ámbito pintoresco. En un rincón del vasto y hermoso Museo Larreta se evocó un "corral" español. El director, Manuel Benítez Sánchez Cortés, le infundió un ritmo más propio de los rápidos versos y la múltiple acción de las comedias de capa y espada de Lope o Tirso, que de la marcha mesurada que demandan los diálogos y los sucesos, circunscriptos al ámbito familiar, de *La verdad sospechosa.* La obra pareció así menos interesante de lo que en verdad es.

En la misma casa de Belgrano, pero en el Patio del Naranjo, Ana María Pelegrin y Raúl Fraire animaron un excelente espectáculo: *Mojigangas.* Coplas de ciego y textos de García Lorca —"Las cosas de doña Rosita casada con don Cristóbal"— demostraron el acierto con que la joven intérprete dice y representa. La distinguen la naturalidad de la expresión y la fina elaboración del movimiento escénico.

El lejano Parque Chacabuco fue apropiado escenario para *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, reminiscencia del mito griego renovado en nuestra pampa, en los años de las luchas de frontera, obra de elevado lenguaje, sin las efusiones desbordantes comunes en los poetas líricos que intentan el teatro. La interpretación del elenco de Nuevo Teatro Bonorino fue correcta.

Naturalmente también se vio teatro en locales cerrados. Las confortables y refrigeradas salas del San Martín se dividieron entre los espectáculos del Colón (Sala Martín Colorado) y una muy buena versión de *Babilonia,* de Armando Discépolo, estrenada el año pasado (Sala Casacuberta). Los demás debieron enfrentar con varia suerte los rigores de la estación. Para no hablar sino de las novedades y pasando de largo sobre *La infidelidad al alcance de todos,* del brasileño Lauro César Muñiz, en el ABC, de *El primero que llega,* de Carlos Mathus, en el Instituto Di Tella, y del espectáculo de Caminito, que no nos fue posible ver, vale la pena referirse a la labor de Alejandra Boero y Héctor Alterio en *La promesa,* del escritor soviético Alexei Arbuzov, obra para tres actores, lenta pero interesante por los conflictos de sus personajes y sus relaciones con la sociedad en que viven.

El espectáculo más interesante de la temporada veraniega fue, a nuestro modo de ver, *Palos y piedras,* de Alejandro Ure, en la Sala Planeta.

Por tal razón convendrá una referencia más detallada. El título alude en forma directa a su intención crítica y más que crítica acometedora. Cada una de sus partes pone de manifiesto un extravío, un exceso, un desborde. En la picota figuran sobre todo tres especies de fanatismo: el fanatismo por el fútbol (enmascarado de patriotismo), el fanatismo racial (disfrazado de eugenesia) y el fanatismo literario (simulador de cultura). Los personajes, denominados "Los de gris", son prisioneros que un poco a la manera del *Marat* de Weiss, representan entre ellos unas modernas moralidades. Un guardia vigila desde lo alto y, con un silbato, ordena el principio y el fin, no sólo de las "diversiones" sino también el principio y el fin de las ejecuciones de los "Gary and the Neuras", un conjunto de intérpretes de música modernísima. A las tres acusaciones al fanatismo se suma un terrible juego donde cada uno de los prisioneros, apropiándose alternativamente de un palo que confiere poder, persigue, tortura y castiga a los demás. La crítica de *Palos y piedras* no es admonitoria. Esta forma de censurar ha pasado absolutamente de moda en el teatro. Y sin embargo la manera de ejercerla es muy antigua en su mezcla de palos y risas. Y la risa dimana aquí de dar un tono solemne al texto (deliberadamente chato) y al movimiento escénico. Por ejemplo, la exaltación del "azul y blanco" de Racing Club cobra el acento de una ceremonia religiosa; y la secuencia del fanatismo literario —presentado aquí concretamente en la admiración a Ernesto Sábato (más apropiado aún podría haber sido el fanatismo por Cortázar)— se traduce en un acto de histerismo colectivo, en el cual datos biográficos y bibliográficos de nuestro novelista se profieren con inflexiones y modulaciones exaltadas. El autor de este espectáculo fue también su director, dos faenas en esta circunstancia casi idénticas, pues *Palos y piedras* se justifica ante todo como teatro. Los intérpretes —Irma Brandemann, Luis Juiz, Arturo Maly, Noemí Manzano, Jorge Mayor e Irene Ontiveros— se desempeñaron con extraordinario brío y una convicción que se comunica al espectador.

JORGE CRUZ

BITACORA

Por *Ivonne Bordelois, Fryda Schultz de Mantovani, Edgardo Cozarinsky y Enrique Pezzoni.*

NEGROS - HIPPIES RACIONALISMO

En junio de 1967 salí del subterráneo que lleva de Boston a Cambridge y me encontré en *Harvard square*, frente al *yard* de la Universidad. Hacía tres años que no volvía a los Estados Unidos. La profusa publicidad que ha festejado los últimos cambios en el ámbito estudiantil norteamericano ni siquiera me había preparado para el espectáculo a que asistí. Por un lado, nada había cambiado: ahí estaban los severos edificios de ladrillo rojo, las encantadoras casas de madera tan bien conservadas, los muchachos de *crew cut* y paso atlético, los célebres estudiosos internacionales rumbo a sus oficinas en la inagotable *Widener Library*, el colorido cosmopolitismo de los estudiantes chinos, indios, sudamericanos, africanos, etc. Y junto a ellos, muchachos y chicas de sexo indiscriminado: melenas nazarenas, collares de cuentas multicolores, toscas sandalias franciscanas, caras pintadas con reminiscensias orientales. (Sin embargo, algunas Lolitas de faldas cortísimas que devoraban inmensos helados cónicos se encargaban de persuadirnos de que aún perduran las diferencias entre los dos sexos.) En el cine que está frente a Harvard se exhibía ese innoble documental llamado *África addío:* muchachos negros y blancos se paseaban con letreros que exhortaban a los posibles espectadores a no sancionar con su sola presencia esa difamación de la revuelta africana. A los pocos días, Noam Chomsky —profeta del transformacionalismo—, reunió a una multitud para protestar contra la intervención en el Vietnam. En la misma semana, una "marcha del amor" en las riberas del Charles, que separa Boston de Cambridge: muchachos disfrazados —cruces svásticas coincidían en algunas indumentarias con la hoz y el martillo— se mecían al ritmo de melodías vagamente orientales o difundían desde micrófonos apostados en los tejados remedos de versículos bíblicos y coránicos. Poco después, la profesora Barrenechea recibía su doctorado *honoris causa* en el Smith College (casi contemporáneamente, Victoria Ocampo recibió el suyo de Harvard): el conferenciante de honor era un miembro del equipo de Johnson; muchos estudiantes recibieron su diploma con brazaletes que los identificaban como opositores a ese representante de la política oficial. A mi regreso del Smith College, no pude entrar, en Cambridge, a la sala atestada en que el doctor Tim Leary discutía con un colega los fundamentos de esa nueva religión

cuyos sacramentos son el LSD y la marihuana.

Mi asombro derivó hacia una especie de malestar: me era difícil compaginar la protesta contra la política oficial, el apoyo a la rebelión negra y la emancipación del tercer mundo con todo ese pataleo adolescente de disfraces, melenas, drogas y actitudes casi religiosas. La mezcla no podía parecer sino poco *seria* a un sudamericano abrumado por la seriedad de las controversias entre conservadores bien pensantes, y liberales y marxistas no menos bien pensantes. (Por razones diferentes, Diana Trilling explica su angustia ante esa misma confusión en el ensayo incluido en este número de SUR.) Desde luego, las explicaciones tradicionales —intuí—, no aclaraban nada. Atacar un sistema supone el intento de modificarlo o reemplazarlo, pero con la intención de integrarse al nuevo sistema propuesto. Pero los *hippies* y negros que en Estados Unidos se suman a los revolucionarios parecen no tener más ideal que el de ser marginales con respecto a *cualquier* sistema. Sus actitudes revelan un cambio, pero ¿qué clase de cambio? Un visitante francés, Michel Crozier (en "Le climat américain", *Esprit*, enero de 1968), esboza una teoría: "Lo que ahora sorprende al visitante ya no es la prosperidad complacida y conservadora, sino la confianza agresiva en la razón humana y la capacidad norteamericana para servirse de ella y resolver todos los problemas." El empresario de la era actual ya no cifra su éxito en la magnitud de sus imperios financieros: su fuerza está en la capacidad rigurosa para calcular el ajuste entre medios y fines. El nuevo imperio de Norteamérica es el de la razón. "El descubrimiento de la actual Norteamérica está en el reconocimiento de la extraordinaria dificultad técnica y psicológica y, en definitiva, organizacional, que presenta el problema de crear instrumentos para acelerar el progreso de la racionalidad de la acción." Los viejos gigantes retroceden ante los jóvenes reorganizadores que llevan el estandarte de la tecnocracia ejemplar. Y que no sólo invaden el ámbito económico: las grandes maquinarias burocráticas, el gobierno, la educación, la salud pública se abren a estas exriencias nuevas del científico que concibe el mundo como un sistema de relaciones entre causas y efectos. Estas relaciones se estudian en todas las estructuras: Robert Macnamara reorganiza el imperio Ford sin saber qué es un automóvil, restructura el Ministerio de Defensa desdeñando las doctrinas militares pero calculando en su laboratorio la eficacia de la relación medios-fines. El viejo orgullo era el de la abundancia del hombre que domina la naturaleza. La nueva pasión es la del cálculo científico, para el cual la abundancia es, si no un pretexto, un campo de operaciones y revelaciones.

La rebelión actual ya no se alza, pues, contra el conformismo tradicional. Y ni siquiera es una rebelión: es un grito de alarma ante el avance del racionalismo. Tecnócratas, por un lago; negros y *hippies*, por el otro: las dos caras de una sociedad que se transforma. "La cruz del hombre norteamericano de la nueva era no es la sumisión a las grandes organizaciones —dice Crozier—, cada vez más amplias y tolerantes: es la sumisión al racionalismo, es la manipulación del individuo por el individuo mismo a la cual está condenado si quiere triunfar. Bajo el crudo sol del cálculo costos-utilidades, ya no hay excusas para el fracaso, ya no hay coartadas burocráticas, ya no hay

retiros protectores, ya no hay privilegios ni desventajas que orienten a quienes puedan beneficiarse o perjudicarse con ellos." Este es el mundo que propone el tecnócrata: ideal lejano, pero que se acerca velozmente. Frente a él, la angustia del *hippie*, del negro. Ambigua angustia. Los herederos se niegan a aceptar la herencia, los desposeídos sienten que las puertas de la posesión se les abren demasiado tarde: éste es punto en que, por motivos opuestos, se encuentran negros y *hippies*. El estudiante que ha respirado la atmósfera del racionalismo, que será en definitiva el beneficiario del cálculo científico aprendido en las universidades, se siente incapaz de soportar la tensión de medir implacablemente la consecuencia de sus actos. Su refugio es la marginalidad: el LSD lo libera de sí y de todos, le convierte la vida en un *happening* de que nadie es responsable. (Ya señalaba Octavio Paz la diferencia entre el uso del alcohol y de los alucinógenes: el borracho quiere romper el muro del aislamiento; el drogado quiere apartarse y enmudecer. "Sería exagerado decir que el alcoholismo es la búsqueda de un lenguaje común; no lo es afirmar que es una compensación por la palabra perdida; el uso de drogas, por el contrario, no implica una supervaloración del lenguaje, sino del silencio. La borrachera escapa de la comunicación, las drogas la anulan." *Corriente alterna*, México, 1967.) La marginalidad del *hippie* es la de disolución de su yo; la del negro, la afirmación del yo por la violencia. En el momento en que el opresor le concede cada vez más derechos, su violencia estalla como nunca: es que es demasiado tarde para adueñarse de todo ese caudal que rechaza el *hippie*. En la sociedad competitiva de la tecnocracia, sus posibilidades son mínimas.

¿Cuál es la solución para estos dilemas?, se pregunta Crozier. Es muy difícil verla. "Un individuo puede hacerse marginal, pero no hay paraíso artificial donde una sociedad pueda refugiarse. Para que la controversia progrese, quizá los norteamericanos deberán abandonar esa confrontación insoluble y reexaminar a través de sus instituciones las necesidades mínimas de anarquía, de confución y de ineficacia que deben satisfacer para que los participantes toleren el rigor de la nueva racionalidad."

E. P.

• DEL "AMOUR"...

Después de *Hiroshima... mon amour* el posesivo erótico, y aun la cosa misma, se ha convertido en cliché. Y lo que es peor, en receta de cliché publicitario. *De Rusia, con amour* (serie James Bond), y ahora *Mon amour... mon amour...* (Tringtignant, actor: dirige Nadine Tringtignant). De donde se deduce que para nosotros el amor sólo puede decirse en francés. Con excelentes fotografías. Pero lo que ocurre es que en ese "lenguaje fílmico', tan eficaz a veces, tan admirable, no siempre el "pensamiento óptico" es del todo convincente. *La felicidad*, por ejemplo, resulta parcial para uno solo de los términos de la pareja humana: que la mujer se arregle por ahí, si quiere, o se suicide. Siempre que desaparezca en bellas fotografías elusivas, dejará en pie la tesis del "fruto en cercado ajeno", que sigue siendo la suma felicidad, bendecida por el recuerdo de los hijos con la nueva mamá en un hogar en que no ha pasado nada... Cosa parecida ocurre con

Un hombre y una mujer, en que el cine francés se retruca a sí mismo en enfoques, primeros planos, travellings, etc. Pero ahora, *Mon amour... mon amour...*, pasa de la raya. De la raya de nuestra paciencia: ¿qué significa tanto lenguaje cifrado, tanto símbolo de herida en una mano (¿estigma?), de amenaza de psicodélicos y rastra de plata criolla en la vestimenta de un hippie? La adulteración intelectual rebasa los límites de ese pensamiento óptico que propone el cine. Un film no es un álbum de fotografías sino una secuencia de imágenes que quieren decir algo coherente. *Mon amour... mon amour...* no es más que una receta en la que la cara inexplicablemente seria de los protagonistas, y los ejercicios suecos o calistenia amorosa a la que se entregan con reiteración, no añaden interés sino aburrimiento. El final —porque forzosamente hay que poner la palabra fin— es tan convencional que sólo sirve para justificar el precio de la entrada. Porque será sin duda (¿sin duda?) un film "taquillero". Siempre que el gran público no se haya dado por enterado de la trampa de *mon amour...*

F. S. M.

LUMPEN STRUKTURALISMUS SEMANTISCHES PROLETARIAT

Bernard Pingaud se preguntó en *La Quinzaine Littéraire* Nº 42 *¿Où va Tel Quel?* La respuesta no se hizo esperar. En el Nº 43, Philippe Sollers explica no sólo adónde va sino de dónde viene y adónde iba y por qué ha modificado (precisado, más bien) su rumbo sobre la marcha, "a partir de comienzos estrechamente estéticos". Se trata de un manifiesto, además de una reseña muy útil de los supuestos previos y las conclusiones que han enmarcado ese verdadero trabajo de laboratorio cumplido por el equipo de *Tel Quel*. No es éste el lugar para resumir o comentar debidamente un texto de tal densidad informativa y terica. Vale la pena, sin embargo, transcribir las conclusiones de Sollers sobre la proyección política de la actividad del escritor. Parte, desde luego, del rechazo de la idea de *engagement* promulgada desde *Les Temps modernes* hace poco más de dos décadas. Pero también rechaza, "tras una fase muy breve de apoyo, la ideología positivista de *nouveau roman*". La actividad de *Tel Quel* se propone un fin doble: producir "nuevos organismos formales" y realizar la "teorización de esta producción". Invocado Roland Barthes ("no hay ruptura de sustancia entre el libro y el mundo, pues el *mundo* no es directamente una colección de cosas sino un campo de significados: por lo tanto, palabras y cosas circulan entre ellos como unidades de un mismo discurso, partículas de una misma materia") y saludada la *grammatologie* de Jacques Derida, Sollers propone con fervor lingüístico mayor que en cualquier otra ocasión las hipótesis de trabajo de su tribu:

"Una única mediación nos preocupa en este gran proceso de escritura que intentamos liberar, con los medios de nuestra sociedad, hoy, allí donde está: la historia. Proponer una fraseología "revolucionaria" está al alcance de cualquiera. Pero mucho más difícil es participar en la revolución del pensamiento que se escribe, sabiendo que escritura y revolución son exactamente homólogas en cuanto ejercen una fuerza transformadora *muda:* esto exige cierta amplitud de desciframiento y de producción descifradora incesante. Que seamos burgueses nada

altera, en este aspecto, la cuestión". En la conclusión de Pingaud se advierte la proposición de una vieja alternativa, por otra parte típicamente sartreana: ya no es el demonio de la analogía sino el de la castración. *O bien* sería necesario ser "revolucionario" sin "literatura", *o bien*, puesto que la literatura es "burguesa", toda actividad en ese sentido está por definición fuera de la revolución. Se trata de un problema de "mala conciencia", que no es la nuestra. La necesidad de "elegir entre una actividad únicamente "militante" y una defensa no revolucionaria de lo que Pingaud llama la sacrosanta escritura, pues reconoce su fuerza histórica, es sólo otra de esas simplificaciones reductoras que rechazamos. La escritura, para nosotros, la actividad textual, es precisamente lo que denuncia toda santificación, toda sacralización, y en primer término (...) la de la "escritura" en su sentido estético. Para evitar este malentendido, este contrasentido, declaramos que el pensamiento que nos preocupa está inevitablemente ligado al proceso de conocimiento científico y transformación social. Transformación que no es una "fuerza bruta" en acción, sino un cambio de *lectura* que la historia y la ciencia destinan a conmover algún día hasta los conceptos mismos de "historia y "ciencia".

E. C.

EL AÑO PASADO EN MARIANSKE LAZNE

La última primavera en Marienbad (cuyo verdadero nombre checoeslovaco es Mariánské Lazné) albergó, en lugar de los célebres y estáticos protagonistas de Robbe Grillet y Resnais, a cerca de doscientos intelectuales entusiastas, marxistas y cristianos, en un encuentro de la independiente y sin embargo adinerada Paulus Gesellschaft (Austria) auspiciado y organizado por la Academia Checoeslovaca de Ciencias. Si bien pudo lamentarse la ausencia de marxistas independientes —el Partido Comunista imperó absolutamente entre los representantes— y la de algún católico ilustre —como Karl Rahner— la presencia de otros personajes de nota dio relieve al debate. Entre ellos, desde luego, Garaudy, que a partir de su célebre afirmación ("El mundo de mañana no podrá construirse contra los creyentes, ni sin ellos"), ha ido profundizando y flexibilizando su reflexión, de manera de satisfacer tanto las exigencias del Partido —que, súbitamente alertado por los escarceos teilhardianos del pope intelectual del comunismo francés, comenzó a tirar cautamente las riendas— como las de sus propias inquietudes intelectuales. Hubo ante todo confesión de culpas propias y aplausos a logros ajenos. Del lado marxista, Jiri Cvekl, de la Academia de Ciencias Checoeslovaca: "Desde el punto de vista histórico, no puede haber duda que sin la Cristiandad, sin toda la tradición de la Cristiandad europea, no podría haberse dado el marxismo". Azcárate (Partido Comunista Español): "El Partido Comunista Español ha declarado abierta y públicamente que en España los católicos constituyen, junto con los comunistas, la fuerza mayor en la batalla por la democracia". Del lado cristiano, Congar: "Aun cuando el Evangelio advierte contra la alinenación, no hay duda de que el curso de la historia muestra abundantemente los signos de la alienación profesada bajo el nombre de la religión". Metz: "Desde el Iluminismo que quebrantó la iden-

tificación de la Iglesia con la sociedad, el catolicismo se replegó en la esfera de la vida individual, sin advertir que el actuar así otorgaba implícitamente su aval a concepciones sociopolíticas hostiles a su propia raíz. Sólo una teología reviviente, que defina sus implicancias político-sociales, podrá evitar que el cristianismo se desvirtúe, convirtiéndose en mera superestructura de las condiciones sociales existentes. El mandamiento del amor al prójimo implica potencialmente la crítica de la sociedad: la Iglesia debe ser una institución de crítica social constructiva".

No dejó de tener interés, al parecer, el debate que se suscitó entre los mismos marxistas acerca de la posibilidad de que la filosofía de la existencia —y no ya solamente el análisis de la sociedad actual— sirva como punto de partida para el marxismo (posición defendida por Prucha, Madovec y Garaudy contra Luporini); también fue interesante la afirmación de este último, sosteniendo que el marxismo no puede ser reducido a ciencia: "Libertad y justicia son para nosotros conceptos ideológicos y no científicos".

El terreno se volvió más rebaladizo al discutirse los alcances y, sobre todo, la fundamentación teórica de una acción común. Metz profesó al respecto la siguiente suerte de teología negativa: "Aun si no podemos ponernos de acuerdo directa y unívocamente con respecto al sentido positivo de la libertad, la paz y la justicia, tenemos una larga y penosa experiencia de lo que significa su carencia. Esta experiencia negativa nos ofrece una ocasión de unir nuestras manos, no tanto para una definición positiva de la libertad y de la justicia cuanto para resistir al horror y al terror de su ausencia". Al respecto, Girardi expresó uno de los puntos más críticos de la posición cristiana: "El cristianismo sólo enuncia principios generales y en principio puede aceptar cualquier sistema económico que garantice su realización"... "Los cristianos de hoy son libres de aceptar cualquier solución (la socialista o la liberal) bajo su propia responsabilidad, sin necesidad de apelar a las enseñanzas de la Iglesia con respecto a un modelo social particular". Con todo, no dejó de mencionarse el importante hecho de que la última Constitución Conciliar, así como las Encíclicas recientes, de ninguna manera mencionan el derecho a la propiedad privada como ley natural —concepto este último que, según señaló Congar, debe interpretarse ortodoxamente como "ley natural de contenido evolutivo—. Y van hasta auspiciar la expropiación sin indemnización, en vistas al bien común. También fue sintomático el que ninguno de los cristianos presentes dejara de aceptar la premisa implícita de todo el debate, a saber, que la socialización de los medios de producción es presupuesto básico de la autorealización del hombre.

Aquí nos acercamos al centro candente del debate. Si los cristianos admiten el fermento positivo del socialismo y colaboran en su construcción —una religión que alienta a los fieles a luchar contra Franco, contra el capitalismo, ya no es el opio, sino la levadura del pueblo, se dijo— tampoco dejan de reclamar, por parte de los marxistas, el reconocimiento del aporte creativo de la religión en una sociedad más justa, y por lo tanto, una mayor libertad de expresión en el seno de esa sociedad. Ambas situaciones parecen condicionarse mutuamente; como lo planteó agudamente el luterano Moltmann sólo una religión de libertad (es decir, de liberación de la opresión económica) puede exigir libertad de religión. De he-

cho, la experiencia histórica actual nos muestra a los cristianos reclamando la recuperación de sus derechos en el Este, mientras oprimen a los comunistas en el Oeste; por su parte los comunistas actúan, viceversa, de la misma manera. Una honrosa excepción dentro de esta estrategia la constituyeron los comunistas austriacos, quienes cuestionaron ante sus caramadas soviéticos la política religiosa de la U. R. S. S. Los comunistas italianos adoptaron una actitud tranquilizadora: "Estamos tanto contra un Estado confesional como contra un Estado ateo. El Estado no debe otorgar preferencia a ideología, filosofía o religión alguna"; Azcárate, por su parte, defendió el pluralismo ideológico.

Garaudy resumió salomónicamente el espíritu de la discusión: "Ninguno de nosotros puede crecer sin aceptar en sí mismo el desafío que represente su adversario. Es posible que nuestro ateísmo y la fe de ustedes sean dos aspectos de esta intensa y constante experiencia de creación, en la cual algunos de nosotros nos esforzamos constantemente por no disminuir la autonomía y la grandeza de aquel que se compromete en crearse a sí mismo, mientras otros buscan levantar al hombre a la altura de un diálogo con un absoluto que le es radicalmente diferente, porque, como lo ha señalado el Padre Girardi, el hombre es demasiado grande para satisfacerse consigo mismo".

Por cierto que los alcances del debate no podrían resumirse en los límites de esta nota. Agreguemos, con todo, que comentaristas y asistentes convinieron en llamar la atención sobre lo inimaginable de esta discusión hace veinte años. Si los cristianos han progresado, indudablemente, en una línea que intenta disipar el insostenible malentendido que liga a la Iglesia con el desorden establecido, también es cierto que los marxistas *après Stalin* han enriquecido su reflexión al airearla y contraponerla a la luz de otros humanismos y otras sabidurías. Acaso convendría preguntarse si esta influencia esperanzadora no encierra un pacto tácito, una secreta estrategia contra el tercer y misterioso contrincante, no invitado a Marienbad: el cientificismo del fin de las ideologías, el racionalismo escéptico de la tecnocracia y el estructuralismo que hoy parece fascinar a Europa, postulando el primado de la naturaleza sobre la historia, de la matemática sobre toda clase de fe, blanca o roja. Pero ésta es harina de otro costal.

• LA LITERATURA SE LLAMA MANUELA

El año pasado José Donoso publicó la novela *El lugar sin límites* (Joaquín Mortiz, México; ¿cómo leerla en Buenos Aires, donde casi no circulan algunas ediciones mejicanas?): un invertido a quien llaman Manuela tiene una hija con la dueña de un mísero burdel, en un poblachón chileno. Manuela y su hija dirigen después el burdel, hasta que la turbia atracción mutua que se ejercen Manuela y el macho oficial del pueblo precipita al desastre a la incorregible Manuela. Este libro fascinante, esperpéntico y goyesco, habría hecho las delicias de la crítica arquetípica, de la crítica sociológica, de la crítica psicoanalítica. Pero estamos en la era del estructuralismo. El lenguaje ya no es signo que se dispara para nombrar la realidad. El lenguaje es signo que sólo se significa a sí mis-

mo. El hecho de la comunicación no transmite más mensaje que el hecho mismo de la comunicación. La explicación de un símbolo literario sólo puede ser otro símbolo literario. El espacio que crea la literatura es autónomo del otro espacio llamado *real* donde transcurren nuestras vidas: no hay topología posible que estudie las relaciones entre ambos espacios. El talentoso novelista, poeta y crítico Severo Sarduy, discípulo de Barthes, estudia en el ámbito de *El lugar sin límites* el esquema de la inversión en la inversión, que sustituye al tradicional esquema novelesco del relato en el relato. "*El lugar sin límites* —dice— es ese espacio de conversiones, de transformaciones y disfrazamientos: el espacio del lenguaje". Y concluye: "Esos planos de intersexualidad son análogos a los planos de inter-textualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro: esa inter-acción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia, es la escritura". (*Mundo nuevo*, febrero de 1968).

E. P.

• ENIGMAS EN LA HABANA

Cuatrocientos setenta delegados de setenta países asistieron al Congreso Cultural de La Habana, desde el 4 hasta el 12 de enero de este año. (Si hoy la Argentina convocara un congreso semejante, ¿lograría el número y la calidad —Pieyre de Mandiargues, Robbe-Grillet, David A. Siqueiros— reunidos en ese congreso?). El púdico silencio de nuestros grandes rotativos no impiden que nos enteremos de algunas alternativas de ese Congreso. Una crónica de *Le Monde* (31 de enero de 1968) señala, por una parte, el triple frente político del Congreso: primera división binaria (para hablar como nuestros amigos lingüistas), Europa y Tercer Mundo; segunda división, dentro del Tercer Mundo: los partidarios de la liberación nacional por la lucha armada frente a los contemporizadores ("...ciertas intervenciones de la América Latina continental, limitadas a la retórica, debido a los peligros de un regreso a Estados donde espera la policía..."). Los delegados insistieron en el marco de la política económica dentro del cual se realiza la penetración cultural de los EE. UU.; sólo en 1965, afirma Jean Pierre Vigier, los EE. UU. han retirado dos mil millones de dólares de la América Latina, habiendo invertido mil seiscientos. Pero las discusiones del Congreso no se limitaron a la política de los subsidios norteamericanos o a la infiltración de la C. I. A. en universidades, partidos y vida política de América Latina. Otra crónica, publicada por E. J. Hobsbawm el 25 de enero de 1968 en *The Times Literary Supplement* señala que las cinco comisiones (Cultura e independencia nacional; Desarrollo integral del hombre; Responsabilidad del intelectual: Cultura y *mass media;* Problemas de la creación artística; El trabajo científico y tecnológico) abordaron prácticamente todos los temas. "Quizá el más interesante fue el problema de desarrollar una cultura genuinamente autóctona en países subdesarrollados, que motivó agudos análisis del proceso de penetración cultural bajo el colonialismo y el neo-colonialismo y un rechazo general de las simples soluciones nacionalistas y populistas". Depestre, de Haití, señaló: "La revolución crea las condiciones de una verda-

dera mutación cultural. Por este motivo, en el Tercer Mundo... la experiencia revolucionaria es la única base valedera del *cogito*. Provoca una importante coincidencia entre el pensamiento y el ser social. Hacer una revolución es la primera evidencia histórica y el primer valor cultural que nos impone un nuevo postulado: Hago la revolución, luego existo...". Tales actitudes, concluye el cronista de *The Times Literary Supplement* no deben tomarse como una muestra de la retórica de los oprimidos.

"Es evidente que reflejan la desilusión en cuanto a la descolonización política de la década del 50 y el temor de la epidemia "neocolonialista" que ha convertido a pueblos nominalmente independientes en la versión habitual de grandes o pequeñas "repúblicas de la banana". Pero el problema del "imperialismo cultural" norteamericano se consideró característico tanto de los países desarrollados como de los subdesarrollados. Por otro lado, la solución de las guerrillas no pareció la más adecuada para resolver tal problema general, "no sólo porque las guerrillas tienen más sentido en Colombia que en Suecia", sino "porque aun en los Andes las actividades públicas de los intelectuales no pueden limitarse al manejo de ametralladoras". Hans Magnus Enzesberger, de Alemania occidental, Ernst Fischer, de Austria, y Luca Pavolini, de Italia, sugirieron que la acción de los intelectuales en los países desarrollados y subdesarrollados son complementarias. Los primeros pueden contribuir con algo más que con meras declaraciones de solidaridad a la liberación del Tercer Mundo; los últimos pueden denunciar la injusticia, hipocresía e inestabilidad de la sociedad "ocidental", ayudando así al Primer Mundo a revolucionar su propia conciencia.

(No todas las discusiones del Congreso, por otro lado, planearon a esta elevada altura de los problemas sociales. Hubo debates marginales que, para el cronista de *The Times*, prueban que ése fue un congreso genuinamente intelectual. Un pintor chileno definió su actividad como de "patafísico". Las comisiones escucharon un vibrante llamado a Wilhelm Reich y un francés proclamó la necesidad de lograr mejores orgasmos. Hubo una defensa de la autenticidad de la índole revolucionaria del dadaísmo alemán, incompatible con el neo-dadaísmo y un ataque contra la castidad femenina por los delegadas cubanas. Un grupo de trotskistas franceses y sudamericanos atacaron a Siqueiros, en nombre de André Breton, a los gritos de "Cuba Sí. Siqueiros No"). Un Vietnam cultural para nuestros adversarios: así definió Fidel Castro al Congreso, al clausurarlo en el —suponemos— involuntario marco del teatro Chaplin. Para el cronista de *Le Monde* la interpretación es menos efectista pero quizá más interesante: Cuba en el umbral de una nueva experiencia aún no expresada, Cuba, la enigmática, pagándose el lujo de convocar a la inteligencia del mundo y revelar el campo de contradicciones de nuestra época.

I. B.

¿DONDE ESTAN LOS BAROMETROS DE ANTAÑO?

La Quinzaine Littéraire publica en su número 43 una entrevista con Miguel Ángel Asturias. Una de las preguntas refleja límpidamente el ansia de exotismo político que inquieta a los intelectuales de la

Quinta República: ¿Es cierto que *El señor Presidente* sirve un poco de barómetro para los golpes de estado en los países de América Latina? "¡Es exacto!" responde Asturias. "En primer término, cuando se anuncia un golpe de estado, retiran el libro de las vidrieras. Luego, cuando las cosas se ponen serias, lo esconden bajo el mostrador y lo venden clandestinamente". Así habrá ocurrido, y no pocas veces; pero el presente del indicativo no parece la conjugación más exacta para tales recuerdos. En estos tiempos de neutralización creciente, los libros de Asturias, y *El señor Presidente* más que ninguno, agotan velozmente sus ediciones en países latinoamericanos con dictaduras militares; los canales de televisión oficiales rinden homenaje al autor; éste, por su parte, ha recibido el Premio Nobel de literatura y evoca estos peligros desde su sillón de Embajador de Guatemala en París.

E. J.

ACLARACIONES

A propósito de una entrevista publicada en *Atlántida,* nº. 1212, marzo de 1968

Mar del Plata, 22 de marzo de 1968

Señor Director de *Atlántida:*

Le agradezco su carta (que tiene cierto dejo irónico) y sin volver ya sobre lo que en la mía le puntualizaba, creo necesario y saludable enumerar las causas que justifican el tono de aquellas palabras. De haberme consultado la persona que ustedes enviaron, no hubiera ocurrido nada desagradable. Pero a pesar de lo prometido (como ya dije) el borrador de la entrevista no llegó a mis manos. No pude, por consiguiente, corregir el surtido de errores y falsedades contenido en esas páginas, ni darle así una lección sobre el a, b, y c del periodismo a su gentil colaboradora. Creo que hubiera salido ganando esta niña.

Poco importa que localicen mi casa en el barrio de los Troncos, pese a que le advertí a la joven periodista "inexperta" (por propia declaración) que mi barrio no era ese. Seguramente, le pareció que el barrio por ella escogido era más elegante y adecuado a los lectores de *Atlántida* que el mío. Vivo a 15 cuadras de Los Troncos y a cuatro, en cambio, de una Villa Miseria bastante espeluznante: Matheu, a una cuadra de Tucumán (calle mersa). Es muy loable el empeño de hacerme pasar a la categoría de veraneante poseedora de un "chalet" en el barrio más cotizado de "la perla del Atlántico". Su amable enviada no tiene por qué saber que Los Troncos, con mayúsculas, me tiene sin cuidado y que sólo me atraen los troncos con minúsculas. El dato falso ni se mencionaría en esta carta si no revelara una tendencia a la inexactitud nada original en un periodista, pero condenable en una persona que aspira a ser verídica (como me dio a entender quien me reporteaba). Confirma la gravedad del síntoma el que esta amable e intrépida señorita llegue a resucitar a muertos tan

ilustres como Ortega y Keyserling (escrito Kayserling). Desde luego, ambos filósofos murieron antes de estar su enviada en edad de digerirlos. Me desasosiega un poco comprobar que ahora está en edad de resucitarlos. Yo creía que ese tipo de milagros sólo era posible entre los nonagenarios.

Ya que hablamos de edad, le diré que si no me extendí sobre ese particular (como no me extendí sobre el asunto de mi divorcio, que también quisieron indagar) no fue por ocultar mis años. Con buscar en SUR el número en que publiqué dos capítulos de mis *Memorias* inéditas, esta señorita hubiera podido satisfacer la curiosidad de sus lectores: allí queda registrada la fecha. Además menciono el día y la hora (creo) de mi nacimiento, aunque por ser un dato de segunda mano (asistí sin asistir al acontecimiento) lo pongo en tela de juicio. Es posible que en vez de nacer a las cuatro y media, o cuatro y veinte y cinco haya nacido a las cuatro y doce minutos. Por nada le quitaría unos minutos a mi gloriosa (si debo creer a *Atlántida*) existencia.

Cuando se presentaron a entrevistarme y fotografiarme (contra mi expresa y reiterada voluntad y protesta) los enviados de su revista, hacía pocos días que un cirujano marplatense me había dado siete puntadas en la rodilla izquierda, después de un accidente de auto. No tenía ganas de conversaciones, por interesantes que fueran, ni de trotes. ¿Le parece extraño ¿Alguna vez le han zurcido una rodilla? No quiero invocar dioses que no venero particularmente, pero ¿en qué quedan los derechos de la ancianidad? Estos jóvenes no demostraron la consideración que corresponde. Atacaron sin piedad a un inválida, momentánea, a Dios gracias.

Se habla por ahí, en su revista, de mi coquetería. No me parece mal ser coqueta. La señorita de *Atlántida* anotó que yo tenía el pelo blanco. Deploro tenerlo aún castaño en la nuca. Lo que debió anotar su corresponsal son los siguientes datos: "No se tiñe; no se bate el pelo; no se pinta las uñas; no usa pestañas postizas ni rimmel; no ha adoptado la minifalda; anda de alpargatas (aunque no prefiere la alpargata al libro); no ha recurrido a la cirugía estética; parece limpia; usa polvos ocre y rouge (el rouge ya no se usa); está quemada por el sol". A esto se reduce la lista de mis coqueterías.

Muy amablemente, se ha señalado que en mi juventud debía de contar con algún atractivo físico. Sí señor. Considerable. Pero este detalle (cuya importancia en el pasado admito) es o fue cosa ajena a mis méritos (si es que alguno conservo). Supongo que por mis méritos se desplazan, de Buenos Aires a Mar del Plata, tres periodistas de Atlántida a fin de mirar de cerca el ejemplar de la fauna argentina llamado V.O. A menos que sea para comprobar una vez más que se trata de un *camelo*,

de una mistificación que crearon, en parte, los dos Lázaros resucitados por la joven enviada de su revista: Ortega y Keyserling (sin a).

Jamás he dicho: "Me gusta más conocer a la gente y me gusta que me conozca la gente que me interesa". No hablo en galimatías. He dicho: "Me gusta más conocer a la gente que que la gente me conozca a mí [contestaba a una pregunta]. También me gusta que me conozca la gente que me interesa".

Se me preguntó *cuántos libros había leído.* Esta pregunta merecía una contestación sarcástica: el enunciado de una cifra. Misericordiosamente la pasé por alto.

Y ahora viene algo más grave. Yo he escrito en una conferencia sobre Shakespeare *(Testimonios, séptima serie):* "Hay dos sistemas para las traducciones: uno consiste en preocuparse *por* dar el sentido general de un texto, sacrificando detalles (que son a menudo importantes) para no quitar soltura y elegancia a la frase o verso. El otro consiste *en ser exacto* a toda costa, sacrificando toda belleza de expresión. Ninguno de los dos sistemas es recomendable". La cita de Atlántida dice así:

"Hay dos sistemas para las traducciones: uno consiste en preocuparse *para* dar el sentido general de un texto, sacrificando detalles a menudo esenciales y el otro consiste en *no* ser exacto a toda costa, sacrificando toda belleza de expresión. Ninguno de los dos es recomendable". Menos recomendable aún es mutilar un texto citándolo con omisiones y cambio de palabras que alteran su sentido. Antes de ejercer un oficio convendría tal vez aprenderlo.

Jamás se me hubiera ocurrido la profanadora cursilería de poner en mi tocadistos *The Goldberg Variations* de Bach *para que las fotos de Atlántida fueran más sonoras.* Soy capaz de muchas locuras, pero no de *tilinguerías.* Supongo que con este "toque" genial, la enviada de su revista pensaba condimentar un diálogo transcripto de manera insuperablemente incolora. Inodora también, a pesar del Miss Dior mencionado, supongo, como prueba de mi coquetería o de mis pretensiones al "chic" parisiense (¡Ave María Purísima!).

Esto corre parejo con lo del escudo de la RAF. No lo uso siempre, y lo compré para sujetar unas flores en mi solapa (no por admirar a la RAF, a quien admiro). Entre paréntesis, nunca, nunca son *muguets.* Esa flor no existe en Buenos Aires, fuera de las florerías. Y sólo en primavera. Además, nunca llamo *flowers* a las flores, ni *friends* a los amigos, cuando hablo en español, francés o italiano. Como no le atribuyo malas intenciones a la agraciada señorita enviada por Atlántida, es decir la de ridiculizarme en esa forma, supongo que se le ocurrió lo de "flower" y

"friends" por tratarse de las pocas palabras que esta periodista conoce en "English".

Nunca respiré por la boca (mi sistema respiratorio funciona aún perfectamente). Nunca fumé en boquilla, ni amenacé a nadie con esa arma tan manifiestamente inofensiva. De usar proyectiles, los uso de mayor calibre. Una vez le tiré una plancha a alguien. Reservo el nombre de la víctima para mis *Memorias;* pero adelanto que no se trataba de ningún empleado mío, sino de un aristócrata. Y claro que voluntariamente no di en el blanco. No merecía morir por mi mano. La verdad es que al leer el reportaje de Atlántida volví a pensar en aquello de la plancha. Pero de nuevo hubiera tirado esa arma casera deliberadamente sin puntería. Y ahora son eléctricas, cuestan caro: he aprendido a dominar mis impulsos.

¿Por qué aseguran que *no* soy feminista? Lo soy, lo he sido, lo seré.

Nunca me gustaron los aviones *por* la R. A. F.

En mi casa no existen vitrinas con caracoles,[1] y nunca dije que prefería el guau guau al miau miau. Cuando me da por hablar, no rebuzno. A lo sumo, llego a lanzar rugidos. No soy animal doméstico. La prudente averiguación que debieron empezar por hacer era ésta: "Señora, ¿es usted un animal doméstico?".

Nunca dije que no me psicoanalizaba *para que no me descubrieran.* ¿Qué significa esta *invención?* Una cosa es travesura en casa de una tía, y otra es deshonestidad insulsamente periodística. No basta cierto número de años para estar gagá, ni la juventud para tener ingenio. Entendámonos una vez por todas.

Muy atentamente lo saluda

VICTORIA OCAMPO

P. S. — Siempre misericordiosa, he resuelto no privar a "Atlántida" de la publicidad que le aportará una carta mía.

1 Me confunden con Neruda.

ÍNDICE

PÁG.

La gran vida legendaria, por Jean-Marie Domenach 1
Antimemorias, por André Malraux 6
Diez textos para una Floresta de Indias 25
Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela, por Ernesto Sábato 31
9 Poemas, por Homero Aridjis 46
Ciencia moderna; Sol, por Federico Gorbea 50
Comunicado, por J. Milbauer 51
Antonio Machado, por Juan Marichal 52
Roberto J. Payró, Leo Spitzer y la estilística, por Enrique Anderson Imbert 59
Una ceremonia del doctor Leary, por Diana Trilling 66

CRÓNICAS

Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres Julios, por Jorge Alberto Saez 86
Dominios ilícitos, por Alejandra Pizarnik 91
Capdevila y las malandanzas del idioma, por Guillermo de Torre 96

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Ivonne Bordelois: *Happenings*, por Oscar Masotta y otros 98
Celia de Diego: *En soledad vivía*, por Alicia Jurado 101
Miguel E. Dolan: *The modern culture of Latin America*, por Jean Franco 102
Florinda Friedman: *Cambio de piel*, por Carlos Fuentes 104
Lisa Griskan: *El grupo*, por Mary McCarthy 107
Luis Justo: *Una sombra antigua canta*, por Ricardo E. Molinari .. 110
Mario E. Lancelotti: *Obras escogidas de René Descartes* 111
Fryda Schultz de Mantovani: *Crónicas reales*, por Manuel Mujica Láinez 112
Alfredo E. Roland: *Al pie de las letras*, por Guillermo de Torre 114
Néstor Tirri: *Del otro lado*, por Francisco Urondo 117

Arte hoy, por Damián Bayón 120

ESPECTÁCULOS

Juan Pedro Franze: *La finta giardiniera, de Mozart* 124
Jorge Cruz: *Verano y teatro* 127
BITÁCORA 130
Aclaraciones, por Victoria Ocampo 140

Se terminó de imprimir en los talleres de **Impresora Sur, S. A.**, Luis Sáenz Peña 1955, Buenos Aires, el día 11 de junio de 1968.

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia.

La revista no se responsabiliza por las colaboraciones que se le envíen, ni mantiene correspondencia sobre ellas.

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle Viamonte 494, 8º, de 16 a 18, donde quedan a su disposición durante un año. Posteriormente serán destruidos.

Los trabajos acompañados de un sobre franqueado serán remitidos a los autores.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

PINTURA ARGENTINA

Y EXTRANJERA

Maipú 962, Buenos Aires

Barata Ribeiro 578, Río de Janeiro

7 West 57th St., New York

JORACI

GALERIA DE ARTE

EDITORIAL

NUEVAS EDICIONES

Escritores y Pintores Argentinos

BORGES	— GRANDI
SABATO	— COGORNO
JAURETCHE	— FORTE
DEBOLE	— CASTAGNINO
ROGER PLA	— BERNI

Láminas 0,65 x 0,95 a todo color

Solicite nuestro catálogo:

Florida 683 - Local 6 - Bs. Aires

RIOBOÓ - NUEVA

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 948

T. E. 32-2544

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

Perla Figari

GALERIA DE ARTE

MAIPU 995 — BUENOS AIRES

GALERIA GUERNICA

PINTURA NACIONAL
Y EXTRANJERA

ARTE POPULAR AMERICANO

FLORIDA 947

LIBRERIAS RECOMENDADAS

Nos especializamos en libros de
ADMINISTRACION
DE EMPRESAS
ECONOMIA
PSICOLOGIA

Solicite su pedido por carta

BOOK'S INTERNATIONAL S.A.C.I.F.

Editorial - Librería - Exportación
Importación

Talcahuano 487 T. E. 35-8918
BUENOS AIRES

Los libros que importan en

LIBRERIA

JORGE ALVAREZ

—

TALCAHUANO 485 - T. 35-6875
BUENOS AIRES

LIBRERIA

Nueva Visión

especializada en artes visuales y ciencias sociales.

libros de procedencia nacional y extranjeros.
(en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. S. Martín

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANÇAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES
REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA

LIBRERIA

SARMIENTO

LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

☆ COLECCIÓN GANESHA ☆

G. I. Gurdjief

ENCUENTROS CON HOMBRES NOTABLES

320 páginas - Precio: $ 900.—

HACHETTE

Rivadavia 739/43 - Córdoba 936
Tel. 34-8481/5 Tel. 32-6497
Buenos Aires

Librería
RODRIGUEZ

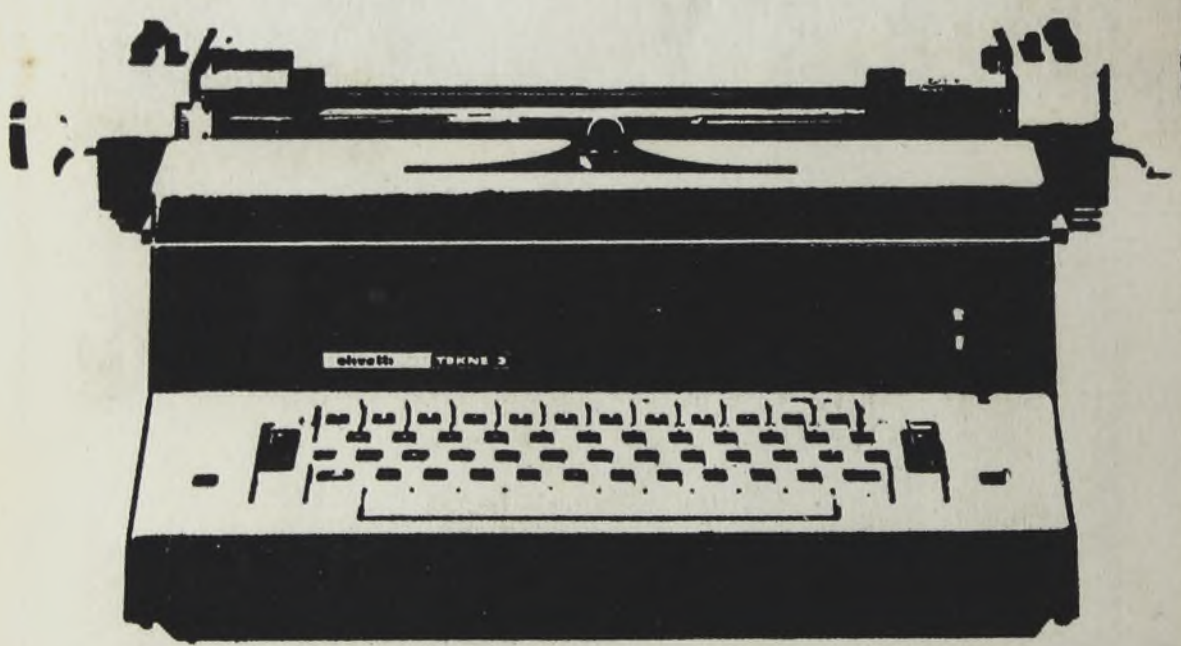
Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

SUSCRIPCIONES:

SARMIENTO 871
T. E. 35-8125/26

SABANAS
Grafa
La marca está en el ourlo

OLIVETTI
TEKNE 3



UNA CONTRIBUCION UNICA A LA MODERNIZACION Y EFICIENCIA EMPRESARIA

Miren bien la Tekne. Es un placer. Tiene hermoso y sólido perfil. Un hermoso diseño. Pero mirar no es suficiente para revelar el ingenioso mecanismo que eliminó la vibración que produce la acción ultraveloz de impresión (más de 28 golpes por segundo) para suprimir el aglomeramiento de las letras. Tekne 3 traduce las órdenes del dactilógrafo —obedeciendo al cerebro, no al músculo— convirtiéndolas en páginas claras, consistentes, para cartas, stenciles, originales y montones de copias carbónicas. Es preciso que Ud. la pruebe para descubrir todo eso. Olivetti vende un total de U$S 422.568.000. Tiene 51.600 empleados; fábricas en nueve paises, subsidiarias en veintiseis. Olivetti fabrica el 22% de las máquinas del mundo y el 32% de las máquinas de calcular y goza de una excelente reputación por su estilo y calidad. A través de una red de subsidiarias y filiales, Olivetti está en condiciones de ofrecer un servicio de primera clase en todo el mundo que va desde las más corrientes máquinas de oficina, hasta las eléctricas standard, semi-standard y máquinas portátiles, máquinas de sumar, de calcular, procesamiento de datos y equipos transmisores.

OLIVETTI ARGENTINA

H0008103

S1CJ.15.1.2