Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

VICTORIA OCAMPO — **Estado de plegaria**
OCTAVIO PAZ — **México: Olimpíada de 1968**
JORGE LUIS BORGES — **Cambridge**
ADOLFO BIOY CASARES — **Siete soñadores**
ERNEST ANSERMET — **Debussy**
PETER HEYWORTH — **El viejo Klingsor y el nuevo Bayreuth**
ALEJANDRA PIZARNIK — **A tiempo**
MÁXIMO SIMPSON — **Inquilino del mundo**
CARLOS CAMPODÓNICO — **Ser**
JUAN CARLOS GHIANO — **Introducción a "Paradiso" de Lezama Lima**

CRÓNICAS Y NOTAS

Juan José Castro, por Ernest Ansermet • El artista y el hombre, por Victoria Ocampo • Witold Gombrowicz y su diario argentino, por Eduardo González Lanuza • Obra e interpretación musical, por Mario A. Lancelotti • LIBROS, **por Alicia M. Alonso, Miguel Alberto Guérin, Mario A. Lancelotti, Fryda Schultz de Mantovani; Néstor Tirri, Carlos Mastronardi, Carlos F. Grieben; Coriolano Fernández; Mario A. Lancelotti, Jorge Nóbile, Mario A. Presas, Roberto Yahni •** ARTE HOY, **por Damián Bayón •** MÚSICA, **por Juan Pedro Franze y José Luis Sáenz • Defensa del idioma, por Victoria Ocampo.**

314

SETIEMBRE-OCTUBRE 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
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

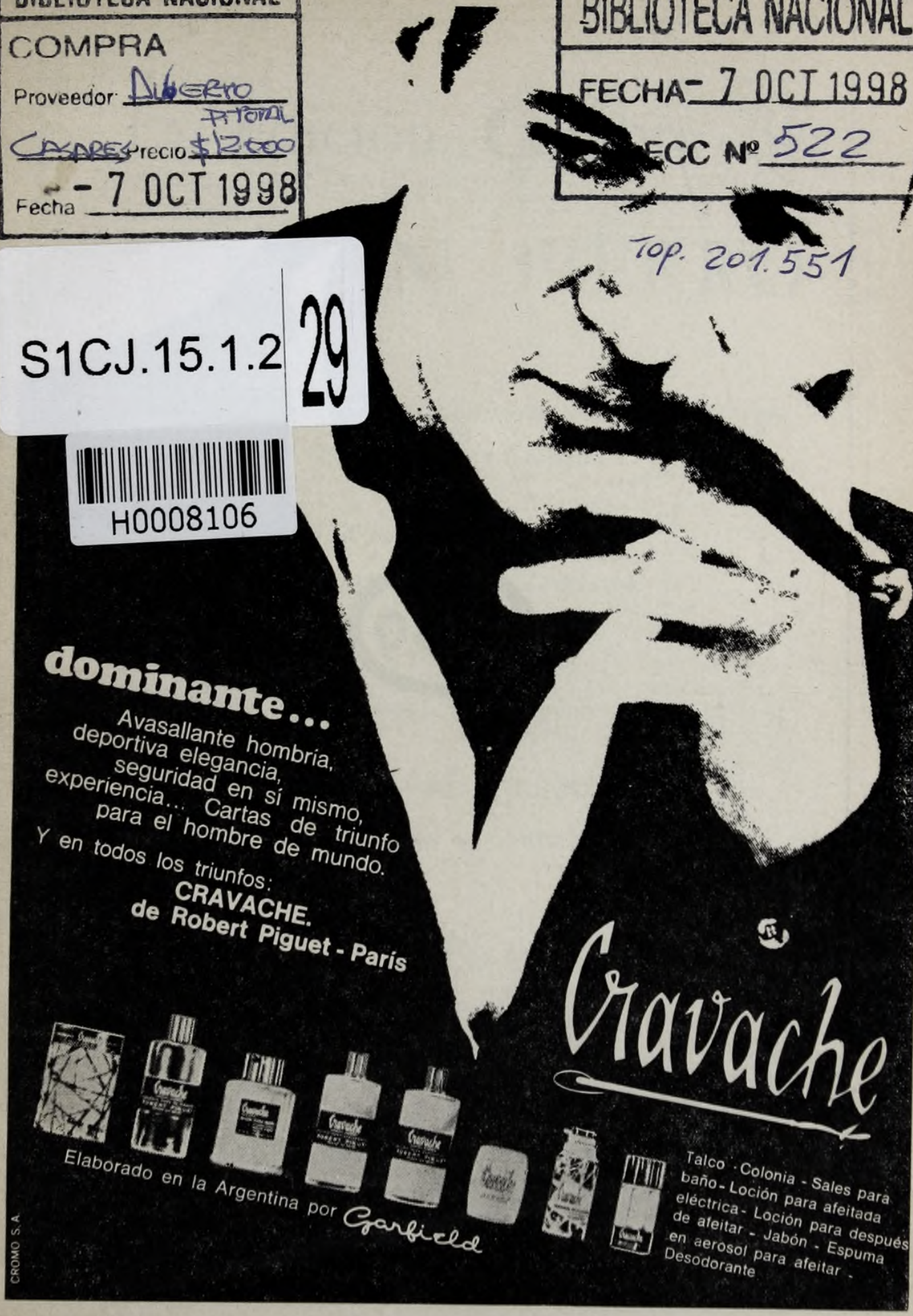
BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO PORTAL
CASARES precio $12000
Fecha - 7 OCT 1998

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
ECC Nº 522

Top. 201.551

S1CJ.15.1.2 29

H0008106



Esso

La Edición Cumbre de

MARTIN FIERRO

La única edición que posibilita la total interpretación del poema hernandiano

ESTUDIO PRELIMINAR:

Dr. Augusto Raúl Cortazar

ILUSTRACIONES:

Eleodoro E. Marenco

ACLARACIÓN AL VOCABULARIO:

Diego Abad de Santillán

☆

CULTURAL ARGENTINA S. A.

MONTEVIDEO 666 **BUENOS AIRES**

ALTA FRECUENCIA...

El cronómetro GP Alta Frecuencia más preciso del mundo

Automático, con maquinaria Gyromatic 39 rubies, 36.000 alternativas, calendario. Todo acero u oro 18 Q. con garantia de precisión.

De acero inoxidable
Precio de Venta $ 88.000.-

Premio del Centenario 1967 del Observatorio de Neuchatel

GIRARD-PERREGAUX

Jerarquía en relojes desde 1791

comentario revista bimestral

Tribuna para el pensamiento y los problemas contemporáneos

Director: JOSÉ ISAACSON

Mapa cultural argentino
Temas de Latinoamérica
Relaciones humanas
Letras
Bibliografía

Suscripción anual $ 1.250

Número suelto $ 250

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

Administración:
Tucumán 2137 **T. E. 48-1031**

NOVEDADES

COLECCIÓN LOS FUNDAMENTOS DE LA CULTURA

Robert Graves: *Los mitos griegos* (2 tomos).

Félix Busigny y otros: *Historia universal* (3 tomos).

POETAS DE AYER Y DE HOY

Pablo Neruda: *Las manos del día.*

COLECCIÓN PRISMA

Norah Lange: *Estimados congéneres.*

NOVELISTAS DE NUESTRA ÉPOCA

Marcos Victoria: *Buenos Aires City.*

. . . Y PARA LAS FIESTAS

COLECCIÓN CUMBRE

Pablo Neruda: *Obras completas* (2 tomos); *Canto general.*

André Gide: *Diario.*

Antonio Machado: *Obras.*

León Felipe: *Obras completas.*

Ernesto Sábato: *Obras de ficción.*

Miguel Hernández: *Obras completas.*

Rafael Alberti: *Poesías completas.*

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

Uruguay - Chile - Perú - Colombia

Esto es

Swift

- Seguridad de vida digna para miles de familias.
- Equilibrio para la ganadería argentina.
- Inversiones constantes en productos de industria nacional.
- Millones de pesos aportados a la Nación en concepto de impuestos.
- Carne argentina para la Argentina y los cuatro extremos del mundo.

OBRAS DE INTERES

LOVECRAFT: *Las montañas de la locura* (SEIX BARRAL)	$	750.—
GONZÁLEZ: *Palabra sobre palabra* (SEIX BARRAL)	„	1.125.—
DURAS: *Las diez y media de una noche de verano* (SEIX BARRAL)	„	750.—
SEGHERS: *Las bodas de Haití* (SEIX BARRAL)	„	900.—
GOMBROWICZ: *La Seducción* (SEIX BARRAL)	„	938.—
SENDER: *Las criaturas saturnianas* (DESTINO)	„	1.313.—
SENDER: *El lugar de un hombre* (DESTINO)	„	938.—
CALDERÓN: *El Cristo de espaldas* (DESTINO)	„	938.—
LINARES: *Al otro lado de la mañana* (DESTINO)	„	938.—
BELLOW: *Herzog* (DESTINO)	„	1.125.—
GARCÍA PAVÓN: *La guerra de los dos mil años* (DESTINO) .	„	938.—
SÁNCHEZ FERLOSIO: *El Jarama* (DESTINO)	„	938.—
LANOUX: *Cuando el mar se retira* (DESTINO)	„	938.—
BRETON: *Nadja* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	612.—
BRETON: *Los vasos comunicantes* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	612.—
FUENTES: *Cantar de ciegos* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	655.—
LEÑERO: *El garabato* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	740.—
GRASS: *Años de perro* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.040.—
FUENTES: *Cambio de Piel* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.040.—
Antología de las Novelas del Humor (ACERVO)	„	1.480.—
Antología de las Novelas Policiales, Tomo XII (ACERVO)	„	1.480.—
SARRAZÍN: *La fuga* (LUMEN)	„	2.000.—
WAIN: *Una mujer mudable* (LUMEN)	„	1.620.—
SPARK: *Las señoritas de escasos medios* (LUMEN)	„	1.280.—
SIMON: *La ruta de Flandes* (LUMEN)	„	1.600.—
SARRAZÍN: *El Astrólogo* (LUMEN)	„	1.600.—
BECKETT: *El Innombrable* (LUMEN)	„	1.360.—

distribuidor:

IBER-AMER ARGENTINA

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

beba
INDIAN
TONIC
CUNNINGTON
y
olvídese
de la
sed

SUR

publicará en sus próximos números textos de Roland Barthes, Umberto Eco, Jean Starobinski, Silvia Molloy, Ramón Xirau, Kostas Axelos, Nicolás Bratosevich, Máximo José Simpson, Osvaldo Rossler, Jaime Barylko, David Alizo, Susana Thénon, Juan José Hernández, Angel Rama, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa, Elizabeth Azcona Cranwell, René Palacios More, Ana Luisa Durán, Alejandra Pizarnik, Cintio Vitier, Eduardo González Lanuza, Luis Justo, Ezequiel de Olaso, Augusto Roa Bastos, Susan Sontag, César Tiempo, etc.

Una buena cosecha no lleva la marca Ford.

Pero nos llena de orgullo.

Colaboramos con los 12.000 miembros de los Clubes Juveniles Rurales 4 A que desarrollan una labor formativa técnico-cultural de gran trascendencia en todo el país. El Concurso Nacional Ford para los Clubes 4 A, auspiciado por FORD y sus Concesionarios, con la supervisión del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), contribuye con sus 9 programas regionales a la elevación teórico-práctica de la juventud rural argentina.

Ford

Una red de empresas asociadas al progreso del país

Miembro de ADEFA

ANIVERSARIO
NOVEDADES

Ediciones Especiales

PECES Y AVES DEL PARAGUAY NATURAL (Ilustrado, 1767), por Sánchez Labrador, manuscrito preparado bajo la dirección de Mariano N. Castex ... $ 2.200

EL MATADERO, por Esteban Echeverría ..... „ 650
Edición especial de gran formato con xilografías de Adolfo Bellocq.

LAS PUERTAS DEL PURGATORIO, por Conrado Nalé Roxlo „ 460
Gran Premio Sixto Pondal Ríos 1968.

ANTOLOGIA CONSULTADA DE LA JOVEN POESIA ARGENTINA ..... „ 750

POESIA PRECOLOMBINA, por Miguel Angel Asturias ... „ 550

PALABRAS - PAROLES - (Edición bilingue), por Jacques Prévert ..... „ 650

BUENOS AIRES (Arrabal, Sainete, Tango), por Domingo F. Casadevall, Edición ilustrada ..... „ 650

LA NEGRA VELEZ Y SU ANGEL, por María Angélica Bosco „ 480

VIAJE AL FIN DE LA NOCHE, por Louis Ferdinand Céline „ 760

VERA HISTORIA DE INDIAS, por Oski ..... „ 750
Edición ilustrada en gran formato.

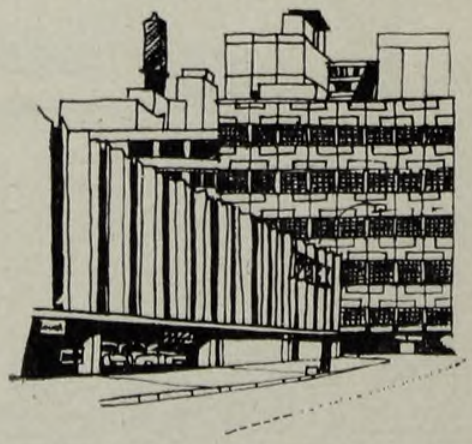
CARLOS GARDEL (La verdad de una vida), por Armando Defino ..... „ 790
Con apéndice documental y fotográfico inéditos.

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA, S. A.
H. Yrigoyen 1582 - T. 40-7011 - Buenos Aires

Biblioteca Landiacita
CITA S.A.
EXPOSICION Y VENTAS
Av. Pte. R. SAENZ PEÑA ESQ. CERRITO - TEL. 35-9029 / 9202
dinam

la diferencia Bullrich

Podemos asesorarle ampliamente sobre compra o venta de campos, casas, terrenos, o **departamentos.** También sobre tasaciones y divisiones de condominio. Claro, hay varias empresas que se dedican a lo mismo. Pero lo nuestro es distinto. **La diferencia es que lo nuestro es una especialidad que tiene casi 101 años.**



DEPARTAMENTO INMOBILIARIO DE

Adolfo Bullrich y Cia. Ltda. S.A.

Av. del Libertador 750 - Buenos Aires

SUR

NÚMERO 314 SETIEMBRE-OCTUBRE DE 1968

ESTADO DE PLEGARIA *

Anne Vercors: ¿Que cherchez-vous, ma soeur?
Voix de la religieuse: Des fleurs pour les lui mettre sur son coeur, entre ses mains.
Anne Vercors: Il n'y a pas de fleurs, il n'y a que des fruits.
L'ANNONCE FAITE À MARIE (1ère Versiòn).

[*Anne Vercors:* ¿Qué busca, hermana?
Voz de la monja: Flores para ponérselas sobre el corazón, entre las manos.
Anne Vercors: No hay flores, sólo hay frutas.]

Las Vírgenes que el veneciano Crivelli pintó hace 500 años están siempre rodeadas de guirnaldas de frutas. La Madonna delle Candeletta, del Museo Brera, y hasta el Bienaventurado Gabriele Ferretti de la National Gallery son ejemplos admirables de esta manera de encender ofrendas frutales. La Virgen con el Niño, del Museo Metropolitano de Nueva York, hasta lleva entre las frutas alguna cucurbitácea. Estas alegres y jugosas guirnaldas, tan terrestremente apetitosas y llamativas contrastan con el recogimiento y la delicadeza de los juveniles rostros de mujer inclinados hacia el otro fruto de carne: el que lleva tan a menudo María sobre sus rodillas. Acentúa el contraste lo misterioso de aquellos ojos

* Conferencia leída en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, bajo los auspicios del Departamento de Extensión Universitaria y en colaboración con la Alianza Francesa, en ocasión del centenario del nacimiento de Paul Claudel.

casi siempre semivelados por los párpados y como ajenos al mundo exterior. Tal mezcla de majestad espiritual con un desborde de terrenal hermosura, lo volvemos a encontrar en el lirismo de Claudel, en sus poemas que proclaman.

Il n'y aura jamais assez de choses précieuses au monde pour exprimer la joie de notre coeur...

[Nunca habrá bastantes cosas preciosas en el mundo para expresar la alegría de nuestro corazón.]

o bien que bautizan una iglesia con nombres de plantas o de flores:

L'Eglise, dans ses quatres tours, là haut où la Mère suprême est réservée.
N'est-elle pas le Sycomore, et la Rose, et le Palmier?
...n'est-elle pas le Cyprès et la Myrrhe?

[La Iglesia, en sus cuatro torres, allá arriba, reserva de la Madre suprema.
¿No es acaso el Sicomoro, y la Rosa, y la Palmera?
¿...no es acaso el Ciprés y la Mirra?]

Cuando Crivelli pintaba Vírgenes para las Comunidades de los Dominicos o de los Franciscanos, en Fermo o en Ascoli, cuando coronaba con primoroso fervor figuras divinas con productos de nuestros huertos, ya era hermano de Claudel. Abría de par en par las puertas del templo para que entrara allí una ráfaga de la Naturaleza, como las abriría Claudel convirtiendo esos recintos sagrados en frondosos invernáculos donde crecieran sicomoros, rosas, palmeras, cipreses y mirra.

Como Claudel, debió Crivelli preguntarse qué hacían los bosques, qué hacían los mares en el silencio de la noche. Y como Claudel debió de contestarse:

Sólo comprendemos las cosas si nos ponemos con ellas en estado de plegaria.

En estado de plegaria están suspendidas las terrenales y esplendorosas guirnaldas de Crivelli como lo están las de Claudel.

No esperen de mí una crítica sobre la obra de Claudel. No soy lo que propiamente se llama crítico literario. Roger Caillois me escribía en una carta recibida en estos das: "Estoy muy desligado de la literatura, por la que siento una indiferencia creciente. No sé bien si ella se aleja de mí o si yo me alejo de ella. El fenómeno ha de ser recíproco". Algo semejante me ocurre a mí. Pero tengo la impresión de que el fenómeno, en mí, no es nuevo. Siempre he buscado en la literatura algo que no era precisamente ella, pero que la necesitaba ineludiblemente como soporte.

Uno de los pilares del *nouveau roman*, Robbe-Grillet, ha puntualizado en una interview: "*Yo no tengo nada que decir*. Tengo necesidad de crear formas". Si un pintor o un escultor hablan de esa manera, los comprendo. Si habla así un escritor, francamente no. Me es totalmente imposible concebir que se escriba si no se tiene algo que decir. Desde luego, el algo no llega a expresarse, no se hace carne sin creación de una forma adecuada a lo que, sin ella, quedará nonato. La posibilidad de expresión sin forma, *en arte*, no existe. Pero a mi juicio, no hay posibilidad de forma sin contenido. Cuando el señor Robbe-Grillet asegura que no tiene *nada que decir*, o bien se engaña a sí mismo creyendo una falsedad, o bien nos engaña al presentar como creación valedera una forma hueca que nada significa. Cosa de juguetería. Ya sé que los frágiles juguetes pueden ser preciosos. Sin embargo, una muñeca que dice papá, mamá, abre y cierra los ojos, tiene rulos, camina si le damos cuerda, no logrará reemplazar a un niño que pega su boca a un pecho de mujer; un niño que puede crecer y pasar de la niñez a la adolescencia, de la adolescencia a la edad adulta.

He leído un libro publicado en París sobre la explosión estudiantil de mayo. Entre las cosas que los jóvenes escribían sobre las paredes limpias, gracias al diligente Malraux, se leían frases tales como: "La cultura está hecho añicos. El arte es una neurosis académica. Viva lo efímero. El arte está muerto, no comáis su cadáver", etc. El autor del libro asegura que los temas eran radicalmente nuevos. En lo que toca al arte, puedo afirmar que desde mis veinte años he oído frases similares. Lo que seguramente ha cambiado son las condiciones del mundo moderno en que se pronuncian.

La obra de arte literaria es algo que ha de alimentarse, madurar y crecer dentro de nosotros como un organismo viviente. Ha de prolongarse en nosotros. Ha de recibir vida de nosotros, porque nos trae vida. Nos nutrimos de ella, pero también la nutrimos. Para las grandes obras de arte (sean en las letras, la pintura, la música), no hay modas. Hay modos y épocas que sin destruir el pasado lo enriquecen de nuevas combinaciones que se suceden unas a otras. Formas que varían a medida que varía el mundo circundante y nos ofrece otro repertorio de sugestiones; a medida que ese mundo se llena de nuevas y tremendas alusiones a lo desconocido con que nos topamos a cada paso, y que la ciencia ahonda sin explicar.

Volvamos a Claudel. Está entre los poetas (para mí es, ante todo, poeta y sus obras teatrales son largos y magníficos cantos a varias voces) que concientemente tienen *algo que decir*, y lo dicen. Ese algo no es a veces lo que pensamos o lo que creemos. No importa. Él está aferrado

a una creencia como el padre jesuita del comienzo de *Le soulier de satin* a su cruz. Como el padre jesuita podría decir, en algunos momentos:

Et c'est vrai que je suis attaché à la croix, mais la croix
ou je suis n'est plus attaché à rien. Elle flotte sur la mer.
La mer libre à ce point où la limite du ciel connu s'efface...

[Y es cierto que estoy atado a la cruz, pero la cruz en que estoy, ya no está atada a nada. Flota sobre el mar.

El mar libre hasta el punto en que el límite del cielo conocido se borra...]

Está, pues, aferrado a una creencia-cruz y porque llega hasta el fondo de sí mismo al ahondar esa creencia, como el *plongeur* se hunde en el mar para arrancarle lo que jamás flota en la superficie, nos lleva también a nosotros hasta el comunicante fondo de nuestros mares, a igual nivel de profundidad. Y esta profundidad es altura. Poco importa entonces que en la superficie estemos alejados; poco importa que permanezcamos ajenos a sus dogmáticas actitudes, e incluso que nos rebelemos contra algunas de ellas.

Se ha observado, con justeza, que el versículo claudeliano hace pensar en una traducción libre de un texto demasiado fuerte para las cuerdas humanas. Recuerdo que Paul Valéry me dijo, una vez que hablaba de poesía: "¡Qué suerte tiene este Claudel! Puede escribir sobre la Eucaristía. ¡Qué tema!".

Valéry no tocaba ese asunto porque lo consideraba fuera de las *cuerdas humanas*. No creía en otras. Valéry, discípulo de Mallarmé, tan distinto sin embargo a su maestro, quiso conservar las formas clásicas. Se complació en las limitaciones materiales, en las reglas que imponen. Sacó partido de ellas. Prefirió, para moldear sus poemas, echar mano de una materia dura que se le resistiera. No le gustaba la cera ni la arcilla. Ceden. En cambio, intelectualmente no toleraba ni dogmas, ni sometimientos, ni trabas. Y detestaba, orgullosamente, toda vaguedad. Sin embargo, admiraba a Mallarmé.

Su contemporáneo (du *côte de chez Rimabaud*), Claudel, rompió el molde clásico y sus versos libres, derramados por su propio hervor, sirvieron para expresar algo que no era libre, sin embargo, por estar sujeto a una voluntad suprema, a una ley oscura, cuyos designios se nos escapan totalmente. O más bien dicho, cuyos designios no están a la escala del intelecto humano, a semejanza de ciertos sonidos, demasiado graves o demasiado agudos para nuestro oído. En este mundo de lo *no percibido* por los sentidos, y que las religiones vinculan con lo divino, mundo donde no se aventuraba Valéry, vive el turbulentamente sensual Claudel. Vive

como un pez de las profundidades abisales. La palabra profundidad no le gustaba demasiado a Valéry. Le veía parentescos con la impostura. Se divertía, además, ridiculizando, casi a la manera del cáustico y no siempre justo Borges, los versos más citados de los románticos. Por ejemplo, el famoso *Rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur* de Musset. Agregaba, mirándome muy serio: "¡Un dolor de muelas, tal vez!" Claro que silenciaba deliberadamente que no se refería a esa clase de dolores el poeta. Era una salida graciosa. Pero el día que le tocaron de cerca los dolores morales (durante la guerra) me escribió cartas todas dolor. Ese dolor que, según Musset, nos engrandece. Valéry ya no lo comparó con un dolor de muelas y sintió necesidad de compartirlo con sus amigos.

Pero volvamos a Claudel. Vivía en las antípodas de Valéry, no sólo porque su carrera diplomática lo llevaba a países lejanos. Con relación a esta ausencia forzada de su patria, por su profesión, he anotado, en dos obras que comentan a Claudel, frases como estas: "Por cierto, algunos podrán preferir tal o cual otro escritor más específicamente representativo de las virtudes propias al genio de nuestra raza, hecho de orden, lógica, mesura, claridad". O esta otra: "Sobre otro plano de vida, con otra carrera, en Francia, tal vez hubiera coincidido mejor con... etc.". Se refieren a la *manera francesa.*

Podría reconfortarnos comprobar que en la cultísima Francia (donde tantos extranjeros ilustres buscan refugio y a la que agregan su fama, por ejemplo Picasso); podría reconfortarnos, digo, comprobar que existen también allí brotes de esta enfermedad llamada chauvinismo en aquella nación (aquí nacionalismo). Los efectos de este mal se traducen en inferioridad cultivada, *inbreedings* dañinos, desnutrimiento. Podría reconfortarnos pensar que no sólo los padecen las Américas subdesarrolladas, siendo para ellas mucho más perjudiciales que para un país maduro que ya ha dado tanto al mundo, mientras que nosotros *esperamos turno.* Un turno que llegará, no me cabe la menor duda, pero que tardará en llegar si lo esperamos mal, debilitando en vez de fortalecer nuestros dones, so pretexto de defensa de bienes nacionales en una materia que no requiere esa defensa. La cultura, la ciencia son internacionales y espirituales. No disminuyen con el reparto, me canso de repetirlo. Y el acento, el gusto que cada tierra da a sus productos, nada se lo puede quitar. Por eso Claudel, hable de lo que hable, evoque lo que evoque, se vista de chino o de Cristóbal Colón, tiene siempre gusto a Francia.

Este consuelo al que corresponde un refrán bien conocido: "Mal de muchos, consuelo de tontos", podría consolarnos, pero no me consuela.

Por haberse enriquecido de tantos países, de tantas formas de belleza, de soñares y de sentires, Claudel ha enriquecido a Francia. La

España de los Conquistadores, el misterioso Oriente, Italia del Renacimiento, América han formado en él una Francia más vasta y gloriosa que la que va del Canal de la Mancha a los Pirineos o a los Alpes o a los Vosgos. Aunque los dos hombres sean tan distintos, *ésta* es la Francia de un Malraux.

Trataré de contar cómo empecé a comprender y admirar a Claudel.

No fue un *coup de foudre*, un amor a primera vista. Muchas cosas me separaban, *me separan* de él. Tal vez, como hubiera dicho el mismo poeta, esa separación me permitió verlo mejor.

Laissez-moi regarder ceci face à face, puisqu'on m'en a séparé pour que je puisse le voir.

[Déjenme mirar esto frente a frente, puesto que de ello me han separado para que pueda verlo.]

¿Qué cosa? Su dogmático credo católico, por ejemplo, que me ahogaba y *me ahoga*. Sin embargo, Claudel escribía a Gide: "Il y a le plus de religion là où il y a le plus d'amour, il y a le plus d'amour là où il y a le plus d'unité". Y esta es mi religión. Como al principio tropecé con el dogmatismo, me exasperó la forma también. Esa forma claudeliana tan necesaria (lo comprendí después) para le expresión de su pensamiento, como el laberíntico estilo de Proust era indispensable para su *Recherche du Temps perdu*. "Los grandes escritores —ha dicho Claudel— no han sido hechos para someterse a las leyes de las gramáticas, sino para imponer las suyas. Para imponer no sólo su voluntad, sino su capricho". Va muy lejos, como se verá. Pero Claudel, fuera donde fuere, iba siempre lejos.

De no coincidir con su pensamiento (en ciertas fases) hubiera podido seducirme la novedad de su verso, arrollador a la manera de las olas que rompen en todas las playas del mundo. Pero como ya dije, me irritó... (no me irritó Péguy, sin embargo). Esto prueba una vez más que nunca me interesa la literatura por su forma o sus innovaciones, si por literatura se entiende el cómo y no el qué, la forma y no el contenido, y admitiendo un inadmisible: que se pueda escribir cosas valederas cuando no se tiene *nada que decir* (de acuerdo con Robbe-Grillet). Esto es tan imposible como llegar a decir lo que se quiere decir (así sea de sublime o revelador) si no se crea la forma.

Lo que en la literatura atrae a algunos, entre los que me cuento, es un algo que de ella se desprende, que sobre ella flota. Algo que está en Dante, en Shakespeare y, puesto que de él nos ocupamos, en Claudel. Abreviemos la lista.

¿Recuerdan ustedes "il disiato riso" del Canto Quinto de la *Divina Comedia?* El *disiato riso* que Paolo ansiaba besar...

Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotando amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante...

Pero la boca sólo alcanza a besar otra boca, no alcanza a besar *il disiato riso.* Desear besar *la sonrisa de una boca* es desear algo más que esa boca. Es como desear besar la mirada de unos ojos. La sonrisa es la mirada de la boca. Esto lo sintieron Dante y Claudel como pocos poetas. El sensual Dante, el sensual Claudel.

Si antes no lo hubieras visto en mis ojos, ¿hubieras tenido tanta necesidad de Paraíso?

Pregunta Beatrice en la "Oda Jubilar" dedicada a Dante. Y también dice allí:

¡Hice, desde que por primera vez te vi, el juramento de no morir jamás!
Estudia los libros ahora, date prisa, lee, Dante, dedícate a la Política y al Derecho:
¡Ve a todas partes! Mira a los hombres que te miran y a las mujeres, pregúntales si son más lindas que yo...
Haz lo que quieras, pero el gusto particular de las cosas en que yo no estoy,
dime ahora si no lo has aprendido.

El gusto particular de las cosas en que yo no estoy, es decir, el gusto particular de las cosas de que está ausente, no la boca, sino *il disiato riso.* Un imponderable: substancia que no produce (como la electricidad) ningún efecto sensible sobre la balanza más delicada. Ese imponderable (el dolor de sentirse privado de él, la alegría de su inasequible, misteriosa y momentánea vecindad) está en Dante, está en Claudel. Y en esas balanzas se registra y pesa.

Tomemos otro ejemplo en que se manifiesta ese impalpable elemento. El dueño de un cuarto crea en ese cuarto una atmósfera que le es propia, que responde a su modo de vida, gustos y manera de ser. La sentimos al entrar, si somos observadores y sensibles. No está precisamente en los objetos, y sin embargo los objetos participan de ella. No está en la disposición de los muebles, y sin embargo esta ordenación, este arreglo participan de ella. No está en los colores y las formas, y sin embargo colores

y formas están ligados a esta atmósfera. Esa atmósfera nos atrae o nos repele. Tal atracción o repulsión no depende de la riqueza, perfección o imperfección material de las cosas. Depende del brotar de una armonía interior que se exterioriza de manera sutil e invasora; armonía que no se deja captar por un pentagrama, redondas, negras, corcheas, bemoles, sostenidos, becuadros. A la que no nos introduce ninguna llave de sol. El mismo Claudel ha tocado este punto que trato malamente de aclarar. Escribió, en *Conversation dans le Loir-et-Cher:* "La beauté fuit si je la recherche, il faut s'arranger de telle sorte que *la rencontre soit inévitable*". ["La belleza huye si la busco, hay que arreglárselas de tal manera que el encuentro sea inevitable"]. De este *encuentro inevitable* con la belieza nace *eso* que algunos buscamos en la literatura. Algo que es, en la literatura, lo que es el *disiato riso* en el amor. Un imponderable. Este encuentro necesita contenido y forma. El *disiato riso* necesita boca. Pero nace de algo que no está en los labios solamente. Esos labios que uno mira en la cara de un muerto querido preguntándose con dolor: "Y la sonrisa, ¿dónde se fue la sonrisa?".

Este consejo de no contentarnos con lo asequible es el que da Claudel cuando el Padre Jesuita de su *Soulier de Satin* reza por su hermano Rodrigue, lanzado a terrenas aventuras de gloria y amor:

Et s'il désire le mal, que ce soit un tel mal qu'il ne soit compatible qu'avec le bien.

Et s'il désire le désordre, un tel désordre qu'il implique l'ébranlement et la fissure de ces murailles autour de lui qui lui barraient le salut...

Faites de lui un homme blessé parce qu'une fois en cette vie il a vu la figure d'un ange! [il disiato riso.]

¡Remplissez ces amants d'un tel désir qu'il implique à l'exclusion de leur présence dans le hasard journalier l'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible!

[Y si desea el mal, que sea un mal compatible tan sólo con el bien.

Y si desea el desorden, un desorden que implique el sacudimiento y la fisura de esas murallas que lo circundan y que bloqueaban la salvación...

¡Haz de él un hombre herido por haber visto, una vez en esta vida, la cara de un angel!

¡Llena a estos amantes de un deseo tal que implique, excluyendo su presencia en el azar cotidiano, la integridad primera y la propia

esencia, tal como Dios los concibió antaño, en una relación inextinguible!]

Para estos amantes, pide aquel Padre que lleguen a desear "il disiato riso". El ansia de una *relación inextinguible* que no puede ser sino la de un amor, la de un apetito de unidad que entra en el ritmo de

L'amor che muove il sol e l'altre stelle

es decir en algo que va mucho más allá de nuestra persona, a través de lo más personal.

Carnalmente, esa unidad, ese trascender lo personal, ese "Make thee another self for love of me" de Shakespeare en sus sonetos, se cumple con el hijo. Pero ni nuestros hijos son siempre los que hubiéramos deseado (no controlamos el baile de los cromosomas), ni son siempre a imagen y semejanza de sus padres. En eso, como en todo lo humano, no cabe certidumbre, no se puede pagar un seguro para que nos devuelvan, con creces, en caso de accidentes imprevistos, la suma de amor gastado. Hay que aceptar el riesgo y admitir que estamos librados a lo desconocido, a lo incalculable. A pesar de la ciencia.

Claudel sentía intensamente esto y por sentirlo así sólo confiaba en las fuerzas espirituales, en las uniones espirituales, en los amores espirituales que por serlo no quedan confinados, en lo particular, a lo carnal.

Il n'y a pas moyen de vous donner mon âme, Ysé, dice el amante a la amada en *Le partage de Midi*. Esto significa que no hay otra manera de dar el alma sino saliéndose del círculo de lo particular, saliéndose de la ilusión de que dos amantes puedan bastarse el uno al otro cuando el destino del alma es más grande y más rico que la mayor pasión, que el mayor amor de enamoramiento. Sin embargo, este amor humano y carnal es el primer paso, el primer escalón que lleva a otra cosa, muerte o resurrección.

En un estudio sobre Claudel leo esta frase: "L'échec si constant des amours humaines, que vérifient l'histoire quotidienne et le témoignage des écrivains de tous les temps". [*El fracaso tan constante de los amores humanos, verificado por la historia cotidiana y los escritores de todos los tiempos*].

En efecto, si abrimos cualquiera de los grandes libros en que se ha registrado la historia de la pasión amorosa, encontraremos una tragedia, o un tremendo dolor, o una inmolación que parece castigar el exceso de felicidad.

Es aquello que señalaba Víctor Hugo (el más grande de los poetas de Francia, *hélas* como dijo una mala lengua de las letras) refiriéndose a la condición humana, al hombre:

Dès qu'il possède un bien, le sort le lui retire,
Rien ne lui fut donné en ses rapides jours
Pour qu'il s'en puisse faire une demeure et dire:
C'est ici ma maison, mon champ et mes amours.

Los personajes de Racine, librados a sus pasiones, padecen o enloquecen. Las Hermione, los Pyrrhus tienen hermanos en la obra de Claudel, como temperamento. Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, Ana Karenina y Vronsky, Otello y Desdémona, Heathcliff y Catherine, todos en distintas situaciones y por distintas razones, padecen. Y en el teatro moderno, en el mundo moderno, incrédulo ante el pecado y desprovisto de escrúpulos, seguimos sin embargo en las mismas, si hay de por medio una gran pasión, con toda su carga de emociones y de carnalidad. Jimmy y Alison, los desprejuiciados héroes de *Recordando con ira*, de Osborne, el joven iracundo, sufren, aparentemente por desniveles sociales. Pero en el fondo, no sufren solamente por esos desniveles y por amor propio, sino por amor pasión, como cualquier despreciado romántico, como cualquier Musset (que probablemente tienen en menos y de quien se burlan). Ya traté de explicar mi punto de vista sobre estos asuntos en un epílogo al Epílogo de Ortega y Gasset: el que colocó al final de *De Francesca a Beatrice*.

Con o sin creencia en el pecado, se trate o no de un "amor culpable" (para emplear el *vocabulario* de Claudel), cierta clase de amor-pasión encierra dentro de sí un castigo, como lo encierra, en otro nivel, la gula, y en un nivel luciferino la envidia y la soberbia.

Los celos son inseparables del amor de enamoramiento, y también del apego a un ser. Estallan hasta en los niños, o en los perros, porque están en la naturaleza humana como en la animal. Dejarse arrastrar por ellos es descender a la categoría de niño o de perro. Evitarlos es a veces imposible. Vencerlos no. En el dominio espiritual, no hay celos, como no hay envidia ni soberbia. Se crea o no en el pecado, se crea o no en un Dios, en sus diversas encarnaciones, en los variados tabúes que imponen las religiones, la pasión carnal, la envidia y la soberbia traen aparejado el sufrimiento, como la gula trae la indigestión... y el colesterol.

Dije que mi admiración por Claudel, mi reconocer en él uno de los máximos poetas de Francia no había nacido en mí de un amor a primera vista. A primera vista, por serme antipáticos los argumentos de algunas de sus obras teatrales, no vi su genio, o lo vi mal. *L'Otage* especialmente me produjo esta reacción alérgica. Aquel casamiento de Sygne de Coufontaine con Toussaint Turlure (a quien odia), para salvar al Santo Padre, lo más sagrado, digamos, para un católico, me pareció una profanación. La profanación de la carne que también tiene sus derechos, su voz, su limpieza, su razón de ser, puesto que existe. Si no los tiene, admi-

tamos que eran lícitos los sacrificios de los aztecas. Se trata siempre de arrancar un corazón, o de triturarlo y de derramar su sangre. Tal vez sea extremadamente simplista en mi razonar: no tengo otro.

He vivido mucho y ya veo los juegos de *l'amour et du hasard* desde la altura de los años. Sin embargo, no he cambiado de opinión respecto a Sygne y Turlure. Conservo mi irreprimible repulsa juvenil ante ese *negociado*. Ni símbólicamente acepto tal género de holocausto que implica un desprecio total de la carne, una aberración. La unión carnal de dos seres puede tener belleza y sentido. Pero si uno de los seres odia al otro, y si el otro parece sentir deseo de posesión a todo trance, nada más; si esa unión se lleva a cabo para salvar a quien sea, se transforma en una *transacción ilícita*. No me explico que Claudel presente el hecho como digno de admiración, aún en el terreno de lo simbólico, repito.

No hacen falta más ejemplos de lo que pudo irritarme en Claudel. La oscuridad de su obra, de acuerdo con un padre jesuita, Barjon, no es de las que logran detener *a un espíritu de formación cristiana*. "Y es por eso —agrega— que quienes no comparten nuestra fe respiran difícilmente en esta atmósfera". No estoy de acuerdo con esto. O no lo estoy del todo. Hay atmósferas cristianas en que respira bien incluso un hereje. Y la atmósfera cristiana ha de tender a volverse respirable para todos, me atrevo a suponer.

Barjon dice que otra de las dificultades que ofrece Claudel al lector latino es que el espíritu de ese poeta no es puramente latino. No creo que éste sea un impedimento para una mentalidad ecuménica. Cuando en el *Soulier de satin* le preguntan a Colón qué puede ofrecerle a su Majestad Católica comparable, en grandeza, con España, contesta: *"J'ai à lui offrir la terre entière"* [Le ofrezco la tierra entera]. En ciertos aspectos, lo que Claudel nos ofrece es algo más que Francia. Es la tierra entera, traducida por el genio de un francés. Pero esto no lo descubrí leyendo malhumoradamente el teatro claudeliano. Se me apareció cuando, después de haber estado luchando, como un escolar, para balbucear algo de lo que Dante despertaba en mí, hace cuarenta y siete años, cayó en mis manos la *Oda Jubilar*, escrita para el sexcentésimo aniversario de la muerte del poeta florentino. Ahí quedaban claramente, poéticamente articulados mis pensamientos y mis sentimientos.

Aquel aniversario fue memorable para mí por más de una razón. Me adentré en Dante, como no lo había hecho hasta entonces, descubrí a Claudel, y debuté, gracias a Ortega, en las Letras.

Tengo entendido que Claudel interrumpió su diálogo con Cristobal Colón, para conversar con Dante y escribir esa especie de dictado dantesco: la Oda.

Al leerla sentí lo que en lenguaje religioso se llamaría revelación. Recuerdo que esa Oda llegó a mí en una delgada *plaquette* de tapas violeta. La abrí sin entusiasmo, simplemente porque estaba leyendo todo lo que sobre Dante encontraba en las librerías. Después de los primeros versos ya tomé un lápiz y empecé a subrayar. Desde el comienzo sentí que el francés de la Oda era digno del florentino, y que yo había cometido una injusticia al mezquinarle mi admiración. Este es el comienzo:

Ce monde à lui tout seul tel qu'il est, c'est difficile de nous persuader qu'il est complet et suffisant.

C'est difficile de nous faire croire que nous avons droit sérieusement à pas autre chose.

Ce mur, avec son dessin toujours le même à un mètre, ses énervantes questions toujours les mêmes, y coller nos belles histoires l'une sur l'autre, c'est difficile de l'empêcher dessous peu à peu de redevenir bizarre et transparent.

C'est difficile de se boucher tout le temps les yeux et de penser à autre chose.

C'est difficile, comme si nous ne savions pas ce que c'était, de nous vanter le vin et la rose:

Ces pièges qu'on monte sous notre nez pièce à pièce, la maladie et le péché,

C'est embêtant d'y être toujours pris, d'être toujours imbécile et manoeuvré,

C'est embêtant de subir la grosse machine corporelle, quand nous savons que nous sommes faits pour lui commander,

Et c'est idiot bruyamment de nous vanter cette grande baraque hasardeuse dont nous sommes les locataires inconfortables,

Ce Palace au bord de la mer dont rien ne tempère l'ennui épouvantable, Que le retour à nos Travaux Forcés.

Il y a les Saints qui ont résolu la question une fois pour toutes.

Il y a les Saints qui laissent le monde où il est et trouvent plus simple d'occuper immédiatement l'éternel.

Je n'ai qu'à faire silence pour que Dieu parle, et pour entendre mieux vaut peut-être que j'écoute.

Pourquoi n'aurais-je pas passage vers Lui dès ce moment, puisque Lui aussi compte parmi les choses naturelles?

Parce qu'on m'a installé parmi ces êtres tout faits, dans cet univers à plafond,

Vais-je me passioner pour ces articles tout faits, pour ces choses toutes faites et qui se défont,

Me contenter des choses créées quand on me dit que le Créateur même, le vivant est à ma disposition?

[Este mundo, librado a sí mismo, tal cual es, es difícil persuadirse de que sea completo y suficiente.
Es difícil hacernos creer que no tenemos, en serio, derecho a otra cosa.
Aquella pared, con su dibujo siempre igual a un metro, esas irritantes cuestiones siempre iguales, pegarle encima nuestras bellas historias, unas sobre otras, es difícil impedirle que debajo, poco a poco, no vuelva a aparecer, extraña y transparente.
Es difícil taparse todo el tiempo los ojos y pensar en otra cosa.
Es difícil, como si no supiéramos lo que eran, ponderarnos el vino y la rosa:
Esas trampas que arman bajo nuestras narices, pieza a pieza, la enfermedad y el pecado,
Es un clavo eso de caer siempre en ellas, ser siempre imbécil y que nos manejen,
Es un clavo eso de tener que soportar la gran máquina corporal, cuando sabemos que estamos hechos para darle órdenes,
Y es idiota, clamorosamente, alabarnos esta barraca azarosa de que somos los inquilinos inconfortables,
Este hotel de lujo al borde del mar, en que nada atempera el aburrimiento siniestro,
Fuera de la vuelta a nuestros Trabajos Forzados.
Están los Santos, que han resuelto la cuestión de una vez por todas,
Están los Santos, que dejan el mundo donde está y encuentran más sencillo mudarse inmediatamente a lo eterno.
Sólo me falta callar para que Dios hable, y para oír, más vale tal vez que yo escuche.
¿Por qué no tendría yo salida hacia Él desde ahora, puesto que Él también forma parte de las cosas naturales?
Porque me han instalado entre estos seres hechos en serie, en este Universo con cielorraso,
¿Acaso voy a apasionarme por estos artículos en serie, por estas cosas prefabricadas que se hacen y deshacen,
¿Acaso voy a contentarme con estas cosas creadas, cuando me dicen que el Creador mismo, el viviente, está a mi disposición?]

En la gran Oda nos coloca el poeta, de entrada, en un mundo visible inaceptable por sus visibles limitaciones y fallas; en un "univers à plafond" con el que es de verdad difícil contentarse, difícil pensar que no hubiera otra cosa detrás del telón, o del muro, puesto que a otra cosa aspira el hombre continuamente. Aspira a un amor que sea eterno, por ejemplo, mientras que los amores humanos más vehementes y prolongados son vulnerables como la luz de una vela en un huracán, como la llama de una vela protegida por los dedos y la palma de nuestra mano.

Dice Claudel en esta Oda:

Un pacte, serait-ce l'Enfer, mais qui dure, avec les âmes humaines,
Un rapport qui ne puisse plus passer avec tous, une place en un certain milieu qui soit la mienne...

[Un pacto, así sea el infierno, pero que dure, con las almas humanas,
Una relación con todos y que no pueda pasar, un lugar en cierto medio, que sea el mío...]

¿No es esta relación con todos, y que no pueda pasar, que dure, lo que pedimos? Lo pedimos de distintas maneras. Lo pedimos hasta cuando parecemos pedir lo contrario, hasta cuando nos matamos unos a otros, alejando la posibilidad de pacto, incluso el del infierno.

Claudel pone en boca de Dante estas palabras:

Mon exil ne cessera pas tant que je suis privé de toute la terre. Ah, ce n'est plus Florence dont je suis altéré, ce qui m'a mis en marche dès l'enfance, ce qui me dresse maintenant et qui me rassemble, c'est la passion de l'Univers!

[Mi destierro no cesará mientras me vea privado de toda la tierra. ¡Ay! ya no estoy sediento de Florencia solamente, lo que me puso en marcha desde la infancia, lo que ahora me pone de pie y enardece, es la pasión del Universo.]

No hay pasión del Universo sin apetito de unidad. Y cuando ya no se está sediento sólo de Florencia sino del Universo, se está sediento de *unidad.*

No se puede ya aceptar

Cet arrangement des hommes au hasard par la fraude seulement et par la force...

[Esa componenda de los hombres al azar por el fraude solamente y por la fuerza...]

Dice Dante, con las palabras y el acento de Claudel, dirigiéndose a Beatrice:

Ce que c'est que d'être séparé de son amour il n'était pas trop tôt que je l'apprisse de toutes les manières.
J'entends ta première parole, mon amour, cependant que j'écris ce dernier vers.
Pendant que ce monde finit, pendant que ces gens autour de moi pour rien je les vois si affairés et si tristes,

Pendant que je recopie ce poème...
Je sais que la Joie existe!

[Lo que es estar separado de su amor, no era demasiado temprano
para que lo aprendiera de todas las maneras.
Oigo tu primer palabra, amor mío, mientras escribo este último verso.
Mientras que termina el mundo, mientras que estas gentes en torno
mío y por nada se afanan y entristecen,
Mientras que vuelvo a copiar este poema...
¡Sé que la alegría existe!]

Esta *joie*, esta alegría es la que hacía llorar a Pascal. Es la alegría a que alude Bergson en sus páginas sobre la energía espiritual. *Es* la energía espiritual. La alegría del santo o de los seres que se aproximan a ese estado, por momentos. Es un vislumbrar, con las palabras de Dante.

Legato con amore in un volume
ciò che per l'universo si squaderna

[Encuadernado con amor en un volumen
lo que en el Universo se desencuaderna]

Nulle chose n'est inutile puisqu'elle sert à expliquer le Paradis.

Ninguna cosa es inútil puesto que sirve para explicar el Paraíso, dice Claudel. Por lo tanto ni el Infierno ni el Purgatorio, tan terrestres, tan poco inventados, tan nuestros, son inútiles. Lo difícil es convertirlos en explicación del Paraíso. Y lo terrible es que son la mejor explicación. La única, que yo sepa. El ansia de huir de dolores estériles cuando ya no se aguantan, nos *lleva donde tal vez no nos hubiera llevado la bonanza.*

En este primer centenario del nacimiento de Claudel, he vuelto a su *Oda Jubilar*, y todo en ella está como estaba cuando se inició nuestra relación espiritual, que data de esa lectura. Nada ha perdido fuerza y magia. La magia del poeta.

Conversé una sola vez con Claudel en 1946. Nos invitó a almorzar un amigo común, Wladimir d'Ormesson, en el campo. Claudel me trajo de vuelta a París. Este encuentro no agregó nada a lo que de él intuía. Estaba *ya*, si mal no recuerdo, bastante sordo, lo que no facilitaba el diálogo con esta fuerza de la naturaleza. Me alegró poderlo saludar, me entristeció no poder comunicarme con él como me había comunicado con sus Poemas. Me firmó un ejemplar de *Feuilles de Saints*, el libro que prefiero, y donde se encuentra la Oda a Dante. Al mirar aquella cabeza poderosa y dura, recordaba yo un verso de su Oda:

Réunis le monde en un seul vers qui cesse d'être dès qu'on l'a dit.

[Reúne el mundo en un solo verso que deja de existir en cuanto se ha dicho.]

Reunir en un solo verso el mundo es el privilegio de los grandes poetas. Este, pensé. Por eso, de ellos nos basta un solo verso para tenerlos presentes, ellos y su mundo: el nuestro. Lo ha conseguido el hombre que va sentado a mi lado, en un auto que rueda sobre las rutas sonrientes de Francia. Y no atino a decirle nada.

Con ustedes, en cambio, he hablado largamente. Pero no sé si habré conseguido articular algo de lo que Claudel me inspira. Es un escritor con quien he discutido mucho mentalmente (no cuando íbamos juntos en auto), y a quien admiro hoy como merece que se le admire. A quien necesito, también. Pero no fue un amor a primera vista. Tal vez sucedió así porque de Claudel podemos decir lo que él dice de Dios, reduciendo las cosas a una escala terrenal:

Il n'y a pas moyen que nous Le regardions autrement qu'avec Lui-même.

[No hay manera de que nosotros lo miremos sino a través de él mismo.]

He aprendido, hay que aprender a mirarlo de ese modo.

VICTORIA OCAMPO

MÉXICO: OLIMPÍADA DE 1968

A Dore y Adja Yunkers

La limpidez
(Quizá valga la pena
Escribirlo sobre la limpieza
De esta hoja)
No es límpida:
Es una rabia
(Amarilla y negra
Acumulación de bilis en español).
Extendida sobre la página.
¿Por qué?
La vergüenza es ira
Vuelta contra uno mismo:
Si
Una nación entera se avergüenza
Es león que se agazapa
Para saltar.
(Los empleados
Municipales lavan la sangre
En la Plaza de los Sacrificios.)
Mira ahora,
Manchada
Antes de haber dicho algo
Que valga la pena,
La limpidez.

Delhi, 3 de octubre de 1968.

OCTAVIO PAZ

Octavio Paz ha pedido que este poema se publique acompañado de la carta que envió a los Señores Coordinadores del Programa Cultural de la XIX Olimpíada, en México. El texto de la carta es el siguiente:

Tuvieron ustedes, hace algún tiempo, la amabilidad de invitarme a participar en el Encuentro Mundial de Poetas que se celebrará en México durante el presente mes de octubre, como una parte de las actividades del Programa Cultural de la XIX Olimpíada. Asimismo, me invitaron a escribir un poema que exaltase el espíritu olímpico.

Decliné ambas invitaciones porque, según expresé a ustedes oportunamente, no pensaba que yo fuese la persona más a propósito para concurrir a esa reunión internacional y, sobre todo, para escribir un poema con ese tema. No obstante, el giro reciente de los acontecimientos me ha hecho cambiar de opinión. He escrito un pequeño poema en conmemoración de esta Olimpíada. Se lo envió a ustedes, anexo a esta carta y con la atenta súplica de que se sirvan transmitirlo a los poetas que asistirán al Encuentro.

Les agradezco de antemano la atención que les merezca el ruego contenido en la parte final del segundo párrafo de esta comunicación.

Sírvanse aceptar la expresión de mi atenta consideración.

O. P.

CAMBRIDGE

Nueva Inglaterra y la mañana.
Doblo por Craigie.
Pienso (ya lo he pensado)
que el nombre Craigie es escocés
y que la palabra *crag* es de origen celta.
Pienso (ya lo he pensado)
que en este invierno están los antiguos inviernos
de quienes dejaron escrito
que el camino está prefijado
y que ya somos del Amor o del Fuego.
La nieve y la mañana y los muros rojos
pueden ser formas de la dicha,
pero yo vengo de otras ciudades
donde los colores son pálidos
y en las que una mujer, al caer la tarde,
regará las plantas del patio.
Alzo los ojos y los pierdo en el ubicuo azul.
Más allá están los árboles de Longfellow
y el dormido río incesante.
Nadie en la calles, pero no es un domingo.
No es un lunes,
el día que nos depara la ilusión de empezar.
No es un martes,
el día que preside el planeta rojo.
No es un miércoles,
el día de aquel dios de los laberintos
que en el Norte fue Odín.
No es un jueves,
el día que ya se resigna al domingo.

No es un viernes,
el día regido por la divinidad que en las selvas
entreteje los cuerpos de los amantes.
No es un sábado.
No está en el tiempo sucesivo
sino en los reinos espectrales de la memoria.
Como en los sueños,
detrás de las altas puertas no hay nada,
ni siquiera el vacío.
Como en los sueños,
detrás del rostro que nos mira no hay nadie.
Anverso sin reverso,
moneda de una sola cara, las cosas.
Esas miserias son los bienes
que el precipitado tiempo nos deja.
Somos nuestra memoria.
Somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.

JORGE LUIS BORGES

SIETE SOÑADORES

Tragicomedia en un acto

DRAMATIS PERSONAE

El comisario, considerable, no menos de cincuenta años.
El médico, joven y atildado.
La mujer del médico, dama joven.

Salón del Club Deportivo, en un pueblo de campo del sur de la provincia de Buenos Aires. A la derecha, una mesa, con el médico en la cabecera, cara a la sala, el Comisario a su derecha; en la otra cabecera y en el otro costado, sillas vacías. Sobre la mesa, elementos para un refrigerio (fuente con tajadas de carne, botella de vino, dos platos, dos vasos), una lámpara de querosene, algunos libros de contabilidad (Mayor, Diario, etcétera). En la pared del fondo, una ventana, fotografías de equipos de fútbol y de gente comiendo asados, el escudo del club, con el letrero *Club Deportivo*, una exigua biblioteca, con libros de contabilidad y algunas copas de metal blanco, una puerta practicable. En el extremo de la izquierda, una pequeña plataforma (para los músicos, en ocasión de bailes) donde hay un piano o siquiera una guitarra. En algún lugar del cuarto, una vieja estufa de querosene, con un cacharro enlozado, en el que probablemente hierven hojas de eucalipto.

COMISARIO. — *(Blandiendo en el cortaplumas una tajada de carne)* Para mí no hay como el chancho *(Baja la voz, confidencialmente)*. Asado en el horno de la panadería, eso sí.

MÉDICO. — Guárdeme el secreto: con la presente van tres tajadas que asimilo. Sin registrar una protesta orgánica, óigame bien.

COMISARIO. — Muy justo. Convengamos que el vinito acompaña. Amén del fresquete. Temperatura francamente inferior a la normal. Y esa lluvia que le gana a uno los huesos (*Se levanta. Trata de mirar por la ventana*). Fea la noche.

MÉDICO. — (*Se levanta, se acerca a la estufa y adelanta las palmas de las manos. Mira el reloj*). ¡Las veinticuatro! ¡Qué manera de trabajar, usted y yo! Es lo que llamo fijación con el trabajo. No sé dónde conseguirán un tesorero y un presidente como nosotros: los pilares del club.

COMISARIO. — El presidente no digo.

MÉDICO. — La comisión en pleno, por lo menos el secretario, debiera comparecer en estas amables tertulias. ¿Por qué no los persuade con la picana?

COMISARIO. — Ni me la nombre.

MÉDICO. — Demos término al temario del día. ¿Opina satisfactorio el producido de la *kermesse?*

COMISARIO. — Altamente. Son las cuadreras, doctor. En ese punto no transé. Me le cuadré al comisionado y le dije: "Afuera la vida es triste. ¿Qué se gana con negar al pueblo sus diversiones campichuelas?". Hemos redondeado sesenta mil pesos brutos.

MÉDICO. — A ver, comisario, ¿me permite el libro?

El comisario lo busca, primero, sobre la mesa, después, en la biblioteca.

COMISARIO. — ¿Dónde lo habré dejado? Tengo mala cabeza.

El médico se arrima de nuevo a la estufa; el comisario, que por fin lo encontró, pasa el libro al médico.

MÉDICO. — Aquí reza: líquido 26.000 pesos, bruto 66.526,60.

COMISARIO. — Le erré fiero. Hay que buscar otro tesorero. Es lo que siempre digo: no tengo cabeza para los números.

MÉDICO. — Le encarezco: nada de actitudes negativas.

COMISARIO. — No, doctor. Me da otro cargo en la comisión y listo.

MÉDICO. — Usted lleva los libros con toda corrección y prolijidad. Un lapso puramente numérico ¿importa?

COMISARIO. — De repente se presenta la coyuntura en que importa. En tesorería hay que ser delicado.

MÉDICO. — No creo ¿cómo le diré? en sus errores. Juegos elegantes, afectaciones de un gran cerebro. Para su trabajo específico, para el mío también, el primer requisito es la ex-ac-ti-tud men-tal.

COMISARIO. — Para meter en el calabozo a un beodo...

MÉDICO. — Su fama, no lo creerá, trasciende los límites del partido. En Tapalqué, donde tuve consultorio, hasta los niños de pecho lo reputan el mejor pesquisa del centro sur de la provincia.

COMISARIO. — Una corazonada de vez en cuando.

MÉDICO. — Falsa modestia. No me negará que la receta del éxito implica dosis masivas de ambición, trabajo metódico, lógica.

COMISARIO. — ¿Le soy franco? Ni la ambición ni menos el trabajo me llamaron nunca la atención.

MÉDICO. — ¿A qué atribuye sus triunfos?

COMISARIO. — Si no habla de una partidita de truco, a la suerte.

MÉDICO. — Es como si yo negara el diploma. Como si yo creyera en los curanderos.

COMISARIO. — Ningún doctor cree en los curanderos.

MÉDICO. — ¿Usted cree?

COMISARIO. — Yo no soy doctor.

MÉDICO. — El viejo prejuicio contra la instrucción. Desengáñese: ni para sanar al enfermo ni para descubrir al delincuente cabe la magia.

COMISARIO. — (*Rascándose la cabeza*). ¿Y para perpetrar un delito?

MÉDICO. — Los procesos por brujería quedaron sepultos en la noche del tiempo. En nuestra época, en ninguna comunidad civilizada...

El comisario ríe por lo bajo.

MÉDICO. — ¿De qué se ríe?

COMISARIO. — De la cara que pondría más de uno si le espetáramos que no somos... una comunidad civilizada. Ahora que hago memoria, fue la propia señora de su colega la que me puso en la huella, cuando dijo: Cosa de brujos.

MÉDICO. — ¿De qué colega? ¿Mi antecesor aquí?

COMISARIO. — Perfectamente.

MÉDICO. — ¿La señora de un médico? Usted me impacta. Es lo que siempre digo: todos criamos cuervos. ¿O hablaría en sentido figurado?

COMISARIO. — Eso no importa, doctor. Aceptable el vinito. Lo malo es que suelta la lengua.

MÉDICO. — (*Llenándole el vaso*). ¿Me va a contar una de sus investigaciones?

COMISARIO. — Usted la llama como quiera. ¿No tomará ofensa?

MÉDICO. — ¿Por qué?

COMISARIO. — Porque mi historia, mal interpretada, desmentiría lo que usted tan perfectamente me explicó. No haga caso. Tenga en cuenta, doctor, que todo ocurrió en estos lugares, lejos de la civilización y de la mano de la ciencia.

MÉDICO. — (*Con algún interés*). ¿Hechos misteriosos?

COMISARIO. — Cómo le va. Y hasta un poquito enredados.

MÉDICO. — ¿Y usted descubrió al criminal?

COMISARIO. — Cómo le va. Al principio el asunto parecía imposible. Modestia aparte, tuve una corazonada. Y media palabra de ayuda de la señora de su colega, que era vivaracha.

MÉDICO. — ¿Hubo algún muerto?

COMISARIO. — A ojo de buen cubero, media docena. Y todavía, de vez en cuando, cae otro.

MÉDICO. — *(Alarmado)*. ¿El criminal está suelto?

COMISARIO. — Perfectamente. En la materia, la ley tiene las manos atadas; pero lo alejé del pago y no comete nuevas herejías.

MÉDICO. — Perdón, comisario. Si me equivoco, me corrige: El criminal anda suelto, la ley tiene las manos atadas y usted los brazos cruzados. No se cometerán nuevos crímenes y hay nuevas víctimas. Comisario: no sé qué admirar, la fuerza de su intelecto o mi estupidez.

COMISARIO. — Yo, doctor, no sé de qué se admira. Por favor, una acción de efecto retardado.

MÉDICO. — No entiendo ni una palabra.

COMISARIO. — Hay palabras para todo. ¿Le soy franco? Lo que yo admiro es el idioma. ¿Quién lo inventó, doctor? ¿Los que escriben en los diarios?

MÉDICO. — Los médicos y los psicoanalistas. Por eso es tan hermoso. ¿Crímenes a repetición, en cadena? ¿Cómo empezaron?

COMISARIO. — Con una muerta: la señora de *La Regina*. Obesa, la señora, pero culta, de mucho roce, un poco tirana con el marido, una déspota infame que lo tenía como títere. Reventó, con el perdón de la palabra, como vaca empastada.

MÉDICO. — ¿Muerte natural?

COMISARIO. — Lo dudo. Estaba sola, con la Nélida, en el casco de la estancia.

MÉDICO. — ¿Quién es la Nélida?

COMISARIO. — La chica, ya se sabe, la criadita. Según ella, esa tarde la señora levantó vapor porque el marido no volvía; ladraron los perros y las mujeres oyeron el galope de un caballo. La señora fue a la puerta, pensando que era el marido.

MÉDICO. — ¿Era la muerte?

COMISARIO. — Perfectamente.

MÉDICO. — ¿Se desplomó doña Regina?

COMISARIO. — Como un sapo.

MÉDICO. — ¿Apoplejía?

COMISARIO. — Yo, más bien, desconfiaba del marido y de la Nélida.

MÉDICO. — Pero no tuvieron parte en el hecho.

COMISARIO. — *(Admirativo)*. ¿Cómo lo adivinó?

MÉDICO. — Si habré leído novelas policiales.

COMISARIO. — Yo nunca. Le di mil vueltas a la cuestión antes de comprender que a esos dos no había por donde agarrarlos. Mientras tanto murió la concubina de Sayago, el acopiador de aves y huevos.

MÉDICO. — ¿En la misma estancia?

COMISARIO. — Ni se le ocurra. En su casa, un rancho venido a

menos. Como dijo el zapatero, que es muy leído, la muerte dio un tranco hacia aquí.

MÉDICO. — (*Alarmado*).¿Hacia aquí?

COMISARIO. — Hacia el pueblo.

MÉDICO. — ¿También la concubina estaba sola?

COMISARIO. — Cómo le va. Sola y su alma.

MÉDICO. — Dado el cariz de los acontecimientos, toda una imprudencia.

COMISARIO. — ¿Lo cree, doctor? El zapatero dice que la muerte tiene el brazo largo y golpea donde se le da la gana.

MÉDICO. — Si lo sabré. (*Contrae la cara y se lleva una mano al estómago*). Me extralimité con la carne.

COMISARIO. — (*Con gravedad*). Perfectamente. Mucho chancho.

(*El comisario contrae la cara y se lleva una mano al estómago*).

MÉDICO. — ¿Usted también?

COMISARIO. — Entró a dolerme.

MÉDICO. — ¿Dónde? Señale.

COMISARIO. — Acá. (*Se toca la parte dolorida*). Bastante fuerte.

MÉDICO. — ¿Acá? (*Lo palpa*).

COMISARIO. — No, acá. (*Le dirige la mano*).

MÉDICO. — A mí acá. (*Se palpa*). Lo suyo no es nada.

COMISARIO. — Para usted, doctor. A mí me duele.

MÉDICO. — Yo se lo digo, soy médico. Y esos homicidios ¿no serán muertes naturales?

COMISARIO. — ¿Quién soy yo para porfiarle? ¿Y el novio de la chica de la farmacia? Vivía aquí nomás, en el éjido del pueblo, y almacenaba en nuestras narices bombas terroristas bajo la cama. La noche de Año Nuevo voló por el aire.

MÉDICO. — Un accidente.

COMISARIO. — ¿También fue accidente la muerte de Nicanoro, en el almacén?

MÉDICO. — ¿Frente a la estación?

COMISARIO. — Frente a la estación. Rodeado de amigos, ufano de la vida, mamando ginebra como un ángel, mientras la señora lloraba de inanición en el lecho, sin leche para la nena.

MÉDICO. — Un cuadro deprimente. Distráigame con la nueva víctima. ¿O no hay más?

COMISARIO. — No sea pesimista, doctor. Aquí a la vuelta, el viejo Escary, el padre de la maestra, usted sabe, se encontró con Marianito Lartigue, a quien muchos conocían por don Juan: caprichos de la gente. Pasmaba el finado por lo habilidoso para enredar a las mujeres. En chanza

le dije a mi señora: "Ahora que a don Juan le dieron de baja, dormiré en paz". Porque ella le tenía lástima, se me enojó y me llamó hereje.

MÉDICO. — La humanidad no entiende ese tipo de bromas. No entiende que algunos, por razón de oficio, estamos familiarizados con la muerte. (*Se lleva una mano al estómago*). Volvió el dolor.

COMISARIO. — No lo tome a mal, pero el mío también. (*Se lleva una mano al estómago*).

MÉDICO. — Vuelve en andanadas.

COMISARIO. — Más fuertes que las anteriores.

MÉDICO. — Las anteriores tenían bala de fogueo, estas de plomo.

COMISARIO. — (*Sobreponiéndose*). Apostaría, doctor, que usted ha descubierto el detalle llamativo en que se parecen todas las víctimas que le enumeré.

(*El médico mira inexpresivamente*).

COMISARIO. — Todas eran, como vulgarmente se dice, componentes de una pareja. Esposa, concubina, novio, etcétera, en su variedad infinita.

MÉDICO. — ¿Cabe una alternativa? Hacia donde tienda la mirada sólo encontrará hombres y animales trabados en la monótona estructura de parejas. Pero ¿qué sugiere? ¿Un maniático?

COMISARIO. — Yo no sabía qué pensar hasta que la señora de su colega, que es muy vivaracha, me largó la frasecita. Lo que va de una señora a otra. Qué diferente de la suya.

MÉDICO. — Más raro sería que fueran idénticas.

COMISARIO. — ¿Usted cree, doctor? Gente instruida ha declarado que se parecen las señoras de los médicos. Lo dice la radio: el problema del médico rural es la señora. Se requiere espíritu de sacrificio para venir al desierto... Le pongo por ejemplo su colega, el que estaba antes. Un gran médico, sin despreciar a nadie, y la señora mirándose en el espejo, tan diferente de la suya.

MEDICO. — No me quejo de la mía. Es honesta y luce joven, bonitilla.

COMISARIO. — Sin malicia, con mi señora la llamamos la perfecta casada. Tan diferente de la anterior, que tampoco era fea: por la ventana la veíamos frente al espejo, peinándose, pintándose. No esperaba el fin de semana para escapar sola a Saladillo y hasta en la ocasión de no sé qué fiesta se corrió a La Plata. El doctor no aguantó más y vendió el consultorio. Mala suerte.

MEDICO. — Le confieso: descreo de la suerte. Mi suerte, por decirlo llanamente, es lo que mi quehacer y mi acervo cultural posibilitan. Sin embargo, aquí va la confesión, todos conocemos instantes de suprema debilidad en que nuestra buena suerte nos intimida.

COMISARIO. — De acuerdo. A todos nos mete miedo la mala suerte.

MEDICO. — El vinito a mí también me chisporrotea en la lengua. Le comunicaré algo que no dije a nadie. Mi suerte me da miedo. Noche a noche llego tarde a casa y ahí está la señora, higienizada, con la sonrisa como una ofrenda de perlas que no veo, porque el sueño me baja los párpados.

COMISARIO. — Más vale caer en gracia que ser gracioso.

MEDICO. — A lo largo de la semana, mi señora se alimenta con la esperanza del domingo, en que solemos ir al arroyo, a pescar. Después me habla de lo que nos divertimos juntos. ¿Juntos, comisario? Cuando estoy con ella pienso en la vesícula de doña Noemí, en la próstata del carnicero.

COMISARIO. — La señora fue la última víctima.

MEDICO *(Vivamente)*. — ¿Qué señora?

COMISARIO. — La del carnicero. Otra amante esposa. Vivían, como quien dice, un clima de amor, en dulce montón.

MEDICO. — ¿Con el carnicero?

COMISARIO. — Con el carnicero. La señora fue el primer caso de acción de efecto retardado. Ya se había alejado de la zona el culpable. El deceso...

MEDICO. — El deceso ocurrió hace poco. Mi señora y yo estábamos aquí. Extendí el certificado. Lo recuerdo perfectamente. Embolia.

COMISARIO. — El que sabe, sabe. Volviendo a la señora del carnicero, le diré que se mostraba inquieta. Como si tanta muerte le trabajara la cabeza, la señora dio en pensar despropósitos y los familiares la encontraban, lo que nunca, apocada, presa de un temor extraordinario.

MEDICO. — ¿Intuición?

COMISARIO. — Dicen que los mismos animales, con el perdón de la palabra, saben cuándo va a llegarles la hora. Si el marido, por razón de trabajo, no estaba en casa, ella con cualquier pretexto invitaba a la vecina. Si golpeaban a la puerta, echaba a temblar.

MEDICO. — Como quien teme la llegada de un asaltante.

COMISARIO. — O de la propia muerte. ¿A qué afanarse, doctor? La muerte golpea a la puerta del pobre y del poderoso.

Suenan tres golpes en la puerta. Médico y comisario la miran con recelo. La puerta se abre lentamente. Entra la mujer del médico; trae puesto un mojado impermeable. Deja la puerta abierta.

MUJER DEL MEDICO. — ¿Se puede? ¿Qué pasa? ¡Me miran con una cara! ¿Estaban conspirando?

COMISARIO *(Risueño)*. — La verdad es que estábamos a mil leguas y de pronto esos golpes en la puerta...

MUJER DEL MEDICO. — ¡Los asusté! Yo digo que se juntaron los

dos locos del trabajo. ¿Hasta qué horas van a seguir? (*Al médico*). Es tarde, querido, y mañana tienes que madrugar.

COMISARIO. — La culpa es mía, señora. Me dio por contar un sucedido.

MEDICO *(Habla rápidamente, para acallar al comisario).* — Estamos trabajando. Asuntos importantes. ¿Por qué no te vuelves a casa? En dos minutos voy yo.

MUJER DEL MEDICO. — ¿Sola me devuelves con esta noche? Hace frío y llueve. ¿Los molesto? ¿No puedo escuchar?

COMISARIO. — Bueno fuera, señora.

El médico lo mira como si quisiera fulminarlo. El comisario no advierte la mirada o no hace caso de ella. La señora se saca el impermeable y lo deja sobre una silla. El médico levanta los ojos, mueve la cabeza, cierra la puerta.

COMISARIO. — Charlábamos, nomás. Le narraba a su esposo un sucedido.

MUJER DEL MEDICO. — Así trabajan los hombres. No hay que olvidarlo.

COMISARIO. — ¿Nos acompaña con algún cerdo, asado en el horno de la panadería, y con este vinito? *(Ofrece.)*

MUJER DEL MEDICO. — Encantada. *(Se sirve.)*

COMISARIO. — ¿Otra vuelta, doctor?

La mujer del médico bebe y come.

MEDICO. — ¿Le parece? Hasta ahora el piscolabis no me cayó bien, que digamos.

COMISARIO. — A mí, redondamente, me cayó como patada.

MUJER DEL MEDICO. — ¿Y no quieren que yo sea menos? Gracias. ¿Qué se proponen? ¿Eliminarme? Se van a embromar, porque a mí no me entra bala.

COMISARIO. — Las ocurrencias de la señora.

MUJER DEL MEDICO. — Este amor de chanchito, un alma de Dios, no puede hacer mal a nadie. (*Al comisario*) Usted empezaba a contarme algo.

COMISARIO. — Exacto. Como finamente lo puso el doctor, el historial de una cadena de muertes que azotara la zona.

MUJER DEL MEDICO *(Sonriendo).* — ¿Las siete muertes del curandero?

MEDICO. — No sale de casa y está más enterada que yo.

COMISARIO. — Las señoras no pierden tiempo. Mientras nos damos vuelta, dejan atrás el invento del telégrafo y se dijeron todo. Las siete muertes del curandero. Perfectamente. Así la población dio en bautizarlas.

MEDICO. — ¿Las atendía el curandero? ¿Qué les recetaría?

La mujer del médico toca con un dedo una nota en el piano. Sobresaltados, los hombres la miran.

MUJER DEL MEDICO. — Bálsamo de cianuro. *(Bebe).* Bueno el vinito.

COMISARIO. — No los atendía, aunque era todo un curandero, un verdadero brujo. Sin ofender a nadie, su precursor, el doctor que estuvo hasta que usted viniera, era todo un médico.

MEDICO *(No oculta su impaciencia).* — La época de las curaciones maravillosas ha terminado para siempre.

La mujer del médico apoya estas palabras de su marido, con una nota en el piano. De nuevo sobresaltados, médico y comisario se vuelven.

COMISARIO. — Quiero decir que el doctor era muy ágil y movedizo. ¿Qué más van a pedir de un médico? En noches crudas, como esta, bajo la lluvia, si lo llamaba un enfermo, con el poncho encerado, como cualquier paisano, chapaleando barro se largaba a caballo. Y nunca mezquinó la muestra gratis.

MUJER DEL MEDICO *(En broma).* — El curandero, en cambio, no se apartaría de su consultorio y de sus libros.

COMISARIO *(En serio).* — Muy justo. Fue una guerra sorda, de potencia a potencia. Usted no lo creerá: ganó el médico. El curandero se quedó con un solo cliente.

MUJER DEL MEDICO. — Un poco poco.

COMISARIO. — Es adonde iba yo: muy poco. El curandero —caprichos de una mente— no le tomó inquina al médico, sino al pueblo. *(Bajando la voz)* Lo tildó de ingrato y otras enormidades.

MEDICO *(En voz alta, a su mujer).* — ¿Te digo mi diagnóstico para las siete muertes? Accidentes y causas naturales.

MUJER DEL MEDICO. — Claro, queridito. ¿No recuerdas el libro ése que leíste? El de los negros.

MEDICO. — ¿El de los papúas? Fallece uno y, para saber contra quién vengarse, la familia se pone a pensar cuál de los enemigos lo mató. Ignoran la muerte natural.

COMISARIO. — Linda comparación. ¿Quién me manda hablar con doctores?

MEDICO *(Se frota las manos. Habla animadamente).* — Lo interesante es que yo he llegado en el momento oportuno. ¡Siete defunciones cargadas en la cuenta de la competencia!

MUJER DEL MEDICO. — Pero ¿por qué le echaron la culpa precisamente al curandero?

COMISARIO *(Con solemne empaque).* — Para toda contestación, señora, pueden consultar el libro ése de los negros.

MEDICO (*Vivamente, a su mujer*). — Lo ofendiste. (*Al comisario*) No le haga caso. La mujer siempre es la misma. Dos amigos departen en su club, hasta que entra Eva en el paraíso, con el árbol de la discordia al hombro.

COMISARIO. — La señora no tiene la culpa.

MEDICO *(Perplejo, apenado).* — ¿La tengo yo? Créame, comisario, no era mi sana intención.

MUJER DEL MEDICO. — No me haga caso. Yo digo un disparate y después me arrepiento. No soy como los hombres, hablo a toda velocidad. No se enoje conmigo.

COMISARIO. — ¿Enojarme con la señora? No faltaba más. No se hagan mala sangre. Asunto terminado.

MEDICO. — Me hago problema. Me duele. *(Se lleva una mano al estómago.)* Estoy vivamente, íntimamente interesado... *(De nuevo se lleva la mano al estómago.)* Parece que adentro el cerdo se amotinó.

COMISARIO. — También, doctor, usted se vino a territorio salvaje. No debió exponerse.

MEDICO. —¿Exponerme?

COMISARIO. — Aquí la más ruda antigüedad manda fuerza.

MUJER DEL MEDICO. — Qué fascinante.

MEDICO (*Alarmado, al comisario*). — Pero ¿cómo? ¿Usted sugiere?

COMISARIO. — Eso, ni pensarlo. Pero le acepto que por estos andurriales la ignorancia no conoce lo que se llama respeto. Y como dijo el zapatero, cada mundo tiene su verdad.

MEDICO *(Gravemente).* — En ese caso, yo siento que la verdad de este mundo local me envuelve. La vivo como un vecino cualquiera. No soy de otro mundo: soy de aquí. No me rechace.

COMISARIO. — ¿Yo, rechazarlo? Doctor, no lo diga ni en chanza.

MEDICO. — ¿La mano?

COMISARIO. — La mano.

Se estrechan la mano.

MEDICO *(A su mujer, en voz alta).* — El comisario, para probarnos que entre nosotros no pasó nada, terminará de contar su investigación.

COMISARIO *(Sonriendo).* — Para mí que el doctor es también abogado medalla de oro. A estas horas, con la señora queriendo volverse a casa, ¿a santo de qué voy a entretenerlos con las pesadeces de un montón de ignorantes?

MEDICO. — ¿De nuevo con eso? ¡No puede ser!

MUJER DEL MEDICO *(Al comisario).* — ¿No piensa en los reproches que voy a tener que oír dentro de un rato?

MEDICO. — En nombre de la amistad se lo pido.

MUJER DEL MEDICO. — ¿Y si yo se lo pido?

COMISARIO. — Lo que la señora pida es una orden. *(Breve pausa.)* A lo mejor, por una mala costumbre de mi oficio —ver delitos donde no hay nada— entré a desconfiar de esa epidemia de muertes de gente sana y hasta joven, si se quiere. Cuando la señora de su colega, el médico que estaba antes, comentó...

MUJER DEL MEDICO. — ¿Qué tenía que comentar esa antipática?

COMISARIO. — No sé.

MEDICO *(A su mujer).* — No interrumpas.

MUJER DEL MEDICO. — No interrumpo.

COMISARIO. — La señora de su colega comentó que parecía cosa de brujos. Yo me acordé que no había más brujo a la redonda que el curandero, y me largué a verlo. Hablándole como amigo, mantuve un interrogatorio riguroso. El hombre se franqueó.

MEDICO *(Instructivo, a su mujer).* — Fíjate. El prestigio de la autoridad. Un pilar que por milagro sostiene todavía las estructuras.

COMISARIO. — Con su respetuoso perdón, qué autoridad ni qué niño envuelto. Le hice ver al brujo la fea ingratitud de mentir al único cliente que le quedaba.

MEDICO *(Atónito).* — ¿No me va a decir que usted era su enfermo?

COMISARIO. — ¿Enfermo? Cruz diablo, doctor. Un lumbaguito liviano de vez en cuando.

MUJER DEL MEDICO. — ¿Y el brujo reconoció?

MEDICO. — ¿Qué reconoció?

COMISARIO. — Reconoció que eligió a siete del pueblo y sin comunicarles la novedad les dio poder absoluto para matar con el pensamiento, con el solo desearlo, a las personas con quienes de una manera u otra formaban pareja. Vaya tomando nota, doctor. Reclamé nombres y enumeró al esposo de doña Regina, al acopiador, a la chica de la farmacia, a la señora de Nicanoro y a la maestra.

MUJER DEL MEDICO. — Falta el carnicero.

COMISARIO. — No lo reconoció porque la señora todavía no era difunta.

MEDICO. — ¿De siete nombró a cinco y usted no preguntó quiénes eran los otros dos?

COMISARIO. — En la vida lo más prudente es aparentar coraje. Declaré en el acto que no le creía ni una palabra. Si admitía su poder, yo acabaría pidiendo clemencia.

MUJER DEL MEDICO. — Usted mismo dijo que solía verlo como cliente.

COMISARIO. — Para que me curara, nomás.

MEDICO *(Admirado)*. — Para que lo curara, nomás. ¿Quiere que le diga un secreto? Nadie curó nunca a nadie.

COMISARIO. — Es lo que siempre sospeché.

MUJER DEL MEDICO. — Yo, por mi parte, no diría que usted es un hombre curioso.

COMISARIO. — Nunca lo fui, señora.

MEDICO. — ¿Y dejó flotando sobre el pueblo indefenso dos amenazas terribles?

COMISARIO. — ¿Qué podía hacer, doctor? Supongamos que el brujo me diera los nombres. ¿Yo visitaría a los interesados, para avisarles que tenían en el pensamiento un arma cargada y apuntada, que al menor capricho acarreaba la muerte? Hubiera sido lo más peligroso, porque nadie es responsable de lo que piensa. Amén de que a lo mejor me llamaban embustero. Ni con mi señora comenté.

MUJER DEL MEDICO. — Ay, comisario, no me va a decir que desconfía de los pensamientos de su propia señora.

COMISARIO. — La verdad es que no se me había ocurrido.

MUJER DEL MEDICO. — ¿Pero está dispuesto a desconfiar? ¡Pobres mujeres, qué destino! ¡Vivir con hombres!

MEDICO *(Al comisario)*. — Entonces ¿no hizo nada?

COMISARIO. — Le dije al brujo que la justicia era tan majestuosa que a él ni lo tomaba en cuenta y le di unas horas para irse del pueblo.

MEDICO *(Súbitamente preocupado)*. — ¿Cuándo se fue del pueblo?

COMISARIO. — ¿A ver? A mí se me pasa el tiempo tan pronto. Poco antes de que ustedes llegaran.

MEDICO. — ¡Qué alivio!

MUJER DEL MEDICO. — ¿Alivio? ¿Por qué?

MEDICO. — Por nada. Una exclamación, nomás.

MUJER DEL MEDICO. — Nunca hablas por hablar, querido.

MEDICO. — Bueno, alivio, porque me sentía mal. Me dolía el estómago. Me duele. Me propasé con el chancho. *(Muestra la fuente)*. Esas tajadas. Cuatro.

MUJER DEL MEDICO. — Ah si yo faltara de tu lado para cuidarte. Eres un niño.

MEDICO. — Ya lo sé. ¿Ahora vislumbras el porqué de mi alivio?

COMISARIO. — Da gusto oírlo. Es una dama con las palabras.

MEDICO *(A su mujer)*. — En la exasperación o en la fatiga todos

pedimos —mentalmente, se entiende— cosas que en momentos normales rechazaríamos con horror.

MUJER DEL MEDICO. — Te regalo tu deseo.

MEDICO. — No me pelees. *(Se lleva una mano al estómago).* No estoy nada bien.

MUJER DEL MEDICO. — Ahora pide compasión. Los hombres no crecen.

COMISARIO. — Con su perdón, señora, lo encuentro pálido.

MUJER DEL MEDICO. — Es verdad. Buen color no tiene.

MEDICO. — Estoy muy enfermo.

COMISARIO. — Lo que da mala espina es que él lo diga. No olvide que es médico.

MUJER DEL MEDICO. — ¿Por qué, en lugar de retorcerte inexplicablemente, no tomas algo?

MEDICO. — ¿Un remedio? No estoy loco. Además, ya es tarde.

MUJER DEL MEDICO *(Alarmada).* — No, querido. Tienes que luchar. Por mí, por mí.

MEDICO. — Tal vez una resolución heroica. Un poco de bicarbonato.

MUJER DEL MEDICO. — Voy a casa a buscarlo. Te lo traigo en seguida.

Se pone el impermeable. Al salir deja la puerta abierta.

MEDICO *(Al comisario).* — ¿Se fue? *(Pausa).* Bueno, dígame ahora: ¿está seguro de que el brujo partió antes de mi llegada?

Con gran esfuerzo, el médico se levanta de la silla y cierra la puerta.

COMISARIO. — ¿Cómo le va? Aunque seguro, lo que se llama seguro, de nada estoy. ¿Qué quiere? Mala cabeza. *(Se palpa la frente).*

MEDICO. — Por favor, concéntrese.

COMISARIO. — Mire si no es para matarse de risa. ¿Le digo una cosa? Creo que tiene razón. Ustedes llegaron para el 25 de mayo y cuando el brujo se fue ya se había concluido la junta del maíz.

MEDICO *(Ansioso).* — ¿Entonces?

COMISARIO *(Lentamente).* — Entonces, a ojo de buen cubero, el brujo debió de partir apenas una semanita después de que usted llegara. Cuando más dos.

El médico gime, como si lo hubieran herido.

MEDICO. — Otra pregunta. Pero no trate de consolarme. Recuerde que soy un científico. Exijo una explicación. ¿Por qué ella pidió mi muerte?

COMISARIO. — ¿Pedir su muerte? ¡ A quién se le ocurre!

MEDICO. — No ande con rodeos, comisario. No puedo perder tiempo. La verdad, por favor. ¿Por qué ella pidió mi muerte?

COMISARIO. — Pero, doctor, ¿de dónde saca esa idea?

MEDICO. — De lo que usted me ha contado. No me negará que mi muerte entra en la serie del curandero.

COMISARIO *(reflexivo)*. — La cerraría, doctor. Le hago notar que sería la séptima y, para bien de todos, la última.

MEDICO *(lo mira anonadado; va a protestar, pero se reprime)*. — ¿Por qué ella pidió mi muerte? Comisario, no me falle en esta hora. Dígame por qué.

COMISARIO. — Y, precisamente, porque no le deseaba el menor daño. Para sacarlo de en medio nomás.

MEDICO. — ¿El menor daño?

COMISARIO. — ¿No se dice despenar?

MEDICO. — ¿Por qué la ingrata quería sacarme de en medio?

COMISARIO. — No la llame ingrata. Un poco soñadora. La gente imagina que vivirá siempre, lo que es falso, y que tendrá nuevos romances, lo que es verdad. No le pida a una mujer joven que renuncie a los sueños. La vida de la señora no podía concluir en usted.

MEDICO. — No. Sería injusto. ¿Encuentra justo que ella desee mi muerte?

COMISARIO. — ¿Cómo se le ocurre, doctor? Digo, eso sí, que tales deseos han de ser moneda corriente. Estas muertes lo prueban.

El médico lo mira estupefacto.

COMISARIO. — Quiero decir: nada del otro mundo.

Con movimientos de cabeza, el médico primero asiente y después niega. Indudablemente está un poco desorientado. Tambalea, se apoya en la mesa, se deja caer en la silla donde estuvo sentado al principio.

MEDICO *(Con evidente esfuerzo)*. — Oigame bien. Entiendo. De algún modo, entiendo.

COMISARIO. — ¿Y perdona?

MEDICO. — No dije eso.

COMISARIO. — La señora no podía saber que su caprichosa fantasía mataba.

MEDICO. — Entiendo, pero no perdono. ¿Quién soy yo para perdonar mi propia muerte?

COMISARIO. — Doctor, en esta hora solemne hay que ser generoso.

MEDICO. — En esta hora solemne no hay que ser hipócrita.

COMISARIO. — Morir con un encono adentro ha de resultar malsano. Perdónela, por usted, doctor.

MEDICO. — No quiero verla más.

COMISARIO. — Le pregunto con el corazón en la mano. ¿Qué esperamos de las mujeres? A un chico ¿no lo perdonaría?

MEDICO. — Tal vez... Lo que usted quiera... Me cuesta tanto pensar... ¿Recuerda aquella... feliz... época... lejana, cuando me jactaba de estar familiarizado con la muerte? ¿Le digo una pequeña verdad, comisario? Entonces yo no sabía nada de la muerte, absolutamente nada.

El médico se inclina sobre la mesa. Queda así, inmóvil —sentado, con la cabeza y los brazos en la mesa— hasta el final de la tragicomedia. Alarmado, el comisario lo mira, le palmea el hombro, espera un instante, le busca el pulso. Entra la mujer del médico. Deja la puerta abierta.

MUJER DEL MEDICO. — Ya no llueve. (*Advierte la situación*). ¿Pasó algo?

COMISARIO. — Lo peor.

MUJER DEL MEDICO. — No puede ser. ¿Yo sola, desamparada? *(Se precipita sobre el médico. Suavemente el comisario la contiene. Ella bruscamente se vuelve y lo mira en los ojos).* Yo tengo que saber la verdad. ¿Sospechó que yo... alguna vez deseara?...

COMISARIO. — El doctor era un hombre muy preparado.

MUJER DEL MEDICO. — ¡Qué injusticia que me ocurriera esto! ¿Cómo pudo abandonarme? La vida sin él no la imagino. ¿Yo, sola? ¿Tendré que entrar sola en las reuniones?

COMISARIO. — ¿Le pido algo?

MUJER DEL MEDICO. — Lo que quiera.

COMISARIO. — Por ahora no se vaya del pueblo. No nos deje. Aquí todos la queremos y la respetamos.

La mujer del médico lentamente asciende a la pequeña plataforma de la izquierda.

MUJER DEL MEDICO *(Con los brazos abiertos, cara al público).* — Ah, eso nunca. Me voy cuanto antes. Perdonando a todos: a él *(señala al médico)* su incomprensión; a usted, la indiscreción, la falta de reserva, tanto más fea en un funcionario. ¿Usted no creyó que lo afectaría? Nadie cree en la sinceridad del amor de los otros; pero si quiere evitar errores criminales, como este, no olvide que a veces la gente ama. Como lo oye, comisario, a veces la gente ama, con toda naturalidad, como siente hambre o frío. El me amaba ¿entiende? ¡Un golpe así puede matar a cualquiera! ¡Era tan débil el pobre! Los perdono, pero debo pensar en mí. ¿Seguir expuesta a nuevas indiscreciones? La idea me sofoca. ¡Ah, si las mujeres oyéramos lo que los hombres hablan de nosotras cuando están entre ellos! Me voy donde nadie sepa mi secreto. Aunque ustedes de mí ¿qué saben? Nada, absolutamente nada. Buscaré nuevos horizontes. Soy joven. Tengo por delante la vida.

ADOLFO BIOY CASARES

DEBUSSY

Imposible medir la grandeza de un músico creador por la frecuencia con que sus obras aparecen en los conciertos públicos, porque los conciertos públicos son una institución democrática y las obras que en ellos se ejecutan con más asiduidad son las que atraen a la mayor cantidad de público. La música de Debussy es demasiado aristocrática para que las obras que nos la transmiten pertenezcan a esa categoría. Y está bien que así sea, porque su expresión a la vez rica, severa y penetrante, exige del oyente una atención sobria y recogida. No podemos vivir permanentemente en lo sublime; ni siquiera podemos repetir con frecuencia excesiva su experiencia sin que lo sublime pierda su valor: si insistimos en ella, ya nada tendría de sublime. No podemos hacer de *Pelléas*, como tampoco de *Parsifal*, una obra de repertorio. Pero la consecuencia de esto es que cincuenta años después de su muerte, no todos reconocen la grandeza de Debussy.

Para quienes fueron conquistados por su música, en seguida de su aparición o en los dos decenios posteriores a su muerte, no se plantean dudas: gustan de esa música, y eso les basta. No se preguntan si el hombre que la creó es un músico tan grande como Mozart o cualquiera de los grandes creadores de la historia. Para quienes no pertenecen, por su naturaleza, al mundo de Debussy o no nacieron en su atmósfera —entre estos últimos debemos incluir a los jóvenes que, en efecto, han nacido en una atmósfera harto diferente—, Debussy es, sin duda, un gran músico, pero el carácter melodioso de su obra, su falta de rigor formal, la ausencia en ella de un trabajo contrapuntístico les produce la impresión de que no es muy "seria" y de que se parece a la llamada música "ligera" o música de "entretenimiento". Arthur Schnabel, el famoso pianista, me decía: "...para mí, Debussy es una especie de Chaminade superior; su música me procura una gran satisfacción estética, pero no esa emoción ética que espero de las grandes obras musicales". Schnabel era de esos hombres que sólo sienten la presencia de la ética cuando ésta se vuelve

sentenciosa y no conciben que la ética pueda habitar la estética sin ostentación, por el simple motivo de que es el agente secreto de toda creación estética genuina. En cuanto a los músicos profesionales, los críticos, los musicólogos, tienen una manera muy extraña de ver la historia. Para ellos, la época clásica ha fijado para siempre las reglas de la música, que se han convertido en las reglas de escuela que consignan los tratados de contrapunto y armonía. A partir de entonces, todo músico que no sigue esas reglas —ya porque escribe quintas paralelas o no resuelve sus disonancias en consonancias o se aparta de las formas consagradas— es un revolucionario. Crear de nuevo es ser revolucionario y ser revolucionario es crear de nuevo. Esta tendencia hace que se consideren "innovadores" quienes se apartan de los recursos "tonales" de la música y la anti-música se exalte como la última palabra en materia de música. Pero una concepción más sensata nos muestra que la música es un lenguaje que, como todo lenguaje, tiene su vocabulario, su gramática y su sintaxis. Y así considerada, toda la historia de la música occidental no es sino una larga elaboración de su lenguaje, un progresivo descubrimiento de las posibilidades de ese lenguaje. Así, los músicos considerados revolucionarios se muestran como constructores, hombres que no abandonan las reglas adquiridas sino para crearse otras nuevas y que, en cada etapa de la historia, descubren nuevas formas del lenguaje.

Debussy nació a la música en el momento en que la constitución histórica de su lenguaje ya estaba fijada en sus elementos esenciales: vocabulario, gramática, sintaxis y fonemas, es decir, sistemas de sonidos e intervalos (vocabulario), acondicionamiento tonal y rítmico (gramática y sintaxis), medios instrumentales (fonemas). En tal situación histórica, el músico creador no puede sino emplear ese lenguaje a su manera, es decir, en un estilo que se crea y que le es propio. La creación musical no es ya un modo de contribuir a la creación del lenguaje: es la creación de un estilo surgido de ese lenguaje, pero que tiene su propia motivación. En este momento, la palabra liberada cambia de sentido: ya no designa *una* libertad con respecto a reglas dadas, sino lisa y llanamente *la* libertad, es decir, esa libre determinación de nosotros mismos por nosotros mismos en la cual consiste, precisamente, la determinación ética.

Tal es la libertad de Debussy. Sólo conoce las reglas que él se impone y que le dictan su sentimiento musical y su gusto estético. Sólo rechaza lo que se opondría a ese sentimiento musical y a ese gusto estético. Y tal libertad le ha permitido (claro que se necesitaba genio para lograrlo) crear su estilo, un estilo que ha tenido su propia historia, y edificar al mismo tiempo una obra que si no es considerable por su cantidad es perfecta en todas sus encarnaciones particulares. ¿Cómo discriminar en-

tre lo que nos ofrece la música de un Mozart, de un Beethoven o de un Schubert? Todos esos aportes son para nosotros igualmente preciosos, aunque entre ellos puedan discernirse —desde otro punto de vista que el estético— diferencias de calidad que apelan, en el oyente, a diferencias de gusto o de inclinación. Pero un músico se distingue por la originalidad de su estilo y su perfecta adecuación a lo que quiere expresar. En este sentido, Debussy es igual a los más grandes, y esta grandeza suya asegura la perennidad de su obra en la historia.

A causa de su situación histórica, Debussy es el primer músico que se libera por completo de las imposiciones de la historia, las cuales obligaban al compositor —aun cuando innovaba— a escribir en el estilo de su época. Por eso el estilo de Debussy parece tan libre con respecto a las prescripciones de escuela y en comparación con el de la música clásica o romántica. La libertad se advierte en él sin cesar:

—En la melodía, independiente de la armonía que encauza su rumbo, aunque se ajuste a ella (el tema del Fauno, después del solo del principio, se presenta en la tonalidad de re mayor y reaparece, inmutable, en tonalidades cambiantes).

—En la naturaleza misma del movimiento melódico, que puede ser puramente lineal o pluri-lineal y voluminoso, como en esos encadenamientos de acordes perfectos o de acordes de séptima que encontramos en *La catedral sumergida*, en el Preludio de *San Sebastián* y a lo largo de *Pelléas*, o en ese encadenamiento ondulante de *homofonías* de que se compone el movimiento melódico de *Nubes* y del Preludio "Y la luna cae sobre el templo que fue".

—En el ritmo, relativamente independiente del compás seguido: unas veces binario, otras ternario, sea cual fuere el compás (recordemos la frase final de *La siesta de un fauno*) y que puede ser binario en una de las voces de la polifonía, mientras que es ternario en otra (por ejemplo en *Iberia* o en la parte media de las *Rondas de primavera*).

—En el movimiento armónico, que sólo recurre a las cadencias clásicas de dominante o de sub-dominante —¡y no siempre!— en las grandes articulaciones de la forma, y que está hecho en general, en el curso de un encadenamiento libre de acordes de dominante: así la melodía "La sombra de los árboles muere como el humo" se inscribe en la perspectiva tonal de do sostenido mayor, pero pasa por todas las armonías posibles para no desembocar en la de do sostenido hasta el último compás.

—En fin, en la elaboración de la forma: Debussy no sigue nunca, por así decirlo, una forma preconcebida. Cada obra crea su propia forma según lo que debe expresar —los movimientos del mar desde el alba hasta el mediodía, el paso de las nubes, una caminata por las calles y los

caminos de España, huellas sobre la nieve—. Y en la elaboración de su forma, Debussy cumple plenamente su propósito, no sin reiterar motivos, pero sin volverla nunca sobre sí misma, como es el caso de las re-exposiciones clásicas.

Estos rasgos peculiares del estilo de Debussy provienen, sin duda, del proyecto de expresión que le es propio. La música clásica es pura expresión de sentimientos. La de Debussy todavía lo es, pero expresa sentimientos "de algo" —los movimientos del mar en la mañana, un claro de luna, reflejos en el agua, etcétera—. Su música encuentra siempre el signo para transmitir mediante la melodía la imagen musical de la cosa *que lo conmueve* y, mediante el movimiento armónico, el sentimiento *que lo mueve* en presencia de esa cosa. Sin duda, la imagen melódica de la cosa traduce una impresión recibida, y en este sentido podríamos hablar de impresionismo, pero esto sería perder de vista el fluir armónico que da sentido al encadenamiento de las imágenes, de manera que lo esencial no es la imagen, sino el sentimiento y el fluir de los sentimientos vividos en presencia de las imágenes sucesivas y de la imagen global. Es decir que la música de Debussy es esencialmente lírica; pero cuando la música clásica o la romántica se hacen líricas, son de un lirismo *subjetivo*, mientras que el de Debussy es un lirismo *objetivo*.

Por otro lado, la libertad que habita el alma de Debussy no reside tan sólo en los comportamientos de su música; está en el corazón del mundo evocado por su música: en ese mundo —como decía él mismo— "de las almas y las cosas de buena voluntad". Porque a través de la imagen o la expresión que nos da de los seres —hombres y cosas— nos abre todo un mundo. No es el mundo exclusivamente espiritual de Bach, ni el mundo humano y patético de Beethoven, ni el mundo erótico o galante de Mozart. Es el mundo en que la naturaleza tiene un alma, en que el alma de los hombres se fusiona con la de las cosas, un mundo encantado por la libertad. Decir que la obra de esos músicos nos abre un mundo o, si queremos, que nos comunica una determinada visión del mundo, es decir que cada obra particular tiene un significado mayor que su contenido propio y que la obra global tiene una significación mayor que la suma de las obras particulares. Podemos contar con los dedos a los músicos cuya obra alcanza tal grado de trascendencia. Y éstos son los grandes entre los grandes, y Debussy es entre ellos el último aparecido.

La *presencia sensible* de la cosa enmarcada en su imagen musical confiere a la música de Debussy un calor particular, muy diferente del que sentimos al escuchar la música clásica o romántica: precisamente, el calor *de una presencia* (la música clásica sólo nos pone en presencia de la expresión de nuestros propios sentimientos, por la melodía y la ar-

monía, y no de *objetos* de esos sentimientos). Este calor específico atrae hacia su música a quienes gustan de ella y rechaza a quienes no aprecian su lirismo objetivo, sin duda porque son más emotivos que sensibles.

Quizá sea precisamente este calor lo que hoy nos hace falta, pero es algo extraño al clima de nuestra época, porque vivimos en un mundo perturbado y con frecuencia hostil, que obliga a la gente a replegarse sobre sí misma. Por eso, sin duda, la música de Debussy hoy se toca poco y las generaciones jóvenes la entienden mal. Pero si los intérpretes de mañana redescubren este calor tan peculiar y lo comunican a sus oyentes, la música de Debussy se perpetuará en la historia y al mismo tiempo se reconocerá la grandeza del músico. ¿Ocurrirá tal cosa? Imposible decirlo: los más altos valores, a causa de su trascendencia misma, sólo sobreviven en la medida en que hay hombres capaces de apreciarlos.

ERNEST ANSERMET

(Traducción de Enrique Pezzoni)

BIBLIOTECA NACIONAL

EL VIEJO KLINGSOR Y EL NUEVO BAYREUTH

En 1951, cuando Wieland Wagner y Wolfgang, su hermano menor, se hicieron cargo de los intereses familiares en Bayreuth, el *Festspielhaus* sólo parecía la reliquia de un pasado lamentable y remoto. A diferencia de muchos templos del Tercer Reich, el edificio mismo estaba intacto. Pero ese macizo granero de ladrillo rojo, acurrucado sobre una colina en las afueras de la triste aldea de Franconia donde Wagner se estableció en 1874, y donde los líderes nazis se reunieron, después, para rendir homenaje a un arte que era indiscutiblemente *deutsch un echt*, parecía tan alejado del mundo —apenas recuperado de la versión hitleriana de *Götterdämmerung* representada en el escenario de la historia— como el propio Stonehenge. Sin embargo, cuando Wieland Wagner murió, en octubre de 1966, a los cuarenta y nueve años, no sólo había logrado que Bayreuth volviera a ser un lugar de peregrinación internacional, sino que le había dado una importancia artística desconocida a partir de la muerte de su abuelo, en 1882. Como director del festival, osciló entre la sublimidad y la tontería. Pero nadie podrá negar que fue el primero en revelar la profética vigencia en el siglo xx de los dramas musicales wagnerianos, alguna vez considerados como el epítome de su época.

Cuando Wieland tomó el timón, Wagner y su festival eran mirados con bastante recelo. Desde sus comienzos mismos, Bayreuth parecía íntimamente ligado a ese agitado período de la historia alemana que se inició con la fundación del nuevo Imperio alemán, en 1871. En verdad, el dinero necesario para construir el nuevo teatro no lo había ofrecido la mezquina, filistea corte berlinesa, sino Ludwig II de Bavaria que, de manera harto extraña, conciliaba el particularismo del viejo mundo con sus gustos modernos en materia de música. Y es cierto que a Wagner se le importaba tan poco de Bismarck como a Bismarck de él. Pero no es simple coincidencia que ambos hombres hayan cumplido su "misión" casi en el mismo momento de la historia. Como observó Thomas Mann, "juntos llegaron al

punto más alto de una hegemonía romántica del espíritu alemán". Dicho con menos elegancia, con ellos pareció iniciarse, por fin, el siglo alemán: después de dos siglos de divisiones y humillaciones, un gran pueblo se encontraba a sí mismo y, ¡oh maravilla!, allí, en esa colina en las afueras de Bayreuth, se alzaba la manifestación cultural de esa grandeza reciente. Menospreciar a un genio tan vasto y absorbente como Wagner viendo en él la mera expresión de un momento cultural sería injusto y poco inteligente (después de todo, *El Anillo* no es exactamente una glorificación del poder). Pero algo esencial en el tono, en el peso específico de *El Anillo* y *Die Meistersinger*, refleja la ampulosidad y la suficiencia de los *Gründerjahre*. Por otro lado, a Wagner no le preocupaba que sus escritos reflejaran su complacencia en el éxito, su declarado nacionalismo y las tendencias racistas subyacentes en él.

Es curioso que fueran inglesas las dos personas que inauguraron las simpatías por el nacional-socialismo en Wahnfried, la amplia villa que Wagner se hizo construir para él y su familia en Bayreuth. Houston Stewart Chamberlain, uno de los creadores de la noción de un *Herrenvolk* ario, se casó con la hija de Wagner, Eva, y se estableció en las cercanías. En 1914, el único hijo de Wagner, Siegfried, se casó con una joven inglesa, *née* Winifred Marjorie Williams, que después fue admiradora de Hitler y se hizo miembro de su Partido en fecha tan temprana como 1921, y que en 1923, después del colapso del *Putsch* de Munich, auxilió personalmente a sus líderes. Así, cuando Siegfried y su anciana madre, Cosima, murieron en 1930, Bayreuth pasó a manos de quienes no ocultaban el color de sus camisas. Winifred Wagner debió pagar por sus simpatías políticas con una dura condena en 1947. Aunque después se redujo la sentencia, no se le permitió retomar la dirección del Festival de Bayreuth, aunque el *Festspielhaus* fuera propiedad suya. En realidad, sólo cuando renunció a su herencia en favor de sus dos hijos, Wieland y Wolfgang, y se abstuvo de toda participación, quedó libre el camino para reanudar el Festival.[1]

En verdad, los nazis suministraron precisamente lo que Bayreuth había necesitado siempre: dinero. Por primera vez, fue posible contratar un coro integrado por el número de cantantes que hoy se considera normal. Y si las monumentales puestas en escena de Heinz Tietchen no fueron notables por su refinamiento, es indudable que Bayreuth se benefició con la habilidad musical y administrativa de un director artístico que

1 Durante esos años difíciles, Frau Wagner se condujo con ejemplar dignidad. A diferencia de tantos otros simpatizantes del Tercer Reich, nunca trató de negar su pasado político. Según se dice, afirmó: "Pensé que era lo mejor. Pero me equivoqué". Si otros compatriotas suyos hubiesen tenido el valor y la franqueza de decir lo mismo, la atmósfera de la República Federal sería hoy mucho más saludable.

también era *Generalintendant* de la Ópera del Estado de Berlín. Desde luego, el Festival pagó muy caro el apoyo oficial de que gozaba. Toscanini cortó resueltamente toda relación con él (aunque Richard Strauss, que no había dirigido en Bayreuth desde hacía 39 años, no vaciló en llenar el vacío). Lo que siempre había sido un acontecimiento internacional adquirió un carácter cada vez más nacional, por no decir nacionalista, y si no hubo interferencias directas en los asuntos artísticos (se dice que Hitler rechazó toda insinuación en el sentido de que las representaciones reflejaran al Tercer Reich), los nazis eligieron a Wagner como la insignia cultural de su régimen y el propio Hitler fue un asistente habitual en Wahnfried.

Hacia 1945, las dificultades de Bayreuth eran mucho más profundas que las motivadas por su afiliación política, por incómodas que fueran estas últimas. Desde la muerte de Wagner, el mundo vivía un cambio radical en el ámbito del pensamiento. En el lapso transcurrido entre ambas guerras, se había producido una violenta reacción contra el romanticismo en general y el wagnerianismo en particular. Cuando Hindemith, en su temprana ópera *Nuschi-Nuschi*, ilustraba una escena de castración con un fragmento de *Tristan*, en solo de trombón, le hacía pito catalán a Wagner y expresaba la actitud de toda una generación. Asimismo, el dogma de Strawinsky —para quien palabras y música son órdenes diferentes y no pueden superponerse— sólo puede entenderse como reacción contra los intentos hechos por Wagner para fundirlas indisolublemente. Lo único que une a compositores tan diferentes como Berg y Strawinsky, Shostakovich y Webern, Hindemith y Milhaud, Honegger y hasta el Strauss de los últimos años, es la voluntad de derribar el blindaje wagneriano, burlándose de sus dimensiones gigantescas, sus texturas suntuosas, sus gestos heroicos y el hábito de jadear pesadamente en la cara del espectador.

Mientras tanto, el festival seguía en Bayreuth, aunque los relojes se habían parado al morir Wagner. Durante el largo reinado de Cosima, que duró hasta 1906 (aunque su figura formidable e imperiosa siguió presente, entre bambalinas, hasta su muerte, en 1930), cada detalle de las puestas originales de *El Anillo* y *Parsifal*, supervisadas por el propio Wagner, adquirieron la autoridad de un ritual. Cuando Chamberlain tuvo el coraje de hablar a su suegra de las escenografías revolucionarias de Adolphe Appia, la reacción de Cosima fue la previsible: "Appia parece ignorar que *El Anillo* se estrenó aquí en 1876 —contestó—, y por lo tanto no hay nada que descubrir en materia de escenografía ni de puestas en escenas..."[1]

1 Geoffrey Skelton, **Wagner at Bayreuth**, 1965.

Siegfried, su dulce y complaciente hijo (los especialistas en genética y psicología quizá puedan explicar cómo dos formidables leones pudieron engendrar a semejante ratón), no tenía fuerzas —ni ganas, quizá— para desafiar a su madre. Discípulo de Humperdinck, compositor de modestas óperas sobre cuentos de hadas, conservador por naturaleza, se sentía muy a sus anchas con los espectáculos veristas que había heredado. Con todo, asistió a la sonada versión "cubista" de *Der fliegende Holländer* (la policía debió vigilar el edificio la noche del estreno), dirigida por Otto Klemperer en la Berlin Kroll Opera, en 1929, en la cual las muchachas tejían redes de pescar en vez de hilar y el holandés (suprema irreverencia) no tenía barba. Siegfried pareció incapaz de pronunciarse acerca de esa histórica producción, aunque se dice que, al fin, la desautorizó por *kulturbolshevistisch,* según la terminología de la época. De todos modos, esas interpretaciones nuevas no tenían demasiada influencia sobre Bayreuth, donde las escenografías eran sagradas y, a lo sumo, se renovaban como muebles estropeados. Hacia 1930, el *Festspielhaus* era ya un mausoleo.

De haber seguido las cosas su rumbo normal, la muerte de Siegfried y de su madre habría roto ese capullo antinatural dentro del cual Bayreuth se había protegido contra el paso del tiempo. Pero Winifred Wagner era joven, sin experiencia, y atraía el recelo de las hermanas de Siegfried. Y a pesar de la habilidad musical y administrativa de Tietjen, no hay motivos para suponer que su concepción de la obra wagneriana no fuera la convencional o que tuviera un sentido visual muy desarrollado. Sea como fuere, antes de que el nuevo régimen se estableciera con firmeza, los nazis ya se habían adueñado del poder y a pesar de todas sus alharacas sobre el arte alemán poco tenían que ofrecer, en este ámbito, fuera de los prejuicios convencionales de sus adeptos *Spiessbürger* ("un hombre que pinta un caballo azul tiene que estar loco") y un indeciso *Volkstümlichkeit*

Lo cierto es que las monumentales puestas de Tietjen parecen haberle gustado bastante a los nazis y los decorados de su distinguido escenógrafo, Emil Praetorius, tienen hoy el intenso sabor de su época. Con él desapareció el pedante naturalismo de la década del 80 y el follaje creció con detalles menos obsesivos, pero la modesta estilización de los tejados de la vieja Nuremberg, en sus decorados de 1933 para *Die Meistersinger,* recuerda irresistiblemente los frescos que después se hicieron populares en los *Gaststuben* de los hoteles del sur de Alemania. Como el propio Praetorius explicó en *Wagner: Bild und Vision,* lo que él se proponía era evitar el detallismo naturalista conservando, al mismo tiempo, "cierta fidelidad a la naturaleza". Compromiso al que sucumbieron infinitos decorados de Wagner.

En las circunstancias impuestas por el Tercer Reich nadie habría sido capaz de lograr la renovación total que Bayreuth necesitaba; pero no parece muy probable que Winifred Wagner, Tietjen y Praetorius se propusieron semejante cambio. La consecuencia fue que en 1945, cuando el mundo exterior irrumpió en el mausoleo, el viejo orden se desmenuzó como una momia expuesta al aire. Bayreuth, desacreditado políticamente y en bancarrota artística, nada tenía que oponer a un mundo hostil: artificialmente protegido durante más de sesenta años contra las reinterpretaciones y los renacimientos que todo arte experimenta cuando una generación sucede a la anterior, el Festival carecía de medios para desafiar la opinión general, según la cual el arte de Wagner era, en esencia, la manifestación de un período, una extravagancia provisional del espíritu que nada tenía que ofrecer al ya avanzado siglo xx.

Desde luego, Wagner era una figura demasiado grande para ser barrida bajo la alfombra, como cualquier D'Annunzio alemán. Por eso se pensó en redimir al Wagner músico, a expensas del Wagner dramaturgo. Ya nadie tomaría más en serio sus absurdas tramas plagadas de dioses nórdicos que sus dogmáticas declaraciones sobre los temas más diferentes: desde el vegetarianismo hasta el judaísmo. Sólo la música podía redimir un drama tan difuso, reiterativo, irracional como *El Anillo*. En un período de reacción contra el concepto de *Gesamtkunstwerk*, tales sugerencias cayeron en suelo fértil. Los músicos rechazan con peculiar energía toda intromisión de los profanos en su arte: al fin se les presentaba una oportunidad para acabar con esos elementos fatigosos que Wagner había introducido en su música. Toda esa filosofía, toda esa teoría política mal digerida podía eliminarse para que lo esencial, la música, brillara con nuevo esplendor. Hasta un wagneriano tan profundo como Ernest Newman apoyó, inconscientemente, esta concepción demostrando que los dramas musicales no eran, como Wagner suponía, ilustraciones musicales de un drama preconcebido, sino más bien realizaciones dramáticas de una idea musical.

Dice mucho en favor de Wieland Wagner el hecho de que en los años de adversidad, después de la guerra, nunca procurara actualizar la música de su abuelo desestimando el resto de su genio. Al igual que Thomas Mann, comprendió que "como poeta, Wagner era un músico; como músico, era un poeta". Gústenos o no, el contenido dramático de una obra como *El Anillo* es parte esencial de su grandeza.

Desde luego, el mundo occidental la mira con simpatía porque *El Anillo* es, en esencia (para citar de nuevo a Mann), una obra "contra la civilización". Propone una visión del mundo que ataca profundamente cada dogma del humanismo racionalista que dominó Europa desde el Renaci-

miento. Quizá sea la suprema expresión artística del obstinado ataque alemán contra los valores liberales que incluyen tanto a Marx (en algunos aspectos de su pensamiento) como a Nietzsche, Freud y hasta el propio Mann. Es inútil pretender que el tema central de *El Anillo* es el amor sólo porque ese tema celestial conocido como la redención por el amor se eleva, sorpresivamente, sobre los últimos compases de *Götterdämmerung* mientras el mundo se disuelve en fuego y agua.

En parte, lo característico de *El Anillo* está en su amoralidad misma. Durante la expansión de la Europa burguesa e industrializada, cuando el orden cívico y el progreso material parecían haber triunfado sobre la violencia y la anarquía, así como el pavimento de sus grandes ciudades había triunfado sobre la tierra que yacía bajo ellos, Wagner (y esto fue, desde luego, lo que atrajo a Nietzsche a Bayreuth) se asomó al abismo infinito que se abría bajo esa civilización confiada y arrogante. En cuatro espectáculos, reveló el principio y el fin de un mundo, mostró cómo la vida emergía trabajosamente desde el barro primordial y cómo se había construido un mundo por medio de la fuerza y la inteligencia sólo para destruirlo con los mismos instrumentos que le habían dado existencia. En una época en que la razón alardeaba de haber elaborado una firme geografía de la mente, Wagner destapó la caldera que hervía debajo de ella. Cuando el joven Siegfried descansa en la selva meditando sobre sus orígenes, la imagen de su madre se mezcla inextricablemente con el despertar de su erotismo, así como en *Parsifal* Kundry seduce al casto héroe identificándose con su madre muerta. "El beso de una madre", grita; pero la orquesta y Parsifal nos dicen que no existe semejante cosa. Qué escandalosos para los cánones del siglo XIX son esos momentos sorprendentemente post-freudianos en Wagner. Lo mismo puede decirse del hecho de que Alberich tiene poder para forjar el anillo a causa de que el amor le está prohibido: ¿acaso la inhibición sexual no produce energías temibles? Si una faz de *El Anillo* es el mito atávico, la otra es la psicología profunda y en ningún caso el mundo que presenta está domesticado o civilizado. Cuando en "*El Anillo* en Bayreuth" (1966) Sir Victor Gollancz lamentó la índole semifascista de Wagner, incurrió quizá en una simplificación *post ergo propter*. Pero de acuerdo con las normas de su humanitarismo judeo-cristiano, era comprensible su alarma ante *El Anillo*. *El Anillo* se propone alarmar.

Esta temible, inextricable mezcla de mito y psicología es, precisamente, lo que Wieland Wagner destacó en las obras de su abuelo y en ello radica la fuerza de sus espectáculos. Sugerir, como lo han hecho algunos de sus críticos, que su labor no fue sino un módico intento de

hacer a Wagner digerible para el siglo XX ataviándolo con ropas modernas, es lo opuesto de la verdad. Wieland Wagner cometió muchos errores y hasta puede acusársele de cometer algunas tonterías y flagrantes arbitrariedades. Pero sus espectáculos, desnudos, severamente estilizados, tuvieron el mérito de acabar con el cómodo naturalismo que hizo ver *El Anillo* como un cuento de hadas remoto, cuyas reiteradas *longueurs* pueden soportarse gracias a unos cuantos momentos de música espléndida. Y así descubrieron la tremenda vigencia de los dramas wagnerianos en una época en que la débil costra de la civilización parece a punto de resquebrajarse.

Éste no es, desde luego, el camino más seguro hacia el éxito. Y en verdad, los espectáculos de Wieland Wagner irritaron a muchos espectadores. A diferencia del público de teatro corriente, que acepta de buen grado toda concepción nueva de una obra vieja —o, por lo menos, está siempre dispuesto a asistir a ella—, el público de ópera se complace en la reproducción mecánica de los detalles. Y esto es especialmente cierto con respecto al clan de los viejos admiradores de Wagner, que se consideran los custodios del Grial y reaccionan ante la menor desviación de las instrucciones escénicas dejadas por Wagner con la furia de un teólogo que denuncia una herejía. Ya en la década del veinte, un viejo alacrán como Hans Pfitzner despotricaba contra la falta de *Werktreue* en Bayreuth. Fue una dicha para él no haber sobrevivido para asistir a los espectáculos del nuevo Bayreuth.

Este rígido tradicionalismo se apoya en la creencia de que el artista creador es la autoridad definitiva en todo lo que concierne a su obra. Supuesto harto curioso, porque nadie supone que una autobiografía contiene la verdad última acerca de su autor. Si algo nos ha revelado Freud es el abismo infinito que puede ser el auto-engaño humano. Y si esto es cierto en cuanto a lo que un hombre dice acerca de su vida, cómo no habrá de serlo en cuanto a lo que dice sobre su arte, nacido de las zonas más misteriosas de la personalidad. Lo que un artista nos dice sobre su arte siempre tiene interés, desde luego. Pero no es justo considerarlo como la verdad última.

Esto puede aplicarse muy bien a las direcciones escénicas de Wagner. En el medio siglo transcurrido entre *Rienzi* y *Parsifal*, su estilo sufrió una evolución prodigiosa. Wagner llevó la música desde el mundo romántico de Weber hasta los umbrales mismos de Schönberg y la atonalidad. Desde la solemne ópera naturalista e histórica de su juventud evolucionó hacia el mundo del mito, en un nivel desconocido por la música occidental. (La *ópera seria* del siglo XVIII escogió temas míticos, pero en la época de Winckelmann casi siempre los concibió como un friso clásico decorativo.)

Fue una hazaña, pero sería demasiado esperar un grado de originalidad equivalente en todos los aspectos de sus vastas creaciones. Visualmente, Wagner permaneció fiel al naturalismo de su juventud. Como él mismo admitió, tenía poco sentido visual: "Parece que mis ojos no me bastan para abarcar el mundo", escribió a Frau Wesendonck. Durante el año que pasó en París, en su juventud, no fue ni una sola vez al Louvre; y mucho después, cuando Renoir le pintó ese retrato notable pero poco halagüeño, Wagner no tenía la menor idea acerca de quién era el hombre para el cual posaba. En el ámbito visual, Wagner fue siempre el hijo de su época. Por eso, sus instrucciones para *Die Meistersinger* —la única, entre sus últimas obras, que reitera el naturalismo— son muy aceptables, mientras que sus indicaciones para *Tristan, Parsifal, El Anillo* —aunque sólo las consideremos como vagas sugerencias y no como instrucciones precisas y prácticas— parecen decir a la vez mucho y nada. *Die Maeistersinger* hunde firmemente sus raíces en la tierra franconia de Nuremberg. Pero ¿hasta qué punto podemos decir que el tercer acto de *Tristan* está unïdo a Cornwall o *Parsifal* a las montañas más allá de Barcelona? ¿Y en qué parte de la tierra ocurre *El Anillo?*

Todos estos dramas dejan muy atrás el mundo naturalista: suprimir esa distancia significa imponer una extraña discrepancia muy bien descrita por Adolphe Appia, que ejerció una decisiva influenca sobre Wieland Wagner después de sus visitas a Bayreuth, en 1882 y 1888: "Algo que está vivo se presenta en una atmósfera sin vida... El drama, todo luces y sombra, lleno contrastes violentos e infinitos matices de sentido, se proyecta contra un fondo monótono... La horrible discrepancia hiere nuestra capacidad de recepción, pero por desgracia también afecta al drama, sobre todo su música, cuya fuerza se distorsiona o debilita por falta de los efectos de luz correspondientes".

Luz, sobre todo, era lo que Appia buscaba. Y la luz fue el rasgo esencial de los espectáculos de Wieland Wagner, el elemento que le permitió reproducir en el escenario ese instrumento sutil e increíblemente dúctil que Wagner obtuvo por medio de la orquesta y el desarrollo sinfónico de los *Leitmotiven.* Es un instrumento que su nieto utilizó con virtuosismo e imaginación maravillosos; y quienes no han tenido la suerte de ver sus espectáculos en su teatro no pueden imaginar los resultados que logró. En esto, el *Festspielhaus* desempeña un papel esencial. El foso de la orquesta oculto no sólo impide que la danza del director de orquesta distraiga al espectador: además, suprime esa barrera de las luces que iluminan las partituras, a través de las cuales se ven casi todas las óperas. En Bayreuth, sólo hay un tenue resplandor entre la escena y el anfi-

teatro. (El momento en que las luces se atenúan es maravilloso, porque nadie ve al director que levanta la batuta y es imposible saber el instante preciso en que empezará la música: el teatro se sume en un silencio profundo y expectante. Oír cómo los compases iniciales de *Tristan* o *Das Rheingold* surgen de ese silencio, de esa nada, es una experiencia que ningún teatro puede ofrecer.) Como resultado, cada modulación en la luz tiene un efecto de excepcional intensidad. Recuerdo, en particular, la súbita caída de la oscuridad después de la muerte de Siegfried, mientras los súbditos, negras siluetas, llevan en silencio su cuerpo desde esa fatal cacería.

Otro elemento esencial en los espectáculos de Wieland Wagner fue introducido posteriormente. Consistió en inmensas formas escultóricas, arcaicas y simbólicas. Un objeto único, que parecía provenir simultáneamente del arte primitivo y del moderno (Henry Moore fue una influencia decisiva) dominó cada vez más las escenografías. En ocasiones, el efecto fue rebuscado, arbitrario y hasta irrisorio. Pero en sus momentos más felices, ese recurso consiguió eliminar los detalles superfluos para llegar al núcleo mismo de lo que Wagner procuraba expresar. Por ejemplo, el inmenso totem fálico que dominó el segundo acto de la última versión de *Tristan* es, a la vez, una torre desde la cual Brangania lanza sus advertencias y un emblema arquetípico de la libido que preside la expresión más plena del erotismo que haya producido el arte occidental. Satisface las mínimas necesidades exteriores del drama y, al mismo tiempo, ilumina su esencia. Aun cuando Wieland Wagner no hubiera hecho ninguna otra cosa, esa versión suya de ese acto de *Tristan,* en la cual los amantes parecen desencarnarse y flotar en una luz purpúrea, habría establecido su calidad como director.

Pero un estilo que suprime del escenario lo que no sea rigurosamente esencial presenta no pocos riesgos, porque plantea el problema de decidir *qué es lo esencial.* Aunque ya hemos dicho que las óperas de la madurez de Wagner (con excepción de *Die Meistersinger*) trascienden el naturalismo de sus primeras creaciones, no puede negarse que una obra como *El Anillo* contiene buena cantidad de elementos naturalistas. Pero Wieland Wagner los eliminó, sosteniendo que no es necesario reproducir en el escenario todo lo que ocurre en el foso de la orquesta. Es cierto que el hábito de subrayar con pedante minucia cada gesto de la orquesta puede llevar fácilmente a la afanosa prolijidad que entorpeció los últimos espectáculos de Carl Ebert. Pero es imposible ignorar todo lo que la música sugiere. El segundo acto de *Siegfried* respira el aire de una selva inmensa. La música evoca riberas y arroyos musgosos, árboles frondosos, cuevas que se abren entre rocas. Se supone que todo eso es el fondo ante el cual

transcurre la acción esencial del mito. Sin duda, algo de este hechizo natural debe trasladarse al escenario, más allá del telón de fondo cuasi-abstracto (¿pterodáctilos trabados en lucha mortal?) que es todo cuanto Bayreuth ofrece al espectador. Una de las deficiencias más constantes de Wieland Wagner como escenógrafo fue su incapacidad de transmitir la oposición entre el mundo natural y el mundo dominado por el hombre.

Puede objetarse que, sea cual fuere el estilo de una puesta en escena, siempre hay algún aspecto que debe sacrificarse en una obra tan compleja y variada como *El Anillo*. Pero cuando Wieland Wagner impuso su concepción arquetípica —como suele llamársela en Alemania— a las primeras obras de su abuelo, las deficiencias corrían a veces el peligro de ser superiores a los logros. Una obra como *Tannhäuser* está concebida, sobre todo, como una ópera romántica, aunque a veces se aparte de esta modalidad, sobre todo en la escena en que el héroe regresa de Roma. Pero si el propio Tannhäuser parece un antecesor de Amfortas como representación arquetípica del hombre sensual atormentado por la idea de su culpa, el mundo en que vive es claramente histórico: es la Alemania medieval. El *Tannhäuser* de Wieland Wagner representado en la década del 50 expresó las tensiones psicológicas del personaje con insólita fuerza, pero lo hizo a expensas del resto de la ópera.

Si el sinuoso desarrollo de la obra wagneriana hace de *Tannhäuser* una obra fronteriza en la cual es difícil distinguir las partes positivas y las negativas, no puede decirse lo mismo de *Die Meistersinger*, concebida deliberadamente, sistemáticamente, como una ópera naturalista por un Wagner en el mejor momento de su producción. Imponer una estilización extrema a esta obra raya en la arbitrariedad. En la puesta que creó hacia 1955, Wieland Wagner suprimió tranquilamente las calles de Nuremberg del escenario. Según recuerdo, el espectador se enfrentaba en el segundo acto con unos matorrales estilizados que sin duda evocaban el aroma de las lilas, aunque en verdad se parecían más a rododendros. No entiendo cómo nadie que no conociera muy bien la ópera podía seguir las cumplicadas evoluciones entre las casas (inexistentes) de Hans Sachs y Pogner. Evidentemente, Wieland Wagner descartó, por *kitsch*, el fragante y mágico claro de luna de esa noche de verano que crea todo el encanto de ese acto. En todo caso, el encanto estaba totalmente ausente en su versión.

Alentado por esta experiencia, Wieland Wagner precipitó las cosas en su producción de 1963. Quizá aún conservara las cicatrices de un *Meistersinger* concebido en la época de la guerra y estuviera ansioso por disipar su recuerdo. Aplaudo su voluntad de reducir las connotaciones chauvinistas que aún hacen de esa ópera la favorita del *Spiesser* alemán. Pero reemplazar un Nuremberg tal como lo concibió Wagner por el Nu-

remberg "tal como era" en tiempos de Sachs, situar la ópera toda en el marco absurdo de un teatro shakespereano, con genuflexiones igualmente absurdas ante Brecht, es desafiar el espíritu según el cual la obra fue concebida: en cierto modo, es caer en el naturalismo que el director había condenado siempre. En esa versión, el centinela se convirtió en un borracho; los Maestros cantores, en unos patanes; la *Volkfest* del final, en una escena grotesca. ¡Qué estúpida, vulgar, presuntuosa es esta gente!, parecía decir Wieland. ¿Cómo puede nadie enorgullecerse de semejante espectáculo? Tal *Verfremdungseflekt* habría sido plausible si el autor de la ópera hubiera sido Brecht, y no Wagner. Y al cabo, no fue la puesta en escena lo que salvó el espectáculo, sino la riqueza, la nobleza, el calor de la música, junto a la cual todo lo demás pareció arbitrario y erróneo.

También en las óperas míticas Wieland Wagner pareció ceder a su arbitrariedad. Suprimir del escenario todo detalle naturalista para concentrar la atención en unos pocos elementos esenciales (a los cuales se atribuye un valor símbolico en virtud de su poder de suscitar imágenes y asociaciones en el inconciente), es jugar con fuego. En efecto, de ese modo se liberan extrañas fuerzas; y hay que utilizarlas con mucho cuidado porque la magia tiene una irresistible tendencia a desbocarse. La Espada es una de esas fuerzas mágicas. Es el símbolo de la virilidad de Siegmund, primero, y después de Siegfried; es el instrumento de un orden nuevo, al principio sojuzgado por el viejo orden de la Lanza, pero después triunfante gracias a Siegfried, que destruye el símbolo del poder de Wotan. Pero con qué despreocupación manejó Wieland Wagner esa arma mágica en su versión de *El Anillo* de 1965. Al final del primer acto de *Die Walküre,* Siegmund se precipitaba en una selva con Sieglinde, abandonando en el suelo la Espada que acababa de adquirir de modo tan significativo. Inclusive desde el punto de vista de la prudencia, es una actitud incomprensible. Y si pensamos en todo lo que esa Espada significa, en su función capital en todo momento de la epopeya, verla así, abandonada, contradice la concepción misma de la obra. Con ese criterio, Alberich pudo olvidarse de ponerse el anillo.

Por desgracia, ése no fue un pormenor aislado. Al final del segundo acto, cuando Brünnhilde se lleva a Sieglinde, los restos de la espada volvían a quedar abandonados en el suelo, aunque hacia el tercer acto Brünnhilde se las había arreglado para recobrarlos. En la primera escena de *Das Rheingold,* no se veía a Alberich apoderarse del oro. Al final del segundo acto de *Götterdämmerung,* Siegfried y Gutrune no reaparecían, aunque la música anunciaba su entrada. Por fin, en el último acto —casi es innecesario decirlo—, Siegfried perdía una vez más la Espada.

Esos eran pecados de omisión. Pero también eran pecados de interpretación que parecían burlar no sólo las instrucciones de Wagner (cosa justificable, en determinadas circunstancias, como ya he sugerido), sino también la esencia misma del drama y su música. Al final de *Das Rheingold* los Dioses, en vez de entrar en el Walhalla que surgía en medio de la escena, bajaban hacia el lugar donde se había oído el lamento de las Ninfas del Rhin. (Un espectador poco versado en Wagner podía pensar que iban a darse un baño en el Rhin.) Víctor Gollancz indica en su libro que con este recurso Wieland Wagner se propuso explicar que si bien los Dioses creen subir a su salvación, en realidad se hunden en la ruina. Gollancz desecha esta débil explicación por "grotesca", ya que el propio Wagner había sugerido los medios para indicar lo que ocurre "en realidad": cuando los Dioses preparan su entrada en la fortaleza por la cual han pagado tan alto precio, Loge avanza y explica que, en verdd, se encaminan a la ruina y que él, por su parte, no tiene intenciones de seguirlos. Por otro lado, en un momento del drama en que es imprescindible la sensación física de un movimiento descendente, Wieland Wagner se contentó con bajar el telón.

Estos son sólo unos pocos ejemplos de este manejo inseguro de los detalles esenciales. Pero hay que agregar otro cargo: durante el reinado de Wieland Wagner en Bayreuth, la música misma muy pocas veces pareció tan cuidadosamente preparada como el lado visual de los espectáculos. En parte, esto se debía sin duda al equilibrio de fuerzas interno en una institución cuyo miembro más antiguo era el escenógrafo principal. Y en parte, esto se debía su también a incapacidad para atraer y retener a directores de orquesta importantes de su propia generación, que podrían haber comprendido mejor sus concepciones que los maestros de la vieja escuela. Es una cruel ironía que sólo al fin de su vida pareciera encontrar en Pierre Boulez (que lo admiraba mucho) tanto a un verdadero colaborador como a un director de primer orden. Pero cuando Pierre Boulez llegó a Bayreuth para dirigir *Parsifal*, Wieland Wagner estaba mortalmente enfermo en un hospital de Munich.

En realidad, casi todas las representaciones que se distinguieron desde el punto de vista musical en el Bayreuth de la post-guerra fueron dirigidas por ese firme pilar del conservadorismo musical que fue Hans Knappertsbusch, cuyo nombre queda inscrito en el Walhalla de los grandes directores wagnerianos. Su *Parsifal*, en particular, fue memorable por sus pathos monumental y Wieland Wagner tuvo sin duda la inteligencia de respetar ese enfoque. Pero es innegable que muy poco tenía que ver con lo que él mismo procuraba lograr como escenógrafo.

Tanto en el aspecto dramático como en el musical, hay mucho que criticar en el régimen de Wieland Wagner en Bayreuth. Oficialmente, Wieland compartía el mando con su hermano menor, pero Wolfgang se dedicó cada vez más, en los últimos años, a las tareas administrativas del festival. Con todo, consiguió algo que hace quince años parecía imposible: redimió a su abuelo no sólo como gran compositor (cosa que, en realidad, no se discutió nunca, ni siquiera en el peor momento de la reacción anti-wagneriana), sino también como un dramaturgo prodigioso, quizá el más variado desde Shakespeare. Y lo hizo creando espectáculos que eliminan lo que es periférico en esos vastos dramas musicales, para exponer sus niveles de significado más profundos. Desde luego, es tarea harto difícil precisar dónde y en qué residen esos significados profundos: cada vez que el director se enfrenta con el dilema de resolver el sentido de un determinado detalle en *El Anillo*, la solución que encuentra suele parecer candorosa o poco clara. La esencia del problema es huidiza: es como apresar un sueño que escapa de la definición. El propio Wagner tenía clara conciencia de esto. "Hace usted mal en desafiarme a que explique [*El Anillo*] con palabras... Debe usted sentir que se ha transmitido *algo que no puede expresarse con simples palabras*". (El subrayado es mío.) Y en verdad, cuando encaramos el drama en un nivel puramente intelectual, qué hiperbólico, reiterativo, contradictorio y confuso nos resulta, y qué absurdo nos parece su lenguaje falsamente arcaico. Sin embargo, con gasto considerable de energías, dinero y tiempo, acudimos a los cuatro espectáculos —tres de ellos insoportablemente largos— y asistimos a un drama sobre el cual nadie puede dar una explicación plausible. No es de asombrarse pues, que Wagner sea objeto de tanto escepticismo y de tantas burlas.

La explicación más sencilla para esta paradoja es que emprendemos la maratón por amor a la música de Wagner. Sin embargo, ésta es sólo una verdad a medias. *Tristan*, *Die Meistersinger*, *El Anillo* y *Parsifal* no nos fascinan porque nos permiten oír algo hermoso, sino porque nos hacen testigos, y aun partícipes, de algo que tiene una inmensa significación. Es como si la música nos permitiera entrar en un mundo sumergido —llamémoslo arcaico, arquetípico, simbólico subconsciente o como se nos antoje—, donde yacen ocultos los deseos, los odios, los temores humanos más profundos. Creo que por esto es tan difícil dar una explicación coherente de *El Anillo*. Y por esto Wagner suele suscitar una hostilidad tan intensa e irracional. (El subconciente tiene razones que la mente ignora, y, sobre todo, tiene muy buenas razones para rechazar toda intrusión en su intimidad.) Esto explica que el aburrimiento sea insoportable en los momentos en que la música no consigue conmovernos. Y esto explica que

Wagner sea acusado de amoralidad, porque su música se hunde en niveles de experiencia situados "más allá del bien y del mal". Debussy lo llamó "el viejo Klingsor" y Wagner es, de un modo misterioso, un mago, un ángel caído dotado de poderes maravillosos.

Desde luego, cualquier arte medianamente intenso tiene esa capacidad "mágica" para ir más allá del nivel conciente. Más aún, podemos decir que ésa es la condición esencial de todo gran arte. Pero en Wagner, tal capacidad llega a un grado excepcional. La estructura externa de *El Anillo* es comparable a una región volcánica contorsionada en formas increíbles por la presión "del depósito de cosas nobles y terribles que yace bajo su superficie", como dice el propio Wagner. En *La muerte de la tragedia* (1961), Georg Steiner sugiere que con su música Wagner procuró "reconstruir los puentes entre el intelecto y la fe, derribados por la huera vehemencia del racionalismo post-newtoniano". Entiendo lo que Steiner quiere decir, aunque por mi parte no creo que a Wagner se le importara un bledo de la fe. Parafraseando a Steiner, yo diría que los dramas musicales de Wagner son uno de los puentes más imponentes que el mundo irracional semi-hundido ha tendido a través del intelecto discursivo en su etapa post-newtoniana. Por eso tantos intelectuales "ilustrados" lo desaprueban. Si el racionalismo es el umbral de la civilización y la ilustración, Wagner es el enemigo de ambos.

A quienes todo esto les parezca una nueva versión del culto absurdo que sus admiradores han consagrado siempre a Wagner, recomiendo el fascinante estudio de Robert Donington "*El Anillo* de Wagner y sus símbolos" (1962). Donington es discípulo de Jung. De cuando en cuando, la jerga que le impone su orientación entorpece sus observaciones, y hay momentos en que un freudiano preferiría análisis más sutiles que los ofrecidos por Donington. Pero lo interesante de este libro es que, en él, los análisis se apoyan siempre sobre ejemplos musicales. Cuando Donington sugiere una relación entre ideas psicológicas, siempre indica los vínculos temáticos que las sostienen. En otras palabras, revela una estructura musical que es paralela a sus análisis psicológicos y que es también un instrumento de comunicación. Los antiguos filósofos creían que la música era una expresión de la "armonía de las esferas". El libro de Donington sugiere que puede ser la expresión de las formas extrañas y los pensamientos prohibidos que fluctúan como las ninfas del Rhin en la corriente arquetípica del subconciente.

Desde luego, Wagner no planeó deliberadamente esas relaciones: no resolvió que un motivo determinado sería el "representante" de tal o

cual imagen inconsciente. Pero no hace mucho encontré pruebas interesantes de que esas correspondencias entre símbolo y música no son resultado de la simple fantasía o la teoría crítica. En el programa de Bayreuth para 1966, Curt von Westernhagen cuenta que a fines de 1853 Wagner escribió en nueve semanas el manuscrito de *Das Rheingold*, que corresponde en cada detalle a la música tal como la oímos ahora. Sólo el preludio, origen del drama íntegro, permaneció incompleto. Sin embargo, poco antes, en aquel mismo otoño de 1853, Wagner ya había soñado que era arrastrado "por una corriente poderosa" que parecía la figuración largamente sostenida de un acorde en mi bemol. Así concibió una expresión perfectamente naturalista del Rhin, de la cual surgiría el drama entero. Pero al terminar *Das Rheingold* fue incapaz de relacionar esa descripción del agua con el drama que había surgido de ella. Sólo después encontró, en un tema asociado con Erda, el eslabón perdido que buscaba inconscientemente.

¿Por qué Erda, que sólo aparece en la última escena de *Das Rheingold?* ¿Cuál es la importancia de ese personaje, que se muestra cuando la escena sólo está habitada por las aguas de Rhin? El libreto no da la menor explicación. Tampoco pueden ofrecer explicación alguna los exégetas que no ven en los *Leitmotiven* más que "tarjetas de visita", según los describió Debussy en un momento de fugaz mordacidad. Pero si aceptamos los análisis de Donington, en seguida descubrimos el motivo por el cual Wagner necesitaba ese tema determinado (que, como señaló Ernest Newman sin advertir su importancia, contiene las notas intermedias de la escala de mi bemol omitidas en la tríada original) para relacionar la idea básica del preludio con el drama que surge de él. Porque Erda es la madre de toda la vida animada y su presencia señala que la conciencia surge de la naturaleza inanimada, así como, al final de la tetralogía, su tema invertido en la forma generalmente conocida como "la caída de los dioses" indica el regreso de la vida animal al elemento del cual nació tan penosamente. Sin ella, el drama no podría empezar.

"Repara bien en mi nuevo poema —escribió Wagner a Lizt—: contiene el comienzo del mundo y su destrucción". Pero la visión imaginativa no es racional ni literaria: es simbólica y musical. Y los mejores espectáculos de Wieland Wagner, a pesar de sus errores y de sus fallas parciales, transmiten esta verdad con una intensidad que nadie ha igualado hasta ahora.

PETER HEYWORTH

(*Traducción de Enrique Pezzoni*)

A TIEMPO

—No he visto aún a la reina loca —dijo la niña.

—Pues acompáñame, y ella te contará su historia —dijo la muerte.

Mientras se alejaban, la niña oyó que la muerte decía, dirigiéndose a un grupo de gente que esperaba: "Hoy están perdonados porque estoy ocupada", cosa que la alegró, pues el saber que eran tantos los que iban a morir la ponía algo triste.

Al poco rato vieron, a lo lejos, a la reina loca que estaba sentada muy sola y triste sobre una roca.

—¿Qué le pasa ?—preguntó la niña a la muerte.

—Todo es imaginación —replicó la muerte—. En realidad no tiene la menor tristeza.

—Pero igual sufre, entonces no hay ninguna diferencia —dijo la niña.

—Vamos —dijo la muerte.

Se acercaron, pues, a la reina loca, que las miró en silencio.

—Esta niña desea conocer su historia —dijo la muerte.

—Yo también quisiera conocer mi historia si yo fuera ella y ella yo —dijo la reina loca. Y agregó: —Siéntense las dos y no digan ni una sola palabra hasta que haya terminado.

La muerte y la niña se sentaron y, durante unos minutos, nadie pronunció una sola palabra. La muñeca cerró los ojos.

—No veo cómo podrá terminar si no empieza —dijo la niña.

Se hizo un gran silencio.

—Una vez fui reina —empezó al fin la reina loca.

A estas palabras el silencio se volvió a unificar y se hizo denso como una caverna o cualquier otro abrigo de piedra: dentro, entre las paredes milenarias, la joven reina rodeada de unicornios sonríe a su espejo mágico. La niña sentía deseos de prosternarse ante la narradora en harapos y decirle: "Muchas gracias por su interesante historia, señora", pero algo le hacía suponer que la historia de la reina loca aún no estaba terminada y por lo tanto permaneció quieta y callada.

La reina loca suspiró profundamente. La muñeca abrió los ojos.

—Hijo mío, tráeme la preciosa sangre de tu hija, su cabeza y sus entrañas, sus fémures y sus brazos que te dije encerraras en la olla nueva y la taparas, y tráeme también el precioso banco de tu hija, enséñamelo, tengo deseos de mirar todo eso; hace tiempo te lo di, cuando ante mí gemiste, cuando ante mí estalló tu llanto —dijo la reina loca.

—No le hagas caso —dijo la muerte—, está loca.

—¿Y cómo no lo va a estar si es la reina loca? —dijo la niña.

—Siempre divaga con lo que no tuvo. Lo que no tuvo la atraganta como un hueso —dijo la muerte.

Con ojos llenos de lágrimas prosiguió la reina loca:

—Niña, tú que no has tenido un reino, no puedes saber por qué voy bajo la lluvia con mi corona de papel dorado y la protejo...

—Para que no se moje —dijo la niña. Y empezó a contar: Una vez mi primo y yo... Pero se contuvo pues la muerte mordía con impaciencia un pétalo de la rosa que tenía en la boca.

—No, no puedo saber —dijo la niña.

—Pues cuenta tu historia de una vez y basta —dijo la muerte consultando su reloj que en ese momento se abrió e hizo aparecer a un pequeño caballero con una pistola en la mano que disparó seis tiros al aire: eran las seis en punto de la tarde y el crepúsculo no dejaba de revelarse algo siniestro, sobre todo por la fugaz aparición del caballerito del reloj y por la presencia de la muerte, aunque ésta jugaba con una rosa que lamía y mordía. A lo lejos, cantaban con acompañamiento de aullidos y tambores. Alguien cantaba una canción en alabanza de las florecillas del campo, del cielito blanco y azul, del arroyuelo que mana agüita pura. Pero otra voz cantaba otra cosa:

Et en bas, comme au bas de la pente amère,
cruellement désespéré du coeur,
s'ouvre le cercle des six croix,
très en bas
comme encastré dans la terre mère,
desencastré de l'étreinte immonde de la mère
qui bave.

La reina loca suspiró.

—Me he acostado con mi madre. Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi hijo. Me he acostado con mi caballo —dijo. Y agregó: —¿Y qué?

La muerte escupió otro pétalo y bostezó.

—Qué interesante —dijo la niña con temor de que su muñeca hubiese escuchado. Pero la muñeca sonreía, aunque tal vez con demasiado candor.

—Podría contarte mi historia a partir de la *e* de "¿Y qué?", que fue la última frase que dije, aunque ahora ya no es la última —dijo la reina loca—. Pero es inútil contarte mi historia desde el principio de nuestra conversación porque entonces yo era otra persona que ya no está más.

La muerte bostezó. La niña abrió la boca.

—¡Qe bida! —dijo la muñeca, que aún no sabía hablar sin faltas de ortografía.

Todo el mundo sonrió y tomó el té sobre la roca, en el funesto crepúsculo, mientras aguardaban a Maldoror que había prometido venir con su nuevo perro. Entretanto, la muerte cerró los ojos, y tuvieron que reconocer que dormida quedaba hermosa.

ALEJANDRA PIZARNIK

INQUILINO DEL MUNDO

I

El árbol mana mundo,
exuda su hondo Prometeo.
Si desafía al Sol,
crece hacia abajo en claves negras,
conspiraciones cristalinas
y hormigueros fugaces como imperios.
Yo mano desconsuelo y vanidad oscura,
y huyo de él como de un monstruo prócer
de apariencia insondable y voluntad de piedra.

II

Arqueología del vocablo,
sílabas mutiladas,
preposiciones negras consanguíneas del hombre,
resplandor infructuoso,
huesecillo enterrado de la música humana,
busco la luz de un día ya lejano,
un vocablo quemante como un ídolo en llamas,
un perfil indefenso de abandonados hierros
y animales antiguos.

III

Un garfio ronco y una dura garra,
sueños ultramarinos con su tazón de miedo
Y yo soy el testigo,
descienden sobre el mundo
apenas archivero,

simple bibliotecario de los días difuntos,
funcionario de pequeñas desdichas,
centinela.

IV

Desde un alto exterminio
bajo a un zócalo ardiente,
voy de aquí para allá con mis valijas
de nunca haber llegado,
cantador transeúnte por los patios del día,
entonador de salmos,
milonguero,
solista consagrado por la destrucción.

V

Soy el arrendatario de mis ojos,
el inquilino de mis manos,
y estoy aquí,
locatario de un fragmento de tiempo,
deudor hasta la médula,
víctima de la usura de los días terrestres.

VI

Morador de la altura domiciliado en ascuas,
montonero de patios herrumbrados,
ya jinete extraviado en su aposento,
cabalgo en mí,
manejo los manubrios de mis penas profundas.

VII

Hace ya tanto tiempo que me llevo a empujones
de un rincón hacia otro,
de una calle a una mano,
que estoy hecho de estructura violeta,
a contraseña de retroceso astral,
de casa muerta con olvido y todo.

MÁXIMO SIMPSON

SER

Dibujando, borrando, susurrando
embriagueces de nube
hoja a hoja en el canto
de sorda brisa múltiple;

sustentando con brazos cotidianos
múltiples melodías
únicas en lo alto
de la misma armonía;

ausente mas consciente de sí, siendo
como el ave en la tarde
un árbol repitiendo
el milagro del aire

claro milagro, sueño, claro sueño
cumbre aérea del día
tenue momento eterno
eterna plenitud, ya, todavía.

CARLOS CAMPODÓNICO

INTRODUCCIÓN A "PARADISO" DE LEZAMA LIMA

> "Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles"
>
> (Lezama Lima, *Las imágenes posibles*).

Ediciones Unión de La Habana imprimieron en 1966 *Paradiso* de José Lezama Lima. Los críticos marxistas de Cuba maltrataron al libro, como si el autor fuera el representante anacrónico de una etapa estetizante de las letras cubanas, ajena a la empresa revolucionaria que compromete al país. Ese desentendimiento parcialista se cortó cuando el mismo Fidel Castro, en diálogo informal con los estudiantes de la Universidad, exaltó a Lezama y le otorgó categoría sacramental entre los creadores de la Isla. A poco los comentarios entusiastas de Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Severo Sarduy saludaron a *Paradiso* como un orbe deslumbrante.[1] El libro circuló poco en la América española y esta situación acrecentó el interés de los lectores potenciales, atrapados por el afán del *best-seller* hispanoamericano. A los dos años de la publicación habanera, Ediciones de la Flor, en Buenos Aires, reprodujeron la edición primera, con sus descuidos tipográficos y erratas. Los cinco mil ejemplares porteños se agotaron en dos semanas; antes de un mes circulaba otra entrega, ya agotada. Los lectores han tropezado con uno de los textos más complejos

1 Vargas Llosa, en **Amauta**. Lima, Nº 1, 1967; Cortázar, en **Unión**. La Habana, V, Nº 4, 1967 (ensayo incluido en **La vuelta al día en ochenta mundos**. Buenos Aires, Siglo XXI, 1967); Sarduy, en **Mundo Nuevo**. París; Nº 2, agosto 1966. Sarduy distingue a Lezama como el único barroco de Cuba, situado en una "tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniana; gongorina"; y lo enfrenta al "neogótico" Alejo Carpentier.

de nuestra América, que provoca un primer movimiento en que la fascinación y el desaliento coinciden peligrosamente; libro apenas penetrable para quienes carecen de las guías que los sitúen en la obra total de Lezama, iluminada por tres volúmenes de ensayos: *Analecta del reloj*, 1953, *La expresión americana*, 1957, y *Tratados de La Habana*, 1958.[2]

Paradiso puede leerse como una novela que sigue la existencia de José Cemí desde la niñez hasta la juventud, pero es la novela de un narrador inquietado por las esencias verbales de la poesía y la historia, y estimulado por su avidez de "hombre de variada y voluptuosa lectura". De estas condiciones surge la contemporaneidad del libro, la imposición del creador sobre la historia que cuenta, para desarrollar la novela como un todo estético antes que narrativo. Sarduy opina que la anécdota cuenta poco en el libro; sin embargo, la materia narrable sostiene una "imagen" del mundo, la que indica el título, a la vez que abre un sistema poético. La época de su redacción aclara el costado narrativo: *Paradiso* fue comenzado cuando Lezama se quedó solo con su madre; en ese momento se decidió a formular su método poético. Una situación familiar, con su ingrediente edípico, coincidió con la madurez de la reflexión creadora. El narrador se presenta como el depositario de una crónica familiar; recuerdos y felicidades del presente, muertes y recuperaciones se suceden con ritmo celebrante, el mismo que define su poética. En su novela Lezama reconoce el origen común de la poesía, lo poético y el poema, separados en los análisis de sus ensayos precedentes. El mundo de la niñez alimenta lo poético, de él nace el poema, de los dos la poesía; de la conciencia de esas relaciones, el sistema. *Paradiso* ilustra el proceso con abundancia barroca y hace coherente el paso del "conocimiento asombroso e infantil hasta el conocimiento buscado", según apunta Álvarez Bravo. Sin concretar su acierto, el crítico sitúa a *Paradiso* en el centro de la obra de Lezama; el libro es una *summa;* sólo con este reconocimiento pueden aclararse las implicaciones del título.[3]

2 Dos estudios sobre Lezama son imprescindibles para adentrarse en su obra: el de Cintio Vitier en entusiasta capítulo de **Lo cubano en la poesía.** Universidad Central de las Villas, 1958, págs. 369-397, y el de Armando Alvarez Bravo en prólogo a **órbita de Lezama Lima** La Habana, Ediciones Unión, 1966, págs. 9-47.

Vitier organiza la teleología de Lezama sobre los siguientes elementos: la poesía, penetración en **toda la realidad;** la imagen, punto medio y fuerza germinal entre la historia y la cultura de una parte, y la poesía de la otra; la **metáfora,** capacidad de dirigir al hombre al **reconocimiento** (la analogía es el umbral de la **imagen** y **semejanza,** el origen sagrado de todo lo que existe); la misión del poeta americano, descubridor de la **natura naturata** de la imagen.

3 José María Andrés Fernando nació en el campamento de Columbia el 19 de diciembre de 1910, hijo del coronel José María Lezama y Rodda, de ascendencia vasca, y Rosa Lima y Rosado, descendiente de emigrados revolucionarios. A los seis meses el niño comenzó a sufrir ataques de asma; la familia se trasladó a poco a la Fortaleza de la Cabaña. El 19 de enero de 1919, en Fort Barrancas, Pensacola, murió el coronel y la familia se instaló en la casa habanera de la abuela materna. Habían quedado tres

En uno de los "Sonetos a la Virgen", de *Enemigo rumor*, el católico que ha pasado por las acechanzas y combates del mundo abre su esperanza al amparo de la Virgen, imagen trascendente de la madre. El primer cuarteto, resultado de una intensa meditación, afirma: "Pero sí acudirás; allí te veo, / olas tras ola, manto dominado, / que viene a invitarme a lo que creo: / mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado". Manifestación de una fe que parece encarnarse en dos objetos, que en última instancia son uno: el Paraíso de la poesía y el Verbo hecho carne coinciden en la promesa de la resurrección. En carta a su antólogo, Lezama se confirma en este credo: "después de varios entrelazamientos, de laberintos que surgían de una persecución que se hacía incesante, de provocaciones en un punto que resolvían en las más opuestas latitudes, se llegaba a la ocupación por el hombre de su imagen del destierro, del hombre sin su primigenia naturaleza. Por la imagen el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y desciende a las profundidades". *Paradiso* cuenta la etapa primera del peregrinaje, pero la historia está narrada desde una perspectiva que asienta los signos de la recupedación final; de ahí sus semejanzas con ciertas vidas del barroco español, y con *The Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. Sentido que sólo podrá reconocerse en su trayectoria íntegra cuando se publique *Inferno*, el libro en que Lezama trabaja actualmente.

Todos los temas de *Paradiso*, hasta los desaforadamente fálicos, están justificados por la fe de Lezama; ciñe la variedad temática una declaración de Cemí, en el capítulo XI, después de una crítica a Nietzsche, porque éste no puede captar "que no hay espíritu objetivo porque hay Espíritu Santo". "En su libro sobre la Trinidad, San Agustín tiene una exigencia constante: Buscad siempre su rostro (*Quaerite faciem eius semper*).

---

hijos del militar: José y dos hermanas. En 1920 el varón es alumno del Colegio Mimó, donde cumplió los estudios primarios; seis años después pasa al Instituto de La Habana y en el 28 se gradúa de bachiller. Al año siguiente la familia se instala en la casa de Trocadero 162, donde sigue viviendo el poeta. El estudiante de Leyes de la Universidad fue actor de las rebeliones estudiantiles del 30 en contra de la dictadura. Mientras tanto se habían ido sumando lecturas: las primeras, de españoles del siglo XVII y franceses modernos; entre los primeros sus predilecciones lo llevaron a culteranos y conceptistas; entre los segundos, a Lautréamont, Verlaine, Rimabaud, Mallarmé, Proust y Valéry. En 1932 anudó amistad con el seminarista Angel Gasteluz, poeta en ciernes y futuro prelado; por este amigo fue a la teología y la historia. El escritor sale al público en 1937 con **Muerte de Narciso** y **Coloquio con Juan Ramón Jiménez**. Los libros de poemas se suceden con ritmo pausado: **Enemigo rumor**, 1941, **Aventuras sigilosas**, 1945, **La fijeza**, 1949, y **Dador**, 1960. Sus funciones de animador se concretan en la fundación de revistas, que culmina con **Orígenes**, 1944-1957 (en colaboración con José Rodríguez Feo), publicación abierta a las nuevas corrientes del pensamiento y el arte de Europa y América, como concitadora de las generaciones nuevas de Cuba; obra al margen de la política, con marcada libertad estética y gran rigor formal. En segundo plano quedan las actividades de Doctor en Derecho Civil y los cargos públicos. El 12 de setiembre del 64, muerte de la madre; al año siguiente, casamiento con María Luisa Bautista; en el 66, publicación de **Pradiso**.

Pero el que tiene el Espíritu Santo lo trasmite al poner las manos sobre lo que le rodea en la inmediatez o en la lejanía. (...) Así se puede formar un inmenso procesional de esclarecimiento por el que circulan incesantes carbones. Los griegos llegaron a la pareja de todas las cosas, pero el cristiano puede decir, desde la flor hasta el falo, éste es el dedo de Dios" (pág. 405). Esta declaración ilumina las implicaciones que confluyen en el libro. *Paradiso* es el huerto de la bienaventuranza primera, la morada de donde los hombres fueron desterrados por el pecado, y también la gloria en la cual descansará todo hombre que haya dado testimonio de su bautismo. El sentido religioso se demora en interpretaciones de los libros bíblicos y sus exégetas, de poetas y plásticos, de teorías científicas y de sabiduría popular. El título se instala también en el sistema poético de Lezama, con su concepción de la poesía como medio de acercamiento a Dios. Una confesión directa aclara esta referencia: "El católico vive en lo sobrenatural y profundiza en el concepto griego de la *terateia*, pues está imbuído del paulino intento de substantivizar la fe, de encontrar una substancia de lo invisible, de lo inaudible, de lo inasible, alcanzando, dentro de la poesía, un mundo de rotunda y vigente significación". Con este apoyo se entiende la carnalidad de *Paradiso;* inclusive su sensualidad y su sexualidad desbordantes, tan reconocibles en el manejo del idioma. Otra dirección significativa apunta a una etapa de la vida de José Cemí: el hombre arquetipo que celebra el principio de su mundo en la casa materna, el lugar en donde aprendió los misterios de la existencia; por esto la enfermedad y operación que sufre la madre prefiguran su muerte, necesaria para completar el ciclo del hijo, que sólo entonces comenzará a ser viejo. Las alusiones del título no abren otros tantos niveles del libro sino que se entrecruzan hasta completar la "imagen" que aclaran las páginas finales, sobre la conciencia de un tiempo recobrado para la eternidad.

El sistema poético de Lezama nace de su condición de católico y hombre de esta América. La primera, por su justificación en la fe, que para él es la cristiana, pero que no cree ausente de ningún creador, hasta del ateo declarado (por ejemplo Paul Valéry); tal trascendencia unifica a los poetas, dando un denominador común a las manifestaciones personales del "misterio clarísimo". Su hispanoamericanismo considera al poeta del Mundo Nuevo como "hijo natural de la cultura", por tanto en una situación más libre que la del escritor europeo. Según opinión de Vitier, Lezama es el primer americano que ha considerado la cultura universal "como una fiesta o una tragedia: ambos contenidos se funden en el distanciamiento doloroso de su voluptuosidad". Su condición americana explica que Lezama pueda descubrir con inocencia adánica temas que los

europeos abandonaron hace mucho, o dan como naturalmente consabidos. Toda la cultura se hace vital para la intención de este cubano con porosidad de esponja; la absorbe y la devuelve como si se situara en el séptimo día de la Creación. Entre los caracteres de la América española, la admiración más declarada lo enrola entre los devotos de Quevedo y Góngora, bien amigados con nuestras tierras porque "gastaban como un tejido pinturero, avispón del domingo que después precisamos aumentando y nimbando en la alabanza principal". Estas admiraciones se marcan en las dos mitades de *Paradiso*: la primera, más gongorina; la segunda, quevediana.

Para Vitier la poética de Lezama es un método de conocimiento de la historia a través de la poesía como reino germinal de la imagen. Más que método, sistema, y más que del conocimiento de la historia, de afirmación en el mundo. Lezama suma así: "la metáfora y la imagen tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí. Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa substantividad". E insiste: "Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*". Camino que lleva a la unidad: espejo, agua fluyente y detenida. A la causalidad aristotélica, se opone lo incondicionado poético, que adquiere gravitación por referencia a apoyos diamantinos; en lo incondicionado de la poesía surge un método, y éste impone su triunfo sobre la muerte: "Como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección". Su convencimiento lo enfrenta a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, "levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y lo saturniano". Con su fe, define a la poesía como "imagen alcanzada por el hombre de la resurrección". Este credo se hace tangible en la realidad de las palabras; significados y significantes en permanente temporalidad germinante. Con Pitágoras, Lezama señala tres variantes en la palabra: la simple, la jeroglífica y la simbólica; o, en traducción lingüística, la que expresa, la que oculta y la que significa. La poesía alcanza una especie de *supra verba*, que es la palabra en sus "tres dimensiones de expresión, ocultamiento

y signo"; hay una "cuarta palabra, que es única para la poesía"; "una palabra (...) que, basada en las progresiones de la imagen y la metáfora y en la resistencia de la imagen, asegura el cuerpo de la poesía". El autor de *Paradiso* sabe que todas estas cosas transcurren en lo que los griegos llamaban *terateia*, "maravilla, portento", e invoca el *Prometeo* de Esquilo, definido por Aristóteles como búsqueda de una sorpresa maravillosa más que de una ilusión realista.

La composición de *Paradiso* surge del sistema en que se ordenan las metáforas. Las iluminaciones entre historia y poesía se desenvuelven en una forma abierta, de unidad múltiple y claridad relativa, que se subordina a un concepto unitario; religioso y estético a la vez. Las aperturas sorpresivas suelen dejar la idea de un "frenesí energuménico", pero Lezama ha salido al paso de esas interpretaciones, aclarando que su sistema se desenvuelve dentro de la historia de la cultura y de la imagen. En declaraciones de Álvarez Bravo invoca el proceso de su afirmación con la base de su sistema. "Así inscribo en el umbral una serie de sentencias de muy profunda resonancia. La primera es de San Pablo, y dice: *Charitas omnia credit.* La caridad todo lo cree. A su lado, coloco una de Juan Bautista Vico: *Lo imposible creíble.* Es decir, el hombre por el hecho de ser creyente, de habitar el mundo de la caridad, de creerlo todo, llega a habitar un mundo sobrenatural pleno de gravitaciones. Paso en ese momento a ese vasto mundo que va desde San Anselmo hasta Nicolás de Cusa, el que expresó en su libro *De docta ignorantia: Lo máximo se entiende incomprensiblemente,* significando que la escala para llegar a Dios, lo máximo, se entiende incomprensiblemente. Esto se aclara, por un lado, pensando que se puede comprender sin entender. Mas hay un momento coincidente entre esa comprensión y este entendimiento que está dado por el concepto, por la aceptación del concepto *máximo.* Para cerrar esta cadena, aludo a la frase de Pascal que aclara su planteamiento de que como la verdadera natudaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza. Esta frase es: *No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que tan sólo vea lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver: esto es precisamente el estado de naturaleza".*

El proceso no determinista de las relaciones abre los riesgos del método. Lezama desgaja cuatro frases de autores alejados en el tiempo y distanciados por sus principios filosóficos; se desentiende de los respectivos contextos y les confiere una intención nueva, la de su sistema. Ha hecho de esas citas otros tantos puntos de referencia, los que crean la "proyección contrapuntística"; sostiene así la unidad de una concepción del mundo y su imagen, o del "enigma y del espejo". El proceso se torna

difícil para el lector por la violencia con que son desprendidas algunas citas, e incluídas en contextos no habituales, obligando a prolongar las aproximaciones de la exposición. La prosa se hace entonces lenta y vacilante, hasta despistar al lector de buena fe. Lezama ha hecho su cultura por acumulación antes que por selección, y la amplitud dispersa de sus conocimientos le traba la tarea selectiva. Las dificultades se ahondan cuando el escritor trabaja en minucias de retórico, con el sentido del término en la antigüedad grecolatina y en la Edad Media: la condición de *artifex*. Un artífice que ha elaborado su propio código, sobre las necesidades del sistema, y en lucha contra la causalidad aristotélica. En las declaraciones preliminares de *Órbita* ha ejemplificado las "vivencias oblicuas", los "súbitos" y el "método hipertélico", abundantes en *Paradiso*. De las primeras: "Cuando el caballero o San Jorge clava su lanza en el dragón, su caballo se desploma muerto. (...) La mera relación causal sería: caballero-lanza-dragón. La fuerza regresiva la podríamos explicar con la otra causalidad: dragón-lanza-caballero; pero (...) no es el caballero el que se desploma muerto, sino su caballo, con el que no existe una relación causal sino incondicionada". De súbito: "Si un estudioso del alemán se encuentra con la palabra *vogel* (pájaro), y se encuentra después con la palabra *vogelon*, de súbito, al restallar como un fósforo la causalidad pájaro y jaula para pájaro, se encuentra con el incondicionado *vogelon*, que le entrega el significado del pájaro penetrando en la jaula, o sea, la cúpula". El método hipertélico, vencedor total del determinismo, es mostrado con una frase de Tertuliano, absurdo esplendoroso y grávido: "El hijo de Dios fue crucificado, no es vergonzoso porque es vergonzoso, y el hijo de Dios murió, es todavía más creíble porque es increíble, y después de enterrado resucitó, es cierto porque es imposible".

Con las prevenciones que adelanta el sistema de Lezama y sus condiciones de creador en el idioma, puede ordenarse la materia narrativa de *Paradiso*. La primera etapa cronológica de la infancia está dominada por la presencia de los Olalla, la familia materna, y los Cemí, la paterna; el niño se mueve entre la madre y el padre, con el ritmo variado de sus presencias y ausencias. El paso del presente infantil de José —centro y razón del asombro narrativo— al tiempo actual de los adultos, o de éste al pasado, va abriendo un desarrollo de círculos concéntricos, que se entrecruzan e iluminan a través de "metáforas" claves. Cuando el narrador señala los cambios temporales, los recursos son muy directos; así en el comienzo del capítulo IV, que enlaza las genealogías del padre y la madre. "El padre de José Cemí, a quien vimos en capítulos anteriores dentro de las ordenanzas y ceremoniales de su jerarquía de coronel, lo vamos a ir descubriendo en su niñez hasta su encuentro con la familia de Rialta, su

esposa, su alegre justificación y su claridad suficiente" (pág. 85). En el segundo párrafo de la misma página la anotación adverbial se afirma en el pasado: "En las conversaciones prolongadas de las comidas, José Eugenio Cemí, el futuro coronel, ahora en sus dos años...". Expedientes de la inocencia narrativa de Lezama, con su desentendimiento de los medios más elaborados del género. La misma inocencia aparece en las connotaciones sentimentales que presentan a los personajes. La ingenuidad narrativa, con sus tropiezos y muletillas, está encubierta por la riqueza avasallante del idioma; justificación verbal impuesta a quien trabaja lo tradicionalmente novelesco —el argumento— con tanteos de principiante.

El mundo del niño José y de los demás personajes es el de las realidades de todos los días y el de sus imaginaciones y sueños; la maravilla puede surgir de los hechos y cosas más simples como de la interpretación de la salidas imaginativas y las huídas de la vigilia. Lo que viven los personajes y lo que han vivido los antecesores, y los comentarios sobre esas memorias fundamentan la sabiduría del narrador. En una referencia posterior (al comentar la formación intelectual de Cemí) se da la genealogía de la actitud. "En el *Charmides* encontraría la seducción de las relaciones entre la sabiduría y la memoria. 'Sólo sabemos lo que recordamos', era la conclusión délfica de aquella cultura, que andando los siglos encontraría en Proust, la tristeza de los innumerables seres y cosas que mueren en nosotros cuando se extingue nuestro recuerdo" (pág. 439).

La muerte del padre señala el paso a la segunda etapa de la infancia. En la "absoluta soledad del hospital y de la muerte", el coronel recomienda a un desconocido: "Querido amigo, le dijo, no sé cómo usted se llama, pero me voy a morir y no tengo nadie al lado. Estoy entrando en una soledad, por primera vez en mi vida, que sé es la de la muerte. (...) Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo" (p. 205). El depositario de la misión es Oppiano Licario (de "Oppianus Claudius, senador estoico; Licario, el fcaro, en el esplendor cognoscente de su orgullo"), que diez años después será testigo de la muerte del tío Alberto y que, sobre el final del libro, se encontrará con Cemí joven. De esta manera se harán fructíferas esas muertes, asumidas por Cemí en el momento en que llega al mundo del equilibrio armonioso. La muerte del adolescente Carlitos, el violinista, hermano de Rialta es la primera (p. 80); las otras se suceden con una periodicidad acorde con el desarrollo cronológico de Cemí: la del padre; la de Alberto, desmesurado e imaginativo, después de una noche de bebida y canciones; muerte por accidente, que coge al despreocupado como la caída de un rayo (p. 262); la de la Señora Augusta, con matronil dignidad (p. 491); la de Licario, como eco de la del padre del protagonista. Entre ellas se sitúa la enferme-

dad de la madre (págs. 429 y ss.); Cemí proyecta el trance al futuro: "Al entrar en el cuarto vio cómo los ojos de su madre caían sobre su rostro. Aquellos ojos tiernos, acuosos, esperadores, que lo bañaban siempre en su cercanía y en su lejanía. Que tenían esa facultad sorprendente y única: le acercaban lo lejano, le alejaban lo cercano. Borraban para él lo inmediato y lo distante, para lograr el apego tierno, la compañía omnicomprensiva. Aquella mirada, aunque estuviese enterrada, parecería siempre que lo seguía mirando, como si le diese una interminable alegría su llegada, como si disculpase sus despedidas" (p. 432).

Rialta, José y sus dos hermanas se instalan en la casa habanera de la abuela materna, en el Prado. El muchacho irá reconociendo la igualación esencial entre la madre y la abuena; para manifestarla al final de la adolescencia, como haciéndose a su vez un lugar en ese ámbito armonioso: "Abuela, cada día siento más lo que mamá se va pareciendo a usted. Las dos tienen lo que yo llamaría el mismo ritmo interpretado de la naturaleza. En los últimos tiempos, la mayoría de las personas me causan la impresión de que están encerradas, sin salida. Pero ustedes dos parecen dictadas, como si continuasen unas letras que les caen en el oído. Nada más que tienen que oír, seguir un sonido" (ps. 492-3). Para llegar a esta comprobación tendrá que pasar el período que le abren las jornadas de estudiante, con la aceptación de presencias ajenas a las que hasta entonces habían constituído su mundo.

En los siete primeros capítulos domina lo narrativo, pero en ellos se cuenta más de los parientes del niño José que de él mismo. Pareciera que Lezama hubiese pagado una deuda con los libros hispanoamericanos de memorias, tan acentuadamente costumbristas, desde Sarmiento a Teresa de la Parra. El capítulo VIII introduce un cambio: los hechos contados corresponden a extraños a la familia . A partir del IX, las teorías dominan a la narración, y lo que en ellas se cuenta se desvía con insistencia del protagonista. Sus amigos lo reemplazan en largos pasajes, en los cuales Cemí se muestra como oyente con más ansias que curiosidad. Es la etapa de los descubrimientos desordenados entre los cuales se adelanta el sexo; mejor, la exaltación simbólica del falo. Las experiencias del incansable Farraluque (cap. VIII) adquieren peso a través del prolongado diálogo filosófico del capítulo IX, que se enmarca con el amotinamiento de los estudiantes. Cemí siente la "mágica imantación de la plaza, con los grupos arremolinados en el parque" (p. 303), pero permanece como en "duermevela": "intuía que se iba adentrando en un túnel, en una situación en extremo peligrosa, donde por primera vez sentiría la ausencia de la mano del padre". Responsabilidad que ahondan las advertencias maternas, nacidas de la misma ausencia que le duele al estudiante: "A mí ese hecho (...)

de la muerte de tu padre, me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que ésa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has inventado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto" (págs. 307-8). Y el comentario del narrador: "Sé que ésas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oirá otras que lo pongan tan decisivamente en marcha...". *Paradiso* da respuesta al testimonio; esta asunción centra sus elementos narrativos. En el mismo capítulo se cuenta el episodio del atleta Baena Albornoz, "en extremo viril y forzudo", que se entrega pasivamente al novato Leregas. El comentario de los estudiantes da el pretexto al diálogo entre Fronesis, para quien el desvío sexual es una manifestación de la memoria ancestral; Foción, que lo plantea como constante natural de la humanidad; Cemí, que revisa las conclusiones de los teólogos cristianos, para apuntalarse en Santo Tomás: *"El vicio contra natura nos dice en la Suma, no es especie de lujuria.* (...) Lo sitúa fuera de toda caída. *En el pecado contra natura nadie injuria a nadie,* (...) *no se contiene bajo malicia, sino bajo bestialidad* (pág. 359). Viene después la referencia a una nueva rebelión estudiantil, que rehuye Cemí, "sabiendo que nada tenía que hacer en esas arrebatadas sirtes" (pág. 361). El diálogo sobre la homosexualidad es anudado por la imaginación de un cortejo fálico, que traslada a la desmesura los temas de la disputa.

Cemí se ha desprendido de la familia para encontrar su nuevo centro existencial en la amistad con Fronesis y Foción, dominante en el relato a partir del capítulo IX; como subtema aparece la atracción homosexual que Fronesis despierta en Foción. Según lo reconoce Fronesis, "una tríada amistosa es ganar la adolescencia". Los amigos se diferencian de los demás por una vocación de aventura mental que la narración celebra con abundancia: "Cuando el resto de los estudiantes se mostraba desdeñoso y burlón, la mayoría de los profesores sin poder vencer sus afasias o sus letargirias, Fronesis, Cemí y Foción escandalizaban trayendo los dioses nuevos, las palabras sin cascar, en su puro amarillo yeminal, y las combinatorias y las proporciones que podían trazar nuevos juegos y nuevas ironías. Sabían que el conformismo en la expresión y en las ideas, tomaba en el mundo contemporáneo innumerables variantes y disfraces, pues exigían del intelectual la servidumbre, el mecanismo de un absoluto causal, para que abandonase su posición verdaderamente heroica de ser, como en las grandes épocas, creador de valores, de formas, el saludador de lo viviente

creador y acusador de lo amortajado en bloques de hielo, que todavía osa fluir en el río de lo temporal" (pág. 439). Anticipo de la aventura permanente que es la novela, con su declarada devoción a las grandes épocas culturales —la antigüedad grecolatina, la Edad Media, el Barroco—, entre las cuales no cuenta la contemporánea. Los personajes nuevos abren el camino a sus historias personales y las de sus padres, anudando el pasado con el presente. El narrador caracteriza a Fronesis en una atmósfera que sitúa su juventud junto a las muertes que justifican al protagonista: "Entre los quince y los veinticinco años, determinados seres ofrecen una gravedad visible y una embriaguez secreta, que en realidad parece un ofrecimiento de la vida a la muerte, no rendírsele torpemente a la muerte, sino rendirle una alabanza, desde la raíz misma de la vida, como si presintiesen la risa de los gránulos entreabriéndose en el dorado de la nueva estación" (pág. 434). Si Cemí sitúa a Fronesis, los amigos opinan sobre él; Foción lo considera "un habanero del centro de la ciudad, que tiene el suficiente ocio para darle muchas vueltas a cualquier cosa, por insignificante que pueda ser. Es asmático, su incorporación anormal del aire lo mantiene siempre tenso, como en sobreaviso, tiende a colocar todo en la escala de Jacob, entre cielo y tierra como los semidioses" (pág. 388), y Fronesis, en un poema, cuyos versos centrales definen: "El arte lo acompañó todos los días, / la naturaleza le regaló su calma y su fiebre"; y los finales, con una síntesis del libro: "Así todo lo que creyó en la fiebre, lo comprendió después calmosamente. / Es en lo que cree, está donde conoce, / entre una columna de aire y la piedra del sacrificio" (pág. 452). Sobre estas interpretaciones, el protagonista se rubrica desde el futuro: "Andando el tiempo, todos los que habían conocido a Cemí, estaban convencidos alegremente de que era el hombre que mejor había dominado el tiempo, un tiempo tan difícil como el tropical —donde Saturno siempre decapita a Cronos—, que le había profundizado más misteriosos sembradíos, que había esperado la furia mortal de ese tiempo con más robusta confianza para rendirlo y exprimirle su médula ondulante y la fijeza de ámbito de su rechazo y su soberanía" (pág. 437). La maduración de Cemí se canaliza en vocación de poeta: "El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus" (pág. 473).

Si la amistad de los tres muchachos les ha evitado herirse hasta el gemido, llega un momento en que cada uno de ellos debe apoyarse solo y tomar conciencia razonante de su personalidad. Cemí vuelve a la madre; su adolescencia ha cumplido la huída necesaria; la misma que Lezama comentó poéticamente en *Aventuras sigilosas*. El largo capítulo XII corta

la historia con un relato cuádruple, en contrapunto temático y temporal: la experiencia mágica de Atrio Flaminio, capitán de legiones romanas, en Tesalia; la del niño que ha llegado de Canadá a los trópicos y se mueve entre las delicadas predilecciones de la abuela y el rigor de los padres; las noches de un hombre visitado por lo invisible; la aventura póstuma de Juan Longo, crítico musical. Son alusiones a un mundo de lo "eterno", "donde ya el tiempo no se deja vencer", porque ha comenzado por no existir "ese pecado". Lo pagano antiguo y el ámbito cristiano, lo universal y lo cubano se entretejen en los símbolos del capítulo, que extrema las metáforas claves. Algunas pasan al siguiente, preparando la reaparición de Licario; en la visita que Cemí le hace, éste oye de entrada una confirmación: "Veo (...) que ha pasado del estilo sitáltico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesiástico, o del equilibrio anímico, en muy breve tiempo" (pág. 563). Propone el reconocimiento que más adelante ciñe un poema, conocido por Cemí después de la muerte del autor; los términos esenciales en las estrofas segunda —"Yo estuve, pero él estará, / cuando yo sea el puro conocimiento, / la piedra traída en el viento, / y en el egipcio paño de lino me envolverá"— y cuarta —"La araña y la imagen por el cuerpo, / no puede ser, no estoy muerto. / Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza" (pág. 616). La respuesta del adoctrinado no puede demorarse; la presienten las líneas últimas del libro: "Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó lo nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesiástico, podemos empezar" (pág. 617). Ha salido de la "duermevela" al frío de la madrugada, listo al descenso al centro de la tierra, "donde se encontraría con Onesppiegel sonriente".

Reducida y ordenada, la materia narrativa de *Paradiso* se aproxima a la de tantos libros entre novela y memorias que cuentan la formación de un carácter, desde la inocencia infantil al tumulto apasionado, y de éste al equilibrio de la juventud. Por esa condición ha sido relacionado con *À la recherche du temps perdu*, y la aproximación es ilustrativa siempre que de entrada se noten las diferencias. La primera, y definitiva, está determinada por la ausencia de Dios que destacan los volúmenes de Proust; vacío que con agudeza reconoció Jacques Maritain al solicitar un nuevo San Agustín que llevase a la trascendencia el desolado mundo proustiano. Otras diferencias se relacionan con la condición social y política de los protagonistas: el "Marcel" de Proust añora una aristocracia que siempre lo trató como advenedizo; "Cemí" pertenece al patriciado de la Cuba republicana y se instala cómodamente en sus modalidades. La aventura de Cemí

es personal, y de marcada intención religiosa; en sus planteos no aparece un tema como el *affaire Dreyfus*, que tanto removió el mundo proustiano, por mitológica que sea su versión. En cambio Lezama se acerca a Proust en considerar vida y conocimiento como una misma cosa; en justificar el arte como método de conocimiento; en la sinceridad intelectual de las búsquedas y —aproximación fundamental— en hacer del tiempo la esencia del arte.

El capítulo XI de *Paradiso* comenta una condición esencial en el libro: las relaciones temporales. Cemí ordena los objetos que forman el mundo de sus propiedades —un gamo de madera, una copa poblana, un ángel, una bacante—, y reflexiona sobre esas "recomposiciones espaciales, ese ordenamiento de lo invisible, ese sentido de las estalactitas", para adelantar una justificación del meollo de *Paradiso:* "Pudo precisar que esos agrupamientos eran de raíz temporal, que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta, la fluencia del tiempo convertía al espectador de esas aparentes ciudades espaciales en figuras, por las que el tiempo al pasar y repasar, como los trabajos de las mareas en las plataformas coralinas, formaba como un eterno retorno de las figuras que por estar situadas en la lejanía eran un permanente embrión. La esencia del tiempo, que es lo inasible, por su propio movimiento, que expresa toda distancia, logra reconstruir esas ciudades tibetanas, que gozan de todos los mirajes, la gama de cuarzo de la vía contemplativa, pero en las que no logramos penetrar, pues no le ha sido otorgado al hombre un tiempo en el que todos los animales comiencen a hablarle, todo lo exterior a producir una irradiación que lo reduzca a un ente diamante sin murallas. El hombre sabe que no puede penetrar en esas ciudades, pero hay en él la inquietante fascinación de esas imágenes, que son la única realidad que viene hacia nosotros, que nos muerde, sanguijuela que muerde sin boca, que por una manera completiva que soporta la imagen, como gran parte de la pintura egipcia, nos hiere precisamente con aquello de que carece" (págs. 477-8). El libro busca las "metáforas" del tiempo, dirigidas a crear una "imagen" que cubra una falla del hombre en pecado; todo lo exterior irradia sobre la transparencia posible que alcanza el narrador, abriéndolo a la comprensión del cosmos. El tiempo se hace el protagonista profundo de *Paradiso*, ahondando en la resurrección la historia personal de Cemí y de los personajes que éste reconoce. A la concepción platónica del tiempo como imagen móvil de la eternidad, que engloba toda medida del movimiento, Lezama ha sumado las concepciones cristianas, desde San Agustín y su visión psicológica, a los escolásticos medievales últimos con sus absorbentes análisis de la noción de eternidad. Sobre esta base confluyen aportes modernos, los de Dilthey, Bergson y

Heidegger, sin olvidar datos de las ciencias matemáticas e interpretaciones literarias, en particular la de Proust. Su idea del eterno retorno parece una deuda con el pensamiento griego y la reacomodación cristiana de Orígenes y Escoto, más que una influencia decisiva de Nietzsche.

En el mismo capítulo, el IX, se comenta el poder sugerente de la palabra, como si el narrador apuntara una de las direcciones centrales de su estilo. "Acariciaba un día Cemí, la palabra copta *Tamiela*, que se descompone en nuestro idioma en diversas palabras de significación muy distinta. Fluía el cantío de las dos vocales y el gozoso paladeo de la *e*. Ta*miela*, le sonaba como flauta, silencio, sabio, labial, piel. Pero esta vez el poliedro verbal configuraba las mismas raíces del infierno. Numerosas escamas implicadas formaban los reflejos de ese cuerpo verbal nadador. *Tamiela* significa también reserva, granero, buhardilla, depósito, sedimento, tesoro, letrina, despacho, habitación, morada. La noche en que se encontró por primera vez con esa palabra, le parecía una serpiente que suavemente reptaba entre la yerba húmeda del río, comenzando después de un lento transcurrir a chisporrotear las hojas por donde había pasado, fijándose en el resto de la noche como un agazapado lince carbunclo" (pág. 480). La palabra, moviéndose en el tiempo, va abriendo sugerencias hasta completar el proceso en que la "deliciosa y variada" *tamiela*, que ha sido vista subdividida como los anillos de una serpiente, vuelve a integrarse en un solo signo:*poche* en francés, *buche* en castellano: "Eran mutaciones que no alteraban su substancia. Después de las diez variantes señaladas, se resumía en una sola palabra, lanzaba un *buche*, donde estaban las diez mutaciones. Eran los cinco buches lanzados desde la tierra de las tinieblas, por los cinco príncipes pestilenciales" (pág. 481). Con este ejemplo se aclara de qué manera el habla de Lezama, tan carnal (y tan decididamente cubana) se proyecta siempre a instancias trascendentes, las de un católico que acepta el mundo sin maniqueísmos ni recortamientos. Los elementos nocturnos y demoníacos del libro funcionan en relación con el orbe total en que se instalan; los vence la palabra, previniendo el triunfo último sobre la muerte.

Sobre los pasos del análisis puede intentarse ahora una caracterización más ceñida de la complejidad de *Paradiso*. La historia de José Cemí se desarrollo como una novela arquetípica que la acerca al relato docente de Gracián, con su protagonista expuesto como cifra simbólica del hombre, con errores y desviaciones, pero alentado por la inalterable esperanza en la Gracia. El protagonista es Cemí, pero también el hombre en el itinerario de su peregrinaje terreno; el ataque de asma que sufre el niño en el capítulo I es un nacimiento entre miserias y dolores; en el episodio ya está esa sensación de angustia que reaparecerá en otros momentos del

relato. Las experiencias restantes se acercan siempre a interpretaciones de la caída de la humanidad, reiteradas desde la falta de la pareja primera. Pero Lezana sitúa esa trayectoria en un medio concreto, la Cuba de este siglo; la radicación espacial y temporal se da con riqueza capaz de valorizar todas las cosas y dar dimensión mágica a los hechos nimios. El ajuar de una novia, una comida en familia, los detalles de una habitación, un paseo por la nieve, una disputa entre estudiantes, el acto sexual, un amanecer, todo adquiere proporciones épicas al inscribirse en las relaciones temporales que entretejen los sucesos. Como Dante y Claudel —y la relación no es caprichosa—, Lezama acepta la riqueza turbadora del mundo, porque en sus elementos celebra la voluntad del Creador. La concepción del tiempo no se desprende de la historia; Lezama no narra hechos y luego reflexiona sobre los mismos, sino que todo surge del mismo impulso hecho verbo. Si a veces aparecen las fisuras, éstas informan de los fracasos del narrador en su voluntad de crear un mundo contra las derrotas mortales. Del sistema barroco de *Paradiso* va creciendo un extenso tratado que se afirma en los capítulos finales, a veces con olvido de la narración. Las líneas claves del método ya habían sido adelantadas por los ensayos de Lezama, y por muchos de sus poemas; unos y otros resumidos en *Paradiso*. Hace pensar así en esos tratados medievales que buscaban dar el dibujo total del mundo, con su historia, su presente y las profecías; abiertos todos los datos por la dignidad del verbo. Las limitaciones de la sabiduría medieval ponían un coto a esas concepciones ambiciosas; desde las perspectivas de Lezama la materia parece desproporcionada al esfuerzo de sólo un libro.

Lo que hay en *Paradiso* de summa y de enciclopedia es vitalizada por la inocencia americana de su autor, turbadora en su ambición sin petulancia. La unidad múltiple de los capítulos se expresa con un estilo de riquezas alusivas, que juegan con lo arcaico y lo neológico, el vocabulario científico y las lenguas especiales, lo literario y lo popular, en ennoblecimiento permanente del idioma. Sarduy le reconoce la reconstitución total de las posibilidades del habla cubana; el autor de *Gestos* no indica las diferencias entre Lezama y otros contemporáneos comprometidos con intentos semejantes, por ejemplo Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*. Cabrera Infante parte del habla habanera actual, por esto muchas de sus páginas adquieren su condición esencial en la lectura de voz alta; el rastreo del pasado se abre sólo en pasajes de pastiche. El autor de *Paradiso* asienta en cambio sus elecciones en la Cuba tradicional y española, con su gusto churrigueresco, al que los modernistas sumaron las muchas tentaciones del *Art Nouveau*, y a las que Lezama aporta las del sobrerrealismo. Lo reconoce así cuando elogia a algunos de los más sabro-

sos inventores verbales de la familia, como el tío Alberto; la carta de éste (págs. 227-9) y sus comentarios a la partida de ajedrez (págs. 234-5) ilustran las tensiones extremas de un "idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías" (pág. 226). El habla de Lezama es de una sintaxis habitualmente lenta, como si se fuera dibujando el avance del pensamiento; de ahí la importancia musical de las cosas, tantas veces inesperadas para las convenciones ortográficas. A pesar de la extrema vigilancia del texto, éste impresiona como transcripción de la lengua oral; de un idioma articulado con las morosidades de los hábitos criollos, con su detenimiento placentero en las comparaciones y su regodeo en las metáforas. Lenguaje paladeado en el que abundan los ejemplos memorables:

"...el director Jordi Cuevarolliot, anchuroso, pero ágil, con su viril cabezota rubia, iba atravesando los patios, seguido del respetuoso silencio de los aprendices. Su rostro de piel dura, con extremadas rojeces y sus barbas policromadas por astutos ungüentos, recordaba el *Charles de Saulier, Sieur de Morette*, de Holbein, más blando y con menos preocupaciones tenebrosas, como si hubiese sido retocado por Murillo" (pág. 113);

"Sobre la marina del edredón, con su reverso color cacao, el traje de boda de Rialta, confeccionado por Madame Casilda. Encaje de Brujas combinado con encaje inglés, animado por los reflejos del tafetán espejeante. El de Brujas enlazaba nidos de flores blancas, como de aguas quietas, no mecidas, en linda eternidad; descansaban los rosetones en hojas carnosas, como para apoyarse en las aguas duras, muy lunadas, eternidad respirando por las piedras del estanque. El encaje inglés rameaba enlaces y nudillos, que se contentaban con la deliberada fineza de las ramas, subrayando además esa fineza en la infinita proliferación de sus variantes. Bajo los flechazos lanzados por los reflejos del tafetán, el ramaje inglés parecía acoger las rosas de Brujas, que se estremecían en un relámpago de algodón, antes de regresar a sus hojosos cofres carnales, donde adormecían de nuevo su pureza" (pág. 160);

"Llegó al recodo del Malecón. La luna, rodeada de nubes con las entrañas muy cárdenas, sumaba espirales anaranjadas, como unas espirales clownescas trocadas en serpientes de anillos javaneses. Un pequeño velero entró raudo en el golfillo del recodo, las aguas, lentificadas en su penetración, cobraban un brillo vidriado de cerámica, donde una colonia de caballitos de mar dormía a la sombra de un pulpo en aguas de escasa profun-

didad. El viento se levantó ahora de la tierra hacia el mar, y el velero, semejante a la incesante refracción visual del pez, dio una vuelta rapidísima, como si de nuevo el hombre dios, con sus sobrepellices de tigre moteado, le hubiese soplado en el oído una orden perentoria de ejecución inmediata, pero de finalidad desconocida" (pág. 399).

Lezama extrema las dificultades estimulantes de *Paradiso* para que el lector reitere la vía que cumple José Cemí. Como ocurre con Proust, no son pocas las zonas muertas en el libro; aún lo fascinante en sus límites inmediatos suele desproporcionar la estructura de la novela. Tales caídas son reforzadas por la tensión permanente de las metáforas, con su ambición de encerrar el universo mundo y su historia. *Paradiso* es de una complejidad desmedida; por esta condición los comentaristas han parcializado su adhesión, volcando los elogios a la creación idiomática. Olvidan así que todas las felicidades verbales responden a una concepción y a un sistema; el escamoteo del contenido del libro pone en peligro la unidad del intento. *Paradiso* es un testimonio —un libro *iniciático*, como los de Proust, como los de Joyce—, no sólo una fiesta verbal; el orbe idiomático no puede ser desprendido de esa calidad testimoniante, católica y de nuestra América, de José Lezama Lima.

JUAN CARLOS GHIANO

Juan José Castro

La noticia de la muerte de Juan José Castro me produce un profundo pesar. Pero mi mayor dolor fue enterarme, hace algunos años, de la enfermedad que ya lo había convertido en un muerto. Porque hay músicos creadores que desde su juventud o su adolescencia están animados por un genio que se manifiesta de súbito, como Mozart o Benjamin Britten, y hay otros —precisamente aquellos en quienes el genio corre parejo con la madurez de su personalidad— que sólo muy tarde dominan por completo su estilo: tal es el caso de César Franck o, en nuestros días, de Frank Martin. Ni Beethoven ni Wagner fueron precoces, en realidad. Hay, así, compositores alcanzados por la muerte en un momento en que ya han dado amplio testimonio de su genio y otros que mueren cuando aún no han dado todo lo que podía esperarse de ellos. La vida de estos últimos es una columna rota. Por eso, al dolor que me causa la pérdida de un amigo tan querido como Juan José Castro se suma la de ver cómo se desvanece una gran esperanza.

Los Castro eran y son todavía una familia de músicos. Los que he conocido mejor, Juan José y José María, llamaban la atención de inmediato por su carácter reflexivo, mesurado, y a la vez perseverante y ardientemente animado por un profundo sentimiento musical. Nada de lo que ha escrito Juan José me es indiferente; de obra en obra, la personalidad de su estilo se ha afirmado cada vez más. Considero que una partitura como *Corales criollos* se destaca no sólo en la música argentina, sino también en la música de nuestra época. Pero su música —cuando no es francamente alegre— surge de una naturaleza un poco recluida y secreta cuya expresión nunca pierde su sobriedad, su austeridad casi aforística, lo cual no facilita su aproximación. Sin embargo, esta naturaleza era de fondo demasiado rico para haber dicho ya su última palabra. En ningún ámbito de sus actividades había dicho Juan José esa última palabra. Por eso, no sólo merece permanecer en el recuerdo de quienes lo conocieron, sino también que lo revelemos a las generaciones jóvenes por las obras que nos deja.

ERNEST ANSERMET

El artista y el hombre

A Ernest Ansermet, el gran director suizo, le debo mi temprana amistad con José María y Juan José Castro. En cuanto los vio actuar, en la Asociación del Profesorado Orquestal, hace más de cuarenta años, supo valorarlos y quiso que yo los conociera. *La Prensa* del 5 de setiembre citaba unos párrafos de Ansermet sobre Juan José. Nada de lo que he leído sobre él coincide tan exactamente con mi sentir. Deseo subrayarlo en esta ocasión. Escribía Ansermet: "Uno encuentra a menudo músicos, virtuosos, cuya musicalidad está extremadamente desarrollada, pero cuya personalidad humana ha permanecido bastante pobre o bastante trivial. Y es también más importante de lo que generalmente se cree que existan en un medio musical músicos que no brillen exclusivamente por su musicalidad y su arte, sino que sean al mismo tiempo personalidades humanas excepcionales. En Juan José Castro esos dos aspectos de su persona van juntos."

Esto que escribía Ansermet, refiriéndose a los músicos (por razones profesionales los conoce mejor), se podría aplicar a los artistas en general, e incluso a los pensadores. La actitud de quienes declaran que nada tiene que ver la obra de arte (ya sea interpretativa o creadora) con la personalidad del artista, que el hombre importa poco, interesa poco, me ha chocado siempre por considerar esa teoría como un grave error o una falla de quienes la sostienen. Con ese planteo se demuestran incapaces de reconocer la superioridad de quien une al talento la lealtad, la valentía, la rectitud, el desinterés y —ya lo dije en otra ocasión— la limpieza. No niego, ni mucho menos, que existan genios que no poseen o que no ejercen estas virtudes. Afirmo, simplemente, como lo afirma Ansermet, que es importante que también exista lo otro; y que lo otro es superior. Juan José Castro no pertenecía al tipo de hombres dotados que, fuera del arte, viven en terrenos bajos. No era un excelente músico y una persona mediocre o francamente detestable. Y cuando en un hombre se dan unidas virtudes que muy rara vez andan juntas, se vuelve patente la falsedad (que pasa por demostración de inteligencia desprejuiciada) de quienes opinan que las bajezas del creador cuentan poco frente a la elevación de lo creado y que no constituye una especie de deber que en la persona humana se refleje, sino todos, parte de esas excelencias.

La unión de la excelencia en el orden del arte y del sentido de responsabilidad del ser que recibió por azar tal riqueza no es muy común. Pero si nos atrae únicamente la maestría profesional de un artista, no es forzoso que sintamos por él respeto y cariño. No es forzoso que lo aceptemos íntegramente.

A Juan José Castro se lo admiraba, se lo estimaba y se lo quería. Ya es mucho que un ser nos inspire una de estos tres sentimientos. Los tres a la vez es inusitado. Sé de muy pocos hombres que, por vivir a cierto nivel, por mantenerse porfiadamente en él, esfuerzo nada fácil, merecen inspirarlos.

Considero que nuestro país, tan dado ahora al elogio ditirámbico de lo nacional, no ha sabido o querido aprovechar y recibir con plenitud lo que este gran argentino le ofrecía. Me duele decirlo y es triste que la hora de la muerte sea la hora en que hemos de repetir estas amargas y ya inútiles verdades. Que nos perdone Juan José Castro.

VICTORIA OCAMPO

(Septiembre de 1968)

Witold Gombrowicz y su diario argentino

Witold Gombrowicz es un caso límite demostrativo de hasta qué punto es cierto el resobado aforismo: "el estilo es el hombre". Hasta tal extremo que en su caso habría que invertir los términos: "el hombre es su estilo". Porque al principio fue Gombrowicz, o mejor dicho, Witold Gombrowicz, para deslindar su inicial soledad dolorosamente satisfecha de sí misma, sin hacer partícipes de ella a los denodados polacos a quienes les haya sido deparado el duro destino de compartir su apellido.

Para Gombrowicz ni siquiera rige aquello de "yo soy yo y mi circunstancia", o a lo más, su circunstancia se limita al Witold, y por eso al tratar de escribir sobre su *Diario Argentino* de reciente publicación en castellano (Sudamericana, 1968) no puedo evitar la referencia a su persona. Porque en el *Diario Argentino* de Gombrowicz, Gombrowicz es para Gombrowicz infinitamente más importante que esa insólita Argentina a la que vino a parar impensadamente a comienzos de la última guerra y en la que permaneció hasta hace muy pocos años. ¿Menosprecio? ¿Altanería? ¿Petulancia? Nada de eso: tales actitudes presuponen cierta condescendencia a considerar existente algo que caiga fuera de lo gombrowicziano, y eso estaría fuera de lo demostrable. La cosa va más lejos porque su auténtica actitud vital es la del solipsista consecuente. No es que esa sea su filosofía, lo que no deja de ser una lástima, porque nunca se repetirá "le physique du rol" del perfecto solipsista de modo tan cabal como en su persona.

Erguido, con el aire de quien se ha tragado un asador y se siente feliz al no acabar de digerirlo, sentado frente a su interlocutor, pero no del todo de frente, sino de modo tal que su mirada forme un ángulo, no excesivo pero evidente, digamos de unos quince grados, para que esa pequeña pero significativa desviación señale las diferencias entre el ser y el no-ser, accediendo al reconocimiento del semi-ser ajeno, no por caridad, sino por necesidades intelectuales imprescindibles para no confesarse que está hablando a solas. Lo dice en su página 58:

"Me puse a escribir este diario, no quiero que la soledad yerre en mí sin sentido, necesito a los hombres, un lector... No para comunicarme

con él. Sólo para emitir señales de vida. Ya hoy consiento en las mentiras, los convencionalismos, las estilizaciones en este diario con tal de pasar de contrabando, aunque sea como un eco lejano, un tenue sabor de mi yo aprisionado".

El "no para comunicarme con él", es definitivo y ni siquiera necesitaría haber sido escrito, de tal modo trasciende de toda su actitud corporal. Confiesa también que durante un tiempo se hizo pasar por conde. En realidad habría que reprocharle la excesiva facilidad del embuste, pues su natural empaque lo hace de una verosimilitud abrumadora. Hasta en el monóculo. No es que lo use, pero sus músculos faciales tienen la tirantez impávida imprescindible para el sostén del impertinente adminículo utilizado para prescindir de la grosera visión plebeyamente estereoscópica, sutilizándola a través del monóculo ideal que la vuelve abstracta e intelectualizada. Padecí el flagelo de su inteligencia, tan lúcida como inaguantable por su inmisericorde falta de intermitencias, durante las largas tardes arruinadas por ella, de un verano entero en mi retiro piriapolitano.

Llegaba con el confesado propósito de discutir conmigo. Claro está que sin el menor propósito de comunicarse, "Sólo para emitir señales de vida".

Pocas cosas me apasionan tanto como las discusiones de buena fe, durante las cuales verifico hasta qué punto mis opiniones continúan siendo mías, y en tal caso me limito a ventilarlas para que no se me apolillen, o la urgente necesidad de recurrir a las del prójimo para remedio de mi indigencia. Pero tales discusiones deben surgir espontáneas, por necesidad *comunicativa* y el regocijo vital que hallo en su práctica, me inhibe para considerarlas como ejercicio gimnástico o pugna deportiva con la propia sombra. En especial cuando el papel que se me acordaba era el de "la propia sombra".

Ver disminuir la numerosa soledad de mis pinos marítimos por la condescendiente presencia de un caballero polaco que venía a imponerme su personal necesidad de training intelectual adjudicándome una hipotética, y desde luego provisoria, existencia, sin otra finalidad que la de cerciorarse de la indiscutible seguridad de la suya, no era para mí, ni desde luego para mi mujer, un especial motivo de deleite.

No soy un excesivo cultor de lo que se llama "urbanidad". Lo declaro antes de referir esta anécdota reveladora de que a todo hay quien gane. Una de esas tardes estaba en casa nuestro amigo Franco Di Segni que preparaba su exposición de "móviles", y que había hecho con algunos de sus modelos, unos graciosos dijes de oro. Mi mujer tenía uno puesto cuando apareció el inevitable Gombrowicz. El encuentro entre Franco y Witold, no era de los fáciles. Para tratar de facilitarlo, mi mujer se sacó el dije y se lo alargó al recién llegado, diciéndole:

—Es obra de nuestro amigo.

Gombrowicz se limitó a tomarlo entre sus dedos con la asqueada curiosidad con que podría haberlo hecho con un bicho poco interesante, y tras muy breve silencio emitió su inapelable veredicto al tiempo que devolvía el cuerpo del delito:

—Inmoral.

No. De Witold Gombrowicz podrá decirse lo que se quiera: que tiene una cultura fuera de lo común —sus agudos análiss del existencialismo y el marxismo lo prueban en este libro— una inteligencia crítica tan sagaz como arbitraria, que a veces —no tantas como él supone— linda con lo genial, pero que es simpático, lo que se dice simpático, no, no lo es. Además consideraría un insulto el parecérselo a alguien. ¿Qué necesidad tiene de simpatía un ser único en su especie, sin prójimo posible? En la misma página 58 ya citada se confiesa —desde luego que a sí mismo— con estas palabras que no dejan de ser terribles:

"Ya soy. Witold Gombrowicz, estas dos palabras que llevaba sobre mí, ya realizadas. Soy. Soy en exceso. Y aunque podría acometer todavía algo que me resultara imprevisible a mí mismo, ya no tengo deseos... Nada puedo querer por el hecho de ser en exceso. En medio de esta indefinición, versatilidad, fluidez, bajo un cielo inasible soy, ya hecho, terminado, definido... soy y soy tanto que ese ser me expulsa del marco de la naturaleza".

Esto es lo más importante que le sugiere su primera ida a Mar del Plata, y desde luego no es poco como logro de una denodada sinceridad, pues nadie puede esperar impresiones o paisajes de quien se reconoce, por exceso de ser, expulsado del marco de la naturaleza.

No cambian mucho las cosas cuando va a Tandil, donde sigue actuando su desollada sinceridad propia del que está solo y desespera. En la página 128 se lee:

"¡Quiero ser concreto y privado! ¡Estoy harto de las ideas que me ordenan preocuparme por China; no he visto China, no la conozco, no he estado allá! ¡ Basta ya de decretos que me manden ver un hermano en un hombre que no es mi hermano! Quiero encerrarme en mi círculo y no tratar de alcanzar más allá de lo que me permite la mirada. ¡Destrozar esa maldita 'universalidad' que me sujeta peor que la cárcel más estrecha y salir hacia la libertad de lo limitado! Anoto este deseo, hoy, en Tandil".

No está nada mal, por supuesto, eso de la libertad de lo limitado. Pero un paso más y declaraba la inexistencia de China por no haberse visto como Tandil, favorecida con la presencia de Witold Gombrowicz. Pero, ¡cuidado, tandileros! ¡A no enorgullecerse demasiado con tan inmerecido destino!, pues a renglón seguido, escribe:

"¡En Tandil soy la persona más eminente! ¡Nadie puede compararse conmigo! Son setenta mil... setenta mil inferiores... Al pasar, mi cabeza es como una lámpara...".

¡Ojo una vez más, tandileros! a no indignarse tampoco demasiado con esta deliberada salida de tono de recóndito humor, que no puede ni llamarse petulancia siquiera, y que se extiende sin duda a todo el resto de la hipotética humanidad, sin excluir, por supuesto a los imaginarios habitantes de una casita a orillas del vespertino mar piriapolitano.

Una de sus fobias de entonces era Borges, que acababa de recibir el premio Formentor, poco después adjudicado al propio Gombrowicz, y como conocía mi admiración por su obra, procuraba estimular mi indolencia polémica con sus ataques ingeniosamente malévolos de divertida arbitrariedad. De pronto se me hizo sospechosa cierta actitud reticente que en vano trataba de ocultar lo ya inocultable.

—Grombrowicz —le dije— ¿Ud. ha leído a Borges?

—Naturalmente que no —respondió imperturbable— ni pienso, con la opinión que tengo de su obra...

Nunca he oído dicterio más borgiano contra Borges, cosa nada extraña, pues en materia de arbitrariedad es más lo que les asemeja que lo que les diferencia entre sí.

Pero en boca de Gombrowicz es preferible verse vituperado antes que alabado y muy pronto veremos por qué. Su capacidad denostadora temiblemente asistida por un eficaz humor de tipo imperturbable, va siempre dirigida a los méritos que considera más altos. Ejemplificaré con parte de las notables páginas que desde el mismo Tandil, dedica a Proust. Dice en la 125:

"¿Por qué lo admiramos? Lo admiramos ante todo por haber osado ser delicado y no haber vacilado en mostrarse así, tal como era... un poco en frac y un poco en bata de casa, con un frasco de medicamentos, con una pizca de maquillaje homoxesual-histérico, con fobias, neurosis, debilidades, esnobismos, con toda la miseria de un francés ultrasutil. Lo admiramos porque detrás de ese Proust contaminado, raro, descubrimos la desnudez de su humanidad, la verdad de sus sufrimientos y la fuerza de su sinceridad. Pero, ¡ay!, cuando examinamos mejor volvemos a descubrir detrás de la desnudez a Proust en bata, en frac o en camisón junto con todos los accesorios, la cama, las medicinas, los bibelots. Es un juego a la gallina ciega. No se sabe aquí qué es lo definitivo, si la desnudez o la vida, la enfermedad o la salud, la histeria o la fuerza. Por eso Proust es un poco de todo, profundidad y superficie, originalidad y banalidad, perspicacia y candor... cínico e ingenuo, exquisito y de mal gusto, hábil y torpe, entretenido y estudioso, ligero y pesado...

¡Pesado! Este primo me aplasta. Soy de su familia... yo, ultrasutil, pertenezco al mismo medio. Sólo que... sin París. Me ha faltado París. ¡Y mi delicado cutis no protegido por los afeites siente la mordida del áspero Tandil!" ¡Y dale con Tandil! De nuevo prevengo a los interesados que dentro de su estilo la aspereza de Tandil es un elogio que hay que saber apreciar en contra de París.

No deja de ser admirable que este admirable trozo de crítica ajena termine por convertirse, por el desparpajo de la identificación familiar, en autocrítica. Y si insistí en que es preferible verse vituperado antes que alabado por Gombrowicz, es porque conozco su obsesiva convicción de que en la tensión que en la realidad se establece entre lo que él llama madurez e inmadurez, el polo positivo debe buscarse en esta última.

La juventud es un valor en sí, nos repite ya desde las anteriores páginas de *Ferdydurke*, no por lo que tiene, sino por sus carencias, una juventud cuanto más inculta mejor, le seduce. Confiesa sus hábitos de seguir por las calles de Retiro, o por las de Santiago del Estero, los pasos de un soldado, un marinero o un chango, atraído por lo que en ellos sospecha de insatisfactorio y crudo, de ordinariez, sin formación cabal, porque lo considera algo más atrayente que las elaboradas formas de lo espiritual o lo culto. Adelantándose a las suposiciones que suscitarán esas sospechosas persecuciones a los muchachos, aclara que, aparte de lejanas experiencias juveniles, nada hay en él de homosexualidad. Piadosamente

interpreto sus palabras explicando que su preferencia por la masculinidad de changos y conscriptos, pudiera provenir de su exceso de rusticidad, de bronca rudeza que pone más de relieve su inmadurez que la natural blandura de las muchachas.

La consecuencia forzosa de tal doctrina es el sarcasmo contra todo lo que considera preocupación por elevar un nivel intelectual, de lo que no se salvan, como se ha visto, ni Proust, ni desde luego nuestra revista, cuya polaridad negativa, conviene no olvidarlo, corresponde a su actitud de apertura espiritual, de "sospechosa" madurez. De lo que no me salvé tampoco yo, en quien vio, inmerecidamente, un representante "in partibus piriapolitanorun" digno de su alto renosprecio, digno como tal de ser utilizado como punching-ball" dialéctico, mientras afirmaba su ser existencialmente indudable para apoyarlo en las tabernarias tertulias nocturnas con los mozos de hotel.

Todo esto no quita que en su libro abunden las páginas cuya amenidad no siempre proviene del sarcasmo, sino de una innegable capacidad literaria. Como este comienzo de su partida de Buenos Aires:

"El puerto. Un café en el puerto, próximo al gigante blanco que habrá de llevarme... una mesita frente al café, amigos, conocidos, saludos, abrazos, cuídate, no nos olvides, saluda de nuestra parte a... y de todo aquello la única cosa que no murió fue una mirada mía, que por motivos desconocidos me restará para siempre; miré casualmente al agua del puerto, por un segundo percibí un muro de piedra, un farol en la acera, al lado un poste con una placa, un poco más allá las barquitas y las lanchas balanceándose, el césped verde de la orilla... He aquí cual fue para mí el final de la Argentina: una mirada inadvertida, innecesaria, en una dirección casual, el farol, la placa, el agua, todo ello me penetró para siempre".

Pura fenomenología despojada de todo sentimentalismo, e incluso de todo sentimiento: "una mirada inadvertida, innecesaria, en una dirección casual: el farol, la placa, el agua". No puede darse más honesta prueba de imperturbabilidad ante lo ajeno.

Es la misma que le permite la objetividad necesaria para arriesgar este vaticinio en la página 96:

"El argentino auténtico nacerá cuando se olvide de que es argentino y sobre todo de que *quiere ser* argentino; la literatura argentina nacerá cuando los escritores se olviden de Argentina... de América; se van a separar de Europa cuando Europa deje de serles problema, cuando la pierdan de vista; su esencia se les revelará cuando dejen de buscarla".

Precisamente por estar expresados estos conceptos con voluntario tono de paradoja, acaso contengan lo más valioso que sobre nosotros nos deje dicho Witold Grombrowicz en su Diario, aunque de pronto pueda incomodarnos.

Es curioso que a su perspicacia se le haya escapado la posibilidad de aplicarse a sí mismo el consejo: El Gombrowicz auténtico nacerá cuando se olvide de que es Gombrowicz y sobre todo de que quiere seguir siendo Gombrowicz.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Obra e interpretación musical

No parece posible aproximarse a la idea de obra sin relacionarla con la de unidad o totalidad. Y en ningún otro producto del arte es esta aproximación tan obligada como en la obra musical. Pues la obra musical se da en una dimensión temporal donde el todo informa de tal manera a cada una de las partes que éstas, más que concurrir al primero, semejan su efecto, como si aquel todo en que en definitiva consisten las precediera. Y es a través del todo como una obra de arte goza del derecho de perdurar en sí misma y en nuestro recuerdo. Podremos, sí, evocar determinada sonata en función de alguna de sus partes, pero la resonancia que este o aquel pasaje ha dejado en nuestro espíritu no es sino el efecto de su intrínseco valor unitario, de su logro, en fin, como totalidad. ¿Qué resta en nuestra memoria, a través de ciertos compases de la sonata en si menor de Liszt, sino la sonata misma?

La idea de la obra de arte como totalidad tiene el prestigio romántico de la inspiración: el rapto mediante el cual Beethoven prevé la *Novena Sinfonía* o Goethe su *Fausto*. Así como la obra está en cada una de sus partes, aquella sinfonía, este drama, *estaban* en la mente de sus autores antes de cristalizar en el pentagrama o en el papel en blanco. Pero la idea de un todo como una esencia independiente y rectora de las partes no es, en rigor, tributaria de un proceso cronológico. Esa idea satisface las exigencias de idealismo y realismo y corresponde a la más estricta lógica formal, desde Aristóteles hasta Husserl.

Si admitimos que la obra musical es una totalidad no será aventurado asignarle una dimensión temporal tan idéntica a su condición de tal como distinta de los "tiempos' en que articula el todo y cada una de sus partes. En otras palabras: el *tempo* de una sonata *no* es la suma de este "allegro", este "adagio", aquel "presto". Es, más bien, su duración como totalidad, es decir, como obra, lo que la define a través de la interpretación. Menos, pues, que por sus contenidos parciales, la obra musical se mide por su destino de "cosa hecha" y *pasada*, cuya restauración auténtica corresponde, justamente, al intérprete.[1]

1 La intuición total de la obra por parte del intérprete se relaciona con la memoria particular que supone: cuanto más profunda sea en él la huella del primer compás, más auténtica será la perduración que del trozo entero nos dé en el último. Este tipo de memoria corresponde a la vivencia: es paisajista y biográfica por naturaleza y nada tiene que ver con la "cantidad'í memorizada. Hasta se diría que le es opuesta. La moda de tocar, cantar o dirigir sin partitura, incluso las composiciones más endiabladas

El intérprete cabal *intuye* esa totalidad mediante una vivencia de comprensión parecida a la del historiador que adivina el sentido de un hecho dado. He aquí el secreto de ese don inefable que llamamos musicalidad, cuya presencia echamos, hoy, de menos. Claro que también el intérprete es, como persona, una totalidad. Y su paradoja la de trasmitir una expresión ajena sin abandonar la propia. El consejo de renunciarse gracias a no se sabe qué ascesis, tan caro a los pedantes, es, a la vez, obvio e insensato. Obvio, porque la idea misma de intérprete supone el conocimiento del estilo y la observancia más o menos lata de las indicaciones del autor. Fuera de estos patrones muy generales, conforme a los cuales un pianista debe saber distinguir entre una sonata de Mozart y una fantasía de Schumann o un "allegro" de un "presto", la libertad es sagrada. Insensata, porque la tal renuncia es, en el fondo, imposible. La buena conciencia del intérprete consiste, más bien, en consustanciarse. La virtud de Backhaus como intérprete de Beethoven no depende de una sospechosa renuncia a ser Backhaus sino de la posibilidad de ser fiel a sí mismo en Beethoven. Y esa capacidad de comprender, pongamos por caso, la dimensión temporal, total, de la *Apassionata*, tiene que ver con una intuición de la obra que, tanto como la sensibilidad para percibir a un autor y su época, implica la captación entera de ese pasado específico: esa pequeña y determinada historia que es, en fin, la *Apassionata*.

Lo que decimos del intérprete vale, claro está, para el simple oyente. También éste *vive* la obra en términos de intuición histórica y, naturalmente, a través de una personalidad. La audición de un estudio de Chopin *conlleva* nuestra vida, si es verdad que ésta se articula en una experiencia, un pasado, no distinto del acto "presente" de escucharlo. Resulta claro, así, que cuanto más profundo sea el sentimiento de la obra por parte del intérprete o mediador tanto más cumplida será la vivencia estética del espectador, a condición, naturalmente, de que éste sea capaz de percibir a través de aquél el sentido último de la obra, tal como aquí lo definimos. Si dejamos de lado todo lo que hay de providencial en este proceso, concluiremos que el éxito de un concierto, aquello que muy de tarde en tarde definimos como una emoción inolvidable, depende de la íntima conjunción descripta.

Tal conjunción es hoy cada vez más rara, pese a la gran cantidad de

---

de la música moderna, es uno de los tantos tributos a una época sensacionalista, más interesada en el espectáculo del ejecutante que en el lenguaje del autor. La memorización de cientos de obras, en que sobresalen algunos virtuosos de hoy, es un fenómeno paralelo a la pérdida de la facultad interpretativa como intuición histórica. Por lo demás, también el pianista o el director que siguen con los ojos una partitura la saben necesariamente "par coeur". Ni siquiera cabe oponer que la ejecución "sin papel" asegure una interpretación más auténtica. Al contrario: es más seguro y conjeturar que el control del recuerdo, por muy mecanizado que esté, y aun precisamente por ello, actúe en desmedro de la evocación cabal de la obra.

intérpretes y oyentes y, muy probablemente, por las mismas causas que han conducido a esa multiplicación. La raíz de tal crisis corresponde a diversas causas sociales, de las cuales algunas (acceso de la masa a los productos de una cultura "difundida", y por lo tanto, falsificada, espíritu y economía de consumo, dictadura de la propaganda) repiten hasta el cansancio pensadores, sociólogos y especialistas.

No es aventurado afirmar que aquella crisis corresponde a la de la obra misma como totalidad. El perfeccionamiento de la grabación fonoeléctrica y la seducción del micrófono han encerrado a intérpretes y oyentes en el círculo de un preciosismo sonoro y un virtuosismo mecánico donde las "partes" desalojan al todo.[1] De aquí al nacimiento de un nuevo sensualismo, constituido en el goce de los valores tímbricos y sonoros que el disco separa y exalta, no había más que un paso. En adelante, el interés por la obra como un todo unitario se traslada a esta o aquella versión. El culto de la brillantez y de la sonoridad, originado en la grabación de "alta fidelidad", completa el cuadro en el dominio de lo cuantitativo. Un cuadro que corresponde, es verdad, a los gestos de la burguesía adinerada, no menos que a las solicitudes de los grandes espacios musicales, a la existencia, en fin, de un público cada vez más numeroso.

Este "progreso" ha engendrado en las nuevas generaciones de melómanos la idolatría del instrumento y el gusto por la "ejecución sin fallas". Nuevos métodos de enseñanza han hecho posible la proliferación de virtuosos capaces de alcanzar en poco tiempo un rango de ejecución excelente. Pero también es cierto que dicho rango parece avanzar en razón inversa de la profundidad interpretativa. Los últimos años, en efecto, han sido fértiles en la "promoción" de ejecutantes tan brillantes como inmaturos. Pero aun los artistas de renombre han sacrificado las exigencias del lenguaje musical a las simplemente mecánicas que les dicta la grabación. Semejante perfeccionismo, que convierte al instrumentista en mecanógrafo y a un director de orquesta en vivisector de la partitura proviene en buena parte del disco y parece por el momento irreversible. El resultado es que, con demasiada frecuencia, en las salas de concierto, el asombro triunfa sobre la emoción.

1 Este perfeccionismo suele alcanzar los extremos de la ingravidez y la superficialidad. La sensación de vacío que, al fin de un concierto, nos deja este o aquel conjunto, éste o aquél virtuoso, tiene su raíz en el culto de los valores exteriores y materiales de la interpretación. El resultado es la uniformidad y la monotonía: la ejecución, en efecto, se ha vuelto tan "preciosa" y contundente, como impersonal. Recordando a Ortega podríamos decir que también la interpretación se ha deshumanizado. Lo cual no deja de ser paradójico en pleno imperio de una filosofía que exalta el valor de una existencia no distinta del hombre. El discómano, nuevo vicioso de la era fonoeléctrica que atravesamos, ha suplantado, en el gusto y en la crítica, la quisquillosidad por la seriedad. Este personaje, a la vez irritable y decadente, equivale, en medio del aburrimiento que lo acosa, a aquel otro, de rostro gris, que Debussy denunció en su momento y para siempre.

No es casual que la crisis de la obra como unidad coincida con la renuncia a la tradición y, con ella, a la historia, que caracteriza la posición estética de los años que vivimos, si es cierto que toda unidad es continuidad. Ni lo es que al desdén por un Arte con mayúscula corresponda el abandono de la obra por el fragmento, de la interpretación por la ejecución, del todo por las partes: del fin por los medios. Ambos fenómenos se vinculan estrechamente y garantizan el colapso de una totalidad que contiene la crisis del paisaje y de esa perspectiva biográfica e histórica en que albergamos el sentimiento y la *trascendencia* de la obra.

Es verdad que la preferencia por el impacto sonoro armoniza con las conquistas de la "nueva música". Si con ella sólo se procuran sensaciones auditivas que no intentan ir más allá del instante en que transcurren ni ofrecer otra continuidad que la de una estructura fija o simplemete librada a la *inmanencia* del azar, la unidad en un *tempo* personal o supraindividual y objetivo no tiene sentido. Muy otra cosa ocurre con las obras imperecederas. y aun perecederas, del pasado musical, en la medida en que la grabación fonoeléctrica les impone los avances microfónicos de la potencia sonora y del preciosismo instrumental. Suma de elementos capaz de convertir un violín en una trompeta, un acorde en una explosión, una sinfonía en una lámina anatómica, un director de orquesta en un "ejecutivo", un gimnasta o un bailarín, una orquesta en un arma.

¿Aceptaremos que un Arte con mayúscula es, hoy, incapaz de integrar una *vida* en que el consumidor ha reemplazado al contemplador? ¿Reconoceremos que a una ciencia que sume al hombre en especulaciones cada vez más complejas corresponde un sentido estético fundado en sensaciones cada vez más simples? Dejemos estas preguntas en suspenso y contentémonos con aventurar que el panorama actual de la ejecución y el gusto artístico descubre una ausencia de sentido histórico, una incapacidad para la percepción unitaria del hecho musical y un embotamiento de la sensibilidad profunda que podrían señalarse como uno de los tantos y alarmantes rasgos distintivos del presente.

MARIO A. LANCELOTTI

LIBROS

Ficción

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *La mala hora.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Cada mañana, durante diecisiete días, el padre Angel anuncia un nombre del santoral. Entre el día de San Francisco de Asís y el de San Hilarión —primero y último de *La mala hora*— aparecen y desaparecen los pasquines en Macondo: conmueven el orden y las conciencias, dan motivo y excusa para el asesinato y los reproches, descorren velos transparentes y al mismo tiempo encubren confabulaciones políticas.

Después de su presentación oficial en *Cien años de soledad*, con su detallada historia de la fantasmagórica aparición y evolución de Macondo, huelga decir qué es este pueblo y qué papel representa cada uno de sus personajes. Los nombres resultan familiares. A medida que la lectura avanza, volvemos a encontrarnos con los mismos seres que arrastran su misterio, su pintoresquismo, su miseria o su aburrimiento en *Los funerales de la Mamá Grande* o en *El coronel no tiene quien le escriba.*

"Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión", se dice casi al comienzo. El orden exterior, armado sobre la repetición cotidiana de los actos insignificantes y, fundamentalmente, sobre el voluntario adormecimiento de las conciencias, arrulladas por las campanadas que llaman a misa, o por el clarinete de ese Pastor que resulta la primera víctima, empieza a desmoronarse cuando alguien descubre el primer papel pegado en una puerta de calle.

Que no busque el lector habituado y atraído por las audacias narrativas de las novelas —o "antinovelas"— de nuestro tiempo una estructura novelesca que violente los cánones tradicionales. La composición de *La mala hora* es lineal, con cables tendidos hacia el pasado en breves raccontos, pero en avance obstinado hacia el desenlace, sin saltos bruscos ni digresiones. Hay dos núcleos de hechos, en crescendo dramático, en cuyas atmósferas sucesivas discurren los restantes elementos: primero, la infección en la muela del alcalde, que culmina con la tormentosa operación en el gabinete del dentista opositor; después, las guardias y persecuciones ordenadas por el mismo funcionario para descubrir a los distribuidores de pasquines.

Ese proceso se torna lento por los meandros de los episodios circunstanciales. Aunque a menudo la intensidad y el interés de esos episodios pueden desviar la atención del lector del motivo central de la narración, no hacen que el hilo se pierda. Quedan cabos sueltos, que el autor no procura disimular, porque tal vez no fue su intención lograr una estruc-

tura perfectamente cerrada. Por otra parte, la sencillez de la historia y la tendencia del autor al esquematismo necesitan apoyarse en lo episódico para que la novela tome cuerpo. Estamos frente a una obra casi de estructura abierta como aquellas en las que el pícaro podía multiplicar infinitamente sus aventuras, pero con la diferencia de que aquí el protagonista es un pueblo entero. Prueba de ello es que cuando el autor quiso remontarse a los orígenes de sus criaturas para revelar el nacimiento de la estirpe de los Buendía, consiguió más que nada que resaltara la génesis y crecimiento de Macondo. La vida del pueblo encarnada en sus habitantes es lo que fluye aquí, en un amplio espectro que despliega seres de carne y hueso, paisajes de fondo, relaciones y tensiones. Así el trazado de los personajes ha de estar, por fuerza, subordinado a esa unidad superior.

Los personajes previsibles (el cura, el doctor, el alcalde, el dentista, las damas católicas, los comerciantes), y los imprevisibles (Carmichael, Trinidad) o, dicho de otra manera, los convencionales y los fuera de serie, no están tratados con ahondamiento psicológico. La originalidad y la fuerza con que varios de ellos se recortan en siluetas inconfundibles no dependen de lo profundo del enfoque, sino de las astucias a que la pericia literaria del autor acude para obtener detalles caracterizadores, a menudo misteriosos (la sensibilidad olfativa del padre Ángel, la manía exterminadora de Trinidad) o que sirven como simples rótulos personales (el humor del doctor Giraldo, la opulencia física de Rebeca de Asís).

Pero ese tratamiento no parece suficiente, al menos para la figura del alcalde, delineada con trazos inconexos, como el resto de los personajes. Sólo que en éste, por el papel que le toca representar en relación con los hechos narrados, se hace más evidente la falta de una coherencia mayor. Presumimos, por lo que se deja entrever, que hay posibilidades no explotadas, como si el autor escamoteara la complejidad de su propio personaje en una búsqueda de enfoques, en un tanteo artístico que no logra realización cabal. (Digamos, de paso, que esa búsqueda lleva al autor a reiterar episodios en distintas obras: la extracción de la muela del alcalde reaparece, con variantes, en *Los funerales de la Mamá Grande*).

A pesar de lo apuntado, se percibe en García Márquez una voluntad de dar a la novela por lo menos el aspecto de un ciclo acabado. El padre Ángel, al despertar al principio y al final del libro, después de una noche durante la cual suceden muchas cosas en el pueblo, repite palabras y gestos: se viste sin lavarse y sin rezar, comenta, en la primer ocasión con Trinidad y la segunda con Mina, la "serenata" nocturna, y recuerda los versos de una canción. El calco, que resultaría ingenuo si funcionara como simple simetría formal, subraya, sin embargo, un sentido y una actitud. Volver al principio es obligarse a creer que nada ha pasado, o que, en todo caso, la "mala hora" fue superada sin dejar rastros. Pero quedan huellas, y el padre Ángel no las ignora, a pesar de que "durmió como un santo" y "su espíritu estaba en paz": hay quienes se marcharon del pueblo empujados por la vergüenza de los pasquines, hay dos muertos, hay guerrillas, persecución política y rencores nuevamente encendidos.

Por el método pictórico de crear el mundo en que viven los personajes por medio de mínimas escenas triviales, el narrador se comporta muchas veces como una cámara cinematográfica —no en vano G. Márquez es además guionista de cine— que registra con gratuita complacencia

gestos, movimientos, tics mínimos: "Luego buscó la chicharra, la agarró con el pulgar y el índice y salió a la calle. De la multitud que esperaba las lanchas surgió un niño limpio, bien vestido, que le cerró el paso con una ametralladora de material plástico. El alcalde le dio la chicharra". (pág. 78).

La forma escueta, la economía de elementos narrativos permiten que el autor sugiera lo que se podría contar con efectismo. Concretamente: el horror, la tortura, la persecución, aparecen con punzante intensidad, pero con laconismo, como para que ni lector ni autor lleguen a engolosinarse con el sadismo fácil de tales situaciones.

La riqueza deslumbrante de imágenes de *Cien años de soledad*, que crean un mundo entre fantástico y real, todavía no aparece en las primeras novelas de García Márquez. Está en germen, sin embargo, cautamente constreñido, el desborde poético: "Un pájaro extraviado apareció en el patio y estuvo como media hora dando saltitos de inválido por entre los nardos. Cantó una nota progresiva, subiendo cada vez una octava, hasta cuando se hizo tan aguda que fue necesario imaginarla". (pág. 200).

Hay detalles que llevan inevitablemente a la confrontación de mundos: el circo, comercial y desnudo de sugerencias mágicas, evoca y se opone a la fantástica *troupe* capitaneada por Melquíades. Aquí no hay aparatos milagrosos, sino un empresario que cuida las finanzas y una echadora de cartas que disfraza sus falsos pronósticos con un histrionismo calculado.

El mundo de *La mala hora* es más prosaico y brutal. Sólo quedan en él, como fugaces vaharadas del pasado mítico, algunas figuras espectrales: Trinidad, que amontona ratones con la misma repugnante complacencia con que la Rebeca de antaño comía tierra; Carmichael, el taciturno agorero; el juez Arcadio, que además del nombre parece haber heredado la ostentosa virilidad de un remoto Buendía, y la sombría viuda de Montiel, vieja maniática empeñada en un diálogo de ultratumba con la legendaria Mamá Grande.

La mala hora es una muestra, recortada del *continuum* "macondiano", difícil de juzgar en forma autónoma, por los lazos que la vinculan con el total, pero que da cuenta de la capacidad de García Márquez para elaborar con una perspectiva múltiple los elementos que parten de una única creación, original y particularmente fecunda. Aunque a veces nos suspenda con un rapto inesperado de ingenuidad o nos defraude con la impresión de estar leyendo lo mismo por segunda vez.

ALICIA M. ALONSO

OLGA OROZCO: *La oscuridad es otro sol.* Tapa y collages de Enrique Molina. Buenos Aires, Losada, 1967.

En *La oscuridad es otro sol*, Olga Orozco asume el recuerdo de manera casi tan exclusiva como en *Desde lejos*[1], su primer libro de poemas, aunque quizás con mayor conciencia y determinación: "Yo, Lía. Nada

1 Buenos Aires, Losada, 1946.

más que Lía que vuelve desde el porvenir". (pág. 8). Integran este libro relatos de experiencias infantiles particularmente angustiosas en los que se advierten dos actitudes fundamentales. En algunos predomina la situación interior, el impacto sentimental de ciertas experiencias que han surgido en el ámbito de las relaciones con los otros niños: el presentimiento y la presencia de la muerte, la duda sobre el ser, el primer amor, que pone fin a la niñez, y la frustración que lo acompaña. La estructuración en percepciones discontinuas de la niña, a través de las cuales se organiza, imprecisa, la anécdota, confiere a estos relatos un tono fuertemente subjetivo que se enfatiza cuando la mujer, desde su madurez, reasume temporaria o definitivamente el punto de vista de la narración —en *Bazar de luces rotas* por ejemplo— para unificar los momentos de su infancia y vincularlos a su propia perspectiva. La intención, y aun la forma, de lo narrado en esos pasajes no difiere de la que orienta la primera producción poética de Olga Orozco.

Una actitud diferente manifiesta el conjunto de las narraciones de sus encuentros con adultos, todos de algún modo enajenados: la subjetividad disminuye —en *Comida para pájaros* la primera persona deja lugar al diálogo de terceros y a sus circunstancias, objetivamente considerados—, se subraya la situación exterior y se encamina la atención hacia el objeto mismo de la experiencia, tornando así más nítida la anécdota en sus rasgos significativos. Todo esto permite que, sin renegar de su esencial contenido simbólico, estas narraciones se presenten al lector con una mayor independencia de la biografía espiritual de su autora; el que una de ellas haya sido publicada anteriormente omitiendo el contexto en que habría de incluirse,[1] parecería confirmar esta afirmación.

Si bien, como vemos, en el transcurso del libro se alternan el punto de vista de la niña y el de la mujer, el primero predomina y la precisión y fidelidad con que se lo mantiene anima el mundo del personaje infantil: la aparición reemplaza a los objetos y las semejanzas establecen sustituciones, ciertas percepciones se convierten en señales de las situaciones que habitualmente acompañan y las reactualizan cada vez que aparecen, las palabras son el mismo mundo fantástico que evocan si se desconoce su significado, o se asocian en largas series eslabonadas por las semejanzas fonéticas, cada elemento apremiante u hostil se personifica y adquiere acción. De inmediato se advierte que allí están las raíces y el mecanismo de las expresiones oníricas propias del lenguaje poético de Olga Orozco, muchos de cuyos símbolos —puertas innumerables, desmoronadas casas, arenas y máscaras— pueden valorizarse y acercarse a su génesis a partir de estas narraciones.

Debemos considerar, además, que en ciertos momentos ambos puntos de vista se superponen en una misma experiencia, enriqueciéndola así con un enfoque que por ser posterior al tiempo del relato es omnisciente y en consecuencia, además de otorgar al contexto un sentido de destino, le permite a Olga Orozco establecer un origen, que es a la vez explicación, para sus sentimientos: "Acababa de suceder por primera vez. Acababa de marcar hacia adelante a todas las mujeres que trasladarían sobre mí sus propias malicias, sus delirios y sus intenciones aviesas. Las reconozco

1 La reina Genoveva y el ojo de alcanfor; en SUR, Nº 300, mayo - junio de 1966, págs. 68-75.

en seguida. Pero inmediatamente les quito la señal y las extravío". (página 110).

Este conjunto de vinculaciones entre infancia y madurez no implica de ninguna manera, como puede advertirse por la índole de los recuerdos, una evocación nostálgica de la infancia. La nostalgia sólo se manifiesta con respecto a algunas personas, María de las Nieves o Miguel, nunca con respecto al pasado en su totalidad.

Si se pretende una comprensión de lo subyacente en estos relatos habrá de tenerse en cuenta que nunca es posible tan sólo una, en un texto dirigido a la intuición del lector mediante la recuperación parcial de un mundo en que predomina el sentimiento y que exige, por lo tanto, una expresión irracional. No obstante, podemos partir de aquella imagen que nos propone Olga Orozco según la cual la vida es ser en los demás y el ser de los demás en cada uno; en este sentido solamente el recuerdo puede develarnos la verdadera magnitud del deterioro que las muertes nos infligen, invadiéndonos de ausencia: "Lo que se va crece después en todos los rincones, y es uno el que ya no puede estar". (pág. 96). Esas ausencias son para Olga Orozco una manifestación más del mundo de lo informe, de lo oscuro, que entrelazado con la vida pero distinguible, la acosa y quizás la dirige. Con esta visión casi sagrada de las fuerzas incontrolables, la escritora ha desarrollado un profundo sentimiento de soledad, manifiesto ya en sus primeras composiciones poéticas: [1] "Y cualquiera sabe que lo extraordinario implica impotencia y soledad". pág. 112).

"Juegos a cara y cruz", un relato de *La oscuridad es otro sol*, revela las voluntarias relaciones, alguna de las cuales es llamada "juego de soledad", que la niña mantiene con su mundo de lo oscuro; su contenido nos permite revalorar el poema *Para ser otra* y también el libro al que pertenece, *Los juegos peligrosos*,[2] visión poética de las formas de acercamiento a ese mundo. Podemos pensar que la soledad que la conciencia de lo incontrolable implica, exige y sólo permite nuevas relaciones con ese ámbito. En este sentido las narraciones que nos ocupan constituirían para Olga Orozco un juego de niñez en su reiteración adulta: una forma de ejercicio metafísico.

El carácter irracional de la poesía de Olga Orozco le ha permitido mostrarnos en esencia el coherente mundo de sus sentimientos; su prosa, que no puede evitar la anécdota por cuanto es el origen de esos sentimientos, acentúa lo irracional y disminuye su capacidad de sugerencia.

MIGUEL ALBERTO GUÉRIN

AMBROSE BIERCE: *El puente sobre el río del buho*. Traducción y prólogo de José Bianco, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1968.

No cabía otro color que el rojo a la envoltura de estos cuentos de sangre y fuego donde la ley y el desenlace son, desde la primera línea, el anuncio del drama y el epílogo de la muerte. Planteo y final implaca-

1 Cf. Juan Carlos Ghiano: Poesía argentina del siglo xx. México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, págs. 217-9.

2 Buenos Aires, Losada, 1962.

bles, a través de los cuales Ambrose Bierce sólo parece ofrecer al lector el juego estricto de la lógica y el encanto patético de la extrañeza. La instancia trágica en que se mueven los narradores norteamericanos de la segunda mitad del siglo pasado nace y transcurre bajo los signos de la colonización y de la secesión. El contraste entre dos mundos: la vastedad de la nueva tierra frente a las cerradas instituciones y costumbres europeas y, después, el castigo de la división, originarían una literatura de la más alta calidad fantástica. De contenido y estudiado pavor en un Poe, en un Hawthorne; de liso y llano horror en los escritores que, como Bierce, conocerían de cerca el espanto de la lucha fratricida. Con el paréntesis luminoso de los Emerson y los Thoreau, aquella literatura compone una estética no distinta del clima de premonición y malestar que, como un estigma, rodea e inspira a sus expositores.

Estos cuentos de Bierce no son precisamente agradables. Al contrario, se los lee con el ánimo triste de quien asistirá muy pronto a una catástrofe tan irresistible como el propio estilo en que el autor teje su presciencia. Se trate de cuentos militares o civiles, el mundo de Bierce no admite ilusiones, ni otra belleza que la de una naturaleza en cuyo seno prescindente se juega un sacrificio inevitable donde todo será para mal. En los *Cuentos de soldados*, el bramido del mortero, el silbar de las balas, las trampas del acecho, los rigores del campamento y de la fortaleza y las mil suertes de la batalla, están sometidos a las leyes más fuertes de la derrota, el fracaso, el sarcasmo. Allí, sólo triunfa un paisaje alucinante, donde los altos cedros admiten en estrechos resquicios los haces de un sol de fuego, caídos a plomo sobre la intrincada noche que albergan y a cuyos pies los hombres apuestan, fatalmente, a una muerte segura, sólo ahogada por el vasto silencio de rocas y despeñaderos, caminos y precipicios.

En un prólogo inteligente y sagaz José Bianco apunta que los móviles de ciertos personajes son susceptibles de una interpretación psicoanalítica. En la medida en que la naturaleza obra en la trama como un espectador impasible, anterior y superior a toda fuerza humana, se diría también que Bierce deriva en ella un signo antropomórfico no diverso de la "protesta viril" encarnada en aquéllos. De cualquier modo, el bosque, la piedra y el abismo configuran una proposición gigantesca, donde el cuadro, digno de Doré, asiste, inhumano, a la extrema pequeñez de quien lo desafía. A fuerza de majestad, el paisaje se vuelve onírico y dantesco, y el caminante un soñador.

La mecánica de estos cuentos no es demasiado complicada y cabe reconocer con el prologuista que Bierce "se ajusta en ellos a las normas del cuento tradicional". Por mucho, en efecto, que el autor enfrente situaciones vistas desde distintos ángulos y opere por anticipaciones y regresos, prefigurando, así, recursos propios de toda literatura fantástica, el estilo es franco y directo y, a veces, si se tiene en cuenta el material dramático que maneja, notablemente simple. Parece innecesario agregar que esta sencillez les presta fuerza. Un horror macerado en las sutilezas de la imaginación y en el rigor del lenguaje permitiría calificar a estos relatos de crueles si la tónica de ellos no apuntara a una metafísica de la gratuidad, donde los personajes juegan una partida ganada en la desesperanza y en la aniquilación. Desde el punto de vista descriptivo, Bierce es, específica y religiosamente, un visual. En este orden no hay objeto

que no caiga en un inventario poético cuyo minucioso relevamiento termina por infundirle atributos mágicos. Bierce no procura superarlos en otro plano que no involucre el de la muerte misma, cuyo insondable más acá, cuyo misterioso más allá, caen, sin amor y sin Dios, en la órbita del relato y son, en rigor, la historia. L

Gracias al conocimiento profundo del idioma, tanto como a las cualidades del escritor, y mediante una aplicación que el original debió transformar en frecuente denuedo, la traducción de José Bianco pone en manos del lector de habla hispana un libro que parece escrito en su propia lengua. Creo que en esta ilusión reside, a la vez, su más alta recompensa y su mejor elogio.

MARIO A. LANCELOTTI

Tres Libros de la Colección "Aves del Arca". Buenos Aires - Montevideo, Editorial Arca-Galerna, 1968.

Semejantes en el buen papel y la tipografía elegidas, la cuidadosa presentación de la tapa, que se repite en colores y grabado en la contratapa —sólo indicada por la breve información sobre el texto—, estos tres primeros títulos de la colección (*Soldados*, de Ambrose Bierce, *El Diablo enamorado*, de Jacques Cazotte y *Poesía Quechua*, en traducción y notas de Sebastián Salazar Bondy) son tan atractivos para el gran público como gratos de volver a leer por los que antes, de alguna u otra forma, tuvieron noticia de ellos.

Ambrose Bierce es un clásico cuentista norteamericano, del siglo XIX, en lo que vive y en lo que escribe: inconformista, prueba todas las suertes reales, hasta darse a sí mismo el nombre de *Bitter* Bierce, adoptado como apodo por los que lo conocen. Fue impresor, periodista, alistado en el 9º Regimiento de Infantería de Indiana en 1861, y trahumante siempre, desde Ohio en que nació (1842), pasando por Londres y México, en cuya guerra civil desaparece en 1914. Algunas de estas páginas son las que aparecieron editadas en 1891 *(Cuentos de soldados y civiles)*. Pertenece a la mejor raíz de la literatura fantástica: la que está enclavada en lo real, en la que vivió todo lo imaginado que dejó escrito. Se estima como el más perfecto su cuento "Un suceso en el puente sobre el Río Owl", traducido en el texto por Mario Benedetti; pero "Una buena trenzada", que transcurre en una noche de otoño de 1861, no es menos eficaz en la sombría y aparentemente serena pesadilla, mezcla de lo real y lo irreal. El prólogo del traductor, Jorge Ruffinelli, contribuye a situar con precisión al cuentista y sus obras.

No hace menos Gabriel Saad con el autor de *El Diablo Enamorado*. Y dice muy bien que al lado de la cara de la Razón en el siglo XVIII, y de sus "iluministas", está la de los "iluminados": Cagliostro, Casanova, Saint-Germain...

Jacques Cazotte, en esta novelita en la que caben otros epílogos insertados en el texto para mayor abundancia, pero que son algo así como modificaciones del sueño, no hace más que poner en marcha la difundida encarnación medieval de Belcebú, deforme engendro de los Infiernos, con

la mujer, o sea, el amor. También aparece en su círculo de tiza, previsto en las artes ocultas, la figura andrógina del objeto erótico —paje, hombre o mujer— y la invocación, que aparece en el grabado de la tapa: "¿Che vuoi, Belzebuth?".

Los textos quechuas coleccionados por Salazar Bondy nos enfrentan con himnos y oraciones, poemas amorosos y pastoriles, dramáticos y folklóricos, producto de una amplia visión del mundo y de un corto vocabulario que parece, a través del tiempo, golpear como las olas de un milenario mar a nuestras puertas. Sus invocaciones litúrgicas, tan desamparadas, sus consuelos de amor, efímeros, podrían expresarse en estas cuatro líneas notables: "Al cántico / dormirás / media noche / yo vendré.

En suma, estos tres libros primeros de la Colección *Aves del Arca*, alcanzarán el objeto que se propusieron: conquistar al desaparecibido lector, gracias a la altura y a la inteligencia del vuelo.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

WITOLD GOMBROWICZ: *La Seducción*. Traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1968.

El humor de Gombrowicz no cede nunca. Tampoco en esta novela, escrita hace unos diez años, donde la seriedad es un pretexto para que la trama se deslice con una aparente convencionalidad que atrapa desde el primer instante hasta al lector no familiarizado con este escritor polaco.

Dos viejos intelectuales que viven en Varsovia se van a pasar una temporadita en una casa de campo, durante la Segunda Guerra, y allí confabulan una situación erótica entre una pareja de adolescentes —muy inmaturos—, en las propias narices de los padres de la joven Henia (dueños de casa) y de su prometido, el formal y aristocrático abogado Waclaw.

Pero la relación erótica no se entabla ni se desenvuelve sino a nivel de los dos viejos, especialmente desde la perspectiva de uno de ellos, el narrador, el propio Witold Gombrowicz. El otro se llama Fryderyk, y es un personaje típicamente witoldiano: expeditivo, intelectual, a veces ridículo, a veces arrollador, maestro de ceremonias, seductor de viejas aristocráticas...

Como en *Ferdydurke*, los temas fundamentales aquí son el de la Inmadurez y el de la Forma. La idea de la Forma que Gombrowicz maneja se presenta en *La Seducción* como el código de pautas para la convivencia, para el armado de todas las situaciones que se van dando, con lo cual no hace sino insistir en un manejo narrativo, definitivamente afirmado en *Ferdydurke*. La Inmadurez, en cambio, es propuesta en *La Seducción* para provocar un fenómeno inverso: no es el maduro profesor Pimko que arroja a un hombre de treinta años a la jauría de la escolaridad, sino un par de viejos que se hacen atrapar por un par de adolescentes en las redes de la inmadurez, de la bajeza, de lo imperfecto.

Hay otro factor estructurador de interés, porque proporciona un movimiento que se reitera en sus obras: el dislocamiento de un orden imperante y su reemplazo por otro. Al principio, en *La Seducción*, la calma

campesina está alterada por la guerra, las fuerzas de ocupación y los movimientos de liberación, pero no es este el verdadero cambio, porque la paz quebrada por la guerra Witold la siente fácilmente restablecida durante la misa. Pero es allí donde se desata el verdadero trastocamiento, el que regirá la novela: el de la Inmadurez que conquista el orden de los viejos.

La nostalgia de la normalidad lleva al personaje a reencontrarse por un instante con su ideal. Sin embargo, bajo la mirada intelectual y analítica de Fryderyk, el ritual de la misa se descompone; desde la resignada perspectiva de Witold, que ve los hechos en su resultado, aquel ir y venir del cura, las campanillas de los monaguillos y las ofrendas de incienso se convierten en un *happenning:* se ha vaciado del contenido que le otorgan los creyentes porque hay un elemento que desnuda la ceremonia con el raciocinio y que intercepta la corriente de comunión total que recorre a los participantes; aquello se transforma en una pantomima loca, en una mueca, en una apariencia sin sentido, como la farsa que invoca Macbeth. Una vez que esta devoción por lo trascendente y divino (síntoma cultural de "madurez") ha sido arrasada, la mirada de Witold queda liberada para hacer emerger de esas ruinas una nueva devoción: la religión del cuerpo, la de los apetitos eróticos. Reúne las cabezas de los dos adolescentes en una sola intención, y el viejo orden queda reemplazado por esta nueva situación.

El trastrocamiento de valores y órdenes imperantes no sólo alcanza en sus antecedentes a *Ferdydurke*, sino también a *El Casamiento*, su única pieza de teatro. Allí, el protagonista, Enrique, se libera del sometimiento que ejercía sobre él toda una cultura y todo un orden jerárquico; pero según Gombrowicz, esa actitud no soluciona nada, porque "aniquilando la vieja Iglesia celeste el héroe nuestro se enfrenta otra iglesia, más temible: se le aparece la 'iglesia terrestre', se le revela un Dios, o mejor dicho, Dioses que se crean 'entre los hombres' y 'de los hombres'. Entre los hombres se crea la Forma, a la cual está supeditado el hombre", como dice el autor en su comentario a la edición castellana (E.A.M., Buenos Aires, 1948).

En los hechos, el atrapamiento de *La Seducción* se da por vías muy simples, casi sujeto a modelos freudianos (aunque a nuestro amigo Witold no le gusta que lo embarquen en freudismos): la inoperancia vital de los dos viejos se satisface en la proyección que hacen en la pareja. El mecanismo de proyección preside casi la totalidad de esta novela y supone una vuelta más a la tuerca de la Forma como resultado de las condiciones externas. Por ejemplo, en el cap. 7 se observa cómo Henia cobra importancia con Waclaw y en tanto novia, pero con Karol es juventud: juntos encarnan la idea de lo inacabado e imperfecto (cf. *Ferdydurke:* "a cada momento se fabrican entre sí sus personalidades, uno crea al otro"). De aquí al "regard d'autrui" de Sartre hay menos de un paso (Gombrowicz agradece a Sartre la ulterior divulgación de esta idea que, según el polaco, nace con *Ferdydurke*). La perspectiva del entorno es fundamental para Gombrowicz, en tanto condicionante de la Forma, la que a su vez condicionará a la persona, la cual, por tanto, nunca llegará a ser sí misma sino esa resultante de tercer orden, tan distante de la realidad íntima del hombre. Un postulado de este calibre podría sonar trasnochadamente bergsoniano si no fuera porque en el escritor polaco

adquiere una connotación teatral, teñida de un humor definidamente suyo, un aire casi bufonesco que se impone como clima en sus relatos y en su teatro.

Volvamos a *La Seducción*. Cuando los viejos comprueban la futilidad de sus esfuerzos ante la torpeza de los adolescentes, los planes parecen desviarse un poco: el blanco será Waclaw. La copulación tiene lugar a través de la acción conjunta de la pareja en el asesinato de Waclaw, ya previsto en el mito de la lombriz, aplastada por los dos chicos en un acto común. Si ambos fueron capaces de aplastar la lombriz *para* Fryderyk, tal vez puedan llevar a cabo, juntos, el aplastamiento de la madurez de Waclaw. Este gesto que los une indisolublemente reemplaza, en el terreno de las asignaciones simbólicas más elementales, a las aspiraciones eróticas en ellos proyectadas.

El planteo del material en la narración se hace dudoso: de la misma manera que toda la primera parte tiene vigencia sólo en la consciencia de Witold, la segunda parece estar avalada, además, por la consciencia de Fryderyk ("dos se dan seguridad y garantías objetivas", dice Fryderyk en su primera carta a Witold); pero, ¿hasta qué punto los hechos *transcurren*, verdaderamente?

De este modo, el ámbito que la novela propone es una subjetividad doble, una especie de corriente de consciencia entre dos, lo cual, al parecer, da a los hechos visos de objetividad. O sea, la lucubración de Witold acerca de la parejita supone a su vez una elaboración semejante en Fryderyk acerca de los mismos personajes, hasta que la escena del estanque, la "representación" de amor que dirige Fryderyk bajo el pino, da pautas objetivas de que ambos funcionan silenciosamente en la misma línea de consciencia y con las mismas intenciones.

Este clima intimista que reviste el ángulo de observación de los dos viejos contrasta con el medio ambiente inmediato: guerrilleros, fugitivos, la ocupación alemana, etc. Y no se trata, naturalmente, de una novela de costumbres provincianas que se desinteresa de los grandes temas (la patria, la guerra); por el contrario, el clima exterior está incluido adrede, para que en el contraste todo se desvalorice interiormente y adquiera la apariencia de las grandes farsas. Así, todo el mundo de los valores tambalea ridículamente una vez que se instaura la madurez que opera, para colmo, en manos de los viejos. Tanto, que doña Amelia, madre de Waclaw y encarnación de todas las virtudes de la sociabilidad y la cristiandad, no solo es asesinada por un adolescente sino que después de su muerte llega a saberse que es ella misma quien ha provocado la lucha arrojándose sobre el muchacho. Esta ironía continúa en la afrenta de que es objeto su hijo, el formal Waclaw, víctima de la bajeza de la juventud: un joven asesina a su madre y otro joven cubre la actividad sexual de su prometida.

La ambientación no solo permite el contraste de climas sino que da lugar a un fenómeno curioso. Gombrowicz no vivió la guerra en Polonia sino en Argentina y en esa época no era un viejo fauno sino un joven y talentoso escritor; esta reflexión biográfica tiene sentido en la medida en que Gombrowicz se nombra a sí mismo y se da en la novela el lugar del protagonista que narra en primera persona pero mediante una variante singular: se proyecta a una época y una situación que no vivió (Polonia ocupada por los nazis en 1943, cuatro años después de su partida), con su constitución física actual. El desarrollo de los "acontecimientos"

resulta de la narración que hace un personaje, producto de una *contaminatio* psicológica con una raíz única: la misma persona desdoblada en dos épocas distintas. Las aldeas que se presentan en esa dudosa trama (Podwórna, Ostrowiec, Ruda) son parajes que Gombrowicz debe de haber conocido en su adolescencia y que ahora, de pronto, lo sorprenden en la vejez, lo atrapan y lo transportan. El secuestro parece más sutil como proceso en *La Seducción* que en *Ferdydurke*, porque el personaje no es forzado por nadie y porque el narrador deja más explícita la referencia a su figura personal, ya conocida. La tensión, asimismo, es más acentuada aquí que en la famosa novela que le sirve de antecedente: los viejos atrapados por los instintos sexuales de la pubertad conservan las apariencias de la madurez y la respetabilidad para todo el mundo, pero en esa corriente de consciencia que hemos considerado doble y que en su furtividad se parece a las corridas de Fryderyk por el bosque para espiar a Karol y Henia, la líbido proyectada en la pareja funciona a todo vapor. En el plano de la lectura, el resultado de esta mayor tensión disimulada por la referencia a una persona concreta y conocida es el realismo, que al mismo tiempo sirve de trampa para que todo resulte más tremendo: *Ferdydurke* era la Forma de la Inmadurez, lo cual resultaba paradójico en tanto Gombrowicz sostuviera que solo se lograba "sacar afuera" aquello que ya estaba en condiciones de madurez; la "forma" de *Ferdydurke* era consecuente con esta intención y nada, en medio de la gran bufonada, sorprendía demasiado. En *La Seducción* los hechos son propuestos con la naturalidad de un relato corriente y luego viene la sorpresa de lo que está detrás. Y si a esto sumamos el recurso de la doble perspectiva de consciencia, la trampa resulta total. Un realismo, pues, nada corriente, complejo, de regreso de otras experiencias: un realismo witoldiano, con la misma irreverencia de un escritor que hace diez años en nuestra adolescencia y en los cafés de Tandil, se molestaba mucho cuando alguna vez los jóvenes nos tomábamos en serio, en este mundo, los valores jerárquicos que andaban por ahí.

NÉSTOR TIRRI

Poesía

EMMA DE CARTOSIO: *En la luz de París*. Buenos Aires, Hachette, 1967.

Los versos que integran este libro son fruto y consecuencia de un viaje, con lo cual queremos decir que su materia, en alguna medida, es homérica. Ahora bien, la inquietud traslaticia de quien los escribió nada tuvo de azarosa; de ello fluye que las duras vicisitudes del imprudente Ulises están muy lejos de los estímulos a que responde Emma de Cartosio, cuya sensibilidad busca lo prodigioso a través de lo normal y cotidiano.

Asienta o erige sus poemas sobre las más variadas circunstancias. Todos sabemos que esa complacencia en lo circunstancial se manifiesta hasta en los poetas más rigurosos, como lo prueban el platónico Mallarmé y el efusivo Whitman.

Retienen estas páginas el aura o la atmósfera de París y sus aledaños, pero también las sutiles observaciones que su inspirada huésped recogió en calles y parques. Asimismo, su atención se proyecta sobre esas pintorescas humanidades populares que en cierto modo conceden firmeza y continuidad a la urbe famosa.

Dispuesta a ser veraz, sin acudir a lo extraordinario, Emma de Cartosio narra con encomiable soltura sus variadas experiencias. Funda poesía sobre los hechos verificables y ciertos que jalonaron su andanza, no sobre ficciones referidas a los muchos mundos posibles. Logra, pues, resistir los embates de la fantasía con ánimo firme y valeroso; su fin es mostrar la primera cara de la realidad, lo que es parte y condición de su vida. El éxito no se le muestra esquivo y, en verdad, casi nunca la abandona.

Con habilidad nada común, emplea un idioma que, sin remontarse mucho al siglo XVI español, ni disminuye su fuerza expresiva ni debilita sus virtudes poéticas. Los motivos que la asedian son tan gratos como decorosos. Símbolo de la mecánica urbana, en uno de sus poemas está la canilla descompuesta que llora por los hombres con un llanto que los hombres desoyen. *Gentes habituadas a sollozos en soledad*, no se cuidan de poner fin a esa efusión acuática. El filósofo sombrío que escribió "De la voluntad en la naturaleza", sin duda hubiera celebrado este pequeño y emotivo poema.

A veces, como ocurre en "Self Service", la ambigüedad es voluntaria y tiende a crear una suerte de confusión a la vez amable y mágica: *De la gente que come comida sin árboles, que bebe sin otoño, que ama sin amor.*

En el hermoso poema que se llama "Enamorados parisienses" advertimos cierta insólita concisión latina que, así cabe esperarlo, no es herencia recibida del premioso lenguaje oral: *Prefieren muelle Saint Michel, en verano Montebello.* Por esta desencantada página andan unos supuestos enamorados que fingen los gestos de la pasión para poner embeleso en el ánimo de los turistas.

Después nos presenta un cariño doméstico, una mansa y franciscana costumbre. Llama Balatín al animalito casero que parece ser su única compañía. Se trata de un gato cartesiano —tanto por su origen como por el nombre de su dueña— que tiene la ventaja de no dar réplicas y de negarse a la formulación de silogismos. Emblema de lo absoluto, vive ensimismado y como perdido en su modorra voluptuosa. El parduzco Balatín, *soñando el sueño*, perdura en una especie de doble ausencia que nos invita a imaginarlo eterno, es decir, nadie. Creemos que este sentido poema sugiere soledad y desvalido afecto.

Nuestra poeta subraya el valor comercial de algunas inocentes satisfacciones, como en el caso de "Cena", donde alienta una fuerte ironía y donde todos los versos tienden a presentarnos una lóbrega visión de la realidad. Asimismo, describe las costumbres de las estudiantes extranjeras que frecuentan la Sorbona y los mercados con regularidad casi dichosa. Las intuiciones o sentimientos que están detrás de estos versos no son oscuros: el mundo es reducido y parejo, lo reiterado priva sobre lo sin-

gular, todo se disuelve en hábito y la suma de nuestras personales experiencias se repite en todos los humanos.

En "París 1965" enumera cosas incompletas y artificiales, cosas que se agotan en sí mismas, ya que no llevan a parte alguna ni parecen adecuarse a ningún fin capaz de justificarlas: *Un millón de pestañas postizas un millón de ojos pintados / ninguna mirada.* A modo de símbolos, Emma de Cartosio acumula en este poema, tal como se dan en las grandes ciudades, numerosas formas sin destino.

La eventual cercanía de un microscopio —tema acaso nuevo en el ámbito de la poesía— la devuelve a la infancia pero también le permite arrimarse a los siempre desdoblados misterios de la naturaleza. Cabe admitir que la física, en sus extremos últimos o primeros, se confunde con la metafísica. Emma de Cartosio recuerda el laboratorio paterno donde, a través de un microscopio, percibió el pausado crecimiento de los cristales. En París, como entonces, *intenta ver lo oculto por opaca materia.* Lo mínimo y parcial, lo infinitamente pequeño, no es menos sorprendente que la totalidad del cosmos. Así lo entiende Aristóteles cuando afirma que el universo está lleno de dioses.

Asistida de posible emoción, nos habla de la ignorada mujer con quien se cruza en la calle y a la cual saluda: *Nunca contesta y sin embargo sonríe / interrumpiendo su reyerta con alguien / que ha muerto o aún no ha nacido.* Por otra parte, como es habitual en los argentinos que trasponen el océano, el tango estimula su nostalgia y despierta en su ánimo una ternura directamente proporcional a la distancia que la separa de Buenos Aires. La añoranza ennoblece su voz y la aproxima al acierto. Sólo la música, que es tiempo audible, logra suspender la sucesión psíquica. Estimamos que "Demasiado tarde" es un bello poema orientado a la confesión de fatales desencuentros, como si el movimiento de la esperanza no coincidiese con nuestro férreo destino. Los últimos versos predican que la Luz no está al final sino al comienzo del itinerario. Aquí obran, más acá de la reflexión de la autora, aquellos mitos de los cuales es parte la visión del Paraíso Terrenal. En el deleitoso Edén se unen los contrarios, pues en la inocencia de los orígenes, el bien no se distingue del mal. Ya no podemos rectificar ese lamentable retraso que nos deja a milenios de la sacra Luz primera. Una moral para mortales acabó por borrar la más sencilla moral adámica.

"La gran memoria" nos dice de esas ocultas correspondencias que construyeron al poeta Baudelaire y que sólo tienen sentido en la mente divina. Para muchas y muy remotas autoridades, como es sabido, el mundo es un intrincado texto que Alguien descifra continuamente.

Sin abandonar su delicada técnica impresionista, Emma de Cartosio reproduce, asimismo, sus contactos con Londres y con Amsterdam. Logra su fines mediante rápidos y nerviosos trazos que bastan para dar una visión global de los ambientes que poetiza. En otros lugares de su excelente libro ensaya una variante más o menos intuitiva del argumento ontológico, expresa su gratitud a las calles y los castaños de París, dedica lapidarios versículos a cierto cementerio de bien ganado prestigio y celebra la imaginación constructiva del sobrio Le Corbusier. El recuerdo de la patria y de algunas despedidas nada enfáticas le inspiran los poemas que cierran el volumen. A semejanza de todas las obras de arte que se plasman sin esfuerzo, estas páginas tienen el aire de gratos bosquejos en cuya hondura

generosa se ocultaran los sutiles efectos que el lector pueda otorgarles. Sin mengua de los hallazgos poéticos que la sorprenden y nos sorprenden, Emma de Cartosio renuncia al deslumbramiento para no cegar las serenas facultades críticas del lector que, así favorecido, ejercita el juicio con plena libertad.

Para no ser injustos, renunciamos a destacar victorias lineales. Como los versos que tenemos por más válidos no difieren mucho de los presuntivamente secundarios, ya que los desniveles son casi imperceptibles, preferimos decir que unos y otros militan en el mismo nivel y se mueven con parejo arrojo en una sola línea de riesgo y de fervor. La gracia, la espontánea justeza, el acierto expurgado de toda demasía, el vigor estilístico y una laudable naturalidad que la aparta de las rígidas convenciones verbales y que ensancha su vocabulario bilingüe, son otras de las virtudes que saludamos en este libro cuyos temas ultramarinos prolongan una tradición netamente criolla. Por lo demás, su contenido toma origen en una zozobra oscura, en un hondo desasosiego dramático. En suma, nos hallamos ante una obra cuya magnitud y densidad corresponden, sin hiatos ni intervalos, a la sugestiva naturaleza lírica que fue su causa eficiente.

CARLOS MASTRONARDI

NICOLÁS CÓCARO: *Canto al amor* (selección de poetas). Buenos Aires, Ediciones Puma, Colección "Los Cantos", 1968.

Es ésta una selección muy ecléctica ya que presenta al lector materiales sobre el amor que van desde la expresión convencionalmente lírica, hasta la expresión de estilo lunfardo.

No recuerdo haber visto otra selección unitemática de estructura tan múltiple. Por de pronto, la cantidad de autores presentados: ciento siete y, por añadidura, unas sabrosas coplas anónimas finales. Luego, la comprobación de que están incluidas todas las tendencias, ya que expone al público lo que se ha dicho y se dice sobre el amor, lo "bueno" (que para unos es "malo") y lo "malo" (que otros encuentran "bueno").

Otro acierto en el criterio de selección es el del orden alfabético, en lugar de agrupaciones por tendencias o escuelas, o generaciones, o cronologías de cualquier índole. Con esto, Cócaro parecería querer indicarnos entre líneas que la poesía atraviesa las edades y, si es auténtica, se salva de clasificaciones.

Ya en el prólogo nos confiesa: "¿Qué poeta no escribió versos de amor? Se está ante el tema más socorrido de la literatura. Es el tema más difícil por su espejismo, por su facilidad aparente. No defendemos la facilidad; en cambio hacemos justicia con la sencillez en los casos donde está patente esa modalidad. Que se codeen, pues, los poetas más representativos con los más olvidados o vilipendiados".

Por no citar sino a unos pocos, el libro va desde los recios Lugones y Almafuerte, el profundo y fino Enrique Banchs, el Borges de 1925, Arturo Marasso, con su expresión fuerte y sabia, hasta los más jóvenes: Elizabeth Azcona Cranwell, con su distinción de originalidad; Olga Orozco, con

su profundidad y autenticidad sangrantes; Héctor Ciocchini, culto hasta la sutileza; y los más recientes, los que hace poco han comenzado, y, finalmente, la expresión lunfarda, con su hondura ingenua y espontánea, en un sorpresivo Vicente Barbieri de 1927, y Rafael Tuegols (el inolvidable autor de *Zorro gris*), y ese existencialista del tango que es Enrique Santos Discépolo.

Una muestra, pues, que será discutida a nivel de apasionada polémica. Y que por eso actuará, porque todos los gustos están representados. Ese es su valor, el valor que entiendo debe tener toda selección propiamente dicha.

"Que nos lean. Estamos en la batalla", dice Cócaro en el prólogo, y se manifiesta con fe en la labor realizada: "Nos quedamos de pie ante el banquillo de los acusados... Creemos en el lector anónimo. Creemos en la poesía, más allá de quienes intentan reemplazar la poesía humana, por la que producen los cerebros electrónicos. Creemos en el hombre, ciudadano del mundo, libre. Estamos ante la bíblica 'puerta estrecha'. Y..."

Y *Canto al amor* actúa...

CARLOS F. GRIEBEN

Ensayo

VÍCTOR MASSUH: *La Libertad y la Violencia.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Cierta vez imaginó Kafka un animal de larguísima cola, dientes expresivos y cabeza algo humana; la cola lo atraía, pero cuando él iba a atraparla ésta se retiraba, esperaba el nuevo intento y volvía a saltar. La violencia clásica fue como el engendro kafkiano, un juego fascinante donde los papeles estaban fijados: el hombre era el sujeto, la violencia el objeto. Pero desde hace un siglo se complicaron las cosas. El jugador ha conseguido atrapar al engendro, pero en el momento de su triunfo ve el rostro del animal tornarse totalmente humano, en tanto él aprieta entre sus manos su propia cola. Como ahora habita en el corazón del tiempo, la violencia parece incomprensible. Para comprenderla era menester alguien que —según pedía Chesterton— usara la inteligencia en vez de limitarse a venerarla. Y que lo hiciera con amor, pues amar al hombre implica amar también la pérdida de la condición humana.

Por eso *La libertad y la violencia* tiene dos virtudes decisivas: precisión semántica y voluntad de conciencia. Parte de la inherencia del ser humano a su circunstancia histórica y termina siendo una redefinición de nuestra época. Rescata al hombre del *quiliasmo*, mas insinúa la figura del hombre que cree ver dibujarse más allá del presente puntual. Al diluir

dialécticamente la frontera entre espectador y protagonista sin mengua de la lucidez, Massuh consigue algo más que un libro de tesis: funda la adultez del ensayo filosófico en la Argentina.

Yo aplicaría al agua subterránea de esta obra una expresión de Ortega. Distinguiendo entre pensamientos y acciones vitales, Ortega llamó a los unos *ideomas*, ideas que el hombre "tiene"; y las otras *draomas* (de *drao:* actuar), suerte de categorías existenciales donde el hombre "está". El primer *draoma* del libro dice: en esta tarde de la historia, consumación de la aventura moderna, habita el *hombre apocalíptico.* Asomó la cabeza cuando Marx descubrió la violencia ontológica en el alma de la burguesía y reveló la necesidad de la revolución. El proletariado, negación universal de la burguesía, no puede levantarse sin hacer estallar todo el edificio. El marxismo —aquí radica el acierto inicial de Massuh— es una doctrina de la utilización humanista de la violencia antes que una cosmovisión científicamente verdadera. Lenin intensificó la destrucción a fin de terminar para siempre con la destrucción. Sin embargo, antes de él, un contemporáneo de Marx había erigido la violencia en valor absoluto: el "Señor de la Tierra", el solitario que despliega la voluntad de poderío, es para Nietzsche el hombre de la violencia tiránica. El hombre apocalíptico ya estaba en pie.

Sorel le insufló la excitación y, al postular la violencia como modo de embriaguez, preparó la frase de Mussolini: "Para mí, la violencia es moral". La violencia es en Fannon terapia eficaz para un mundo colonial cuyo horizonte de sangre y cólera ilumina. Antes, el acontecimiento del reino de los hombres era la muerte. Ahora la muerte es un segmento del proceso y el verdadero acontecimiento es la violencia. La violencia se le ha saltado a la torera a la revolución, es su ropaje y su oficio, y le pregunta al siglo XX, como Rilke a su Dios: "¿Qué harás tú, si yo perezco?". Los medios de otrora se han vuelto fines en sí mismos. Incluso en Lenin la violencia era un medio. Pero el marxismo terminó asimilando elementos del irracionalismo nietzscheano —su gran adversario, aparentemente—, se degradó en romanticismo y en revolucionarismo adolescente. Ahora empuja hacia las purificaciones de los "guardias rojos", incita el grito de los estudiantes de la Sorbona o nutre las ideas de Marcuse. Formas actuales de un revolucionarismo exasperado testimonian esta distorsión. El hombre apocalíptico apuesta todo a la fuerza del incendio, porque enamorado de las ruinas posibles piensa que del terror nacerá la virtud.

Entonces liga en un abrazo el fin y el comienzo, se niega a pensar en términos particulares (gusta abarcar siempre toda la historia), es fanático, implacable, extremoso. "Nada está más cerca de la crueldad que la pureza", escribe Massuh. Como la imagen del danzante Shiva —uno de cuyos nombres era *Rudra*, el Destructor—, el hombre apocalíptico tiene varios brazos. Un brazo es la violencia: la guerrilla es violencia a plena luz, la tortura es violencia de laboratorio, la propaganda es violencia hipnótica. Otro brazo es la ideología. El marxismo criticó acerbamente toda ideología, pero terminó por elaborar otra nueva, "acaso la más representativa de nuestro tiempo", subraya el autor; y en vez de discutir la ideología, prefiere describirla. La ideología es profética, causalista, absolutizadora. Tiene apariencia de ciencia, pero cree en una ciencia "burguesa" y otra ciencia "proletaria". Quiere la verdad de la filosofía, pero no se

detiene ante "las cosas mismas" y se sustrae al autoexamen. Cree marchar en la dirección de la historia, pero no ve todos los hechos y suplanta el análisis por la ficción. Otro brazo es la revolución, una impaciencia histórica generalmente legítima, un voluntarismo deseoso de matar esa ilusión llamada Dios y recobrar así al hombre. Otro brazo es la utopía. Todo es uno. El *hombre de la destrucción* predica un monismo metafísico apto para multitudes.

El segundo *draoma* dice: hacia el crepúsculo indeciso, promesa de claridad o de catástrofe, opera el *hombre del autosacrificio*. Al hombre del autosacrificio lo forjaron la no-violencia de Gandhi, el agonismo de Unamuno, el arraigo de Simone Weil. Entiende que no hay una praxis privilegiada y única donde se decide la historia, pues toda acción es transformadora y las metas desmesuradas, planeando por encima de los hechos, suelen ayudar muy bien a dejar todo como está. Cree en la necesidad de los cambios, mas tiene el coraje de iniciarlos ya, en el ámbito de su circunstancia. Sospecha con Camus que las ideologías alemanas y las políticas cristianas suelen ser cómplices y no sólo rivales. Puede resistir la seducción de Shiva, tiene respuesta para cada brazo. Al irracionalismo de la ideología, opone la vuelta al método científico y la vigilia racional. Al mesianismo revolucionario, opone la "desmitificación" de la revolución: la purga de su sueño de un Reino de Dios en el mundo y la asume como hecho humano y por ende esencialmente ambiguo, ora tumultuosa y necesaria, ora pacífica y cotidiana. A la plenitud conclusa de la utopía, opone una filosofía de la historia sin *happy end* terrenal —"utopía" significa "lugar inexistente"—. A la alternativa excluyente: o se suprime la religión o no se recupera al hombre, contesta mostrando la permanente rebeldía de los espíritus auténticamente religiosos, desde los profetas hasta Teilhard de Chardin, la experiencia de muchos hombres del encuentro con lo sagrado; porque el costado religioso no puede ser borrado de un proyecto de humanización a riesgo de volver a erigir una imagen nuevamente manca del ser humano.

Disciplinado e inconformista, el *hombre del coraje opaco* va ganando su presencia entre los hombres y las cosas preguntándose por qué todo ha de ser uno y lo mismo. Y cree en lo otro, en la incurable *otredad* que padece *lo uno*, como decía Machado. Acepta la sociedad de masas de este tiempo, pero sabe rechazar la trampa de los medios audiovisuales. Está en las antípodas de la negación romántica de la técnica, pero no cree que el hombre sea un robot imperfecto. A veces suele recordar a Valéry: "Entramos en el porvenir retrocediendo". Otras semeja una de esas estatuas de la catedral de Reims, marcadas las finas arrugas del rostro, alto y sereno —el "hombre desenmascarado" de Malraux—, con la expresión de quien está preparado para entrar en la luz o en el misterio. La danza de Shiva es circular, pura ceremonia. El hombre de Reims despegará su pie en cualquier momento sin esperar el espejismo de la *civitas* perfecta.

Massuh ve en la libertad, "la fuerza de lo que no tiene fuerza", el camino real para la desalienación del hombre contemporáneo. No en el mito de las libertades abstractas, sino en este gramo de libertad concreta conquistada en la alegría de la esperanza o en el renuevo contra la finitud, en la mística negativa o en la afirmación de la tarea humana, presente allí donde emerge el individuo singular, el existente. El marxismo evaporó

la libertad bajo la dialéctica de la necesidad. La verdadera libertad —¿alguien lo dijo mejor que Merleau-Ponty?— está en todas partes y en ninguna. Nunca hay determinismo ciego, nunca elegimos absolutamente. Massuh llega hasta aquí prohibiéndose todas las coartadas, maneja las tesis capitales del pensamiento actual y suelta su vena literaria en monólogos que trepan hasta el lector instaurando el diálogo.

En la última estación de *La libertad y la violencia* el hombre sin máscara se desgarra: es desesperación y certeza, humillación y gloria. El tercer *draoma* de este libro bello y arduo como una vida madura, de esta fenomenología de la época, es trágico. Indagar por el misterio entrañado en la ambivalencia del hombre y de la historia, implica participar en ella como actor y observarla como testigo. Praxis *y* teoría. ¿Qué nombre dar a esta prespectiva?, pregunta el espíritu mediterráneo de Massuh al cabo del itinerario. Es una pregunta auténtica, de las que acaso no tienen respuesta, porque mira al abismo y al mismo tiempo urge la construcción de una filosofía de la medida, esa desposeída.

CORIOLANO FERNÁNDEZ

PEDRO ORGAMBIDE: *Yo, argentino*, Editorial Jorge Álvarez. Bs. Aires, 1968.

No hay tema candente de nuestra realidad nacional que no se encuentre una vez más puesto a la luz en este libro de Pedro Orgambide. Basta recorrer el índice para advertir que su espíritu crítico se ha detenido, así sea sumariamente, en los puntos álgidos que condicionan, representan o explican nuestro problemático ser argentino. El libro está dividido en dos partes: una, bajo el título de *Costumbres nacionales;* otra, referida a política y literatura. Dijimos que Orgambide plantea "una vez más" el difícil asunto de esta Argentina de la que somos protagonistas. Ello no apareja, por cierto, que este trabajo sea "un libro más". Al contrario: puede estimárselo como un aporte sumamente original. Y esta originalidad de Orgambide proviene, a mi juicio, del riguroso candor con que encara el tema, el cual aparece, así, enriquecido con una autenticidad de la que suelen carecer quienes, al alquilatar nuestra fatalidad de argentinos, no saben renunciar a la fácil tentación de los "slogans". El autor de *Yo, argentino*, que hace gala de un espíritu ecuánime nada común entre los estudiosos de su generación, prefiere un criterio sustentado en experiencias ganadas como un espectador que ha sido, a la vez, actor. Tiene, así, este libro, pese a la objetividad que le impone el asunto, algo de biográfico, es decir, de peripecia personal. Esto le presta un interés no distinto de la sencillez con que afronta las más diversas manifestaciones de la fisonomía y dinámica nacionales. Su estilo es desapasionado —en medio de la propia pasión que lo induce a examinarnos— y directo, es decir, sin rodeos estéticos y sin apelación —o con la mínima apelación— a las simplificaciones corrientes. Como un ejemplo de serenidad cabe destacar el artículo dedicado a Martínez Estrada. Aquí, la aludida ponderación de Orgambide es señalable en la medida en que el autor pertenece a la generación de estudiosos que tiene adoptada una severa actitud crítica respecto del autor de *Radiografía de la pampa*. Orgambide sabe situarse sin

incurrir en los errores de perspectiva de quienes apenas si han conocido de vista al escritor y pensador que más ha tenido —y tiene— que decirnos. En otras palabras: sabe a qué atenerse frente a quien sufrió como pocos una Argentina todavía pendiente de sus profecías. Parece inútil agregar que este libro es un aporte valiosísimo para el conocimiento de nosotros mismos.

MARIO A. LANCELOTTI

JOSÉ LUIS ROMERO: *La revolución burguesa en el mundo feudal.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

José Luis Romero aborda, en este libro paradigmático, el estudio de un período difuso y lejano que se extiende a través de los siglos y de algún modo se enlaza con nuestro tiempo.

En el imperio romano occidental, luego del siglo III y en especial después de las invasiones germánicas del siglo V, comenzó a despuntar un universo de caracteres particulares. Las influencias cristiana y germánica incidieron sobre el mundo romano, contribuyendo a su desmembramiento paulatino y en ese clima surgió una nueva vida económica, social, política y cultural. Una nueva élite tomó poco a poco rasgos del estilo románico-germano y su imagen del mundo se hizo más amplia, por lo cual trató de abarcar conscientemente la realidad natural y social, que encerraba hasta el momento mucho de sobrenatural y misterioso. El período de mutaciones que habrá de durar un largo tiempo se ve flanqueado por la decadencia del viejo orden y por una visión del mundo bastante compleja y caótica. El nuevo sistema cristianofeudal va tomando posiciones.

Después, la caída del orden romano significó la desaparición de un mundo hedonista y profano, y dio lugar a otro distinto, rural, heroico y religioso, que obtuvo su asentamiento después de varios siglos. Junto a su estabilización aparecieron posibilidades de independencia para los menos poderosos, y aquellos que lograron emanciparse iniciaron un proceso de cambio denominado por Romero "revolución burguesa". Ese proceso es, centralmente, la médula del libro, el tema hacia el cual converge el discurso general y al que están referidas todas las circunstancias, por más lejanas que parezcan.

Una situación crítica dio paso a nuevas formas de vida que se opusieron al cuadro tradicional de creencias y valores. La nueva mentalidad rebelde tuvo el apoyo de distintas circunstancias, algunas de las cuales se vincularon con variaciones, que desde las postrimerías del siglo X, se advirtieron en los terrenos político y económico de la región romana occidental; de ello resultó una "nueva ordenación de las zonas periféricas de influencia y luego la integración con ellos de un vasto ámbito continuo en el que circularon con nuevo ritmo tanto las corrientes económicas como las ideas". Otras circunstancias se relacionaron con las variaciones de la cultura motivadas por la expansión, ya que un tipo de cosmovisión se opuso o vinculó a otro y, de ese modo, provocó actitudes críticas y un mayor enriquecimiento con ideas hasta entonces desconocidas o condenadas. Nuevas situaciones, finalmente, se ligaron a variaciones en la vida social y eco-

nómica, que reactivó el ámbito mercantil, desarrolló la vida urbana, y precipitó los conflictos entre los antiguos y los recientes grupos sociales.

De esta manera se fue modelando un período de mutaciones larvales en las que se prefiguraba la mentalidad disidente, burguesa y urbana. A través de *La revolución burguesa*... es posible apreciar los enfrentamientos sociales, los movimientos antiseñoriales, las nuevas tensiones y las actitudes insurreccionales, así como las proyecciones políticas del cambio socioeconómico, el desarrollo de la ciudad y el orden urbano.

El cambio económico y social llevó al antiguo orden a un punto de crisis que se hizo palpable en toda la zona romanogermánica. El cambio mercantil provocó conflictos y un estado general de inestabilidad justamente en el siglo XI, cuando comenzaba a asentarse el sistema cristiano-feudal. La "nueva economía" no era precisamente de corte tradicional y rural; el mercantilismo se organizaba rápidamente y la aristocracia tradicional consideró "que era una economía marginal por el hecho de que eran marginales los grupos sociales vinculados a ella". Y así la mayoría de quienes sostenían esa concepción antigua se mantuvieron apartados de las nuevas actividades. No obstante, la actividad comercial creció de tal modo que en los siglos XI y XII constituyó, junto al sistema agrario, un sistema económico mercantil. De ese modo se superpusieron dos planos económicos que implicaron dos situaciones sociales, lo cual menoscabó el antiguo orden. No hubo plena conciencia, sin embargo, de tales cambios; ellos no adquirieron una dimensión racional. La aristocracia no otorgó importancia al surgimiento de una clase mercantil, aunque los miembros de este sector comenzaron a percibir la hostilidad y los obstáculos para su crecimiento. Las nuevas clases hicieron sentir su fuerzas y sus reclamos fueron imperiosos. Los nobles viercn en ellas un "populacho" con fuerza, puesto que la proporcionalidad numérica era despareja y desfavorable a las clases señoriales.

La crisis religiosa feudal fue lo que más favoreció al desarrollo del descontento de los sectores bajos de la escala social. "La querella de las investiduras agudizó el conflicto, sumando las diferencias políticas a las religiosas y la polarización de güelfos y gibelinos concluyó por radicalizar las posiciones y transformarlas en irreductibles". A los antagonismos sociales y las disidencias religiosas se sumaron cuestiones de poder entre las élites tradicionales y los nuevos sectores aprovecharon las fisuras. Contribuyeron también a hacer muy intensa la situación las variaciones del clima económico: mayor crecimiento mercantil en diversas regiones a partir del siglo XI y terremotos u otras catástrofes, quemazón de campos; en suma, el estado de necesidad y de incertidumbre. Mientras unos especulaban otros sentían sobre sí la garra de la miseria, emigraban del ámbito rural a la ciudad y se integraban de algún modo en ella, ya fuera con un oficio o saqueando caminos en los alrededores. Todo demostraba que la autoridad tradicional estaba quebrantada.

Las guerras y el estado anárquico dieron la oportunidad final para que las clases nuevas desafiaran a las señoriales. Así, directa o indirectamente resultaron favorecidos en su poder los nuevos grupos urbanos, que comenzaron a ocupar las posiciones abandonadas por el antiguo orden, y llegaron con gran sentido de la oportunidad a imponerse de un modo u otro. Los choques sociales de los siglos XI, XII y XIII buscaron una nueva ubicación de las clases conforme a los recientes puntos de vista de la bur-

guesía y los sectores que venían de los escalones inferiores de la realidad social hicieron sentir gradualmente su poder.

El autor investiga con detalle las nuevas actitudes y mentalidades, la nueva imagen del hombre, la sociedad y la historia, y en un desarrollo muy bien trabado estudia la nueva imagen de la naturaleza, del conocimiento y de Dios. Termina con el análisis de la percepción del cambio, oportunidad en la que se ocupa de las variaciones situacionales, religiosas e ideológicas y de los cambios generacionales de la sensibilidad.

Romero escribió *La revolución burguesa...* con la intención de colaborar en la tarea de comprender el momento actual. Su opinión (fundamentada en variadas referencias a textos de distintas épocas) es que en el mundo feudal nace "el oscuro proceso histórico en el que se elabora y constituye la situación de nuestro tiempo". Afirma que la revolución burguesa, que intentó examinar rigurosamente a lo largo de la obra, abandona la penumbra y se revela con toda claridad entre los siglos XI y XIV para luego extenderse hasta el presente en persecución de la plena realización de sus metas.

El interrogante que nos excita como lectores es el de si "los movimientos sociales del siglo último suponen un viraje fundamental en la historia o si, aún ellos, son nuevas formas de aquel mismo proceso; o dicho de otro modo, si los movimientos contemporáneos de masas entrañan un cambio profundo en la concepción de las relaciones humanas o si, simplemente, procuran extremar la consumación de ciertos principios que subyacían en aquel remoto enfrentamiento de las nuevas clases en el orden cristiano-feudal". O si es seguro que, "al menos hasta (en) este presunto viraje de la historia, singularmente tumultuoso y contradictorio, el proceso socio-económico y socio-cultural de Europa y de las regiones europeizadas ha sido continuo".

Es verdad, como afirma Romero, que el mundo europeo logró un triunfo universal al influir sobre casi todo el planeta y al convertirlo de un modo u otro en europeizado; le impuso así su concepción y sus ideas sociales o individuales. Fue un triunfo del mundo burgués mercantilizado y urbano. El autor se pregunta al comenzar la obra sobre la significación del dilatado movimiento disconformista que desde las postrimerías del siglo XIX irrumpe afirmando su rebeldía y parece responder con una alusión al estallido disconformista nacido al desaparecer el orden cristiano-feudal. "Un vigoroso desarrollo demográfico y una resuelta incorporación de extendidas masas al 'mundo urbano' ha despertado no sólo un fuerte sentimiento ético en relación con la existencia de grupos privilegiados y grupos no privilegiados, sino también un riguroso planteo intelectual acerca de las posibilidades de perduración y de eficacia del sistema socio-económico tradicional". Detrás de esas apariencias se desplazan las masas hace un siglo y ellas generan a juicio del autor, directa e indirectamente, una revolución lenta. Surge, al lector, el interrogante que consideramos fundamental: En nuestros días llega a su fin el despliegue de las posibilidades que la revolución burguesa abrió hace diez siglos. Muchas manifestaciones de cambio son evidentes, pero la pregunta aún no tiene una respuesta real debido a la vastedad del fenómeno y a la característica del proceso secular.

JORGE NÓBILE

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: *Cortázar. Una antropología poética.* Editorial Nova, Buenos Aires, 1968.

El autor se propone nada menos que rastrear en la obra de Cortázar los elementos configuradores de una antropología. Tal intento, logrado en gran parte, a nuestro juicio, se basa principalmente en una idea del propio Cortázar, quien sostiene que "la novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagan cómo es; la novela de hoy se preguntará su *para qué* y su *por qué*". García Canclini, coincidiendo con esta afirmación, apunta que la literatura actual se caracteriza por presentar, no *aspectos* aislados del hombre, sino justamente al ser humano en su *totalidad*. En tal sentido, podría hablarse de una "antropología poética" —más allá, ciertamente, de distinciones formales entre prosa y poesía— entendida como una cierta *experiencia poética de lo humano*. Lo poético, pues, alude aquí, como señala García Canclini, "al modo de experimentar la realidad y de recrear el lenguaje".

El libro que nos ocupa es rico y denso en cuidadosos análisis de los símbolos presentes en todas las obras de Cortázar; ello dificulta, por cierto, el comentario suscinto de su contenido. Puede, sin embargo, señalarse una línea estructural, un desarrollo, que parte del análisis del laberinto y de los monstruos *(Los Reyes, Bestiario)*. La labor desmistificadora de estas primeras obras, efectuada mediante "la celebración de lo monstruoso y la búsqueda de un nivel de realidad más rico que el aparente", reaparece luego en otra dimensión. Por una parte, encontramos aquellos personajes angustiados por la búsqueda de su ser más auténtico, los "perseguidores"; por otra parte, dicha búsqueda se expresa por medio de otros personajes más "humanizados" por toques de humor y de irónica fantasía, como se ve particularmente en los "cronopios", que simbolizan "la alegría del prójimo y de lo cotidiano". Con los primeros comprobamos "en qué medida es arduo y terrible horadar el absurdo, ser humano en un mundo traicionado por el hombre". En los perseguidores se anuncia constantemente *otra realidad* casi inaccesible: la "popa" de *Los Premios*, el "Cielo" de *Rayuela*... Allí parece que la salvación sólo será lograda por aquellos que "aprendan a reconciliar la inteligencia con la intuición, el inconformismo con la ternura, la crítica con la ingenuidad, Oliveira con la Maga". Casi todos estos personajes acaban trágicamente, como si el autor quisiera mostrarnos la imposibilidad de traspasar esos límites invisibles y alcanzar la autenticidad. Empero, "un buen número de personajes menores ofrecen signos de haber alcanzado una verdad y de haber hallado la manera de vivirla. Aunque su lucidez o su captación nunca lleguen a la profundidad de los grandes buscadores, los valoriza el haber transformado su insatisfacción en una tarea creadora. Claudia, el Pelusa, los protagonistas de *Reunión*, la familia de la calle Humboldt, los cronopios, y algunos adolescentes, indican un estilo de vida capaz de construir sin ser cómplices de lo inauténtico". La obra de Cortázar, en tal sentido, puede considerarse, según García Canclini, como "una celebración de la autenticidad" y una denuncia del conformismo inauténtico, en todos los planos (social, cultural, económico, político, etc.) en que éstos se presenten. La persecución de la lucidez reflejada en los grandes personajes parecía enfrentarnos

al dilema del suicidio o la locura; los personajes "menores", por el contrario, señalan el camino que, superando el nihilismo, se apoya en la experiencia del *encuentro con los otros* o en la de la *poesía* —entendida ésta como "libre recreación de la realidad, visible tanto en el juego como en el arte o en las extravagancias cotidianas de los cronopios". El hombre, en este plano, si bien no alcanza la trágica grandeza de los demás "perseguidores" ni problematiza su propia existencia de un modo tan hondo como Oliveira, encuentra una respuesta digna. Porque "también es cierto que el hombre no puede ser sólo interrogación.. El hombre es también respuesta: el descubrimiento de un sentido y la alegría de vivirlo".

En el capítulo siguiente *(Des-escribir la literatura)* se analizan algunos recursos estilísticos de Cortázar, pero atendiendo siempre a la función de lo formal como medio de expresión de una "antropología poética". El libro concluye con la sintética enumeración de los rasgos de dicha antropología, enfocados bajo el sugestivo título "La casa del hombre". Dejando a un lado otros aspectos, interesa considerar, como señala el autor, la ausencia de un dimensión religiosa en Cortázar, cuestión que lleva a preguntarse si no sería legítimo afirmar que para él, "la actitud poética puede ocupar en el hombre contemporáneo la zona de su vida que antes abarcaba lo religioso". Del mismo Cortázar podría decirse, como él lo hace refiriéndose a un personaje, que "no todas sus teorías son originales..., pero lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de des-escribir... para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre".

Completan el libro de García Canclini un prólogo de Raúl H. Castagnino sobre la "Posibilidad de una antropología poética", y casi diez páginas de una actualizada bibliografía de y sobre Cortázar.

MARIO A. PRESAS

JAIME ALAZRAKI: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, 1968.

Jaime Alazraki parte de la fórmula "estilo tan estilo" que Amado Alonso tan acertadamente forjó al estudiar la prosa narrativa de Borges. Este punto de partida es una verdadera hipótesis de trabajo, pues la expresión "estilo tan estilo", a pesar de decir mucho, no es suficiente. El libro de Alazraki es la demostración de esta hipótesis.

Creemos que ninguna obra de crítica consagrada a la valoración de un escritor argentino haya llegado tan lejos, ni su método sea tan ejemplar como el aquí empleado. En estos últimos tiempos las obras teóricas acerca de la crítica han ido multiplicándose, no así la aplicación a una obra o autor en particular. La puesta en práctica de cualquier método es un riesgo, su verdadera razón de ser la da su funcionamiento y validez.

Mucho se ha escrito sobre los recursos estilísticos de una prosa tan particular como la de Borges, pero el solo hecho de comprobar un recurso expresivo sin verificar su eficacia es un hecho gratuito. La verdadera

significación se logra en la medida en que tales recursos expresivos actúan como engranajes en el funcionamiento total de la obra. Sólo así tiene sentido hablar de estilo.

Jaime Alazraki divide la significación de dos conceptos a menudo empleados como equivalentes: estructura u organización de los planos narrativos y estilo o examen de la materia con que esos planos se hallan realizados; entendiendo que la obra es una unidad y que esta división no intenta sino facilitar su acceso al análisis; la obra no es sino —así entendida— la relación entre "significante y significado".

Alazraki ve en la teología y la filosofía las polaridades entre las cuales tiene su lugar la creación literaria. Filosofía y teología son la materia de sus invenciones; sus cuentos, sus ficciones serían el resultado *simbólico* en que se resuelven sus motivaciones (como las llama Alazraki). De ahí que motivación e invención sean una sola cosa y constituyan esa unidad que es en Borges la materia de sus ficciones. Esa misma unidad (divisible únicamente por razones de estudio) es la que Borges expresa en sus cuentos. Su visión convergente de la realidad hace difícil deslindar los temas de sus ficciones. Con todo, Alazraki logra una definición de estos temas, a pesar de la superposición y simultaneidad con que a veces concurren los distintos niveles temáticos en una sola narración. Al funcionamiento y contenido está dedicada la primera parte del libro. Lo ajustado de su enfoque ordena y descubre permanentemente nuevos puntos de vista en la intrincada trama que forman la motivación e invención de los cuentos de Borges.

Analizando el tema de lo esencial argentino, casi imperceptiblemente nos traslada al mundo de algunos de sus poemas y a su clave analítica, pues aunque tratando de la prosa narrativa el análisis de lo poético está insinuado como posibilidad a lo largo del libro.

La segunda parte de la obra entra a considerar el estilo, en su doble aspecto: como ideario estilístico (opiniones de Borges sobre el estilo) y estilo entendido como material o textura de la prosa narrativa. El propósito de esta segunda parte es ver cómo todos los temas, toda la materia narrativa se expresa y funciona lingüísticamente. Vemos además —teniendo en cuenta las ideas de Borges acerca del estilo— cómo Borges ha logrado esa voluntad de anti-estilo, de "grado cero", sin que todo esto se oponga al axioma inicial "estilo tan estilo", sino más bien sea consecuencia de ello. La articulación expositiva de los elementos que conforman el estilo, es sin duda, uno de los aciertos de este libro. La adjetivación y las figuras de contigüidad[1] están siempre analizados en función estructural, es decir en cuanto son significantes o señales de la materia temático-narrativa analizada en la primera parte del libro. El detectar lo que Alazraki llama adjetivo-tic, es decir reiteración de atributos-claves en la cosmovisión de Borges, nos aclara —gracias al método con que está expuesto— todo lo que era intuible o sospechable de la función significativa-expresiva de la adjetivación de Borges.

1 Además de la sinécdoque y metonimia, Alazraqui incluye los "close-ups", tecnicismo cinematográfico ("gran plano"), aplicado por R. Jakobson a lo literario, que consistiría en una especie de sinécdoque, la cual se concentraría en un aspecto o parte del objeto literario elegido que, a través de ese detalle, se nos revela en su totalidad. Cfr.: "Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado", pág. 218.

Resumiendo, la elaboración de ficciones como verdaderos símbolos o metáforas necesitan una prosa directa, sin rodeos, con elementos que acorten la distancia a la parte que importa de la narración, logrando con esta capacidad condensadora, una fuerte carga expresiva que es la característica más perdurable y reconocible del estilo de Borges. Lo importante de este libro es lo logrado por su autor: mostrarnos a Borges desde Borges.

ROBERTO YAHNI

ARTE-HOY

El Reino de la Paradoja. — Hay dos grandes apartados en el arte de hoy: el de los artistas que quieren a toda costa figurar en exposiciones y debates (conste que entre éstos están los buenos, los mediocres y los malos) y los otros, un tanto resentidos, que siguen haciendo honradamente lo que creen que deben hacer. De estos últimos (entre los que también, naturalmente, hay buenos, mediocres y malos) prometo ocuparme en otra oportunidad. Por hoy, sigo con los que "están en cartel". Con ellos rozamos siempre el dominio del absurdo y de la paradoja. Las obras que "fabrican" (el verbo es deliberado) no están destinadas al consumo público como ocurría desde hace siglos. Si ahora los conventos, las iglesias o los palacios de los príncipes no se ven adornados de esas obras podríamos pensar que los grandes edificios públicos o privados y las casas de cada uno de nosotros deberían ser, naturalmente, su destino. Nada de eso. La obra actual —la que produce interés o escándalo— apunta fundamentalmente a la exposición... con la esperanza de llegar al museo, cosa que ya empieza a ocurrir en los Estados Unidos. Ese "artículo" se compra y se vende y si llega a tener éxito —aunque sea un éxito precario— resulta generalmente muy costoso. Los artistas deben seguir viviendo y no seré yo quien los critique en ese sentido: ellos tratan de instalarse en una situación dada y una vez que se sienten fuertes en vez de tratar de "colocar" un gran número de obras a precios razonables entre particulares, prefieren hacer cualquier esfuerzo para "descolgar" un premio oficial o privado, sacar una beca o enseñar en una universidad norteamericana (las otras no son por ahora tan ricas para permitirse ese lujo).

Y es que los artistas tienen que subsistir. Van a ser muy útiles como clase —ya he dicho en el primer artículo que si bien parece no haber más arte sigue habiendo "mentalidad" de artista— dentro de la sociedad de los países privilegiados. Serán ellos y no otros, en efecto, los "artífices" —¡vuelve a aparecer la noción de "arte"!— encargados de preparar y variar al infinito las fiestas y los espectáculos de esa época que asoma ya en el horizonte y que los franceses han bautizado genéricamente como "les loisirs", y que nosotros podríamos calificar de "tiempo del ocio". El sistema de los premios y de las becas de estudio resulta así, en cierto modo, falso. Es una hipocresía: no es que se atribuya una suma importante de dinero en retribución a una obra superior. Se trata, simplemente, de la primera versión de ese futuro momento en que el Estado o los organismos particulares organicen el *panem et circenses* que dirigirán estos futuros "entretenedores" que por ahora no empiezan sino a hacerse —a veces bastante torpemente— la mano. Dentro de la vida de dichosa monotonía de las ciudades uniformadas serán estos seres, no-conformistas por definición y por empleo, quienes se esfuercen en tenernos en una especie de carnaval

perpetuo, celebración inesperada y gratuita: fiesta porque sí, que se afirme auto-negándose toda trascendencia.

Es un gran brote de irracionalidad en este mundo de computadoras en que todo parece estar regido por el buen sentido, establecido científicamente y de una vez por todas. Resumiendo: asistimos a los prolegómenos de "lo que vendrá". En los países más pobres, los subdesarrollados, la revolución será la válvula de escape a la violencia y a la necesidad de expresión de cada individuo. Para los países "hartos" —en todo el sentido de la palabra— será la era del "happening", especie de psicodrama a escala gigantesca. El error, creo yo, consiste en que muchos críticos parecen pensar que estos balbuceos son ya, desde sus inicios, algo decantado e interesante de por sí. Cuando hay que confesar palmariamente que, por el contrario, estamos aún en el aburridísimo período de los tanteos, de las aproximaciones más o menos groseras e imprecisas. "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo..." que dijo Rubén Darío.

Happening, psicodrama, terapia de grupo. Hasta ahora, los caminos abiertos al que quería estar en la permanente vanguardia eran: los monstruos, el erotismo, la agresión política, religiosa, social; o, antitéticamente, los juegos del movimiento y de la luz, que ahora, en su mejor exponente: Julio Le Parc, se empiezan a teñir también de ironía. Muchas de estas manifestaciones buscaban deliberadamente la participación del espectador. Una participación "activa" mediante la cual el que asiste a una exposición interviene apretando botones, variando las posiciones de los elementos de la obra. Estamos ante una forma "abierta" —como en algunas composiciones musicales contemporáneas en que el autor se limita a preparar un campo en el que el ejecutante no desempeña meramente un papel pasivo— el creador presenta así un "programa" y nos invita a que lo desarrollemos.

Es lógico comprobar que al disminuir la distancia entre la obra y el espectador gracias a la intervención del artista-organizador se iba a llegar al "happening" que trata de inventar mitos y ritos en combinaciones nuevas y vitales. Gana, así, el que tenga más imaginación, cuanto más descabellada: mejor. En ese sentido, los premios (si siguen existiendo), en las grandes Bienales (si se siguen realizando), irán, por un tiempo, invariablemente a alguna de esas formas de actividad limítrofes con los desfiles militares... o con el Carnaval de Río, en el mejor de los casos. Saturnales modernas que resultarán una ocasión ideal para deshacerse de complejos, en una palabra para curarse por la antigua *catarsis*. ¿Ha notado el lector que entre el psicodrama, la terapia de grupo y el "happening" no hay tanta distancia que digamos?

Sí, la sociedad tecnificada que es la nuestra parece querer sumergirse con deleite en el caos primario, que para ella constituye un verdadero baño de juvencia. En cierto sentido se trata del verdadero suicidio del arte como tal. Con todo hay en esta provocación permanente una calidad aún artística: en efecto, a diferencia del científico que inventa y crea de una vez por todas, el artista necesita crear cada vez *da capo*. El que inventó el tornillo —¿lo inventó verdaderamente alguien?— inventó el *primer tornillo*, el prototipo, la "idea platónica" de tornillo... todos los otros vinie-

ron después para corroborar la excelencia de la invención. Cuando Rembrandt o Picasso "inventan" un cuadro, nada en ese cuadro les sirve para el próximo, como no sea la experiencia. Por eso hablo de inventar *da capo* cada vez. Apliquemos ahora esta noción al caso del llamado "arte actual": *objeto, recorrido, ambientación* o *happening* tienen que ser originales, cada vez, para que sean válidos. En ellos es el factor de sorpresa el que juega. Ahora bien, hay gentes con un poder extraordinario de asociación capaces de proponernos formas nuevas que nos complazcan o nos desasosieguen. No en vano quizás el mejor de los *slogans* que aparecieron sobre los muros de París hace apenas unos meses fue aquel que rezaba: "La imaginación asume el poder". Sí, el futuro es el de los imaginativos, pero ¡ay de mí!, no imagina quien quiere: muchos son los llamados pero, pocos, muy pocos serán los elegidos.

Pierre Francastel, en su penúltimo libro: *La réalité figurative*, le reprocha al gran pensador Jean Piaget que en su obra, *Introduction à l'épistémologie génétique*, no incluya —entre los diferentes modos de captar la realidad— el *pensamiento plástico*. En efecto, debería figurar, con los mismos títulos, entre sus otros hermanos diferentes: el pensamiento matemático, físico, biológico, psicológico y sociológico. Ya que, siempre según Francastel, el artista no crea solamente conceptos u objetos, sino que crea también —y sobre todo— *esquemas de pensamiento, de conducta*. O sea, que el artista es un tipo de "fabricante" muy particular, capaz de crear simultáneamente, junto con la obra que sale de sus manos, los contenidos que informan esa misma obra.

La Dictadura de los Críticos. — Uno de los fenómenos que llamarán la atención, cuando se escriba la historia del arte de nuestra época, es el de la importancia que durante unos lustros tuvieron una serie de hombres de pensamiento que, por comodidad, vamos a llamar los "críticos". Esos críticos tomándose el desquite sobre esos seres insaciables que son los artistas, escribieron tanto de arte, afinaron tanto sus armas... que un día se dio el caso de que el crítico no sólo opinó sobre la obra que le sometía el artista —como había venido pasando desde que el mundo es mundo— sino que asumió la actitud revolucionaria de decirle al artista *cómo era el arte que tenía que practicar*. Para vergüenza de unos y otros, el artista —ávido de teoría, él que es fundamentalmente y por definición un "práctico"— escuchó esa peroración. Y en muchos casos la siguió al pie de la letra. Por supuesto que estamos de acuerdo con Ortega cuando en *La deshumanización del arte* dice textualmente que "el arte nuevo es un arte artístico", o sea bueno, ante todo para artistas. De acuerdo también en que nos toca vivir una época en que la *reflexión* va unida indisolublemente a la *creación*, hasta el punto que Octavio Paz afirma en *El arco y la lira*, que la poesía contemporánea no tiene sentido sin el cuerpo crítico de doctrina que le está indisolublemente vinculado.

Con todo, no exageremos. Jamás a Octavio Paz, tan extraordinario comentador de la materia artística, se le ocurre pensar que puede llegar un momento en que sea el crítico quien dicte las normas al poeta. Es lo que ha pasado en ciertos ambientes con las artes plásticas. Aun admitiendo que estamos en presencia de una de esas raras "mutaciones" en que cam-

bian no sólo los medios de expresión sino sobre todo también sus contenidos, no cabe ninguna duda de que son los artistas y sólo ellos —como agentes "operatorios"— quienes deben realizar la obra, asumiéndola. Ya que, como decía Valéry, en arte no hay virtualidad: "La obra del espíritu no existe sino en acto". Ahora bien, en la creación artística no hay —como cree la gente— dos tiempos bien definidos y diferenciados: el proyecto y la ejecución. La obra "se hace, haciéndose", y valga la redundancia. "Yo sé cómo empiezo un cuadro —ha dicho Picasso en una ocasión—, lo que nunca sé es cómo lo voy a terminar". Tanto el impulso inicial —inspiración o como quiera llamárselo— como la realización son actividades propias del artista y sólo del artista. Cuando vemos falsear el primer término y nos encontramos con que el crítico —hombre de pensamiento y de teoría— da el primer paso, "forzando" por así decir, al artista para que ejecute con sus manos algo que no es sino la elucubración de alguien ajeno al oficio, estamos en el puro reino del absurdo. Y eso vale la mismo para una estatua sedente egipcia, para una batalla de Paolo Uccello... o para las cabinas telefónicas "con sorpresa" que inventa ahora, en Nueva York, Marta Minujín. Nadie debe arrogarse, de una manera arbitraria por definición, el derecho a dictarle al artista —"desde afuera"— una consigna. A su vez, el artista no debe prestarse jamás a ser el mero ejecutante de lo que otro —así fuera el más genial de los filósofos— quiso especular por él.

Se diría que, al "masificar" la cultura, los mecanismos de la apreciación artística (buena o mala, ese es otro problema) hubieran podido, efectivamente, trasmitirse a esos varios millares de hombres y mujeres que, hoy por hoy, ejercen en el mundo el papel de: críticos, profesores, directores de museos y galerías, funcionarios encargados de distribuir premios o empleados a sueldo de grandes casas editoriales. Lo que no se trasmite tan fácil, por lo visto, es sencillamente, la capacidad artística en sí (no la de juzgar sobre el arte, sino la de realizarlo).

De tal manera que, en ciertas grandes ciudades del mundo, puede decirse que son los críticos los que "ganan los premios"... por interpósita persona, puesto que son *sus ideas* las que ellos ven realizadas en las obras que premian. Los artistas "obedientes" obtienen las indispensables recompensas, los rebeldes son "castigados" con una confabulación de mala prensa, cuando no por ese silencio que mata lentamente.

En la base de todo esto hay un malentendido. Otro día desarrollaré la idea de la imposibilidad de "traducir", por escrito, la obra que fue concebida en términos estrictamente plásticos. Quede, desde ahora, planteado ese fundamental problema.

DAMIÁN BAYÓN

MÚSICA

I quattro rusteghi

Nuestro siglo se ha mostrado, desde sus comienzos, particularmente inquieto en lo que se refiere a la búsqueda de un lenguaje musical que renovara las prácticas habituales y rompiera con la pesada herencia romántica. Si la herencia romántica aún pesa demasiado sobre nosotros (es casi un "modus vivendi"), imaginemos qué agobiante debió ser el efecto de las voluptuosidades wagnerianas sobre la generación que empezó a escribir con el nuevo siglo. Todavía hay muchos indicios de que, conceptualmente, no han terminado los intentos de vencer el modelo romántico. Nunca han vivido tanto como hoy el drama musical wagneriano, el lirismo de Verdi, el sinfonismo de Brahms, la melancolía casi melosa de Chaikowski. Más aún, ha vuelto a los teatros de ópera un repertorio lírico cuya inocencia acaso añorábamos sin advertirlo, puesto que comprendíamos que, después de las experiencias del postwagnerismo, difícilmente podía tener vigencia. ¿Quién hubiera dicho en 1940 que veinticinco años después se repondría la *Anna Bolena* de Donizetti o la *Beatrice di Tenda* de Bellini? ¿Y que nuestra juventud, tan melenuda y llena de problemas psicológicos, ya no se extasía ante las sutilezas de Debussy, pero se entusiasma con las melopeas y las coloraturas de Bellini, Donizetti y el joven Verdi? Algo extraño ocurre con la música, hoy por hoy: lo que se ofrece como moderno no tiene consumo y lo que se consume data de un siglo atrás.

Cada uno a su modo, fueron Ricardo Strauss, Igor Strawinsky, Sergei Prokofieff, Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Gian-Francesco Mallipiero, Paul Hindemith, Francis Poulenc y Manuel de Falla, los que, en determinado momento de su carrera, hicieron una pirueta y miraron hacia el pasado. Pero su actitud era bifronte, como la de Jano: tenían demasiada experiencia y talento como para eludir totalmente su propia personalidad. En el fondo, la evolución de nuestra música se ha transformado en una lucha inexorable entre una actitud parsimoniosamente neoclásica y una desordenada postura iconoclasta, cuyos resultados, a pesar de toda la propaganda de que gozan, no han logrado imponerse al público, salvo en contadas excepciones. La nostalgia de la diáfana claridad lograda por clásicos y románticos es más atrayente que la experimentación en campos totalmente nuevos. No defiendo el historicismo en nuestra práctica musical, pero la compruebo como un síntoma.

Y así, a los sesenta y dos años de un estreno simultáneo en Munich y en Berlín, vuelve una ópera a la que sólo atribuíamos valor histórico:

Los cuatro rústicos, basada en una comedia de Goldoni y que el ítalogermano Ermanno Wolf-Ferrari escribió muy al comienzo de su carrera.

Aquí se cantó en 1927; nunca se repuso. Salvo *El secreto de Susana*, poco se sabía de la obra lírica de Wolf-Ferrari. No oculto mi preferencia por su delicioso *Canzoniere Toscano* ni mis simpatías por este compositor que, entre los excesos del verismo, los narcóticos del postwagnerismo y las sutilezas del impresionismo, levantó un día la voz para gritar su estentóreo "Ritorniamo a Mozart". En el fondo, su actitud no fue sino la consecuencia de aquel "bon mot" que pocos años antes había dicho el Verdi octogenario, cargado de gloria y de derechos de autor, con las palabras "ritorniamo all'antico è sarà meglio". Para Wolf-Ferrari, ese "ritorniamo" significó desprejuiciar a la música de tanta cargazón filosófica, ética, erótica, programática, impresionista, expresionista, verista, futurista, es decir de todas las trabas que la estorbaban hacia 1906.

Parece que los hechos le dan la razón. Nadie puede pretender que en *I quattro rusteghi* ocurra algo más que en una divertida y deliciosa *opéra-comique* del siglo XVIII. En ningún momento Wolf-Ferrari intenta sobrepasar la fresca alegría de Goldoni. Todo tiene chispa y encanto; el discurso musical fluye vivaz, espontáneo, no exento de refinamiento, pero sí alejado de todo preconcepto teórico. Es, ante todo, teatro musical. No es teatro *con* música, pero tampoco es *Gesamtkunstwerk*, ni epopeya lírico-sinfónica, ni ningún invento específico que requiera explicaciones especiales. Es música cantada: unión de música y palabra. Wolf-Ferrari capta la gracia de Goldoni con seguro instinto teatral. Le bastan dos o tres frases, a veces una figura rítmica, a veces un cambio de tesitura en la formulación de la frase cantada, para caracterizar a un personaje, una situación, una referencia. Ya todo el segundo cuadro del primer acto, que transcurre en la terraza de la casa de Simone, es un verdadero poema de caracteres contrapuestos, observados con ironía pero sin maldad. El climax de la obra entera lo da el enrevesado final del segundo acto. Desde el final del segundo acto de *Falstaff* de Verdi, no creo se haya dado en el teatro lírico un planteo más divertido y más intrincado. En el tercer acto, el desganado cuarteto de los hoscos rústicos, la melodramática alocución de Felice, el fingido arrepentimiento de las desobedientes mujeres y el breve toque sentimental del encuentro definitivo de los enamorados se encadenan sin tropiezos que podrían retardar el desenvolvimiento de una comedia muy sutil.

Al seguir, pues, esta comedia encantadora con una música no menos encantadora, cabe preguntarse si Wolf-Ferrari no tenía razón. Lo descubrimos a los sesenta y dos años del estreno, quizás un poco avergonzados, sobre todo porque pocos días después del estreno de *I quattro rusteghi*, el Teatro Colón nos ofreció una nueva versión de *El secreto de Susana*. Ambas obras tuvieron el mismo efecto liberador sobre la mente de espectadores un poco embotados por tantas exquisiteces o profundidades en el ámbito de la música culta. Tal vez deberíamos revisar nuestra actitud con respecto a Wolf-Ferrari, volver a escuchar sus *Donne curiose*, estrenar aquí su *Vedova scaltra*, reeditar en la Argentina *Il Campiello*, explorar su versión musical de *La Dama Boba* de Lope de Vega.

Es evidente que la ópera debe encararse, ante todo, como teatro visual y que cada obra tiene un estilo que no puede traicionarse. La puesta en escena de Filippo Crivelli partió de la evocación veneciana (aunque

sin detallismos inoportunos) y conservó la comicidad y la simpatía del tëatro de Goldoni. Los decorados de Pier-Luigi Pizzi presentaron a Venecia a través de todo aquello que la hace única en el mundo. Salvo el cuadro de la terraza, los tres decorados restantes corresponden a interiores, tan venecianos como un cuadro costumbrista de Francesco Guardi o de Pietro Longhi, aunque sin caer en imitación servil.

Francesco Molinari-Pradelli dirigió esta partitura con una transparencia en la elección de sonoridades que resultó excepcional. No se hizo ópera, en el mal sentido de la palabra; se representó Goldoni y se cantó Wolf-Ferrari. Y ya casi parece que ambos nombres formaran una pareja de sinónimos.

JUAN PEDRO FRANZE

Elisabeth Schwarzkopf en Buenos Aires

En 1860 escribía Berlioz en *Le Journal des Débats:* "Los cantantes no son sino instrumentos, más o menos inteligentes, de los cuales se espera que manifiesten la forma y el significado íntimo de las palabras... *pero su despotismo ha terminado*". Por supuesto, el padre de *Les Troyens* se refería al fenómeno "divos" (o mejor, "divas"), tan antiguo tal vez como el canto, y tan renovado como los periódicos tirones de oreja al público de algún crítico que clamaba en el desierto. La famosa "edad de oro de la ópera", la leyenda de Caruso, Titta Ruffo o la Muzio, y —cuando todo parecía ser historia vieja— la polémica de hace unos años entre la Tebaldi y la Callas, son ejemplos más que elocuentes de que ese despotismo no terminó ni terminará. Porque con los divos el público satisface inquietudes, quizá extra-musicales pero muy hondas, y las seguirá satisfaciendo aunque críticos y músicos sigan protestando. No es éste el momento de intentar una sociología o una filosofía del fenómeno. Preferimos detenernos aquí, y comprobar el hecho de que tampoco Viena fue excepción a la regla: este siglo fue decretando el reinado sucesivo de María Jeritza, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann y —desde hace unos veinte años— Elisabeth Schwarzkopf. En este caso, es la antigua institución de la *kammersängerin*, de prosapia tan imperial como la del *kapellmeister*. Porque el divismo no es patrimonio exclusivo de Italia. Hasta Bayreuth tiene sus divos acuñados, como todos los demás, de acuerdo con las tradiciones mejores (y las retóricas también) del centro musical que asumen y los exalta. Y no nos quejamos, pues no creemos que sea preferible la nueva solución del "laborioso obrero del canto" que hoy ha cundido en Alemania, con la costumbre del elenco rotativo y estable. A lo sumo, será solución para las finanzas de las óperas de provincia; pero también es innegable que entroniza la unanimidad de simples medianías viables. Porque no nos consta el caso de ningún cantante que pudiendo llegar a divo

internacional haya decidido quedarse en casa. Y el resto son especulaciones para justificar a segundones o a buenos profesores de canto, por otra parte no despreciables.

Elisabeth Schwarzkopf demostró en Buenos Aires que no tiene ningún empacho en ser diva. Además, sabe serlo. No es sólo una voz de color inconfundible entre miles (primera condición sine qua non del divo). Tampoco es sólo una técnica de canto perfecta, que no deja nada librado al azar para resaltar sus virtudes y eludir sus límites. Es fundamentalmente una presencia. Por empezar, es hermosa. Y además, cuando canta se transfigura. El recital va desarrollándose no sólo en sus cuerdas vocales, sino que también se desplaza a sus manos y al movimiento de sus hombros. Su mirada hace tanto por el *lied* como su voz; sus dedos rivalizan en el matiz con sus *sfumature;* su respiración va enlazándose entre dos notas como un armónico más. Y así va diseñando en cada canción un pequeño mundo, armonioso y acabado, que se parece muchísimo a ella. Porque cae de su peso que sus interpretaciones son muy personales. Todos los compositores son un medio para la expresión de esta cantante: ella no es la intermediaria. Algunos se quejaron de que su Schubert era más Schwarzkopf que Schubert. Pero cabe preguntarse: ¿cuántas otras oportunidades más tendremos de escuchar a Schubert, y cuántas de volver a escuchar a una Schwarzkopf? Y no decimos sólo escucharla, sino la experiencia total que emana de uno de sus recitales, que nos lleva a la "religión del divo" en sus exteriorizaciones rituales, permitiéndonos participar del otro gran espectáculo simultáneo, el del público, con su lluvia de flores y su gritería ensordecedora, con un algo de histeria colectiva.

Hay algo más. Ya dijimos que todo divo resume las tradiciones y retóricas de un medio musical. Y en ese sentido, Buenos Aires tenía decretado de antemano (tal vez desde que la había visto en su versión cinematográfica de La Mariscala) que Schwarzkopf fuese más vienesa que el Danubio Azul. Aunque no viva allí; aunque sea prusiana (como la Lehmann, por otra parte); aunque su carrera se haya iniciado en Berlín, y su maestra se llame María Ivogün. Y la Schwarzkopf supo satisfacer el mito previo del púbilco, que quería *Wien, du Stadt meiner Traüme* como culminación de su presencia, así como antes había querido *Clavelitos* para amar a una Victoria de los Ángeles. Este es otro de los rasgos del divo, que debe saber condescender a expresiones ligeras (como cuando Caruso condecoraba con su voz las canzonetas de su Nápoles). ¿Qué ve, qué quiere ver el público en ello? Tal vez una aureola de humildad artística, que lo compensa de todo lo contrario; o algo así como una complicidad amistosa, una confidencia íntima entre el divo y su feligrés; o un retrotraerse a *niño* el público más culto, y a espontáneo cantante de pueblo el artista de repertorio más universalizado. Lo ignoramos. Pero sabemos que después de escucharla en la canción de Sieczynsky, todos quedamos convencidos de su H. Wolf, su Schubert y su Richard Strauss. Esto sonará a paradójico y aún a cursi, pero lo contrario sonaría a hipócrita. ¿O no? Que otro tire la primera piedra... Nosotros no estamos capacitados.

JOSÉ LUIS SÁENZ

DEFENSA DEL IDIOMA

Bajo este título, leo en un matutino una justificada crítica acerca del pésimo uso del idioma que se hace en los relatos de *matches* de *fútbol* (y aquí me detengo para preguntar por qué se conserva la "t" de matches y se cambia la ortografía de *football*). De acuerdo sobre "sobre".

Debajo de esta nota leo otra titulada: "No abusemos de lo escabroso". Esta vez me sorprende la elección del adjetivo escabroso para calificar la muy moderna encuenta (Kinsey report) del Canal 13 sobre *la capacidad genética y posibilidades amatorias* del magnate Onassis. Me parece que se trata de un hecho fisiológico que no requiere ningún calificativo de orden moral. En cambio, la indagación (como ésta) de un hecho de la vida privada de un ciudadano (por Onasis que sea) sí merece calificativo: intolerable.

Si defendemos el idioma, defendámoslo no sólo criticando a los relatores de *maches* de *football:* las exquisiteces o propiedades del lenguaje le importan un bledo al público al que se dirigen. Más alarmante es llamar con regularidad "audaz" al asaltante *cobarde* que ataca, bien armado, a pacíficos e inermes empleados o clientes de un Banco (por Banco que sea).

Si mañana se le ocurriera a un Canal de televisión interrogar a un otorrinolaringólogo sobre el último examen de audiometría al que se sometió el multimillonario X., nadie calificaría la cosa de *escabrosa.* Pero todos estaríamos conformes en que eso es meterse en lo que a nadie (más que al interesado) le importa. Por más oro que tenga Onassis, no existe razón para vengarse así de una riqueza que, sea dicho de paso, no merece mi admiración ni mi envidia.

Admiración despierta en mí el jugador de *football* que sabe ganarse con los pies lo que en la vida entera ganaremos, la mayoría de los escritores, con nuestra cabeza. Y envidia, sí

envidia, siento cuando Pachamé le da "un golpe en el rostro" al zaguero local. O cuando Aguirre Suárez le pega un codazo en plena cara al adversario molesto. Se los expulsa de la cancha. Ya sé. Pero es un castigo pasajero.

En los partidos de "headball" (perdóneseme el mal chiste) que se juegan en otras canchas, nos quedamos con las ganas de proceder en esa forma contundente. Ha de ser muy satisfactoria. Y a lo mejor ni nos expulsarían de la S.A.D.E.

VICTORIA OCAMPO

ÍNDICE

PÁG.

Estado de plegaria, por Victoria Ocampo 1
México: Olimpíada de 1968, por Octavio Paz 17
Cambridge, por Jorge Luis Borges 19
Siete soñadores, por Adolfo Bioy Casares 21
Debussy, por Ernest Ansermet 36
El viejo Klmgsor y el nuevo Bayreuth, por Peter Heyworth 41
A tiempo, por Alejandra Pizarnik 56
Inquilino del mundo, por Máximo Simpson 59
Ser, por Carlos Campodónico 61
Introducción a "Paradiso" de Lezama Lima, por Juan Carlos Ghiano 62

CRÓNICAS

Juan José Castro, por Ernest Ansermet 79
El artista y el hombre, por Victoria Ocampo 80
Witold Gombrowicz y su diario argentino, por Eduardo González Lanuza 81
Obra e interpretación musical, por Mario A. Lancelotti 86

LIBROS

Ficción

Gabriel García Márquez: *La mala hora*, por Alicia M. Alonso 90
Olga Orozco: *La oscuridad es otro sol*, por Miguel Alberto Guérin 92
Ambrose Bierce: *El puente sobre el río del buho*, por Mario A. Lancelotti 94
Tres libros de la Colección *"Aves del Arca"*, por Fryda Schultz de Mantovani 96
Witold Gombrowicz: *La seducción*, por Néstor Tirri 97

Poesía

Emma de Cartosio: *En la luz de París*, por Carlos Mastronardi 100
Nicolás Cócaro: *Canto al amor* (selección de poetas), por Carlos F. Grieben 103

Ensayo

Víctor Massuh: *La Libertad y la Violencia*, por Coriolano Fernández 104
Pedro Orgambide: *Yo, argentino*, por Mario A. Lancelotti 107
José Luis Romero: *La revolución burguesa en el mundo feudal*, por Jorge Nóbile 108
Néstor García Canclini: *Cortázar. Una antropología poética*, por Mario A. Presas 111
Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, por Roberto Yahni 112

ARTE

Arte hoy, por Damián Bayón 115

MÚSICA

I quattro rusteghi, por Juan Pedro Franze 119
Elisabeth Schwarzkopf en Buenos Aires, por José Luis Sáenz 121

Defensa del idioma, por Victoria Ocampo 123

Se terminó de imprimir en los talleres de Impresora Sur, S. A., Luis Sáenz Peña 1955, Buenos Aires, el mes de noviembre 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.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.856

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

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

JORACI

1er. Editorial de artistas argentinos

GALERIA DE ARTE

LIBRERIA

BERNI — DUCMELIC
SCHURJIN — SOLDI
FORTE — CASTAGNINO
BATLLE
PLANAS — GAMBARTES
BRUZZONE — MONACO

Reproducciones a todo color hasta 1,10 x 0,82

Solicite Catálogos:

Florida 683 - Local 6 - Bs. As.

LIBRERIAS RECOMENDADAS

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

COLECCION
"GRANDES HISTORIAS ILUSTRADAS"
HISTORIA DE ESPAÑA
por J. CHASTENET
HISTORIA DE ALEMANIA
HISTORIA DE FRANCIA
HISTORIA DE INGLATERRA
por A. MAUROIS
Precio de cada tomo: $ 9.000.—

HACHETTE

Rivadavia 739 - Córdoba 936
Tel. 34-8481/5 Tel. 392-6497
Buenos Aires

Librería RODRIGUEZ

Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

SUSCRIPCIONES:

SARMIENTO 871
T. E. 35-8125/26

DAVAR

Revista Literaria editada por la

SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Nº 118 Julio-Agosto-Septiembre 1968

Asesor Literario: BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT

JORGE LUIS BORGES: Invocación a Joyce.

SAMUEL HUGO BERGMAN: La oración en el pensamiento de Rav Kuk.

JAIME BARYLKO: Abraham, el hebreo.

FREDERICK M. BARNARD: Herder e Israel.

JAIME REST: Jane Austen, ciento cincuenta años después.

JOHANNA SPECTOR: Etnomusicología y música judía.

MARIO A. LANCELOTTI: La mentalidad ejecutiva.

BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT: El bovarismo de Irene Nemirovsky.

MARCO DENEVI: "Punto seguido", de Clara Victoria.

JUDAH CAHN: Evaluación judía de la muerte de Dios.

ISRAEL YAACOB DINSTOG: Defensa de Rana'k Al Ramba'm contra la crítica de Shada'l.

EUGENE GOODHEART: Job y el mundo moderno.

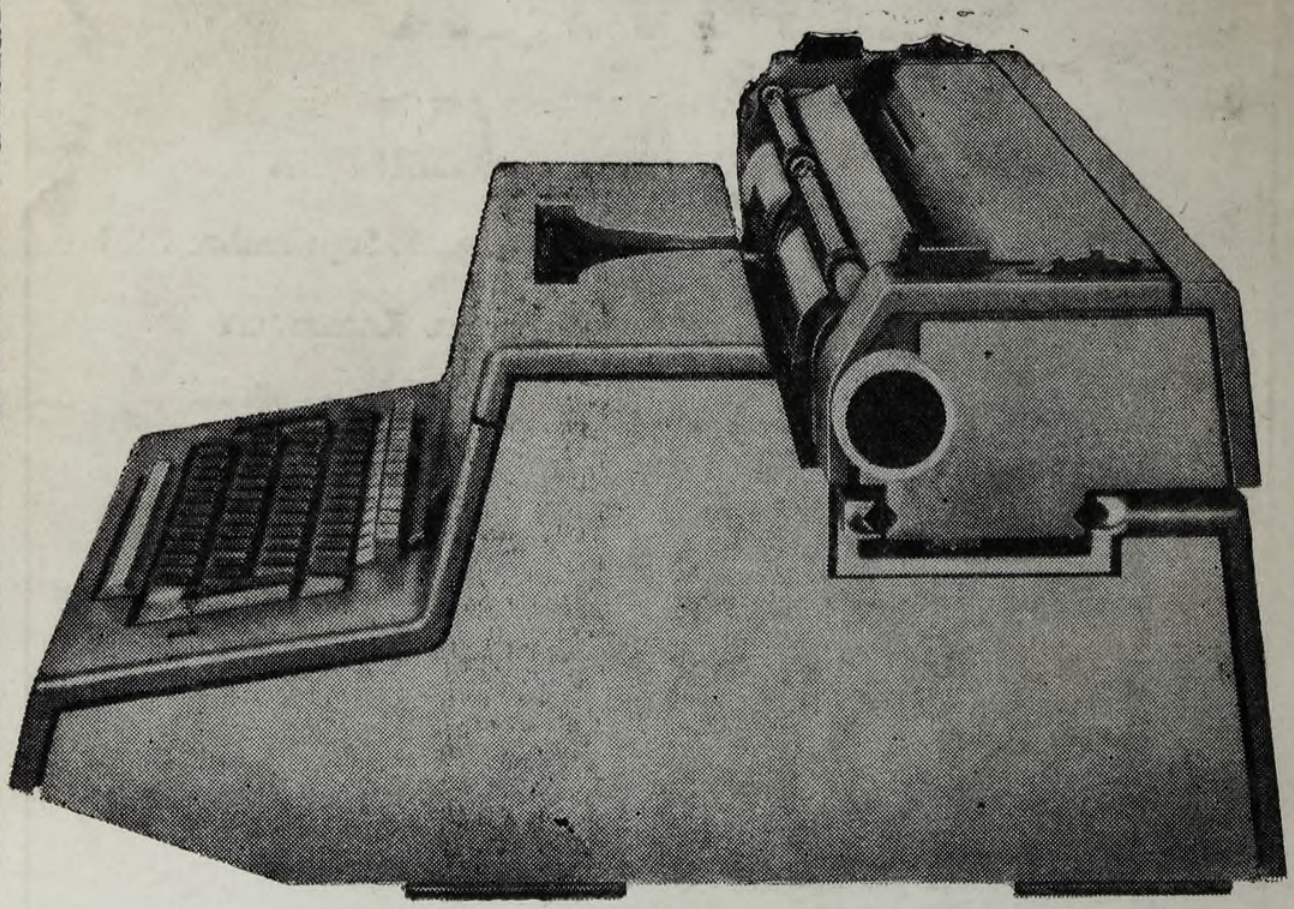
RIFAT SONSINO: La conversión de Sabetai Sevi.

JOSÉ HORN: Información cultural judía.

LOS LIBROS, por Luis Farré, Syria Poletti, Angel Mazzei, Renata Donghi Halperín, Jorge Caldas Villar, María Esther de Miguel, Alfredo E. Roland, Lázaro Liacho, Lysandro Gayoso, Ana María Junquet, M. Aguinis, Hemilce Cárrega, Alberto Liamgot, Norma Piñeiro, Hugo Samuel Quartaruolo, Enrique R. del Valle, Arturo Rezzano y Horacio Roitman.

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

SARMIENTO 2233 Tel. 48-5570 BUENOS AIRES



EL MENSAJE ESCRITO ES COMO SU FIRMA

Y usted y su empresa necesitan distinguirse entre todos.
Su correspondencia tiene que tener personalidad, distinción y belleza.
Sólo hay una manera de conseguirlo: con la

OLIVETTI TEKNE

Porque es la única máquina eléctrica que permite:

- Realizar mayor producción dactilográfica.
- Superior presentación de toda correspondencia (prestigio).
- Escribir largas jornadas sin fatiga (productividad).

En el siglo XX y medio, ya no puede simplemente hablarse de escritura a máquina.

Hoy se habla de
TEKNESCRITURA

Olivetti Argentina S.A.

Pídala en demostración, sin compromiso, por una semana.

Precio: $

H0008106

S1CJ.15.1.2