Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JORGE LUIS BORGES — **Mayo 20, 1928**
ALLEN TATE — **Poesía moderna y anticuada**
OCTAVIO PAZ — **Cuento de dos jardines**
SEVERO SARDUY — **Teatro lírico de muñecas**
THOMAS MERTON — **Amor y necesidad**
THOMAS MERTON — **Todas las tardes Atlas vigila**
JEAN-MARIE DOMENACH — **La ideología del "Movimiento de Mayo" en Francia**
TOMÁS ELOY MARTÍNEZ — **La casa de domesticación**

CRÓNICAS Y NOTAS

Alfredo González Garaño, por Victoria Ocampo • La máquina de Jenócrates, por Juan-Jacobo Bajarlía • Se cree más en el fantasma que en el antepasado, por Luis Juste • Bertolt que vino de la Selva Negra, por Miguel E. Dolan • Mejico Lainez cronista de la América meridional, por Juan Carlos Ghiano • LIBROS, por Beatriz de Nóbile, Renata Donghi Halperín, José Luis Sáenz, María Isabel Siracusa, Alicia M. Alonso, Hebe Clementi de Schwarz, Mario A. Lancelotti, Isaías Lerner, Jorge Nóbile, Teresa Orecchia • CINEMATÓGRAFO, por Susan Sontag • TEATRO, por José Luis Sáenz y Ludovico Ivanissevich Machado • CARTA DE NEW YORK, por Eduardo Costa.

ÍNDICE GENERAL DE LA REVISTA SUR

316-317

NUMERO DOBLE

ENERO-ABRIL DE 1969
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
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
ROGER CAILLOIS
CARLOS ALBERTO ERRO
ALBERTO GIRRI
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

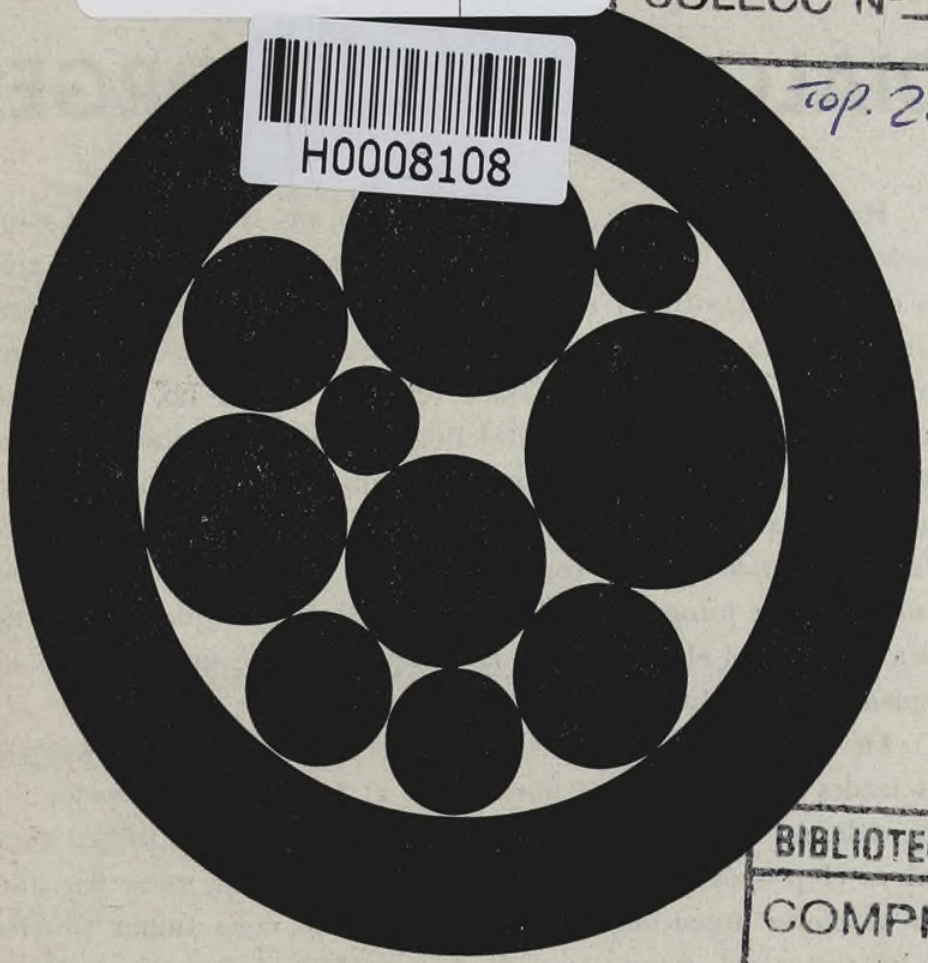
KOELBLE Propaganda

S1CJ.15.1.2 31

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522

H0008108

Top. 201.551



BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO
Precio $12.000
Fecha - 7 OCT 1998

toda la pujanza industrial del mundo, en la feria de Hannover 1969: 26 de abril al 4 de mayo

Usted podrá ahorrarse muchos viajes, si realiza uno solo a HANNOVER. Progreso y técnica a través de 5.900 expositores de Europa y los países de Ultramar
No obstante estar todo estrechamente enlazado, lo que se expone en HANNOVER se encuentra rigurosamente clasificado por ramas especializadas
Año a año, la FERIA DE HANNOVER brinda la ocasión de informarse sobre el propio campo, adquirir importantes conocimientos sobre ramas competidoras,
y obtener informaciones que constituyen la base para decisiones a nivel empresario
¿Está usted en condiciones de renunciar a todo esto?

FERIA DE HANNOVER DE 1969

Sábado
26 de abril
a domingo
4 de mayo

Informes
CAMARA DE INDUSTRIA Y COMERCIO ARGENTINO-ALEMANA, Maipu 521 • Buenos Aires • T E 392-6293 y 7641

VICTORIA OCAMPO

DIALOGOS CON BORGES

Ha escrito Victoria Ocampo en uno de sus libros: "Cuando desde lo alto de la vida miramos, absortos, el pasado que ha crecido detrás de nosotros y se extiende hasta perderse de vista; cuando miramos hacia un porvenir forzoso aunque invisiblemente limitado, cada cosa parece cobrar su valor real. El tiempo no nos permite ya una equivocación, una infidelidad a nosotros mismos". Ahora Victoria Ocampo inicia una aventura singular: se propone suscitar en los demás esa fidelidad implacable con respecto a sí mismos. Victoria inicia una apacible conversación con Jorge Luis Borges, frente a un grupo de fotografías que les sirve a ambos de punto de partida para emprender el viaje hacia la recuperación de una vida, de una ciudad, de una época.

En su poema "Arte poética", Borges sentenciaba: "A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara". Tal es el propósito que encamina el diálogo entre estos dos grandes escritores argentinos: dar con ese reflejo cuyo fulgor proviene de los rasgos del yo más verdadero, y también de los rasgos de tantas otras personas fundidas en la historia íntima, intransferible, de cada ser humano.

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

NOVEDADES

POETAS DE AYER Y DE HOY

Pablo Neruda: *Las manos del día.*

Héctor Villanueva: *Oro de América.*

Horacio Armani: *Poesía inminente.*

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Saúl Yurkievich: *Modernidad de Apollinaire.*

LOS FUNDAMENTOS DE LA CULTURA

Historia Universal en tres tomos, Schib, Busigny, Hubschmid y otros.

NOVELISTAS DE NUESTRA ÉPOCA

Eduardo Gudiño Kieffer: *Para comerte mejor.*

CRISTAL DEL TIEMPO

Raymond de Becker: *Sueño y sexualidad.*

PRISMA

Jack Kerouac: *Satori en París.*

EN PRENSA

Franz Josef Strauss: *DESAFÍO Y RESPUESTA. Un programa para Europa.* El libro que levantó mayores polémicas en la última Feria de Francfort. Su autor es el actual ministro de finanzas de la República Federal Alemana. El libro tiene un prólogo del autor del "Desafío Americano", J. J. Servant-Schreiber.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

Uruguay - Chile - Perú - Colombia

SUSCRÍBASE A SUR

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

EXTERIOR ..... u$s. 7.—

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

DIA	MES	AÑO

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

CHEQUE O GIRO Nº .....

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

a la orden de REVISTA SUR.

....
FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

Nombre y apellido .....

.....

Domicilio (Calle y Nº) .....

.....

Localidad .....

Provincia o FF. CC. .....

.....

País .....

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre .....

.....

Dirección .....

.....

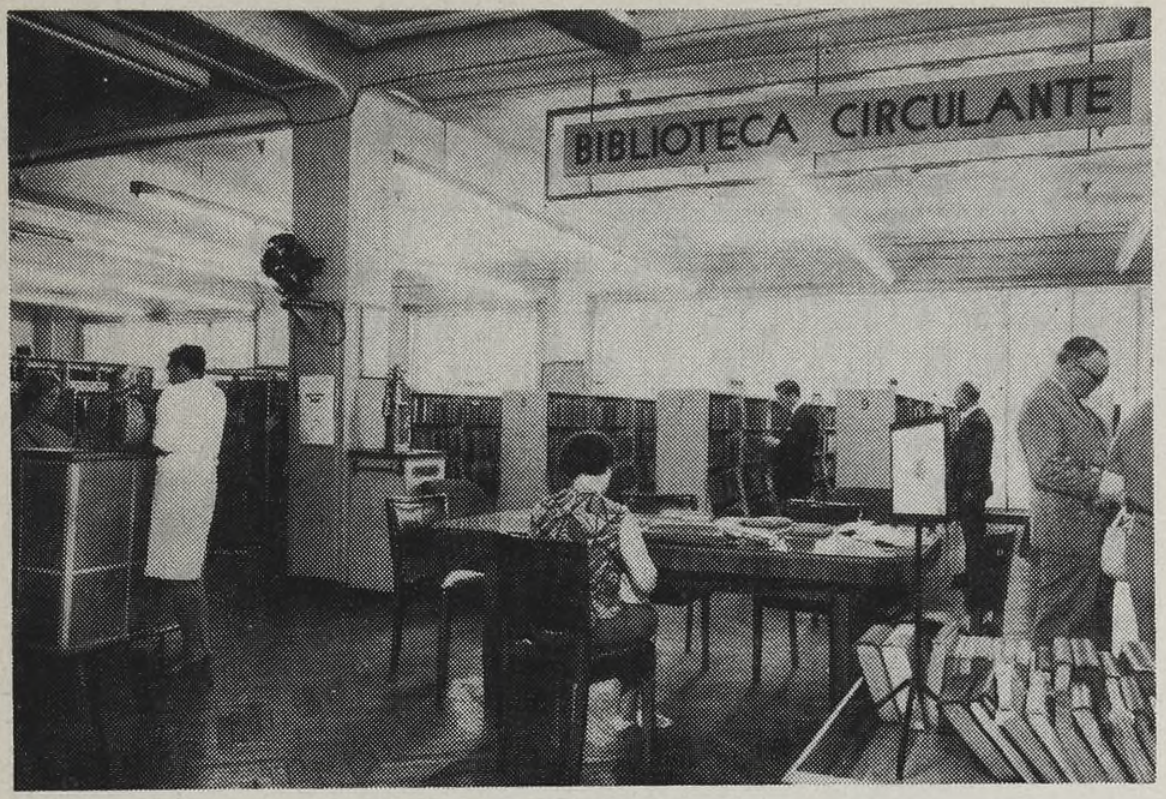
Localidad .....

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

SUR

Publicará en sus Próximos Números

CINTIO VITIER: *Ezequiel Martínez Estrada* (poema) - JEAN STAROBINSKI: *Psicoanálisis y crítica literaria* - VICTORIA OCAMPO: *Correspondencia con Jawaharlal Nehru* - JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ: *Treno* - EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Profesión de fe* - SILVIA MOLLOY: *Borges y la distancia literaria* - KOSTAS AXELOS: *Del logos a la logística* - ELVIRA ORPHÉE: *Todos los héroes murieron* - ALBERTO GIRRI: *Poemas* - VÍCTOR MASSUH: *Feuerbach, Marx y Nietzsche* - RODOLFO ARIZAGA: *Ansermet* - JORGE A. PAITA: *Acto quinto* (poema) - MARIO CASINA VEGA: *Los Cezontles* - BASILIO URIBE: *De Edipo* (poema) - JUAN LISCANO: *Demoliciones;* y textos de CARLOS GRIEBEN, LUIS JUSTO, JOHN SKELTON, E. MOLINA, JOHN PERREAULT, ELIZABETH AZCONA CRANWELL, LUISA FUTORANSKY, RENÉ PALACIOS MORE, JULIO RODRÍGUEZ LUIS, DAVID ALIZO, NICOLÁS BRATOSEVICH, HEBE UHART, OSVALDO ROSSLER, ANA LUISA DURÁN, RODOLFO MODERN, JUAN ALONSO, JOSÉ ISAACSON, ANA MARÍA MATUTE, MARÍA ZAMBRANO, NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, etc.



Inscríbase en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

100.000 *ejemplares en*
CASTELLANO E INGLES
que incluye las últimas novedades
de la literatura universal

FLORIDA 877

ULTIMOS TITULOS PUBLICADOS

RENÉ KÖNIG: *Orientaciones sociológicas.*
ALBERT CAMUS: *La peste* (décima edición).
HERBERT MARCUSE: *Cultura y sociedad.*
VICTORIA OCAMPO: *Testimonios* (séptima serie, 1962-1967).
ARNOLD TOYNBEE: *El pensamiento histórico griego.*
ADOLFO BIOY CASARES: *La trama celeste* (tercera edición).
TENNESSEE WILLIAMS: *El manco y otros cuentos.*
KARL JASPERS: *Los grandes filósofos.* Tomo II.
ANDRÉ MALRAUX: *Antimemorias.*
EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: *Coplas de ciego* y *Nuevas coplas de ciego.*
VICTORIA OCAMPO: *Diálogos con Borges.*

TITULOS QUE SE PUBLICARAN PROXIMAMENTE

BAICA DAVALOS: *Interregno.*
VICTORIA OCAMPO: *Diálogos con Mallea.*
EDUARDO MALLEA: *Antología Personal.*
ERNESTO SABATO: *Itinerario.*
EDUARDO GONZALEZ LANUZA: *Poemas.*

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

OBRAS DE INTERES

AMIS: *La liga Anti-Muerte.* Rúst. (LUMEN) ..... $ 1.920.–
ARIDJIS: *Perséfone.* (J. MORTIZ) ..... „ 1.045.–
BASSANI: *El jardín de los Finzi-Contini.* Rúst. (SEIX BARRAL) „ 975.–
BELLOW: *Henderson, el rey de la lluvia.* (J. MORTIZ) ..... „ 1.530.–
BRETON: *El amor loco.* Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 714.–
BÖLL: *Acto de servicio.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 1.050.–
CABRERA INFANTE: *Tres tristes tigres.* (SEIX BARRAL) ... „ 1.500.–
CARPENTIER: *El siglo de las luces.* (SEIX BARRAL) ..... „ 1.200.–
CELA: *Viaje a la Alcarria.* Enc. (DESTINO) ..... „ 938.–
CESBRON: *Diario sin fecha.* Enc. (DESTINO) ..... „ 938.–
CESBRON: *Era demasiado tarde.* Enc. (DESTINO) ..... „ 750.–
CRICHTON: *El secreto de Santa Vittoria.* Enc. (DESTINO) .. „ 1.500.–
DELIBES: *El camino.* Enc. (DESTINO) ..... „ 938.–
DELIBES: *Vivir al día.* Enc. (DESTINO) ..... „ 938.–
DONOSO: *Coronación.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 825.–
EDWARDS: *Las máscaras.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 750.–
FEIFFER: *Harry es un perro con las mujeres.* Rúst. (J. MORTIZ) „ 740.–
FRIEDMAN: *Besos de madre.* Rúst. (LUMEN) ..... „ 1.680.–
GARCÍA: *Los infiernos del pensamiento.* Rúst. (J. MORTIZ) „ 612.–
GRASS: *El tambor de hojalata.* Enc. (J. MORTIZ) ..... „ 2.040.–
GUIMARAES ROSA: *Gran Sertón - Veredas. Rúst.* (SEIX BARRAL) ..... „ 1.688.–
GÜELBENZU: *El mercurio.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 1.050.–
GUZMÁN: *Job-Boj.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 975.–
HERNÁNDEZ: *La memoria de Amadis.* Rúst. (J. MORTIZ) „ 1.240.–
HURE: *En prisión.* Enc. (DESTINO) ..... „ 1.125.–
JAMES: *Obras escogidas.* Tomo II. Enc. (ACERVO) ..... „ 1.680.–
LAFORET: *Nada.* Enc. (DESTINO) ..... „ 938.–

distribuidor:

IBER-AMER ARGENTINA

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

DE INTERÉS GENERAL

Depalma

TALCAHUANO 494 **BUENOS AIRES** **T. E. 40-7306**

CATTANEO: El concepto de revolución en la ciencia del derecho, 1968, 180 ps.
CHAVES: El presidente López, 2ª ed., 1968, 400 ps.
GANDIA: Las ideas políticas de la independencia americana, 1968, 944 ps.
MARTINOTTI: Historia del saber político, 2ª ed., 1968, 224 ps.
NEUMAN E IRURZUM: La sociedad carcelaria, 1968, 160 ps.
PUERTA YNDA: Historia a través del arte y la cultura, 1968, 299 ps.

CÓDIGOS
Nuevas Ediciones Actualizadas

DISTRIBUIDORA EXCLUSIVA

ESTUDIO S.C.A.

LAVALLE 1145 **BUENOS AIRES** **T. E. 35-9687**

PREUVES

publie dans son numéro de FEVRIER-MARS

ANGHELOS TERZAKIS: *Le Choeur tragique.*
ROBERT CONQUET: *La Grande purge.*
FRANÇOIS BOURRICAUD: *A Princeton: l'establishment libéral et les contestataires.*
ZBIGNIEW BRZEZINSKI: *L'Amérique à lère technétronique.*
RENÉ BERTRAND: *La Crise monétaire.*
ARNOLD HOTTINGER: *Socialisme égyptien.*

LA REVOLTE ETUDIANTE DANS LE MONDE

ELENA DE LA SOUCHERE: *La Grande colère des étudiants d'Amérique latine.*
GUNTER GRASS: *Tchécoslovaquie 1968.*
MELVIN J. LASKY: *Avec les étudiants du S.D.S.*

PREUVES: 23, rue de la Pépinière - PARIS (8é)
Le Nº de 144 pages illustrées: France: 7,50 F - Etranger: 8,40 F

Un ancien numéro sera gracieusement envoyé
sur simple demande comme spécimen

LIBRERIA PILOTO

ORGANIZACION AL SERVICIO DEL LIBRO ARGENTINO

Boletines periódicos de información.
Solicite cualquier libro argentino.

La primer librería volante de América Latina



Casilla de Correo 234 / Suc. 12
Buenos Aires / Argentina.



beba
INDIAN
TONIC
CUNNINGTON
y
olvídese
de la
sed

HISTONIUM

Revista mensual de cultura

Las páginas ilustradas de "HISTONIUM" ofrecen al lector un panorama completo del acontecer mundial por medio de sus corresponsales y agencias informativas.

La actividad cultural argentina en todas sus fases se refleja vivamente en ella mediante las crónicas plásticas, bibliográficas, científicas y de espectáculos, comentados adecuadamente por cronistas especializados.

De manera que todo aquello que sucede dentro de nuestras fronteras y fuera de ellas de interés general está debidamente representado en la Revista "HISTONIUM".

Suscripción anual $ 1.800.—

Administración y Redacción:
PARANA 464
Tel. 40-4045

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.

SKIRA

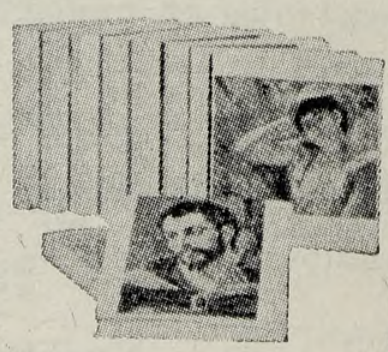
CARROGGIO

COLECCIONES DE IMPORTANCIA INTERNACIONAL

por primera vez en español

EDITADAS EN CINCO IDIOMAS A LA VEZ







SKIRA S.A.

ARTE IDEAS HISTORIA

Presenta un completo estudio realizado con espíritu de síntesis, presentando un amplio panorama de la relación entre creación artística y las principales corrientes de la Historia de las Ideas.

EL GUSTO DE NUESTRO TIEMPO

Los pintores universales y su obra divulgados por una colección famosa.

PINTURA COLOR HISTORIA

Una colección que aporta una contribución fundamental al conocimiento del Arte.

EDICIONES GARRIGA ARGENTINAS, S. A.

TALCAHUANO 897 **BUENOS AIRES** **T. E. 44-3562**

SUR

NÚMERO 316-317 ENERO-ABRIL DE 1969

MAYO 20, 1928

Ahora es invulnerable como los dioses.

Nada en la tierra puede herirlo, ni el desamor de una mujer, ni la tisis, ni las ansiedades del verso, ni esa cosa blanca, la luna, que ya no tiene que fijar en palabras.

Camina lentamente bajo los tilos; mira las balaustradas y las puertas, no para recordarlas.

Ya sabe cuántas noches y cuántas mañanas le faltan.

Su voluntad le ha impuesto una disciplina precisa. Hará determinados actos, cruzará previstas esquinas, tocará un árbol o una reja, para que el porvenir sea tan irrevocable como el pasado.

Obra de esa manera para que el hecho que desea y que teme no sea otra cosa que el término final de una serie.

Camina por la calle 49; piensa que nunca atravesará tal o cual zaguán lateral.

Sin que lo sospecharan, se ha despedido ya de muchos amigos.

Piensa lo que nunca sabrá, si el día siguiente será un día de lluvia.

Se cruza con un conocido y le hace una broma. Sabe que este episodio será, durante algún tiempo, una anécdota.

Ahora es invulnerable como los muertos.

En la hora fijada, subirá por unos escalones de mármol. (Esto perdurará en la memoria de otros.)

Bajará al lavatorio; en el piso ajedrezado el agua borrará muy pronto la sangre. El espejo lo aguarda.

Se alisará el pelo, se ajustará el nudo de la corbata (siempre fue un poco dandy, como cuadra a un joven poeta) y tratará de imaginar que el otro, el del cristal, ejecuta los actos y que él, su doble, los repite. La mano no le temblará cuando ocurra el último. Dócilmente, mágicamente, ya habrá apoyado el arma contra la sien.

Así, lo creo, sucedieron las cosas.

JORGE LUIS BORGES

POESIA MODERNA Y ANTICUADA *

Un recuerdo personal

En los últimos cincuenta años, o tal vez más, hemos oído declaraciones apasionadas a favor y en contra de ciertos tipos de poesía que se diferencian de otros en razón de su "modernidad". Si bien, después de una segunda o tercera lectura, se llega a la conclusión de que un poema no es "anticuado", nadie sabe, al parecer, qué es la poesía moderna.

Cuando preguntamos qué es una cosa, estamos pidiendo una definición, y si no es posible definir la poesía en general (todas las definiciones son generales), de nada nos valdría definir la poesía *moderna*, porque, en la medida en que es poesía, tendrá que ser la *especie* de un *género*. Si tanto Alexander Pope como Ezra Pound son poetas, ¿cabe distinguir lo moderno de lo anticuado? Porque podríamos decir que representan dos especies del Poeta, y en ese caso sería innecesaria la distinción entre moderno y anticuado. Se advertirá que no confronto *lo antiguo* con *lo moderno*, como hicieron Pope y Swift, ya que es difícil discernir el punto en que cesa la Antigüedad y comienza la Edad Moderna: existen opiniones diferentes, según las diversas maneras de considerar la historia. Para los poetas *beat*, la Antigüedad terminaría aproximadamente en 1956, aunque algunos precursores, con Hart Crane a la cabeza, sitúan su fin hacia 1926. En cambio, hay profesores universitarios que interrumpen la Antigüedad a fines del siglo II d. C., pero se trata, es claro, de latinistas y helenistas aún más estrictos que sus colegas especializados en el Renacimiento. Estos últimos admiten que la literatura moderna comienza con el Renacimiento, y perciben ya algunos indicios de ella en la *Divina Comedia*.

Encuentro, en tal disparidad de criterios, cierta semejanza con un partido de *bridge* en que cada cual "declara" por su cuenta, a medida que transcurre el juego. Sin embargo, actualmente existen dos bandos definidos que sólo se enfrentan con el propósito de polemizar: por un lado, los lingüistas; por el otro, los historiadores de las ideas. Desde el punto

* Este ensayo se publicó por primera vez en **The Hudson Review**, vol. xxi, Nº 2, verano de 1968. Traducción autorizada por The Swallow Press, editorial de **Essays of Four Decades**.

de vista de mi ensayo, su antagonismo me parece frívolo, pues ambos bandos son insensibles a la poesía. Los lingüistas estudian el lenguaje, pero no saben emplearlo. Es difícil determinar qué estudian los historiadores de las ideas. Para los lingüistas, el latín del Siglo de Oro se corrompe después de Tácito; Tíbulo y Propercio son decadentes (la palabra encierra una connotación moral). El caso de Dante es, en cierto modo, diferente. Su lenguaje se considera moderno sólo por el hecho de no ser latín, pues hasta entonces no se había escrito ningún poema ambicioso en italiano. Sin embargo, se puede decir que Dante es moderno en el sentido renacentista; si bien su cosmogonía es teocéntrica, sus personajes, sobre todo en el Infierno, siguen siendo obstinadamente individualistas y se adelantan por lo menos dos siglos a su época. Esta versión de Dante es la que por lo general sostienen los historiadores de las ideas, o la que proponen los aficionados a las Grandes Ideas sin historia, compiladas en *sintopica* escrita virtualmente en ninguna lengua.

Si limitamos nuestra indagación a los últimos cincuenta años, podemos prescindir momentáneamente de la palabra *moderno* y reemplazarla por otra: sugiero *contemporáneo*. ¿Debería haber titulado esta discusión: "La poesía contemporánea y su antítesis"? Pero semejante título introduciría un juicio popular. Con frecuencia se dice que algunos poetas no son "contemporáneos", que están al margen de su época, y que siempre hay que ser contemporáneo. Se ha dicho que los poemas de T. S. Eliot eran *muy* contemporáneos, no así sus ideas congeladas en el pasado (aquí se advierte la sombra del historiador de las ideas). Es evidente que si empleamos la palabra contemporáneo para distinguir cierto tipo de poesía, nos exponemos a la confusión. Porque contemporáneo puede significar cualquier cosa que involucre la idea de coexistencia en el tiempo. (Contemporáneo se aplica a las cosas, creo; coetáneo, a las personas. ¿La poesía es una cosa o es una persona?).

Pero debo proseguir esta discusión imaginaria. Si coexistencia en el tiempo es lo que primero se nos ocurre, ¿qué entendemos por coexistencia en el espacio? Una razonable proximidad en el espacio parecería tan indispensable como la coexistencia en el tiempo. Yo coexisto en el tiempo con poetas de lengua gujarati y marathi derivadas del sánscrito, pero no coexisto culturalmente con ellos, por dos razones: primero, la barrera del lenguaje, que no tengo ningún deseo ni necesidad cultural de aprender, como en el caso del francés o el italiano; segundo, el inmenso espacio que nos separa. En el sentido que se da a la frase "poetas contemporáneos", no lo soy de ningún poeta vivo que escriba en esas lenguas. ¿Pero acaso soy contemporáneo de todos los poetas vivos o hasta hace poco vivos de la lengua inglesa? No lo creo. Podría citar a un poeta que vivió

hasta hace poco, bastante mayor que yo, y a otro poeta mucho más joven: me refiero a Carl Sandburg y a Karl Shapiro (pienso en los últimos, no en los hermosos primeros poemas de Shapiro). Estos poetas, por diferentes que parezcan, escriben sobre la inmediatez de la experiencia norteamericana, sobre la vitalidad y el hombre instintivo; sin embargo, no percibo en los últimos poemas de estos autores ni inmediatez, ni vitalidad, ni instinto; porque el lenguaje que celebra tales abstracciones ya no tiene vida.

Si en el curso de este ensayo logro establecer una distinción entre moderno y anticuado, no tendré más remedio que empezar de nuevo e incurrir en la indiscreción de aludir a mi propia experiencia. Empecé a leer al "último Yeats" en los primeros años de la década del 20. Recuerdo como si fuera ayer el impacto que me produjo "The Second Coming" y también "In Memory of Major Robert Gregory". Retrospectivamente, es difícil definir o siquiera describir esa impresión, o explicar por qué consideré esos dos poemas —entre otros que citaré en seguida— enteramente nuevos, algo para mí hasta entonces desconocido en la poesía. A primera vista, ambos parecen bastante convencionales. El estilo es simple; la versificación, en pentámetros yámbicos, sin más variaciones y substituciones de las que se encuentran en Tennyson y Arnold.

Sin embargo, los dos poemas de Yeats no podrían haber sido escritos antes de 1914. Sentí inmediatamente que estaba ante un poeta de quien llegaría a ser contemporáneo si trabajaba con ahinco. Pero sólo podía haber una suerte de coexistencia aritmética en el tiempo: era mi contemporáneo en la segunda mitad de su vida y tal vez en más de la primera mitad de la mía. Lo vi una vez, de lejos. Más tarde, en Oxford, lo hubiera conocido. Temía sin embargo no saber qué decirle; no me daba cuenta entonces que no tenía por qué decirle nada. Y rechacé la invitación del poeta L. A. G. Strong, que se ofreció a presentármelo. No lamento mi estupidez. Años después supe que Yeats podía ser duro, arrogante y además tonto. Mi juvenil admiración se hubiera visto comprometida.

Más o menos por la misma época empecé a escribir algunos poemas —recuerdo uno titulado "Euthanasia"—, y me dijeron que se parecían a los de un hombre, para mí casi desconocido, llamado T. S. Eliot. Conseguí sus *Poemas* (1920) y después no pude escribir durante varios meses. Ese hombre, nada célebre en aquel tiempo, era a tal punto mi contemporáneo que influyó en mí antes que leyera ninguno de sus versos. Encontré en aquel libro dos grandes poemas que parecían lograr cuanto me había propuesto: "Gerontion" y "The Love Song of J. Alfred Prufrock". Eran la yuxtaposición de elementos contrarios, progresión mediante asociación, estilo sencillo, o "monótono", combinado con esplendor retórico. Todo es-

taba hecho con tal brillantez y maestría que resultaba inalcanzable para un estudiante no graduado de Vanderbilt. Pensé que debía abandonar el proyecto de ser escritor; pero tampoco servía para otra cosa, llegara o no a escribir buenos poemas. Poco antes de conocer los poemas de Eliot, leí "Hugh Selwyn Mauberley", de Pound, y de nada me sirvió; sin embargo, a la luz de los poemas de Eliot, Pound empezó a cobrar sentido: era otro que escribía en lo que Edmund Wilson denominó más tarde estilo "coloquial-irónico", o sátira sub-lírica, como prefiero llamarlo, que no es exactamente lo mismo; un estilo que puede evolucionar desde lo coloquial-irónico hacia la alta retórica.

No describí entonces mis intenciones como sátira sub-lírica; el experimento era demasiado confuso para ser definido. Intenté imitar el estilo monótono de Robinson, pero para mis propósitos, Robinson resultaba un callejón sin salida, aunque lo consideraba, y lo sigo considerando, un gran poeta. Frost de nada me sirvió, y lo mismo me sucedió con mi maestro, John Crowe Ramson, cuyo estilo era tan personal que no podía ser imitado; un imitador se hubiera expuesto al ridículo. ¿Pero quién sabe, a la larga, qué influencias cuentan en la formación del espíritu y la obra de uno mismo? Yo estaba influido por Eliot antes de haberlo leído. ¿Qué podía tener en común un muchacho que vivió siempre en Kentucky y en Tennessee con un descendiente de brahmanes de Nueva Inglaterra, establecidos en St. Louis, cuya educación transcurrió en Nueva Inglaterra y en Europa? Nada; aunque, en cierto sentido, todo. Pues uno de los misterios de la influencia literaria, que no suelen entender los especialistas, es que la influencia no es lineal, de A a B. Quizás el error de estos últimos se deba al empeño de entender lo que significa influencia. Por lo general apelamos a la noción de *zeitgeist* cuando la situación se vuelve compleja y las ideas causales no logran explicar nada. A eso apelo para "explicar" mi afinidad con Eliot aún antes de conocer su obra.

Descubrí a Pound, Eliot y Yeats, después de leer al azar muchos poetas ingleses y algunos franceses. De nada me sirvieron los grandes poetas ingleses; si volvemos a Milton, Donne, Wordsworth o Keats, no es de manera directa sino a través de contemporáneos mayores que nosotros, como los poetas que mencioné al principio. Mi conocimiento del griego no me permitía apreciar a Arquíloco y Licambes, pero eran poetas satíricos, y me alentaron a escribir lo que ahora llamo sátira sub-lírica. A los diecinueve años, recién recobrado de Omar Khayyam, me interné con James Thomson (B. V.) en *The City of Dreadful Night*, y a raíz de una victoria sobre el equipo de fútbol de la Universidad de Virginia, recité el pasaje siguiente cuando los embriagados rivales comenzaron a trompearse:

As I came through the desert thus it was,
As I came through the desert: Eyes of fire
Glared at me throbbing with a starved desire;
The hoarse and heavy and carnivorous breath
Was upon me from the jaws of death... [1]

Entonces podía seguir citando; pero lo que he citado es suficiente. Quiero señalar que, durante varios meses, no advertí la diferencia entre James Thomson (B. V.) y Charles Baudelaire, cuya lectura intenté por razones equivocadas mientras perfeccionaba el francés bajo el látigo de un irascible profesor suizo. Es decir, hubiera sustituido *Les Fleurs du Mal* por *Fleurs Méchantes*, "Flores Perversas", la especie que estaba al alcance de un joven singularmente inexperto. (Pero muy pronto ensayé traducciones de casi una docena de poemas de Baudelaire, dos de las cuales he conservado porque todavía me satisfacen: *Une Charogne* y *Correspondances.*) Después de leer a Baudelaire ya no creí que la Belleza romántica fuera la finalidad de la poesía; porque, en sus poemas, lo sórdido y lo sublime constituyen un solo complejo de experiencias; eso era lo que enseñaba el gran soneto de Baudelaire. Para el poeta de la "Fourmillante Cité", toda la escala de la sensibilidad, de lo más alto a lo más bajo, se conciliaba con la versificación regular. ¿No era Baudelaire un maestro del alejandrino clásico francés así como de otras formas de verso regular? Cedí, sin embargo, a la influencia de la época y ensayé el verso libre, pero pronto desistí, ya que siempre resultaba ser un verso de métrica irregular.

La versificación regular es la estructura primaria del orden poético, es lo que asegura al lector y al propio poeta que el poeta domina el desorden fuera y dentro de su mente. No podría abordar este problema especulativo mejor que hace cuarenta años. Pero la mayor parte de la llamada poesía de los últimos veinte años o más, ¿no es acaso antipoesía, un parásito en el cuerpo de la poesía verdadera, sin otro sentido que el de recordarnos que se puede escribir, o que ya se ha escrito, poesía? Es algo muy distinto de lo que hoy se denomina "decreación", o lo que Spender denominó, hace muchos años, el "elemento destructivo"; porque la decreación fue tan necesaria para Eliot y Yeats como lo fue, en 1798, para Wordsworth y Coleridge. La consigna podría ser la siguiente: Derriba el orden antiguo, pero construye uno nuevo en el mismo proceso de destrucción; pues la destrucción y la reconstrucción son una misma actividad. El renacimiento del Fénix deriva de su propia inmolación.

1. Al atravesar el desierto así fue, / Al atravesar el desierto, hambrientos / Ojos de fuego se clavaron en mí; / Sentí el ronco, pesado, carnívoro / Aliento de las fauces de la muerte.

El proceso parcial que consiste en destruir meramente el orden antiguo conduce a lo que Winters denomina falacia de la forma imitativa o expresiva; es decir, el caos debe ser expresado en lenguaje caótico.[1] Winters y yo mantuvimos durante más de treinta años una controversia acerca de su poética. (Ahora me complace llegar a un acuerdo con él; más adelante, explicaré de qué manera.) Prescindiendo de otras derivaciones de la teoría de Winters, la falacia de la forma imitativa es una de las interpretaciones más sagaces de la antipoesía de nuestro tiempo, pero también le permite a Winters una aplicación demasiado literal de su teoría, lo que lo lleva a rechazar toda poesía contemporánea que carezca de una explícita estructura lógica. Winters describe el movimiento que va del primero al último verso de un poema de forma imitativa como "progresión cualitativa", mera percepción sensorial, mero asociacionismo que ha minado la tradicional progresión lógica de la poesía inglesa desde la época de John Locke y el conde de Shaftesbury. Tales generalizaciones están más allá de mi competencia. Lo que me concierne de la teoría crítica de Winters no es solamente su valor, sino también su incapacidad para percibir la determinada forma racional (no digo lógica) de un poema de progresión cualitativa.

Antes de dar un ejemplo de esta limitación, debo comentar brevemente la teoría de Winters, que es menos una teoría que una fórmula. El poeta tiene una experiencia; una emoción resulta de esa experiencia; pero la emoción debe estar *motivada* por un concepto, una evaluación lógica y moral de la experiencia. El poema será, pues, una progresión coherente de declaraciones *acerca de* la experiencia; en caso contrario, no hay tal evaluación.

La primera pregunta que debemos hacer a Winters es la siguiente: ¿Deben los poetas limitarse a su propia experiencia? A veces parece decir que sí, otras veces que no. En *The Function of Criticism* (pág. 26) dice: «Pero no cabe duda que *La Ilíada*, *Macbeth* y "To the Virgins to Make Much of Time", tratan de experiencias humanas. En cada una de estas obras hay un contenido que es racionalmente comprensible, y cada una de ellas intenta comunicar el sentimiento apropiado a la comprensión racional del tema. La obra es, por lo tanto, un juicio racional y emocional de la experiencia...»

La Ilíada y *Macbeth* exceden mis posibilidades actuales; pero creo estar en lo cierto al afirmar que "To the Virgins" no contiene ninguna experiencia. Herrick sólo dice a las jóvenes que gocen de la vida antes

.1 Escribí este ensayo antes de la muerte de Winters. Aunque no tenía buena opinión de mis escritos, considero su muerte una gran pérdida para la comunidad literaria. Era uno de los mejores poetas del siglo; pero desgraciadamente pretendía que todos escribieran como T. Sturge Moore o sus propios discípulos.

que la vejez y la muerte las alcancen; no hay experiencia de las vírgenes ni de Robert Herrick. Me gusta leer el poema de Herrick, y supongo que el placer es un sentimiento, pero lo mismo me ocurre leyendo tantos otros poemas. No sé si el placer que siento al leer "To the Virgins" es apropiado a la comprensión racional de la obra; tampoco puedo considerar dicho poema como un juicio. En síntesis, "To the Virgins" no es juicio, sino opinión que deriva a la vez del sentido común y del *carpe diem*, un poco restringido, convengamos, por la prudencia cristiana; porque no se exhorta a las vírgenes a observar una conducta relajada; se les aconseja más bien contraer matrimonio antes que pierdan sus encantos y queden solteras. Pero no distinguimos en este caso cuál es el sentimiento y cuál es el concepto que lo motiva. A tal extremo de exclusión llega Winters en su afán de aniquilar al dragón de la antipoesía. Quiere que todos los sentimientos y las percepciones sensoriales guarden un orden lógico de progresión; una loable exigencia, pero significa desechar casi la mitad de la mejor poesía de lengua inglesa. Limita el ámbito de la poesía a la experiencia personal del poeta, quien evalúa racionalmente su experiencia en el poema. Winters tiene marcada preferencia por el poema breve de evaluación racional, como la tuvo Poe por el poema breve de sentimiento subracional.

Debo seguir refiriéndome a Winters para comprobar si encuentro una diferencia entre antipoesía y poesía de progresión cualitativa. Relacionado con el concepto de progresión cualitativa está lo que Winters denomina seudo-referencia; es decir, referencia a cosas, seres, hechos, que nunca existieron o sucedieron. En *Primitivism and Decadence*, en el capítulo titulado "Seudo-Referencia", que lleva por subtítulo "Referencia a una Trama Inexistente", Winters cita los versos siguientes de "Gerontion", de T. S. Eliot:

To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; by Mr. Silvero
With caressing hands, at Limoges
Who walked all night in the next room;

By Hakagawa, bowing among the Titians;
By Madame de Tornquist, in the dark room
Shifting the candles; Fraülein von Kulp
Who turned in the hall, one hand on the door... [2]

2 Para ser comido, dividido, bebido / Entre murmullos; con manos acariciadoras / Por Mr. Silvero, que se pasea en el cuarto contiguo, / Toda la noche, en Limoges; / Por Hakagawa, que se inclina entre los Tizianos; / Por Madame de Tornquist que desplaza las velas / En el cuarto oscuro; Fraülein von Kulp / Que se vuelve en el vestíbulo, con una mano en la puerta...

Refiriéndose a estos versos, dice Winters: «Se señala a cada una de estas personas en relación al acto que ejecutan; cada acto, salvo quizás el de Hakagawa, implica una situación anterior, es un eslabón en una cadena de actos; pero aun el de Hakagawa implica una personalidad anterior inexplicada. Carecemos de toda sugerencia sobre la índole de la historia implícita. El poeta invoca un sentimiento cuyo motivo o significado se reserva, y del cual quizá no tenga una noción más clara que sus lectores. "Gerontion" es un poema oscuro, difuso, aunque discretamente modulado. Prefiero una convención más directa y económica.»

Repito: "cuyo motivo o significado se reserva". No es Eliot sino Winters quien se reserva el significado de todo el pasaje. ¿Y qué pruebas hay de que el poeta "invoque un sentimiento"? Ninguna. El oscuro es Winters. Lo que se reserva es el contexto que da sentido a los gestos (no son *actos*) de Mr. Silvero, Hakagawa, Madame de Tornquist y Fraülein von Kulp. Quizá no se le ocurra al incauto lector preguntarse qué es lo que esas personas comen, dividen, beben, entre murmullos. Estos son los versos anteriores que no cita Winters:

> *In the juvescence of the year came Christ the tiger*
> *In depraved May, dogwood and chesnut, flowering*
> *Judas...*[3]

"Para ser comido, dividido, bebido / entre murmullos" por la extraña mezcla de gente cuyos nombres y gestos vienen a continuación. Lo que comen y beben y dividen es algo complicado, pero no se requiere una inteligencia extraordinaria para entenderlo: lo que comen, beben y dividen es nada menos que la razón o el sentido, o incluso el "motivo" de sus gestos. Es nada menos que una versión secularizada de la Eucaristía; o tal vez convendría describirla como una versión antropológica. Eliot podría muy bien aludir a la primitiva representación cristiana de Cristo como un leopardo; pero en ese caso, el felino sólo sería, en el contexto, un animal de rapiña. La renovación de la naturaleza en primavera, la renovación de la vida humana mediante la Resurrección, son aquí meros fenómenos naturalistas. La Hostia misma contiene no sólo el Cuerpo de Cristo (la blanca flor del cornejo), sino también el cuerpo de Su traidor, Judas Iscariote. Esta extraña Eucaristía, en vez de unir a los hombres en el Cuerpo Místico, los divide. Están penosamente divididos, porque ellos, o la sociedad en que viven, o sus antepasados, han cometido la gran traición; más que cualquier otro pecado, la traición separa al hombre de Dios y de los demás hombres. Mr. Silvero quizá sea un personaje poco

3 Al renacer el año, llegó Cristo el tigre, / En la perversa primavera, cornejo y castaña, floreciente árbol de Judas...

atractivo, sin embargo se pasea toda la noche en su aislamiento espiritual; Hakagawa ha repudiado su religión por el arte, un arte extraño a su religión; Madame de Tornquist, la adivina, prototipo de Madame Sosotris, practica la magia; la joven Fraülein es el personaje crítico retratado en un momento de angustiosa indecisión. El significado reside en *lo que han comido;* pero las consecuencias morales no están enunciadas por el poeta; están "dadas" en actos incompletos que, separados del contexto en que se encuentran, carecen de sentido, como sucede cuando Winters suprime al tigre, al cornejo y al árbol de Judas. Lo que Eliot hacía en "Gerontion" era moderno en el sentido que trataré de explicar más adelante.

El poeta no interviene para juzgar a estas personas desvalidas, ni siquiera para contarnos, en un enunciado general, cómo llegaron a ser desvalidas (lo que pretendería Winters). Ya intenté ofrecer una paráfrasis del "concepto" implícito (el término es de Winters) cuyas imágenes inductivas nos ofrece el fragmento. Hay en él, sin duda, progresión cualitativa, pero es una progresión cualitativa con un orden racional implícito que se vería comprometido e incluso oscurecido si se redujera a una serie versificada de juicios y enunciados lógicos. En la medida que la gente se juzga, se juzga a sí misma por lo que no puede hacer: Eliot no la juzga. El juicio está contenido en el poema, no está impuesto desde fuera.

En otra parte, Winters confiesa que está harto de leer sobre percepciones y sensaciones de un hombre que anda por la calle. No estoy seguro si alude a Stephen Dedalus o a J. Alfred Prufrock. En todo caso, Prufrock sabe juzgarse, y Eliot no interviene para explicarnos que Prufrock es un hombre débil; el mismo Prufrock lo revela en una serie de "actos" que no llegan a ninguna acción: ése es el "significado" de Prufrock, porque lo que él *es* es su significado. Eliot podría haber concluido el poema versificando una declaración semejante: Un hombre llamado Prufrock, un hombre mojigato que lleva levita, ha vivido tanto tiempo cultivando ilusiones románticas que, cuando éstas se desvanecen, se siente destruido porque no puede afrontar la realidad. Lo que dice Prufrock al final del poema, me parece mejor que todo eso; es en verdad uno de los grandes pasajes de la poesía del siglo XX:

I have heard the mermaids singing, each to each.
I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the wawes blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us and we drown.[4]

No me gusta la palabra "método" cuando se usa para describir la forma en que trabaja un poeta, pero no encuentro por ahora una palabra más adecuada. Haré, pues, una pregunta: ¿Cuándo y dónde, este "método" de interpretación impresionista, comenzó a reemplazar la enunciación afirmativa que el poeta hacía al lector, desde su propio punto de vista? (Un especialista debería investigar los antecedentes históricos.) Supongo que comenzó en la novela como una técnica consciente mediante la cual el novelista podía expresar al típico héroe moderno —o antihéroe— de manera tal que diera un juicio implícito de su heroísmo. Sugiero que los antecesores de Prufrock, de Mr. Silvero, de Fraülein von Kulp, son Roderick Usher, John Marcher, Gabriel Conroy y, en un nivel más complejo de inteligencia y sensibilidad, Lambert Strether. Todos estos personajes, en mayor o menor grado, son incapaces de realizar una acción moral positiva; sólo Strether parece capaz de asumir una actitud positiva, afirmativa, en la paradoja del renunciamiento. Si lo que está mal en estos personajes es su incapacidad de tomar una resolución, de realizarse moralmente, era necesario que el artista literario descubriera una técnica que los expresara de manera cualitativa, mediante la percepción y la sensibilidad, puesto que son incapaces de actuar. Pero esto no significa, como parece creer Winters, que el poeta o el novelista sucumban al *malaise* que padecen Prufrock y Fraülein von Kulp. La manera en que estos personajes están expresados implica un severo juicio moral, un juicio extensivo a toda la civilización en que viven; una civilización que empezó a cobrar forma a principios del siglo XIX, una civilización de la cual Baudelaire fue el primer gran poeta que tuvo conciencia.

Es la civilización de la *fourmillante cité* descrita recientemente por Sir Herbert Read como "la civilización más vulgar de la historia de la humanidad". En el París de la década de 1850, Baudelaire vio caminar en pleno día a los espectros. ¿Salgo de los límites del dominio crítico, si considero a esos espectros como los antecesores de J. Alfred Prufrock? ¿Y si dijéramos que ni Baudelaire, ni James, ni Joyce, ni T. S. Eliot, los inventaron con intención perversa? Fueron creados por "la forma y la presión de la época"; los percibieron las mejores inteligencias literarias, que inventaron técnicas para expresarlos. Varío apenas la pregunta anterior:

4 He oído cantar a las sirenas. / No creo que nunca canten para mí. / Las he visto cabalgar sobre las olas, mar adentro, / Peinar la cabellera blanca de las olas cuando sopla / El viento hacia la costa y vuelve blanca y negra el agua.
Nos hemos demorado en los aposentos del mar / Junto a sirenas adornadas de rojas y pardas algas marinas / Hasta que voces humanas nos despertaron y sucumbimos.

¿cuándo apareció, en la poesía inglesa, esta manera de expresar la forma y la presión de la época? No apareció repentinamente, por cierto; hubo preparativos; por ejemplo, los poemas de Stephen Crane. Y por supuesto hubo otra línea de evolución que también rechazaba a la bulliciosa y deshumanizadora ciudad-mundo. Me refiero a W. B. Yeats cuya prosodia tradicional no debe ocultarnos su profundo modernismo. Filosóficamente más inquieto y ambicioso que sus jóvenes coetáneos, Pound y Eliot, inventó un "sistema" que le permitía expresarse y, a la vez, usar el disfraz de un poeta premoderno.

Al poner punto final a estas observaciones y prejuicios, debo volver a mí mismo, aunque no fuera sino para sugerir un pequeño *exemplum* de la infiltración del modernismo en un poeta que nunca fue del todo capaz de hacer lo que quiso; tal vez una de las razones haya sido la dificultad de descubrir lo que quería hacer. Nunca me consideré un buen crítico literario, sino más bien un escritor de ensayos programáticos que eliminaba subrepticiamente ciertos tipos de poesía que estaba seguro de no querer escribir, y quizá de esta manera arbitraria, y sin embargo espontánea, pretendía justificar lo que intentaba.

Sea como fuere —extendiendo el *exemplum*— no descubrí el modernismo, o mejor dicho el impacto en la sensibilidad del siglo XX a partir del cual se desarrolló el modernismo, a través de Yeats, Eliot o Pound. Sin darme clara cuenta, lo entreví primero en James Thompson (B. V.), ese curioso poeta victoriano cuya inflada retórica y ecolalia anunciaban meramente el centro de interés psíquico y moral de futuros y mejores poetas. Faltaba encontrar el lenguaje apropiado, y establecer un centro desde el cual podía ser transmitido; porque el poeta nunca tiene plena conciencia de su tema hasta que el lenguaje no logra transmitirlo y expresarlo a todo el ser, a la sensibilidad y a la vez al intelecto, desde ese foco de conciencia en el cual no sabemos ya si pensamos o sentimos. Esto es lo que trató de hacer un poeta.

ALLEN TATE

(Traducción de Eduardo Paz Leston)

CUENTO DE DOS JARDINES

Una casa, un jardín,
No son lugares:
Giran, van y vienen.
Sus apariciones
Abren en el espacio
Otro espacio,
Otro tiempo en el tiempo.
Sus eclipses
No son abdicaciones:
Nos quemaría
La vivacidad de uno de esos instantes
Si durase otro instante.
Estamos condenados
A matar al tiempo:
Así morimos,
Poco a poco.
Un jardín no es un lugar:
Por un sendero de arena rojiza
Entramos
En una gota de agua,
Bebemos en su centro
Verdes claridades,
Ascendemos
Por la espiral de las horas
Hasta
La punta del día,
Descendemos

Hasta
La consumación de su brasa.
Ríos en la noche: fluyen los jardines.

Aquel de Mixcoac era un cuerpo
Cubierto de heridas,
Una arquitectura
A punto de desplomarse.
Yo era niño
Y el jardín se parecía a mi abuelo.
Trepaba por sus rodillas vegetales
Sin saber que eran los mástiles de un barco
Varado.
El jardín lo sabía:
Esperaba su destrucción como el sentenciado
El hacha.
La higuera era la Madre,
La Diosa:
Zumbar de insectos coléricos,
Los sordos tambores de la sangre,
El sol
Y su martillo,
El verde abrazo de innumerables brazos,
La incisión del tronco.
El mundo se entreabrió:
Yo creí que había visto a la muerte
Al ver
La otra cara del ser,
La vacía:
El fijo resplandor sin atributos.

Veranos:
Las confederaciones blancas

Se apiñan
En la frente del Ajusco
Hasta no ser sino una masa cárdena:
El galope negro del aguacero
Cubre
Todo el llano.
Lluvia sobre lavas.
México: sobre la piedra ensangrentada
Danza el agua.
Otoños, inviernos:
Meses de espejos.
El hormiguero,
Sus ritos subterráneos:
Inmerso en la luz cruel
Expiaba mi cuerpo-hormiguero,
Espiaba
La febril construcción de mi ruina.
Elitros:
El afilado canto del insecto
Corta yerbas secas.
Luz, luz:
Substancia del tiempo y sus inventos.
Cactos minerales,
Lagartijas de azogue
En las bardas de adobe,
El pájaro
Que perfora el espacio,
Sed, tedio, tolvaneras:
Impalpables epifanías del viento.
Los pinos me enseñaron a hablar solo.
En aquel jardín aprendí a despedirme.

Después no hubo jardines.
Un día,
Como si regresara,
No a mi casa:
Al comienzo del Comienzo,
Llegué a una claridad,
Ancha,
Construida
Para los juegos pasionales de la luz y el agua.
Dispersiones, alianzas:
Del gorjeo del verde
Al azul más húmedo Al gris entre brasas
Al oro desenterrado
Al más llagado rosa Al verde verde.
Esa noche me enfrenté al *nim*.
Sobre sus hombros
El cielo con todas sus joyas bárbaras.
El calor
Era una mano inmensa que se cerraba.
Se oía
El jadeo de las raíces,
La dilatación del espacio,
El desmoronamiento del año.
Con una máscara de polvo,
Armado de silencio,
El árbol no cedía.
Era grande como el monumento de la paciencia.
Era justo como la balanza que pesa instantes y siglos.
Casa de las ardillas, mesón de los mirlos.
Cabían
En sus brazos muchas lunas.
La fuerza

Es fidelidad: raíces;
El poder es acatamiento:
Nadie acaba en sí mismo.
Un todo cada uno
En otro todo: constelaciones.
El enorme *nim*
Sabía su pequeñez.
A sus pies
Supe que estaba vivo,
Supe que morir es ensancharse,
Negarse es crecer.
Entre gula y soberbia,
Codicia de vida
O fascinación por la muerte,
La vía de enmedio.
En la fraternidad de los árboles
Aprendí a reconciliarme,
No conmigo:
Con lo que me levanta y me sostiene y me deja caer.

Me crucé con una muchacha.
El pacto
Del sol de verano y el sol de otoño: sus ojos.
Partidaria de acróbatas, astrónomos, camelleros.
Yo de fareros, lógicos, sadhúes.
Nuestros cuerpos se hablaron, se juntaron y se fueron.
Nosotros nos fuimos con ellos.
Era el monzón:
Cielos de yerba machacada
Y el viento en armas
En todas las encrucijadas.
Por la niña del cuento,

Marinera de un estanque en borrasca,
La llamé Almendrita.
No un nombre: un talismán.
Un velero intrépido.
Llovía,
La tierra se vestía y así se desnudaba,
Las serpientes salían de sus hoyos,
La luna
Era de agua,
El cielo se destrenzaba,
Sus trenzas
Eran ríos desatados,
Los ríos tragaban pueblos,
Muerte y vida se confundían,
Amasijo de lodo y sol,
Estación de lujuria y pestilencia,
Estación del rayo
Sobre el árbol de sándalo,
Tronchados astros genitales
Pudriéndose
Resucitando
En tu vagina,
Madre India,
India niña,
Empapada de savia, semen, jugos venenosos.
A la casa le brotaron escamas.
Almendrita:
Llama intacta entre el culebreo y el ventarrón,
En la noche de hojas de banano
Ascua verde,
Hamadríada,
Yakshi:
Risas en el matorral,

Manojo de albores en la espesura,
Más música
Que cuerpo,
Más fuga de pájaro que música,
Más mujer que pájaro:
Sol tu vientre,
Sol en el agua,
Agua de sol,
Grano de girasol que yo planté en mi pecho.

Chuang Tseu le pidió al cielo sus luminarias,
Sus címbalos al viento,
Para sus funerales.
Nosotros le pedimos al *nim* que nos casara.
Un jardín no es un lugar:
Es un tránsito,
Una pasión:
No sabemos hacia donde vamos,
Transcurrir es suficiente,
Transcurrir es quedarse.
Una vertiginosa inmovilidad.
Estaciones
Como la sucesión de grandes reyes,
Cada invierno
Alta terraza sobre el año tendido.
Luz bien templada,
Resonancias, transparencias,
Esculturas de aire
Disipadas apenas pronunciadas,
¡Sílabas,
Islas afortunadas!
El gato Demóstenes

Es un carbón luminoso,
Engastado en la yerba.
La gata Semíramis persigue quimeras,
Acecha
Sombras, ecos, reflejos.
Arriba:
Sarcasmos de cuervos,
El urogallo y su hembra:
Taciturnos príncipes desterrados,
La upupa:
Pico y penacho, un alfiler engalanado,
La verde artillería de los pericos fulgurantes,
La inmovilidad del milano
Negro
En el cielo sin escollos.
Geometrías aéreas,
Veloces constelaciones en pleno día.
Ahora,
Quieto
Sobre la arista de una ola:
Un albatros.
Instantáneo peñasco de espuma que se dispersa.
No estamos lejos de Durban
(Allí estudió Pessoa.)
Cruzamos un petrolero.
Iba a Mombasa,
Ese puerto con nombre de fruta
(Camoens, Vasco de Gama
Y los otros:
Asamblea de estelas
En mi sangre.)
El jardín se ha quedado atrás.

¿Atrás o adelante?
No hay más jardines que los que llevamos dentro.
¿Qué nos espera en la otra orilla?
Pasión es tránsito:
La otra orilla está aquí,
Luz en el aire sin orillas:
Prajnaparamita,
Nuestra Señora de la Otra Orilla,
Tú misma,
La muchacha del cuento,
La alumna del jardín.
Olvidé a Nagarjuna y a Dharmakirti
En tus pechos,
En tu grito los encontré:
Maithuna,
Dos en uno,
Uno en todo,
Todo en nada,
¡Sunyata,
Plenitud vacía,
Vacuidad redonda como tu grupa!
Sombras girando
Sobre un charco de luz.
Mergos y ¿peces?
Hélice de diecisiete sílabas
Dibujada en el mar
No por Basho:
Por mis ojos, el sol y los pájaros,
Hoy,
A eso de las cuatro,
A la altura de Mauritania.

Una ola estalla:
Mariposas de sal:
Desvanecimientos.
Metamorfosis de lo idéntico.
A esta misma hora
Delhi y sus piedras rojas,
Su río oscuro,
Sus domos blancos,
Sus siglos en añicos,
Se transfigura:
Arquitecturas sin peso,
Cristalizaciones
Casi mentales,
Altos vértigos sobre un espejo.
Espiral de transparencias.
Se abisma
El jardín en una identidad
Sin nombre
Ni substancia.
Los signos se borran: yo miro la claridad.

OCTAVIO PAZ

Nim: árbol parecido al fresno.
Sadhu: religioso vagabundo.
Yakshi: genio arbóreo femenino.
Prajnaparamita: perfección de la sabiduría; **sophia.**
Maithuna: pareja erótica.
Sunyata: vacuidad.

TEATRO LIRICO DE MUÑECAS

Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábiga los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos.
Intentó curetajes.
Acudió a la magia.
Cayó en el determinismo ortopédico.

Cobra. — Dios mío —en el tocadisco, como es natural, Sonny Rollins—, ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? —gemía desnuda, sobre una piel de llama, rodeada de ventiladores y de móviles de Calder—. ¿De qué me sirve ser reina del Teatro Lírico de Muñecas, ni tener la mejor colección de juguetes mecánicos, si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos?

Tomaba un sorbo de la *piscina* —ese jarrón en que la Señora, para compensar los rigores del verano y la práctica reductora, le servía un sirope de frambuesa con hielo frappé—, se alisaba las enmarañadas fibras de vidrio. con un cartabón milimétrico se medía y atacaba otra vez el "Dios mío, por qué...", etc.

Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos —ojos de tigre—, los polvos de las grandes motas blancas.

Aún fuera de la escena, una vez pintados y en posesión de sus trajes, la Reina era obedecida y huían por los pasillos o se encerraban en las alacenas y salían embadurnados de harina los criados a la bigotuda aparición de un Demonio.

Rauda, desgreñada, reverso del fasto escénico, la Señora se deslizaba

en pantuflas de Mono Sabio, disponiendo los paravanes que estructuraban aquel espacio décroché, aquella heterotopía —fonda, teatro ritual y/o fábrica de muñecas,[1] quilombo lírico— cuyos elementos sólo ella salvaba de la dispersión o el hastío. Surgía en la cocina, en el humo anaranjado de una salsa de camarones, corría por los camerinos llevando un plato de ostras, preparaba una jeringuilla o mojaba en laca un peine para retorcer un bucle recalcitrante.

Iba y venía pues la Buscona, como les decía hace un párrafo, por los corredores de aquel caracol de cocinas, cámaras de vapor y camerinos, atravesando en puntillas las células oscuras donde dormían todo el día, presas en aparatos y gasas, inmocelizadas por hilos, lascivas, embadurnadas de cremas blancas, las mutantes. Las redes de su trayecto eran concéntricas, su paso era espiral por el decorado barroco de los mosquiteros. Vigilaba la eclosión de sus capullos, la ruptura de la seda, el despliegue alado. El Museo Guggenheim, con sus rampas centrífugas, era menos mareante que éste, oscuro y reducido a un solo estrato, que con su diurno deambular animaba la Alcahueta: castillo circular aplastado, "laberinto de la oreja". Con un algodón empapado en éter calmaba las sufrientes, daba un gin tonic a las sedientas, y a las que impacientaba la espera entre compresas de terebentina ardiendo y emplastes de hojas machucadas, su consejo predilecto: sean brechtianas.

Regía trenzando moños, reduciendo con masajes de hielo aquí un vientre, allá una rodilla, alisando manazas, afinando con inhalaciones de cedro los vozarrones rebeldes, disimulando los pies irreductibles con una plataforma doble y un tacón piramidal, distribuyendo aretes y adjetivos.

Cobra era su logro mejor, su "pata de conejo". A pesar de los pies y de la sombra —cf. capítulo 1—, la prefería a todas las otras muñecas, terminadas o en proceso. Desde que amanecía escogía sus trajes, cepillaba sus pelucas, disponía sobre los sillones victorianos casacas indias con galones de oro, gatos vivos y de peluche; ocultaba entre cojines, para que la sorprendieran a la hora de la siesta, acróbatas de cuerda y encantadores de serpiente que al ser tocados ponían en marcha un *Vals sobre las Olas* con chirridos baritonales, de flautilla de lata. Luego se entregaba a la contemplación del retrato gigante que, enmarcado entre banderolas rojas, presidía con su desmesura aquel aposento.

1 Sí, porque llegaban los garzones en un tal ambaje, que había que precipitarlos hacia donde todos los santos ayudan: eso hacía la Señora, la Cosmética mediante. Salían del cubículo las muñecas en pleno esplendor del yin, crepitantes de joyas, coccinellicas todas; o al contrario, acuñadas según Bambi, con cerquillo castaño y en prêt-à-porter, agresivas de tan discretas.

A cada espectáculo aparecía una nueva ola de conversos, otro asopranado coro de transgresores: ¡Pronto caeremos en el estakanovismo! —protestaba la Señora—. Hay que corregir los errores del binarismo natural —añadía bembenistiana—, pero por piacere, señores, ¡esto no es soplar y hacer botellas!

Estimadas lectoras:

Sé que a estas alturas no os cabe la menor duda sobre la identidad del personaje allí agrandado: claro, era Mei Lan Fang. Aparecía el octogenario *impersonator* de la Ópera de Pekín en su caracterización de dama joven —la coronaba una cofia de cascabeles— recibiendo el ramo de flores, la piña y la caja de tabaco del presidente de una delegación cubana.

Ya cuando cada rizo estaba en su lugar, entonces la Madre concertaba encuentros, cumplimentando las peticiones de los más insistentes y manisueltos, espaciando los horarios de las más solicitadas, tramando coincidencias en las células de las menos. A estas últimas, para corregir una vez más las leyes naturales y salvar el siempre incierto equilibrio entre la oferta y la demanda, daba sus mejores consejos y descubría las debilidades de cada cliente: sabían las malhadadas quién era foot adorer y ante quién había que bailar una javanesa en traje de Mata Hari y poniéndose un lavado.

La escritura es el arte de la elipsis: en vano señalaríamos que de todas las agendas era la de Cobra la más frondosa. La seguían la Dior en ramos de orquídeas recibidos sin remitente, la Sontag en joyas de Cartier y mesas reservadas en el Maxim's, la Cadillac en el número de horas que la habían esperado convertibles cola de pato con choferes negros vestidos de blanco y en el resto de agasajos que, antes de que envíe la tarjeta de visita, ya han presentado a un hacendado sudamericano.

Lo que sí merece mención es que los fervientes de Cobra no se amotinaban más que para adorarla de cerca, para permanecer unos instantes en su muda contemplación. Un londinense, importador de té y paliducho, le trajo una noche tres tamborines para que a su ritmo ella, cargada de pulseras, de címbalos, de antorchas y de arcos, le impusiera los pies, como Durga al demonio convertido en búfalo. Algunos, serenos, pedían besarle las manos, otros, más turbados, lamer sus ropas: unos pocos, dialécticos, se le entregaban, irrisión del *yang*.

La Buscona acordaba citas por orden de certidumbre en el éxtasis: los contemplativos y espléndidos la obtenían para la misma noche: los practicantes y agarrados eran postergados por semanas y sólo tenían acceso al Mito cuando no había mejor postor.

...Caía en un sillón, de golpe, la Madre, rendida. Le echaban fresco. Aún allí seguía dirigiendo la mise-en-scène, en tráfico de tarimas y atuendos entre el espectáculo visible —donde ya cantaba la Cadillac— y el teatro generalizado en los sucesivos aposentos.

La escritura es el arte de la digresión. Hablemos pues de un olor a haschich y a curry, de un basic english tropezante y de una musiquilla

de baratijas. Esa ficha señalética es la del indio costumista, que tres horas antes de que se descorrieran los telones del show llegaba con su cajita de pinceles, sus minuciosos frascos de tinta y "la sabiduría —decía el propio enturbantado, de perfil, mostrando su único arete— de toda una vida pintando la misma flor, dedicándola al mismo dios".

Iba pues decorando las divas con sus arabescos teta por teta, que éstas, por redondas y turgentes, más fáciles eran de ornar que los pródigos vientres y nalguitas boucherianas, rosa viejo con tendencia al desparramo. Desfilaban las divinidades roncas ante el inventor de alas de mariposa y allí permanecían estáticas, el tiempo de repasar sus canciones; aplicado, el miniaturista in vivo de las heladas reinas de grandes tobillos iba cubriendo la desnudez con orlas plateadas, jeroglíficos de ojos, arabescos y franjas de arcoiris, que según la inserción y el aguaje las adelgazaban o no; disimulaba de cada una las desventajas con volutas negras y subrayaba los encantos rodeándolos de círculos blancos. En las manos les escribía, con azafrán y bermellón, los textos de entrada a escena, los más olvidables, y el orden en que debían recitarlos, y en los dedos, con diminutas flechas, un esquema de sus primeros desplazamientos. Dejaban al encargado de asuntos exteriores, de la cabeza a los pies hechas para el amor, tatuadas, psicodílicas todas. La Señora las revisaba, les pegaba las pestañas y una etiqueta O. K. a cada una y les daba una nalgada y una pastilla de librium.

La escritura es el arte de restituir la realidad. Respetémoslo. No ha llegado el artífice himalayo, como se dijo, alhajadito y pestiferante, sino con un recién planchado y viril traje cruzado color crema —en la corbata de seda una torre Eiffel y una mujer desnuda acostada sobre el letrero *Folies Chéries*.

No. La escritura es el arte de restituir la Historia.

El orfebre dérmico luchó en la corte de un marajá, cerca de Cachemira. Era maestro en llaves y en muecas —que desmoralizan al enemigo—; podía, esbozando una vuelta de carnera, caer sobre las manos y derribar a un agresor que embiste con un doble puntapié en el vientre, o haciéndolo girar sobre sí mismo, hundirle en la nuca el puñal con que ataca.

Agitando un pañolón de madrás con la mano derecha le encajaba a un tigre cambodgiano una jabalina en el costado izquierdo.

Creía en la sugestión, en la técnica del asombro y en que la victoria es irrevocable si logramos asustar al adversario al aparecer; se desfiguraba con parches y postizos para enfrentarlos, surgía ante los contrincantes boquiabiertos con dos narices, o con una trompa de elefante roja como un pimiento, suspendida por un muelle. Aprendió, de sus cotidianas en-

carnaciones en demonio, el arte del tatuaje y las coartadas ventrílocuas, que hacen volverse al enemigo.

Había escapado de la revolución cachemira con una maleta de joyas que dilapidó en barcas floridas —los burdeles lacustres del norte— con embadurnadas de colorete, o en torneos fallados de antemano —lo aclamaron Invencible— contra los campeones llegados de Calcuta; había animado una escuela de lucha en Benares y un despacho de infusiones en Ceilán en cuyos entablados, que se imbricaban en espiral, como los de una torre, venían a acostarse al anochecer, entre saquitos de té, obesas y pintarrajeadas matronas.

Fue concesionario de especies en Colombo. Huyó una noche, después de perder un pugilato. Las llamas fueron ganando, desde las cuerdas que la afianzaban en la tierra, la carpa del circo que albergaba a los vencedores.

Su última proeza fue una fanfarronada y tuvo lugar en un pancracio de Esmirna, donde, sin acordarse entre actos, redujo a tullidos a seis campeones turcos. Tan erguido, tan imperturbable permaneció cuando le asestaron un golpe, cuando trepando de un salto sobre su vientre le tiraron los gigantes del pelo, como quien escala un farallón asiendo lianas, y luego fue tal su acometida en el lupanar en que, pasando por la piedra eunucos y mujerangas, celebró sus trofeos, que la matrona —un griego obeso, montado en tacones y con una flor en la cabeza— ganada por la comezón filológica, y para evocar a la vez su verticalidad en la arena y su embiste licencioso, lo apodó Eustaquio.

Pasó pues a Occidente con ese nombre, pero fue lo único que conservó de sus andanzas gimnásticas.

Encubría bajo un delito benigno —traficante de apio—, su verdadera infracción.

Fue contrabandista de marfil en los rastros judíos de Copenhague, Bruselas y Amsterdam; cultivó hasta la manía un inglés clásico y unos cabellos negros y brillantes que, sobresaliendo de un bonete de gamuza blanca, se continuaban con una barba oficialmente oriental, peinada y lacia.

Un espejo abombado y otros doce más pequeños que lo rodeaban multiplicaron su imagen cuando entró con una sirvienta mofletuda en una casa de muros y puertas blancos que cerraban aldabones negros. Por las ventanas ojivales rondeles de vidrio opaco filtraban un día gris y húmedo. De un baúl sienés sobresalía un tapiz flamenco. Colgaban de las vigas arenques ahumados y racimos plateados de ajo. En una mesa había una balanza y una biblia abierta cuyas iniciales eran hipogrifos mordiéndose, el pescuezo, sirenas y harpías; entre las letras saltaban liebres.

Junto al libro un reloj de arena. Reflejo de un vaso de vino, temblaba sobre el mantel una línea transparente y roja.

En un estante, tras unos frascos de cerezas en aguardiente, la sirvienta escondió una bolsa de florines.

La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.

La Señora había descubierto al indio entre los vapores de un baño turco, en los suburbios de Marsella. Quedó tan estupefacta cuando, a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Visnú lo había agraciado que, sin saber por qué con estos jeroglíficos, y sin revelarnos que lo son, nos asombra el Destino pensó en Gamesh, el dios elefante.

Aprovechemos esos vapores para ir disolviendo la escena. La siguiente se va precisando. En ella vemos al pugilista en plena posesión de su pericia escriptural, "que vela sin vestir y orna sin ocultar", aprestando para el espectáculo a las modelos del teatro Lírico de Muñecas. Con tanto capullo en flor, tanta guedeja de oro y tanta nalguita rubensiana a su alrededor, está el cifrador que ya no sabe donde dar el cabezazo: intenta una pincelada y da un pellizco, termina una flor entre los bordes que más dignos son de custodiarla y luego la borra para pintar otra con más estambres y pistilos y cambiantes corolas. Se arremolinaban a su alrededor las Spaventosas y con la abertura de las tintas comenzaba el correteo. A medio vestir, bostezantes y empapadas, lo esperaban las hadas con nuez echando ansiosas partidas de tute y tomando cerveza en lata. Era ya tal la cumbiamba que reinaba en los vericuetos del Templete que la Señora ya no sabía cómo intimidar a las meninas para que no perdieran el self-control según aparecía Eustaquio el Sabrosón.

Llegaron a organizar batallas navales en la bañera, que eran chapaleteos y sumergidas introducciones; las "guerras floridas" arruinaron el mobiliario art nouveau de la Matrona.

Hasta un día.

Apareció la Señora, con una escoba de yarey en la mano y tan amarilla de ira que parecía una azafata asiática. Tres juguetones, en paños menores, se habían envuelto en un cubrecama rojo —"a pachanga de amor felpa de vino", Eustaquio—. (La Cadillac, que repasaba su lección de bel canto en medio del retozo, no se dio por enterada; se limitó a apretar el timbre de alarma y siguió vocalizando).

Acometió la biliosa contra el envoltorio espasmódico como si fuera a apagar un fuego; arremetía con la devoción de quien flagela un penitente blandiendo una disciplina de perdigones en las puntas.

Oyó una saeta. Sintió en la boca un esponjazo de vinagre. Con una mano abierta se golpeó la frente.

iba / descalza, arrastrando incensarios,
/ virriajada con cruces de aceite negro,
/ en hábitos carmelitas, de saco, un cordón amarillo a la cintura,
/ envuelta en damascos y paños blancos, con un sombrero de alas anchas y una vara.
/ desnuda y llagada, bajo un capirote.

atravesaba / corredores encalados, con barcos de madera suspendidos al techo y lámparas de plata en forma de barco,
/ capillas octogonales de altas cúpulas, torbellinos de ángeles de yeso, cuyas paredes soportaban estantes cargados de coronas, brazos y corazones de plata, cabezas que se abrían mostrando una hostia, tubillos de cristal que contenían ceniza.

En una costodia plateresca brillaba un amuleto funerario en cuyo *círculo central, protegidos por dos cristales tallados, rodeados de cuentas de ámbar, se apilaban huesecillos porosos —dientes de niño, cartílagos de pájaro—, de bordes afilados, que ataba un cintillo de seda con iniciales góticas y nombres alemanes en tinta negra.*

En la sacristía los monaguillos jugaban a las barajas. Sobre una despensa de madera, entre opacos jarrones y panes envueltos en servilletas blancas, relucían tres vasos de plata.

Se encontró en una plaza.

El suelo estaba inclinado. Sobre un arco de piedra se destacaban águilas de oro, yugos, haces de flechas, intrincados nudos.

La rodeaban en trance los devotos, orando, fustigándose a sí mismos, sonando matracas.

MUSICA SEVILLANA DEL SIGLO XV

La Señora (ENCERRADA EN PAÑO CRUDO, AUTOSACRAMENTAL, TORQUEMADESCA). ¡Mal convertidos! (Y UN ESCOBAZO) ¡Posesos! (SE PERSIGNÓ TRES VECES, ESCUPIO EL ENVOLTORIO DE PANA ROJA, SE DIO UN GOLPE DE PECHO) ¡Sabandijas emponzoñadas! (ROCIÓ CON AGUARDIENTE LA TRINIDAD ENCAPUCHADA —NO ENCONTRÓ ALCOHOL).

¡Ardan, cuerpos hirvientes de gusanos!
El capirote de tres picos.— .....

Cuando volvió en sí dejó salir del envoltorio tres tumefactos avergonzados: el indio, of course, Zaza y Cobra.

—A partir de esta noche —logró articular, jadeante, dirigiéndose a la Cadillac, que interrumpió entonces sus gorgoritos—, usted será la reina del Teatro Lírico de Muñecas. Ha demostrado con su ejemplo que en arte, si se quiere llegar a algo, hay que trabajar aunque no estén reunidas las condiciones óptimas.

—Y usted —se limitó a ordenar al indio—, vístase y váyase.

—Dios mío —añadió sollozando— a esta casa la ha perdido la trompa de Eustaquio.

Lo cual no impidió que unos días más tarde ya les comunicaba otra vez, el perverso, su nirvana, penetrando entre florales contornos y hasta —¡a eso nos llevará la decadencia de Occidente!— las contemplaba retozar frente a un espejo veneciano, rociándolas de jengibre, o las despatarraba sobre una piel de bisonte, desnudas pero coronadas por torres de plumas, y se acostaba él boca arriba sobre la bestia, las caderas flanqueadas por los cuernos, haciéndose de rogar, oliéndolas, prolongando los preámbulos. Lento, parsimonioso, con alambicadas cortesías las atraía sobre sí: mientras penetraba el cuerno medio los laterales iban rasgando. No se sabía de qué gemían, ni cuando pedían más que darles.

(Del techo colgaba, toda desvencijada, una red de alambres y de cables en cuyos extremos pendían zócalos, círculos rojos de papel celofán y un bombillo roto y chispeante).

La escritura es el arte del remiendo. De lo que antecede se infiere que:

Si el indio es tan bien dotado y gozador como habeís oído, nunca terminará de encubrir con sus signos la desnudez de las coristas ni las mismas podrán someterse impasibles a la torturante contemplación, que lo es mucho más si se tiene en cuenta el desabotonamiento que reina en la farándula.

AHORA BIEN:

1) sin pintura corporal no puede tener lugar el espectáculo; éste, y aún sobornándolos con crecientes gratificaciones, es el atuendo mínimo que exigen los agentes de la "social"; de nada valdría recurrir a los otros, a nadie le interesan;

2) sin "cuadros plásticos" no hay clientes, ni sin ellos puede mantenerse la fábrica de muñecas, que sólo de subsidios, si bien interesados generosos, vive;

3) sin fábrica de muñecas, su tema —La Señora. Ah, porque aún la literatura necesita temas... *Yo* (QUE ESTOY EN EL PUBLICO). Cállese o la saco del capítulo —no puede continuar este relato.

ERGO:

El indio tiene que ser como en su primera versión. Sólo un tarado pudo tragarse la a todas luces apócrifa historieta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco y renuncia a su fuerza de macho de pelo en pecho nada menos que para encaquetarse un bonete y ponerse a traficar florines ¡Vamos hombre!

Es cierto que Eustaquio perteneció a la corte de un marajá, pero en ella, como era de esperarse, ejercía las funciones de bailarina desnuda y coreógrafo ritual. Es cierto también que detenta una cabellera negra y lacia, "seda de caballo"; la guarnece de claveles —que se pega con scotch tape— para bailar flamenco.

Tampoco nos faltan datos de su periplo occidental. Consignaré sólo uno: se le identificó a bordo de *"La Neutral"*, una casa de gomas y trucos del Barrio Chino de Barcelona. Cataba preservativos y bulbos para cánulas; fabricaba, en caucho pintado, vómitos, excrementos y lombrices que saltan de un habano. El emblema de ese expendio, como ella cacofónico, pudo ser el de su vida: *MARAVILLAS DE ASCO CÓMICO.*

Si se pasea impunemente entre las bambolonas es porque, como suele suceder, ha puesto entre paréntesis sus vehículos somáticos. Aunque para el placer bastan los bordes —Lacan se lo explicó un día— poco disfruta de los suyos el as del ramillete.

El orden reina en el departamento de pictogramas. El indio acaba de cubrir a las coristas de pistilos plateados, alas de mariposas de la Melanesia, ramas de almuérdago, helechos, letras, flechas, cifras, plumas de pavo real, monogramas dorados, tallos de amapola, lises entrelazados, renacuajos y libélulas, y a Cobra —que es otra vez reina del Teatro Lírico de Muñecas— de pájaros tropicales de Laos.

Ensaya nuevos tintes en su propia cara, se alarga los ojos, para ser más asiático que nature. Se pega un rubí en la frente, se da sombra en los párpados, se perfuma, sí, se perfuma con Chanel Eustaquio y se aleja, danzante, por el pasillo.

Se oye un timbre.

Se descorren los telones del show.

Que luego tornaré a contaros.

Anclas planas la fijaban a la tierra: dejaban que desear los pies de Cobra, "eran su infierno". Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba retorciéndolos con alicates; los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras; después de embadurnarlos de goma arábiga los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos.

Intentó curetajes.

Acudió a la magia.

Cayó en el determinismo ortopédico.

Un mediodía en que, vencidas las cambreras, indagaba en los ficheros de la Nacional, creyó encontrar la solución en el *"Méthode de reduction de testes des sauvages d'Amérique selon l'a vue Messire de Champignole serviteur du roy"*. Otras versiones aseguran que había enviado un comando a investigar el procedimiento in situ, sobornado a etnólogos, hipotecado su alma; también se aventuró que todo lo pagaba la CIA y era una maquinación de su doble —la Cadillac— para arruinarla por la base y sustituirla definitivamente en el Teatro Lírico de Muñecas.

Un vaho verdoso, de alcanfor, emanaba del tugurio de Cobra, arabesco que se iba ensanchando hasta abrirse en una banda espiral nebulosa, en un caracol que se expandía, de menta. Encerradas en frascos transparentes por todas partes crecían yerbas, hojas anchas y granulosas, retorciéndose, pestilentes arbustos enanos, flores enfermas cuyos pétalos roían larvas diminutas y brillantes, helechos estrujados que en los pliegues albergaban huvecillos translúcidos, en multiplicación constante. De lo estilizado vegetal art nouveau el cubículo había pasado a la anarquía botánica —buscaba sin tregua los zumos, el elixir de la reducción, el jugo que achica—. En las gavetas de una consola y sobre un diván turco se abrían robustas alcachofas que iba ganando una vellocidad blanca; en vasos de Lalique el formol conservaba raíces machucadas y cogollos, bagazos en que habían quedado prendidas grandes hormigas rojas. Búcaros y globos de lámparas, al revés, protegían de la luz la germinación de los cotiledones, una motera de nácar conservaba semillas en alcohol, otras, de carey, manteca de majá, resina de caoba y nuez vómica.

El cuarto de baño abastecía ese laboratorio. En palanganas de porcelana, donde ya la generación espontánea había prodigado gusarapos, renacuajos y —la Naturaleza es fanfarrona en sus milagros— hasta sapos, proliferaba un berro negro, de gajos espesos, verdolaga sensible que cerraba sus hojas al menor contacto y cuyos ramilletes ya iban cubriendo

el bidé, un sillón blanco de la Knoll —regalo de Eero Saarinen— y la jabonera. La bañera: un campo de caña fístula, un Nilo floreado y cóncavo. Bajo el lavabo, en un plato mozárabe fermentaban granadas, habas que ya tenían hijuelos y unos granos rayados en espiral, frisados como almendras, cuya leche, al agriarse, iba tapizando los polígonos estrellados de una pelambre amarillenta.

Invadidos por la sarna vegetal los timbres de la puerta y el teléfono filtraban toda señal del exterior, toda llamada al orden.

Por la noche se oía un murmullo continuo: era el movimiento vibratorio de los gusarapos.

—¡Pronto habrá cocodrilos! —exclamó la Señora— se tapaba la nariz con un algodón embebido en *Dioríssimo* y huyó por el pasillo cuya alfombra ya amenazaba el verdín de la jungla.

La acusaron de bruja,
de yerbera,
de criar en su cuarto un jabalí.

No le importó. Pasaba el día descifrando herbarios; la noche hirviendo cuescos. Había iniciado a la Señora y la alquimia yerbera no les daba tregua: vivían entre latinazos, exprimiendo raíces y cociendo gajos; del extracto diario, en rigurosas cataplasmas —seguras de poseer el jugo que achica— padecían los pies de Cobra. Al levantarse los descubrían con la cautela de quien desentierra un juguete etrusco. Según las quebraduras del emplasto, y la configuración astral regente —que la Señora calculaba con una efemérides cuya bóveda celeste presentaba amagos de hongo— decidían el próximo menjurge. Neptuno, había declarado una noche la Señora, auspicia el decrecimiento, la contracción de la base, el despegue.

Por la vía astral iban pues sobre ruedas. Pero la impaciencia es mala consejera. Una mañana se oyeron gritos en la célula de Cobra. El maquillista —un indio ex campeón de lucha greco-latina— derribó la puerta de un empujón. Acudió la Señora. Lo que vieron los dejó anonadados. Se había suspendido la reina, al techo, por los pies, ahorcado al revés: por los tobillos, cadenas de cimarrón la colgaban al zócalo de una lámpara de gas. Era un murciélago albino entre los globos de vidrio opalescente y los cálices de cuarzo que temblaban. Formando meandros, sus cabellos caían entre los tallos de cerámica, quemándose en los gladiolos transparentes de las pantallas.

El tintineo del colgajo era el de un móvil japonés a la salida de un monasterio en llamas.

—¡Hija de Popea! —fue cuanto atuvo a exclamar, ulcerada, la Señora.

—El flujo linfático —contestó acezante el ángel volcado— invariable si permanecemos de pie, alimenta y fortalece los tobillos, endurece la esponja del tarso, circula por las falanges y termina desarrollando las uñas, robusteciendo los dedos, afianzando el arco y aumentando por consiguiente la superficie cuadrada de la planta y cúbica de la extremidad entera.

Cuando lograron desprenderla de aquel andamio floral, estaba, la infeliz, que daba grima. Había perdido el sentido del equilibrio, y al parecer, también el equilibrio de los sentidos.

Como a toda revolución, sucedió a esta un régimen de sinapismos draconianos. Poco cedieron los pies: con una hinchazón respondían a cada ungüento, a cada fricción con una ronchera o una eczema. Trabajosamente se desplazaba Cobra en escena. Es verdad que el papel de reina era más bien estático. Sudaba la gota gorda el ángel caído. Le retumbaban sus propios pasos hasta la cabeza. Las planchas eran tamboras sobre las que caían garzas muertas.

La picazón la roía —"lepra perniciosa"—; según estallaba el disco de aplausos corría tras los bastidores —a esos abismos terapeúticos había llegado— a chapaletear en una palangana de hielo. Calzaba otra vez los coturnos imperiales y volvía al tablado, más fresca que una lechuga. A esas sorpresas térmicas respondieron los invasores con grandes maniobras. La fue ganando, a partir de las uñas, un violeta vascular que tiraba a orquídea en caja o a manto de obispo asmático saliendo de un refectorio que se derrumba y comiéndose una piña.

A ese morado lezamesco sucedieron grietas en el tobillo, urticaria y luego abscesos subiendo de entre los dedos, llagas verdinegras en las plantas. Una mañana, al quitar la cataplasma nocturna, la Señora arrancó también postillas. Dejaron entonces los pies al aire libre, a sol y sereno, a la propia gravedad de sus texturas. Viendo que así no empeoraban, volvieron a creer en la Naturaleza y proscribieron su perversión y mezquindad: la Ciencia.

Quemaron los tractatus,
botaron las semillas y las yerbas fétidas,
lavaron los búcaros,
rasparon la bañera,
le dieron lejía a los muebles.

Abrieron las ventanas.

Hicieron de cada comida "un banquete de legumbres frescas". —Helena Rubinstein—; evitaron el café y el ajenjo. Tomaban al día seis vasos de agua.

Pronto comprendieron su presunción. El mal roía por dentro. Los invadió una erupción blanca, una escarcha que iba ascendiendo, sarna arborescente que formaba en los tobillos dibujos coptos. Flores palúdicas, naves perforadas: los pies de Cobra iban al caos. La señora se escondía en los baúles de ropa sucia, huía del salón, con la cara embadurnada de cascarilla y se sentaba en el bidel a llorar durante horas. Lloraban las dos por turno; se iban decolorando, consumiendo, lagartos en salmuera, flores en biblia.

Se daban ánimo:

—Dios aprieta pero no ahoga —Cobra.

Y la Matrona, muy decontractée. —¿Has visto, querida, que amor de calcañar derecho?

Pero sabían que mentían, que el morbo corría, que las pústulas proliferaban a cada noche.

Los dioses no escatiman su ironía: mientras más se deterioraban, mientras más se pudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto de su cuerpo. La palidez la hacía translúcida. Sus crespos rubísimos, de cáñamo, caían —espirales prerrafaelistas—, descubriendo sólo una mitad de la cara, un ojo que agrandaban líneas azules, moradas, diminutas perlas: iris concéntrico.

Capitularon.

Se dieron finalmente, las dos, a la resistencia pasiva. Practicaban la no intervención, el *wou-wei*. Para ello, como los antiguos soberanos chinos, adoptaron grandes sombreros de los cuales caía una cortina de perlas destinada a cubrirles los ojos. Llevaban orejeras. Obturando esas aberturas se cerraban al deseo. No tocaron más los enfermos ni hablaron de ellos, y si los señalaban era con perífrasis barrocas: fueron el Nilo —por sus crecidas periódicas—, el Ocupante, el Insumergible. Imperturbables ante los nuevos síntomas, se acercaban cada vez más a la ataraxia por medio de la alquimia interior y la respiración embrionaria.

Cuando liberaban los sentidos, eran para entregarse al estudio de las tablas de correspondencia. Si Cobra se alimentaba de rocío, de emanaciones etéreas del cosmos y se tapaba la nariz con un algodón, entre el mediodía y la medianoche, para no respirar aire muerto, era porque así llegaría a desalojar el demonio cadavérico que se había apoderado de su tercer campo de cinabrio, el que está bajo el ombligo y cerca del Mar del Aliento. Este ser maléfico, instalado en los pies, la vaciaba de su esencia y de su médula, desecaba sus huesos y blanqueaba su sangre. El error que habían cometido estaba previsto por la higiene taoísta: el "gusano" se alimentaba precisamente de plantas de olor fuerte. Por la

noche, mientras la Madre dormía, Cobra "paseaba al homúnculo". Así había visualizado, siguiendo los consejos de la *Materia Médica*, al soplo de los Nueve Cielos. Entraba por la nariz el enano y, conducido por la visión interior, que no sólo ve sino ilumina, recorría todo el cuerpo, deteniéndose largamente en los pies para reforzar a los espíritus guardianes; luego se retiraba por el Palacio del Cerebro.

Viendo que empalidecía, la Señora la rodeó de drogas superiores. Alrededor del sofá circular en que yacía, blanca como una grulla, dispuso platillos de esmalte rojo con cinabrio, oro, plata, los cinco hongos, jade, mica, perlas y oropimente. En una tableta de bambú, que luego dividieron en dos, redactaron un contrato con los dioses. Prometían respetar la gimnasia, la higiene sexual y la dietética, y exigían en cambio la cura y reducción inmediatas. Con esa escritura como talismán, la Señora subiría a la montaña, donde, parado sobre una tortuga y surgiendo entre jinjoleros, un Inmortal le entregaría, en un cofre de laca, el producto de la novena sublimación del cinabrio; éste, debidamente aplicado operaría el milagro.

Los Innombrables, los Enfermos, no fueron del todo insensibles a esa mística. Se hicieron húmedos, mansos, porosos. Sudaban un líquido incoloro, agua de lluvia, que al secarse iba formando un sedimento verde claro que con el tiempo fue oscureciendo. En el aparecieron islotes más densos, colonias verdinegras, espesas, respirantes conglomerados de algas. Los poros se dilataron. La transpiración cesó. Cobra tuvo fiebre.

Una noche, obturados los sentidos, cerrada a la distracción exterior pero alerta al espacio de su cuerpo, Cobra sintió que los pies le temblaban; unos días después que algo se le rompía en los huesos; la piel se dilataba.

Abandonaron los sombreros y las orejeras.
Pasaron esa noche observándolos.

Al amanecer brotaron flores.

SEVERO SARDUY

AMOR Y NECESIDAD *

En inglés decimos "caer en amor" (*falling in love*), como si el amor fuera algo semejante al agua contenida en un estanque, un lago, un río o un océano. Podemos "caer" en esas masas de agua o bordearlas; podemos atravesarlas a nado o en barco, o contemplarlas a segura distancia. Esta expresión parece característica del inglés. En francés, por ejemplo, no existe la forma *tomber en amour*, pero puede decirse "caer enamorado" (*tomber amoureux*). En italiano y en español, se dice "enamorarse". Los latinos no consideran el amor como un accidente pasivo. Nuestra expresión inglesa "caer en amor" sugiere un contratiempo imprevisto que puede ser fatal. Estamos en una reunión. Hemos bebido más de la cuenta. Resolvemos caminar un poco por el jardín. No vemos la piscina... ¡de pronto, tenemos que nadar! Por suerte nos pescan; estamos mojados, pero a salvo. El amor es así. Si no miramos por dónde caminamos, corremos el riesgo de acabar en el agua: normalmente, la experiencia es cómica. Nuestros amigos se reirán y si están cerca cuando caemos, harán lo posible por sacarnos del agua e instalarnos en un buen sillón donde podamos dormirnos.

A veces ocurre que la piscina está vacía. Entonces no nos mojamos: nos rompemos la cabeza o un brazo.

Decir "caer en amor" es atribuir la responsabilidad de un comportamiento nuestro a una fuerza cósmica, como la gravitación. "Caemos" cuando nos arrastra una fuerza que no podemos dominar. Cuando empezamos a caer, no podemos detenernos. Estamos lanzados. No sabemos dónde pararemos. También decimos "caer en coma" o "caer en desgracia". El diccionario nos recuerda que podemos "caer en una trampa". Cierta teología rudimentaria considera "caída" a toda la raza humana, porque Eva tentó a Adán. Es una mala teología. El sexo no es el pecado original. (Es preferible la concepción según la cual el amor de Adán hacia Eva significó originalmente una comunión y una diversidad-en-la-unidad que reflejó al Dios invisible en la creación visible, pues "Dios es amor".)

* El 10 de diciembre de 1968, víctima de un absurdo accidente, murió Thomas Merton, gran amigo y colaborador de **SUR**. Como homenaje a su memoria publicamos dos textos suyos: un ensayo y un relato que linda extrañamente con la poesía.

La expresión "caer en amor" refleja una peculiar actitud hacia el amor y hacia la vida misma —una mezcla de miedo, angustia, fascinación y confusión. Implica recelo, duda, vacilación frente a algo inevitable en lo cual no podemos confiar plenamente. Porque el amor nos desquicia de nosotros mismos. Perdemos el dominio propio. "Caemos". Nos lastimamos. Lo cual trastorna el ritmo normal de la vida. Nos volvemos sensibles, imaginativos, vulnerables, disparatados. Ya no nos contentamos con comer y dormir, con ganar dinero y divertirnos. Ahora nos dejamos arrastrar por esa fuerza que es más fuerte que la razón y más imperiosa que los negocios...

Desde luego, si somos sensatos y tenemos mucho dominio sobre nosotros mismos, procuraremos no *caer* nunca. Aceptaremos el inevitable poder del amor como una necesidad que puede controlarse y de la cual se puede sacar partido. Lo confinaremos a la estrecha categoría de lo "divertido", y así lograremos que no se nos escape de las manos. Nos divertiremos haciendo caer a los demás, pero sin perder nuestro equilibrio.

Pero nadie puede eludir el problema del amor. Aunque pretendamos ser indiferentes con respecto a él, desde el momento en que estamos vivos debemos preocuparnos por el amor, porque el amor no es sólo algo que nos ocurre: *es un modo especial de estar vivo.*

El amor es, en verdad, una intensificación de la vida, una plenitud, una totalidad de vida. No vivimos simplemente para vegetar a través de nuestros días hasta que llegue la muerte. No vivimos para participar de la rutina del trabajo y la diversión. No somos máquinas que deben ser cuidadas y manejadas con esmero hasta que se gastan. En otras palabras, la vida no es una línea horizontal entre dos puntos: el nacimiento y la muerte. La vida describe una curva hasta el momento en que su valor y su sentido llegan al punto máximo de intensidad y todas sus posibilidades de creación latentes entran en acción: en ese momento, la persona se trasciende a sí misma mediante el encuentro, la respuesta, la comunión con los demás. Si por algo venimos a este mundo es por esa comunión y esa trascendencia. No somos del todo humanos hasta que no nos damos los unos a los otros a través del amor. Y esto no debe limitarse a la realización sexual. Lo abarca todo en la persona humana: la capacidad de entregarse, de compartir, de crear, de necesitar a los demás y amarlos espiritualmente.

El amor es nuestro verdadero destino. Es imposible encontrar sentido a la vida por nosotros mismos: lo encontramos juntamente con otro ser. No descubrimos el secreto de nuestras vidas sencillamente por medio del estudio y el cálculo, en nuestras meditaciones aisladas. El sentido de la vida es un secreto que debe revelársenos a través del amor, *por el ser que*

amamos. Y si este amor es irreal, no descubriremos el secreto, y el sentido nunca se nos revelará, y el mensaje no podrá ser descifrado. A lo sumo recibiremos un mensaje caótico y parcial, que nos decepcionará y confundirá. Nunca seremos del todo reales mientras no nos enamoremos: de otra persona o de Dios.

Por lo tanto, nuestra actitud hacia la vida ha de ser, de un modo u otro, una actitud hacia el amor. Nuestra concepción de nosotros mismos está profundamente influida por la concepción —y experiencia— que tenemos del amor. Y nuestro amor, o nuestra falta de amor, nuestra voluntad de arriesgarnos en él o de evitarlo será, al fin, una expresión de nosotros mismos: de quiénes creemos ser, de qué deseamos ser, de cuál es, para nosotros, nuestra misión en este mundo.

Y no pensemos que esto es algo que reside sólo en nuestra mente. El amor va más allá de nuestro pensamiento, de nuestra conducta con respecto a quienes amamos. Transforma nuestra vida entera. El amor genuino es una revolución personal. Se apodera de nuestras ideas, de nuestros deseos y acciones, y los funde en una experiencia y en una realidad viviente en que nos reconocemos totalmente renovados. Desde luego, podemos evitar que esto ocurra, podemos mantener nuestros pensamientos, deseos y actos en compartimientos separados: pero entonces seremos personas artificiales y divididas, con tres ficheros diferentes (el de las ideas, el de las decisiones y el de las acciones y experiencias). Estos tres compartimientos pueden tener muy poco en común. En tales condiciones, la vida carece de sentido y tiene pocas posibilidades de ser feliz. Los contenidos de los diferentes ficheros pueden volverse cada vez más peculiares, a medida que transcurre la vida. Nuestra filosofía de la vida no es algo que podamos crear de la nada. Nuestros modos de pensar, e inclusive nuestras actitudes hacia nosotros mismos, están cada vez más determinados por el exterior. El amor mismo tiende a conformarse de acuerdo con moldes previos. Concientemente o no, solemos confeccionar nuestras nociones del amor según los patrones que, día tras día, nos imponen la publicidad, el cinematógrafo, la televisión, los libros. Quisiera discutir aquí una de las más frecuentes actitudes "de confección" hacia la vida y el amor. Muy pocas veces nos la formulamos lúcidamente. Está "en el aire", es algo en que podemos caer sin pensarlo. Esa idea del amor es un corolario del pensamiento que sustenta nuestra sociedad de mercado. Es lo que podríamos llamar un concepto "envasado" del amor.

El amor se considera como un trato comercial. El trato presupone que todos tenemos necesidades que deben satisfacerse por medio del intercambio. Para cerrar un trato, hay que lanzarse al mercado con un producto valioso. Si el producto carece de valor, podemos arreglárnoslas

metiéndolo en un envase atrayente. Inconcientemente, nos consideramos objetos en venta en el mercado. Queremos que nos quieran. Queremos atraer a los compradores. Queremos adquirir el aspecto del producto que produce dinero. Por eso gastamos mucho tiempo moldeándolo según las imágenes que nos presenta una abundante sociedad de mercado.

Al hacerlo, no nos consideramos como *personas* sino como *productos*, como "artículos", en otras palabras, como *envases*. Nuestra apreciación mutua se vuelve una operación comercial. Cada uno se apodera del otro para cerrar transacciones con miras a su propio beneficio. No nos entregamos por medio del amor: hacemos tratos que acrecientan el valor de nuestro producto y, por lo tanto, ningún trato es definitivo. Cada vez, nuestra mirada ya está puesta en el trato siguiente, que no tiene por qué establecerse con el mismo cliente. La vida es más interesante cuando hacemos una cantidad de tratos con una serie de nuevos clientes.

Esta concepción, que equipara *amor* y *venta, amor* y *envase atractivo*, se apoya en la idea de que el amor es un mecanismo de necesidades instintivas. Somos máquinas biológicas dotadas de determinadas necesidades que requieren satisfacción. Si somos hábiles, podemos explotarlas y encauzarlas en nosotros mismos y en los demás. Podemos hacerlas trabajar en provecho nuestro. Podemos enriquecernos con ellas, usándolas para satisfacer nuestro ego mediante tratos ventajosos con otros egos. Si la otra parte no es demasiado hábil, un poco de trampa no vendrá del todo mal, en especial si hace que las cosas resulten más provechosas y satisfactorias para nosotros mismos.

Cuando este proceso de operaciones comerciales y necesidades que se satisfacen se acelera, la vida se convierte en un juego muy estimulante. Cada vez encontramos más personas con las mismas necesidades. Nos precipitamos en una ruleta con la esperanza de caer sobre un número afortunado. Esto ocurre una y otra vez. "Caer en amor" es una suerte que se da cuando aterrizamos juntamente con otra persona cuyas necesidades son más o menos semejantes a las nuestras. De alguna manera, podemos realizarnos, completarnos mutuamente. Hemos ganado las apuestas. Desde luego, el premio sólo es válido por un par de años. Hay que volver al juego. Pero al menos, de cuando en cuando ganamos. Otros no tienen tanta suerte. Nunca encuentran a nadie con la clase de necesidad que equivalga a la nuestra. Nunca encuentran a nadie con la combinación de cualidades, ardides o flaquezas que necesitan. Nunca parecen comprar el envase que les conviene. Nunca aciertan con el número ganador. Caen en la piscina, y la piscina está vacía.

Este concepto del amor presupone que el proceso de compra y venta de necesidades y satisfacciones es el que lo ordena todo. Considera la vida

como un mercado y el amor como una variación de la libre empresa. Compramos y vendemos: enamorar a alguien es cerrar un trato con el primer cliente disponible. En el ámbito de los negocios, comprador y vendedor entran juntos en el mercado con sus necesidades y sus productos. Y hacen trueques. El trueque se simplifica mediante el empleo de un expediente llamado dinero. Lo mismo ocurre en el amor. La relación amorosa es un trato al que se llega para satisfacer necesidades mutuas. Si es afortunada, rinde mucho: no necesariamente en dinero, pero sí en forma de gratificación, de paz espiritual. Pero como la idea de felicidad es inseparable para nosotros de la idea de prosperidad, debemos enfrentar el hecho de que un amor no coronado por toda clase de beneficios materiales y sociales parece digno de recelo. ¿Es, en verdad, bienaventurado? ¿Es, en realidad, el resultado de un trato?

Lo malo de esta idea comercializada del amor es que aparta cada vez más nuestra atención de lo que es esencial en el amor y nos distrae con lo accesorio. Ya no podemos amar de veras a otra persona, porque nos obsesionamos con la eficacia de nuestro propio envase, nuestro propio producto, nuestro propio precio en el mercado.

Al mismo tiempo, la transacción misma adquiere una importancia exagerada. Para mucha gente, lo que importa es el delicioso momento en que se cierra el trato. Y apenas piensan en lo que el trato mismo representa. Quizá sea éste el motivo por el cual tantos matrimonios fracasan, y tantas personas tienen que volver a casarse. No se sienten reales porque se limitan a fijar las bases del contrato.

En el pasado, en una sociedad donde la gente vivía de la tierra, donde la posesión de la tierra representaba la permanencia y la seguridad de la familia, el matrimonio perdurable no presentaba problemas: era natural y se lo aceptaba sin resistencia inconciente. Hoy, la seguridad y la identidad individuales deben reafirmarse sin cesar: nada es permanente, todo está en movimiento. Hay que moverse con la corriente. Hay que salir con algo nuevo cada día. Cada mañana hay que probar que seguimos aquí. Hay que seguir haciendo tratos.

Cada trato requiere la frescura, la inocencia paradisíaca de un cliente nuevo. Aceptémoslo o no, estamos dominados por una "ética", o quizá por una "superstición" de la cantidad. No creemos en un solo valor que quede establecido para siempre, en una cualidad esencial y permanente que nunca decaiga. Nos obsesiona lo que puede repetirse. La realidad no se rinde de una vez por todas, hay que atraparla en intentos reiterados, en una fluctuación dinámica semejante a los cuadros sucesivos de una película. Tal es nuestra actitud.

En uno de sus primeros libros, *El Mito de Sísifo*, Albert Camus elo-

gió a Don Juan como héroe precisamente a causa de esta idea "cuantitativa" del amor. Don Juan hacía cuantas conquistas podía. Practicaba la "ética de la cantidad". Pero Camus elogiaba a Don Juan como "héroe del absurdo" y su ética de la cantidad era tan sólo una respuesta refleja al "absurdo esencial" de la vida. Después, el propio Camus cambió de opinión. La "ética de la cantidad" puede darse no sólo en el amor, sino también en el odio. Los campos de concentración nazis fueron un ejemplo perfecto de tal ética, de este "heroísmo de lo absurdo". La ética de la cantidad lleva a Auschwitz, a la desesperación. Camus lo advirtió y ya no mencionó la ética de la cantidad en sus libros posteriores a la segunda guerra mundial. Fue acercándose cada vez más a la ética del amor, el sacrificio y la compasión.

Quien considere el amor como un trato hecho sobre la base de "necesidades" corre el peligro de caer en una ética puramente cuantitativa. Si el amor es un trato, ¿quién puede afirmar que no debemos hacer todos los tratos que se nos antojen?

Desde el momento en que nos acercamos al amor considerándolo en términos de "necesidad" y "satisfacción", el amor no puede ser sino un trato. Y —cosa que es peor aún—, puesto que nuestros sentidos y nuestra imaginación están expuestos al constante asedio de estímulos que nos crean necesidades imposibles de satisfacer, no podemos sino replantear nuestra valoración del trato que hemos establecido, no podemos evitar la tentación de retroceder para establecer un trato "mejor" con alguien que nos parezca más satisfactorio.

La situación es, pues, la siguiente: nos precipitamos hacia el amor con una sensación de inagotable necesidad, con una candorosa exigencia de satisfacción completa. Después de todo, a cada día, a cada hora nos han enseñado a esperar que eso ocurra. El excesivo estímulo de la publicidad y otros *media* exacerban nuestro profundo descontento ante la mediocre satisfacción que logramos en la realidad y con el trato establecido. Exacerban nuestra necesidad. Si en muchas personas el deseo sexual se mantiene en un alto grado de irritación, no es a causa de una pasión auténtica, sino porque necesitan demostrarse a sí mismos que son amantes atractivos y "exitosos". Buscan su seguridad en la reiterada certeza de que aún son vendibles, de que aún son un producto valioso. El verdadero nombre de esa actitud es *narcisismo*. Sus efectos son terribles, porque llevan a la gente a utilizarse mutuamente con fines puramente egoístas.

Cuando nos conducimos de este modo, creemos vivir una vida "plena" y feliz, creemos poseerlo todo. Vamos a todas partes, estamos en medio de todo, tenemos montones de amigos, "amamos" y "somos amados". En verdad, parecemos "perfectamente ajustados" —en el aspecto sexual y

en muchos otros— a los demás. Pero al mismo tiempo nos devora la sensación (que hemos procurado ignorar) de que la vida que llevamos no es genuina. Es la tragedia de quienes se conducen de acuerdo con una imagen que se les impone como ideal desde todas partes, y al mismo tiempo saben por experiencia que esa imagen es falsa, hueca. Esta clase de personas quizá está en una situación peor aún que la de los insatisfechos, porque éstos piensan que existen estados de plenitud que todavía pueden alcanzar. Por lo menos, les queda la esperanza.

Lo cierto es que este concepto de la vida y del amor es autodestructor. Considerar que el amor es tan sólo un problema de necesidades y satisfacciones es algo que siempre redunda en una fría transacción. Es ignorar la índole misma del amor y de la vida.

El error fundamental consiste en considerar que el amor es una *necesidad*, un apetito, un deseo, un hambre que clama por saciarse. Psicológicamente, este concepto refleja una actitud inmatura y regresiva ante la vida y ante los demás.

Por empezar, es negativa. El amor es una *falta*, una carencia, una nada. Pero es una carencia que puede explotarse. Los demás pueden utilizarse para que llenen esa necesidad, a condición de que gritemos a todo pulmón y durante mucho tiempo. La publicidad empieza en la niñez. Con frecuencia, no pasa de allí, y otro tanto ocurre con el amor. Los psicólogos han dicho cosas bastante duras acerca de la inmadurez y el narcisismo de nuestra sociedad de mercado, donde el amor se reduce a una necesidad puramente egoísta que exige satisfacción inmediata o utiliza a los demás con mayor o menor astucia a fin de obtener lo que se propone. Pero la verdad es ésta: el amor no consiste en obtener lo que queremos. Al contrario. La insistencia en obtener siempre lo que queremos, en sentirnos siempre satisfechos, hace del amor algo imposible. Para amar hay que salir de la niñez —donde todo es "conseguir"— y entrar en la madurez: dar, sin la preocupación de lograr algo en cambio. El amor no es un trato, es un sacrificio. No es un mercado, es una forma de culto.

En realidad, el amor es una fuerza positiva, un poder espiritual trascendente. Y es, en verdad, el poder más creador de la naturaleza humana. Arraigado en el acervo biológico de nuestra herencia, el amor florece espiritualmente como libertad y como respuesta que cada criatura humana da a la vida juntamente con otra persona. Es una apreciación viviente de la vida, como valor y como don. Armoniza con la riqueza, la variedad, la fecundidad de la experiencia vital misma: conoce el profundo misterio de la vida. Disfruta de la vida como de una fortuna inagotable. El amor valora su fortuna como el conocimiento no puede hacerlo. El amor tiene su propia sabiduría, su propia ciencia, su propio modo de

explorar las profundidades de la vida en el misterio de la persona amada. El amor conoce, comprende, responde a las exigencias de la vida en la medida en que responde con fervor y abandono a la persona amada.

Cuando la gente está de veras enamorada, siente algo más que la necesidad mutua de compañía y consuelo. En su relación, los amantes se convierten en personas diferentes: ya no son los seres cotidianos, son más vivos, más comprensivos, más fuertes, más dotados. El poder del amor los transforma.

El amor es la revelación de nuestro sentido, nuestro valor, nuestra identidad. Pero esta revelación es imposible en la medida en que somos prisioneros de nuestro egoísmo. Nadie puede encontrarse a sí mismo sino en otro. Mi verdadero sentido, mi valor se me revelan en los ojos del otro, de quien me ama. Y ese otro debe amarme tal como soy, con mis defectos y limitaciones, descubriéndome la verdad de que esos defectos y limitaciones no pueden destruir mi valor ante sus ojos. Sólo así soy valioso como persona, a pesar de mis flaquezas, a pesar de las imperfecciones de mi "envase" exterior. El envase carece en absoluto de importancia. Lo que importa es este mensaje infinitamente precioso que puedo descubrir sólo en mi amor hacia otra persona. Y este mensaje, este secreto, no se me revela plenamente si al mismo tiempo no soy capaz de ver y descubrir el valor único y misterioso del ser que amo.

Esta revelación mutua de dos personas en su secreto más íntimo es algo exclusivo. Es su posesión; no puede comunicarse hasta que se encarna en el hijo que es, por así decirlo, una palabra viva, una manifestación física del secreto compartido. Pero en el ser del hijo el secreto sigue siendo un misterio sólo conocido por el amor de los dos que participaron del abandono creador que le dio vida.

El amor es, pues, un poder transformador de intensidad casi mística que otorga a los amantes cualidades nunca soñadas. ¿De dónde provienen esas cualidades? Del enriquecimiento de la vida misma, ahondada, intensificada, elevada, fortalecida y espiritualizada por el amor. El amor es no sólo un modo especial de estar vivos: es la perfección de la vida.

Este es, quizá, uno de los motivos por los cuales el amor parece peligroso: el amante descubre en sí demasiados poderes nuevos, demasiadas revelaciones. La vida le parece totalmente distinta y todos sus valores cambian. Lo que antes parecía valioso, ahora resulta trivial: lo que antes parecía imposible, ahora se vuelve fácil. Cuando una persona sobrelleva esta clase de cataclismo interior, todo puede ocurrir. Y ocurre, gracias a Dios. ¡De poco valdría el mundo, si así no fuera!

El poder del amor genuino es tan profundo y fuerte que no podemos apartarlo de su verdadero rumbo ni aun con las ideas más equivocadas.

Cuando el amor está vivo y maduro en alguien, poco importa que esa persona tenga una idea falsa de la vida y de sí misma: el amor la guiará según su propia verdad interior y corregirá sus ideas, a pesar de ella misma. Esto puede ser peligroso, pero el peligro no es nada nuevo y la raza humana ha vivido con él durante más de un millón de años. Pero lo malo es que nuestras ideas equivocadas impiden a veces que el amor crezca y madure en nuestras vidas. Una vez que amamos, el amor cambia nuestro pensamiento. Pero un pensamiento torcido puede inhibir el amor. Un énfasis exagerado puesto en los aspectos de la necesidad y la satisfacción, las obsesiones que alientan una fijación narcisita del propio placer pueden esterilizar o extraviar el amor. Por eso las imágenes publicitarias, que asocian la realización sexual con las formas de satisfacción más triviales —a fin de separar al comprador de su dólar—, crean un clima mental y moral desfavorable al amor genuino. De manera inconciente, la energía que debería transformarse en ese amor creador y positivo sufre un corto circuito a causa de las imágenes de satisfacción oral y otros símbolos narcicistas. El amante se convierte, así, en el ícono resplandeciente de la auto-satisfacción, en el envase deseable, y no en la tibia presencia de quien responde totalmente al valor y al ser del amado. Ni siquiera las imágenes publicitarias que muestran parejas beatíficas para quienes los años la madurez son un baile incesante no nos convencen de la realidad del amor: apenas si conservan como una reliquia ese frío trato comercial en que nuestra sociedad cree con supersticiosa reverencia.

¿Cómo podemos sortear esos peligros? Por un lado, adquiriendo conciencia de esas ideas inmaturas e inadecuadas. No debemos permitir que nos dominen. Tenemos libertad para pensar en términos más exactos. Desde luego, no podemos hacerlo por nosotros mismos. Necesitamos la ayuda de voces armónicas, enseñadas e inspiradas por el amor. Ésta es la misión del poeta, el artista, el profeta. Por desgracia, la confusión de nuestro mundo ha oscurecido el mensaje de los poetas y nuestros profetas parecen haber callado para siempre, a menos que estén consagrando su talento a la alabanza de las pastas dentífricas. Mientras tanto, puesto que nuestros *media* se hacen cada vez más sutiles y refinados, no hay motivo para esperar que no creen un clima de pensamiento más sano y nos muestren un mundo de fantasías o satisfacciones simbólicas menos falaces.

No hay motivo: salvo que, desde luego, es más fácil ganar dinero explotando la flaqueza humana.

THOMAS MERTON

(*Traducción de Enrique Pezzoni*)

TODAS LAS TARDES ATLAS VIGILA

I

Martín dijo "todo hombre cuerdo" vacilaría en creer lo que estábamos por ver. Pues ver es imaginar. Imaginar es hacer creer. ¿Quién puede hacer creer a alguien que Atlas vigila? Sin embargo es verdad, vigila todas las tardes.

II

El escenario es un gran patio gris con vista al Atlántico. Hay un arpa, una pared, un poste y un pescado. Las aguas chocan, como en un sueño. El océano está enfrente de usted con un bote, una campana, una nube y un faro.

Mire las formas revueltas por todas partes. Naves cambiantes en medio del océano. El tiempo pasa con cabellos blancos. (La alada carroza del tiempo que siempre se aleja demasiado.) El tiempo se alza desde muy lejos y continúa viniendo.

Ahora haga cuenta de que son las cinco en punto; ahora haga cuenta de que son las seis en punto; ahora haga cuenta de que son las siete. (Oigo los enormes pianos huecos del Atlántico. Al atardecer, las aguas se dirigen a nosotros con inarticulado cuidado, como el de las madres.)

III

Silencio tras silencio. Las formas entran por cada salida y salen por la puerta de la nube. Nuestro techo se abre hacia el cielo. Las nubes conocen el camino. Oriente y Occidente. El tiempo vuela, y Atlas vigila.

IV

Martín, Juan y Eva entraron a la habitación por puertas diferentes. Allí había sillas y un sofá, y una enorme chimenea. Un retrato de Víctor

Hugo había. Pronto los cuatro quedaron solos con un aparato. Nunca olvidaré esa tarde: la nieve que caía, las cartas con que nadie jugó, los sutiles movimientos de agresión que inauguraron cada etapa nueva de la conversación.

—¿No puedes quedarte quieto un minuto? Quiero sacar una foto.

—¿Te parece correcto decir tales cosas de Padre?

—¡Padre reiría si te oyera hablar ahora!

—¿Pero hablaríamos si Padre no estuviera sonriendo?

Martín, sin embargo, llevó la conversación hacia el tema del frío. Se sentó en la silla central y propuso muchos nombres figurados para el personaje que era tema de su conversación: Padre Mussorgsky, Padre Van Tellen, Padre Ed Coogan, Padre Alegría, Padre Triste, Padre Correo, Padre Grogan.

"¿Por qué?" rió Eva gozosamente, "no creo que *tengamos* un Padre siquiera." Hubo una irrupción de humor repentino que aligeró la atmósfera y disipó toda nube, entonces Martín se sentó al piano. La música continuó un largo tiempo. Una tarde agradable.

V

Eva abrió y leyó en voz alta dos cartas que había recibido de Atlas: "Lejos de mis bienamados vivo a duras penas una laboriosa y distraída existencia. ¿Piensa alguien en mí, bajo los cielos? ¿Alguno se reconoce en deuda con mi preocupación para el bienestar común y la seguridad de la raza humana?"

Y:

"Puesto que he sido completamente olvidado, creo que es hora de ponerme a vigilar, activamente. Hasta aquí he vigilado. Ahora también me moveré. Se me llamará Traslada-Vigila. Pienso empezar con los teatros. Trasladaré todos los teatros. No traicionen mi confianza. Comenzaré mañana a la tarde."

Eva miró significativamente a los otros, que exclamaron al unísono: "En este preciso momento estamos sentados en un teatro".

Ya era mañana por la tarde.

VI

Para ese entonces, todos ellos sabían que la civilización en pleno pendía de la balanza. El esperado movimiento sobre ella había comenzado. Había comenzado secretamente bajo el hule. Las alfombras se habían agitado, inadvertidamente, bajo los pies de los visitantes. Pronto serían sorprendidos sobre los caminos, fuera de la ciudad. Un agolpamiento en

el vestíbulo y una colisión en la autopista. Las tempestades se habían cerrado sobre la naturaleza humana, y eso era más de lo que la mayoría de los hombres podía permitirse, pero muchísimo más de lo que podían evitar. Como digo, sufrieron un terremoto cuando menos lo esperaban. Sus casas eran toscamente inseguras, y sus pies no los llevarían al sitio adecuado. La mayoría de ellos, cuando el terremoto llegó al teatro de la vecindad. El título del terremoto era: TODAS LAS TARDES ATLAS VIGILA.

Entonces Eva supo, por experiencia, que Atlas se trasladaba vigilando.

VII

—Sólo me conciernen las recompensas y los exilios.

—Eso explica tu remordimiento.

—Me emocionas profundamente. ¿Qué dijeron las chicas?

—Recuerda que sólo ha sucedido una vez, pero que una vez es suficiente. Si tuviera que ocurrir más a menudo, nadie sabría qué pensar. Pero esto sucedió una vez al menos, y por esa vez todos tuvimos preparada una explicación. A pesar de un instante de duda, la razón se rindió y todo el asunto fue explicado con terminología.

Hubo montones de fotografías. Una hubiera sido suficiente.

—Tales lujos ya no son caros.

—Pero tranquilizarán a Padre y Madre.

—Eso es lo que dijeron las campanas.

—Adiós. ¡Te veré en el espejo!

VIII

Entonces Martín, valientemente, escribió una carta a Atlas en la cual le informaba todos sus méritos para el nuevo oficio de moderador mundial. Eva lo estimuló para que "afrontara todo". Escribió:

"Nunca tuve que esforzarme en los gimnasios. Fuerza y destreza surgieron naturalmente. Lucía majestuoso en la cuna, y lo sabía bien. Hijo de padres ricos, a los dos años podía cortarme solo el cabello, pero no lo hacía, pues teníamos muchos sirvientes. A los seis enseñaba griego en un colegio pequeño pero decente.

(Oh perversas dignidades de la escolaridad, pensó Eva, sobre su hombro.)

"Crecí lejos de la lluvia en casas elegantes y mis medias no tuvieron agujeros. Mantuve toda la lluvia fuera de mi habitación y de mis ropas.

Mi porte era perfecto. Mantenía a mis amigos y a mis huéspedes siempre secos dentro de mis limousines. Protegía a todos porque por todos era protegido. ¿Quién podía preocuparse un momento por el futuro? Crecí en los vehículos más distinguidos. Crecí seco en los más caros torrentes de lluvia. Era difícil encontrarme, por supuesto, y raras veces se me veía: inclusive en fotografías. ¡Pero imagina mi fortaleza! ¡Imagina mi hambre! ¡Imagina mi insaciable necesidad de amor! ¡Imagina mi exigencia de algo más que mi propia y justa cuota de padres!

"¿Cómo puedo evitar hacer amigos cuando tanto los necesito y casi nunca soy, de hecho, mi propio amigo? Soy tan rico que podría comprar toda su soledad de un golpe. Todas sus soledades son mías. Las sostengo sin ser sostenido. Estoy solo. Estoy a solas en medio de quienes me aman. Ahora están por caer de cabeza en el agujero. ¿Puedo prevenirles? Debo buscar la relación con un hombre poderoso. Sin embargo, soy el único hombre con poder. Resulta claro que con mi inmensa riqueza puedo sostener a Atlas, y por lo tanto al mundo entero y agradecido. Oigan la gran canción que he compuesto acerca de esto:

"Yo mismo
En grandes cifras
Todas juntas
Yo mismo.
Cada día más rico
Soy una población
Yo mismo.
Soy ciudad de un solo hombre
Yo mismo.

"Esta nueva canción abarca todo el problema de ser tan rico que se pueda remplazar a todos los demás. No pienso que eso no sea basante bueno."

IX

Víctor Hugo les ha reservado una agradable sorpresa: ¡mientras llovía, se tragó el océano y ahora está *aquí!*

—¡Bueno! ¡Debiera ir a confesarse!

X

Ahora era el turno de Juan:

El humo no se mide con minutos (dijo él, mirando tranquilamente su reloj). El mar dice su propio y extenso tiempo, y la hora del mar no la

da la luna ni reloj alguno. El tiempo del mar es el tiempo de una larga vida. La larga vida bajo el mar de grandes Tritones invisibles. Los dioses del mar no dicen el tiempo, ocupados con su propia música. Es una música de llovizna, olas y nubes. Es una música de siglos. Hace mucho que no oigo algo de eso. He oído campanas y relojes, pero no esa música. Martín, eres un enloquecido hijo sin fe de los relojes y las campanas. No sé quién es tu padre, pero tu madre no es el océano, y tu padre no ha tenido el océano en su corazón, su corazón ha sido poseído por el reloj y la computadora. A cada pensamiento suyo suena una campana y una luz anuncia la proximidad de sus palabras. Yo evito el tráfico que sale de tal boca trastornada: es la boca de una horda, la boca de una fábrica, la boca de una estación, la boca de un conventillo.

La nieve no la miden los minutos sino los inviernos. Las estaciones no tienen medida mecánica, su número es más como la música. Una niebla flotante canta encima de las ciudades y cierra sus ojos sin más años nuevos y sin más fechas límite.

Un nuevo tiempo ha llegado. Mientras duerme, Atlas vigila.

XI

Después de este calculado ataque contra su filosofía, todos esperaron ansiosamente ver a Martín pararse y sacudir por primera vez al mundo con su ira. Pero en cambio sólo discurrió consigo mismo. No podía librarse de sus propios escrúpulos con claridad, y aunque fanfarroneó, al instante se llamó farsante casi con el mismo aliento con que acusó a Juan de las mismas infamias vergonzosas. Martín, entonces, al atacar a Juan, a Eva e incluso a ti, querido lector, acabó por no conmover a nadie, salvo a sí mismo. Pero aquí está lo que dijo:

XII

"Trece es un número de mala suerte y *hay trece en este teatro*". (Ésta fue la mejor salva de Martín, y constituyó el propio corazón de su argumento. Aunque dijo más, apenas se movió una pulgada de este punto. ¡Oh afortunados trece!) "¿Veis alrededor de vosotros las trece barbas de Víctor Hugo? Entonces las reclamo para vuestro padre. Sois los hijos de su confortable presencia". (Éste fue el comentario de Juan, detrás de una mano, a Eva, en un intervalo mientras Martín se solazaba con su propio desconcierto.)

Martín concluyó:

"Había trece fuegos cuando el mundo fue destruido por primera vez

y trece en una habitación cuando Cristo fue entregado; uno de ellos era mi tío Judas a quien no siempre se considera afortunado. Trece es el número de Atlas o Ajax. Es el número del libre albedrío y de la gracia. Puedo oír a trece hombres justos caminar debajo del piso, y si no paran ya mismo ¡HARÉ FUEGO!"

"Salta, tonto", gritó Juan, ocultando apenas su júbilo; pero Martín contestó que no podía saltar, "porque", dijo, "tengo enganchado el pie".

De esta extraña manera, la raza humana entera llegó al final, ¡y todo debido a un apasionamiento con los números!

THOMAS MERTON

(Traducción de Miguel Grinberg)

LA IDEOLOGIA DEL "MOVIMIENTO DE MAYO" EN FRANCIA

¿Ha leído usted a Marcuse?

Mucho se ha publicado sobre la rebelión de mayo. Abundan las fotografías, los reportajes y los testimonios.[1]

Y sin embargo, es difícil descubrir las fuentes ideológicas del Movimiento. Nunca habíamos visto a unos revolucionarios tan desprovistos de teoría. Lo cual resulta más raro aún si se tiene en cuenta que se trata de estudiantes y profesores jóvenes. Esa élite intelectual parece haber leído poco. No se refieren a ninguna doctrina ni a ningún maestro. Tampoco a Herbert Marcuse, cuyas ideas tienen tantas analogías con las que inspiraron el Movimiento. Ni siquiera Alain Geismar ni Jacques Sauvageot han leído a Marcuse. Lo reconocen sin ningún reparo.[2] Lo mismo sucede con Daniel Cohn-Bendit. "Ninguno de nosotros ha leído a Marcuse. Algunos leen a Marx, desde luego. Quizá a Bakunin. Y entre los autores contemporáneos, a Althusser, Mao, Guevara, Lefebvre. Casi todos los militantes políticos del Movimiento del 22 de marzo han leído a Sartre. Pero no se puede considerar a ninguno de estos autores como inspirador del Movimiento".[3] Por otra parte, muchos testimonios permiten suponer que en Nanterre —donde no había ni siquiera una biblioteca de la Facultad—, únicamente se leían los autores incluídos en el programa. Cuando comparamos las declaraciones de los estudiantes del "22 de marzo" con los manifiestos y programas redactados por los obreros de 1848, tenemos la sensación de enfrentarnos con unos analfabetos en materia de ideología y también de sociología, pues parecen ignorar hasta los más

1 Ver, al final del artículo una bibliografía sumaria.
2 La révolte étudiante (Ed. du Seuil, pág. 47).
3 Ibid. pág. 70.

recientes estudios de Raymond Aron, Alain Touraine, Michel Crozier, Serge Mallet y otros, sobre las clases sociales en Francia. Sin duda, se trata de una saludable reacción contra la indigestión teórica que caracterizó al stalinismo. Pero es imposible no sentir cierta inquietud ante esa combinación de ignorancia y seguridad. Es evidente que ese tipo de salvajismo traduce una primordial necesidad de vivir que habrá de manifestarse en todo, a través de formas poéticas y no ideológicas. Sin embargo, no se advierte entre los rebeldes el desprecio por el saber, ni el odio a la cultura tan característicos de la rebelión de los jóvenes fascistas de Europa, en 1930. Pero como luego veremos, esa ingenuidad deja campo libre a restos de ideologías antiguas, que adquieren fácilmente el aspecto convincente de una ciencia sobre la que se sabe muy poco.

Las palabras y los escritos de los dirigentes del Movimiento confirman su carácter volcánico. No obstante, las ideas de Marcuse se han infiltrado en Francia, sobre todo por intermedio de los estudiantes alemanes, cuyos métodos inspiraron a los "rebeldes" de Nanterre. Al analizar esos métodos, comprendemos mejor la visión global del Movimiento. En efecto, los estudiantes del S.D.S.[4] habían leído a Marcuse,[5] que describe la sociedad neo-capitalista 1) como una sociedad cerrada, en la cual el cambio cualitativo es imposible, el control social se "introyecta" en las necesidades y las conductas individuales, y la rebelión se integra rápidamente; 2) como una sociedad en la cual el racionalismo esconde una irracionalidad profunda (tras el consentimiento del consumo, el imperativo de la producción; tras la tolerancia, el conformismo; tras la suavidad, la crueldad imperialista...).

Una táctica ofensiva

En esa sociedad de "total movilización", que en forma progresiva asimila todas las fuerzas tradicionales capaces de impugnar, y sobre todo a la clase obrera, ¿dónde encontrar la "negación", cómo provocar la oposición?

A estas dos preguntas responden dos aspectos de una misma táctica:

1) abrir, en esa sociedad cerrada, "brechas" (la palabra es frecuente en boca de Daniel Cohn-Bendit, que conoce muy bien la experiencia alemana), cuando menos se lo espera, explotando, de pronto, una situación, por medio de instigadores o de pequeños grupos volantes, muy diferentes de las "vanguardias" leninistas;

4 Cf. J. M. Domenach: "Etudiante en révolte" (Esprit, enero, 1968).
5 H. Marcuse: El hombre unidimensional.

2) desenmascarar (*entlarven*, dicen los alemanes) a esa sociedad falaz, descubrir su verdadera naturaleza tras sus formas seductoras. Así, la represión latente se hará visible, exterior, y será posible denunciarla y combatirla. La denuncia se hace a través de:

— la *transgresión:* ya sea por medio de excesos verbales, injurias o caricaturas; ya sea bajo las distintas formas de ocupación de lugares, manifestaciones escandalosas, etc.;

— el *bloqueo ofensivo:* se provoca el fracaso de una institución, de una comunicación, de un servicio habitual (los exámenes, por ejemplo);

— el *combate físico* contra el orden establecido, obligándolo así a recurrir a medidas policiales.

Al examinar el desarrollo de lo sucedido en Nanterre, desde principios de marzo, y luego en París, desde principios de mayo, se advierte fácilmente que el núcleo activo, si bien pudo carecer de una preparación ideológica, siguió no obstante un esquema táctico inspirado en el "marcusismo". Con el recurso de la represión policial, se logró sensibilizar a la mayoría de los estudiantes universitarios y a la mayor parte de los estudiantes de la enseñanza media. Luego se logró "incitar" a una huelga casi general. Una *provocación* de tipo surrealista incluyó una *denuncia* de estilo leninista. Por una parte, despertó las conciencias adormecidas y, por otra, tomó de sorpresa a las autoridades, que perdieron la sangre fría y reaccionaron con la estúpida brutalidad que hemos visto.

Esa táctica no vacila en explotar, sin ningún pudor, las posibilidades que le deja el liberalismo oficial —en este caso, las "franquicias universitarias"— amparándose tras ellas para crear situaciones que obliguen a los "liberales" a atacar con rigor y actuar en forma represiva. Siguen una regla que podría resumirse así: "Obtener siempre y no aceptar jamás". Obtener lo que ustedes nos conceden en nombre de sus principios y no concederles nada en nombre de los nuestros. Es evidente que esta táctica tiene algunos puntos en común con las utilizadas por los nazis y los stalinistas y que se sitúa en las antípodas del compromiso y del diálogo que sustentan la práctica democrática. No retiro nada de lo que ya he dicho,[6] aun cuando es evidente que esta táctica ha suscitado un movimiento cuya amplitud y naturaleza sobrepasan infinitamente los métodos inquietantes que lo caracterizaron en sus comienzos. Hay allí un supuesto, difícil de admitir, pero que de ningún modo puede eludirse: ¿cómo es posible que una táctica que al principio se caracterizó por la violencia y la mala fe, haya podido producir un levantamiento cuyos rasgos dominantes fueron la

6 J. M. Domenach: "Les enragés de Nanterre" (Esprit, mayo, 1968).

generosidad, la solidaridad, la tolerancia y sobre todo la liberación del lenguaje y de las personalidades?

Enfrentamos, una vez más, el eterno debate sobre la violencia que hizo posibles —en la Sorbona liberada— algunas deslumbrantes explicaciones. No contribuiremos a ese debate condenando la violencia de los "rebeldes". Hay que afirmar, ante todo, que la violencia existe, y no sólo allí donde se manifiesta más visiblemente. No se puede analizar y denunciar la violencia de los "rebeldes" y de los manifestantes apartándola de su contexto. Menos aún, de una filiación: desde hace treinta años nuestra comunidad no logra librarse de un sometimiento siniestro. Podemos afirmar, además, en lo que se refiere a la violencia, que lo visto en el Barrio Latino es muy poco, comparado con lo que se ve en los Estados Unidos. Además, me asombró comprobar el poder de las fuerzas de control y de interposición que se manifestaron durante aquellos días, de los que la prensa sólo divulgó fotografías y escenas de motín.

El problema lo plantea el empleo reflexivo de una técnica de provocación y de manipulación, mucho más que el uso de adoquines como proyectiles, o el incendio de los quioscos de diarios. No es posible caracterizar el Movimiento por el empleo de esa táctica, aun cuando ésta haya tenido un papel importante al principio. Creo que la diferencia fundamental entre los hitleristas o stalinistas y los dirigentes del Movimiento consiste en que estos últimos, si bien han utilizado la provocación, la contra-verdad y la extorsión, lo han hecho con una especie de desapego, de insolencia, sin ninguna semejanza con el desdén de los fanáticos o la brutalidad de los doctrinarios (exceptuando, desde luego, a algunos adeptos de los "grupúsculos" que ejercieron un terrorismo verbal tan pueril como odioso). No se trataba de una técnica de dominio, sino de una técnica de revelación; y lo más asombroso es que demostró ser eficaz, vale decir, que provocó en la sociedad liberal respuestas abusivas y mucho más violentas. El conjunto de mentiras, calumnias, ardides y brutalidades que las autoridades utilizaron, desde la primera clausura de la Sorbona hasta la segunda —pensemos en la increíble mistificación de atribuir el Movimiento a extranjeros confabulados o al Partido Comunista —supera abundantemente lo que hicieron los "rebeldes" de Nanterre. Provocar miedo no está bien, pero explotar el miedo, como lo han hecho los propagandistas del gobierno, es mucho peor.

Una vez más, como nos lo ha enseñado Mounier, sin conceder nunca a la violencia las justificaciones que procura, debemos volver a situarla dentro de su marco, el de un "orden establecido", cuya injusticia e hipocresía han vuelto a hacerse evidentes.

Los frutos de Vietnam

Dentro de esa perspectiva, y para comprender el origen de esa táctica, no hay que olvidar la guerra de Vietnam. El Movimiento del 22 de marzo surgió precisamente de la acción contra la intervención americana en Vietnam, y otro tanto sucedió con los "comités de base", de donde provienen a su vez los "comités de acción de liceos", que fueron a menudo los promotores de las huelgas. Tampoco se debe a una simple coincidencia el hecho de que las manifestaciones hayan empezado cuando los delegados se reunieron en París, es decir, cuando se podía creer que la paz se aproximaba.

Nos preguntamos de qué manera la energía consumida por esa causa lejana pudo desembocar en la rebelión de Francia. Esa conversión se explica si se tienen en cuenta dos conclusiones que los jóvenes pudieron sacar de la guerra de Vietnam. En primer lugar, la crueldad de la sociedad estadounidense, capaz de dirigir la acción de los bombardeos y la represión con el mismo método y cuidado que emplea para su desarrollo técnico. Muchos han creído ver en esto una prueba de la ambivalencia fundamental (producción-destrucción) que Marcuse reprocha al neo-capitalismo.[7] Se ha podido observar, por contraste —y ésta es la segunda lección— que un rechazo absoluto, un combate sin compromiso pueden ser provechosos; los vietcong repiten en una escala todavía más amplia la demostración de valentía realizada por los castristas. En forma más o menos consciente, ambas lecciones se transfirieron a la lucha interna. Pareció indispensable obligar al neocapitalismo europeo a revelar su verdad represiva; después, la resistencia sin compromisos sirvió de modelo para las primeras acciones. Ha sido un elemento esencial de esos días el hecho de que la policía parisina, que desde hace veinte años maltrata a los manifestantes sin encontrar resistencia, haya tenido que replegarse varias veces. Desde luego, sería ridículo pretender comparar el heroísmo de los vietcong con tumultos en los que no se ha disparado un solo tiro,[8] pero las analogías ponen de manifiesto el estilo de una inspiración.

El regreso del exotismo revolucionario

Es innegable que un determinado potencial revolucionario que, desde hace veinte años, trataba de encontrar su aplicación en el tercer mundo,

7 H. Marcuse, obra citada.

8 Si bien es cierto que las "fuerzas del orden" no dispararon sobre los estudiantes, sí lo hicieron, en Sochaux, sobre los obreros, dando muerte a dos e hiriendo a muchos de ellos. Por otra parte, el espíritu de combate y la sangre fría de los manifestantes impidieron que se repitiera una matanza como la que se produjo en Charonne, en 1961.

ha logrado repentinamente encauzar dentro de la misma Francia. La inclinación hacia el tercer mundo ha sufrido una conversión y de pronto casi se ha olvidado a Régis Debray. Pero es necesario comprender cuáles son los lazos profundos que unen la declinante vocación hacia el tercer mundo y la presencia actual del Movimiento. Los rebeldes de mayo no habrán leído a Marcuse y muy pocos a Lenin y a Mao Tse-Tung, pero casi todos conocen al Che Guevara y han asimilado la lección exigente y romántica de su lucha. Son muchos los que de un modo u otro, conscientes o no, se han identificado con el héroe cubano [9] y han traspuesto su aventura casi desesperada a una selva poblada de mercenarios y de pequeños burgueses satisfechos, indiferentes, a menudo hostiles. En el fondo piensan, como él, que el combate que ahora se libra no tiene salida, pero que hay que continuarlo, porque algún día el pueblo se despertará. Hasta hace muy poco se habló de una especie de trabajo voluntario de la revolución que debía realizarse en los países del tercer mundo —el sueño argelino, cubano, boliviano...—, y de pronto asistimos, por el contrario, a una especie de irrupción del exotismo revolucionario dentro de nuestra tranquila sociedad.

El desborde repentino, las acciones vivaces, imprevisibles, irrefrenables, las fuerzas policiales hostigadas con táctica de guerrilla, las manifestaciones relámpago, esa sucesión de días que adquirieron un color propio y una leyenda correspondiente, todo eso tiene un aire cubano, sudamericano, algo teatral. He señalado ya el papel del teatro en el Movimiento,[10] un teatro que estuvo a punto de convertirse en realidad. Ahora, luego de que una cómoda mayoría acudió en su auxilio, resulta fácil olvidar que el 29 de mayo habría sido posible adueñarse del poder, y que eso quizá se hubiera logrado de haber existido una voluntad coincidente en las izquierdas.

Teatro y verdad

Cada uno tiene libertad para insistir en el aspecto que le conviene: puede decir, por ejemplo, como François Mauriac en una nota lamentable, que "la juventud francesa se fue por las ramas", o puede afirmar que nuestra sociedad se permite esas saturnales para compensar el tedio burgués y las separaciones jerárquicas. Es un aspecto de la verdad. Pero los que la señalan con más complacencia a menudo son los que tuvieron más miedo. ¿Qué podían temer de ese gran festival? Nadie teme al Club Mediterráneo. Si tuvieron miedo, junto con otros millones de franceses,

9 Los escritos del Che y numerosos estudios dedicados a él se publicaron durante los seis primeros meses de 1968.

10 J. M. Domenach: "L'ancien et le nouveau" (Esprit, junio-julio, 1968).

es porque a través de esos simulacros se expresaban reivindicaciones arrolladoras, más peligrosas para nuestro equilibrio social que la subversión política, porque ésta era la subversión de las costumbres y de las relaciones establecidas, que alcanza no sólo al Estado, sino también a las bases mismas de cualquier relación con la autoridad: [11] la obediencia requerida por la naturaleza, el hábito, el grado o hasta el consentimiento de la mayoría. En ese sentido, la rebelión de mayo ha renovado la inspiración esencial de la Revolución del 89, pero extendiendo su controversia hasta las instituciones democráticas surgidas de aquella Revolución. También ésa fue la intención del marxismo. Pero el marxismo restauró las formas clásicas de mando introduciéndose en la movilización industrial. Al reaccionar contra el socialismo utópico, adquirió una visión demasiado estrecha de las relaciones de poder. Hoy, la revolución descubre que el socialismo, como la libertad, pueden convertirse en instrumentos de opresión. "Elegir libremente a los amos no suprime a los amos ni a los esclavos", escribe Marcuse. Es importante señalar que el movimiento inició su controversia a partir de los mismos puntos en que la revista *Esprit* inició la suya en Francia en 1932: contra la democracia burguesa y contra el socialismo estatal. Por una parte, perdía así el apoyo de los liberales y de los revolucionarios patentados; por la otra, se unía al pensamiento de los movimientos que en la década del treinta intentaron en vano encontrar un tercer camino para la revolución. Es posible reconocer esa tradición y, a través de ella, llegar hasta los maestros revolucionarios pre-marxistas —Proudhon, Bakunin, Fourier y Rousseau— bajo un abigarrado folklore en el cual se mezclan Cuba, Bolivia y China con Trotski, el gran impugnador.

El aspecto lúdico del Movimiento se comprende a partir de su endeblez teórica. Incapaz de representar a "un personaje", representa a varios. Es el recurso que emplea para no dejarse paralizar demasiado pronto por las ideas y las instituciones, cuando no existe una visión clara de la sociedad que se quiere construir. El Movimiento es caleidoscópico. Recupera, desde Saint-Just hasta Guevara, pasando por Rimbaud, Bonnot, Trotski y André Breton, a todos los malqueridos de la revolución, todas las tradiciones del ataque, político y poético, contra el orden establecido. La bandera roja y la bandera negra no son, como han pretendido hacernos creer, los signos del comunismo y del anarquismo; no fueron tomadas a ningún país ni a ningún partido. Arrebatadas a la historia, han recuperado su significado original: la rebelión, la ruptura, el anhelo de que nos oigan. Quienes enarbolan esos emblemas hacen a sus profesores la jugada de sa-

11 Estoy en un todo de acuerdo sobre ese punto con el análisis de C. Lefort (*La brèche*): "De pronto se descubre que la pretendida necesidad de sumisión se basa en una relación de fuerzas y que esa relación puede trastrocarse"

carlos de los manuales de historia para convertirlos de nuevo en objetos de adhesión entusiasta o de espanto. Desde luego, tales símbolos no fueron inventados durante el pasado mes de mayo y nos recuerdan que, cuando los *canuts* * se alzaron, en 1832, en Croix-Rousse, sólo se proponían trabajar o morir. Sin embargo, el 13 de mayo, durante esa extraordinaria manifestación en que se vieron desfilar por París los estandartes rojos de la C.G.T., tiesos y dorados como las insignias de los ex-combatientes, junto a las flamígeras banderas de los estudiantes y los jóvenes obreros, tuvimos la sensación de que se unían los cabos de una historia que muy pronto habrían de separarse: unos celebraban el culto de una tradición; otros intentaban devolverle lo que en ella había de nuevo. *La revolución debe dejar de ser para existir*, decía una de las inscripciones de la Sorbona.

¿Nihilismo?

Existir es la palabra clave en Europa desde principios de siglo. ¿Tomada de Sartre? Quizá, pero mucho antes de Sartre, fue palabra clave para los anarquistas y los revolucionarios de Malraux. Más que la influencia de una teoría, hay que ver en ella la presencia constante de una situación y la respuesta vital dada al nihilismo de la sociedad industrial, que se repite, casi sin cambios, ochenta años después de *El enemigo de las leyes*, cuarenta años después de *La tentación de Occidente*. El estructuralismo, que encandilaba a todo el mundo hace seis meses, sólo parece haber aumentado esa sensación de *encierro* (Marcuse), de clausura, y haber aportado a la crítica de todos los valores un refuerzo que, por lo demás, será poco utilizado. ¿Qué significa, pues, ese nihilismo? Quieren destruirlo todo, quieren hacer saltar la maquinaria... Por lo menos, eso es lo que dicen. Pero la negación resulta mezquina junto a la afirmación que esconde. ¿Qué significado tiene quemar algunos automóviles o arrancar los adoquines de algunas calles? ¿Qué son esos estragos, si los comparamos con los que se inflige a diario a los hombres? ¿Cuál es el verdadero valor de esos hechos, si quienes los cometen atacan las cosas para afirmar su derecho a vivir? En ese odio hacia los objetos, que hemos visto expresado a través de muchos *graffiti*, debemos descubrir, más que nihilismo, una afirmación de libertad. Seamos sinceros. ¿Nunca hemos sentido ganas de romper esa corteza obscena, ese lujo de las cosas, para ver aparecer un poco el alma?

Una cita del jefe estudiantil alemán Rudi Dutschke, que confirma el origen instintivo y "existencial" de la rebelión, nos permitirá al mismo

* Obreros en las fábricas de seda de Lyon. Croix-Rousse es un barrio de Lyon.

tiempo descubrir las infiltraciones ideológicas, a través de formulaciones tan ingenuas que las hacen mucho más evidentes: "En la actualidad, no es una teoría abstracta de la historia lo que nos une; es, por el contrario, el rechazo existencial de una sociedad que se dispersa en charlatanerías sobre la libertad y que reprime, con medios sutiles y violentos, las aspiraciones y necesidades inmediatas de los individuos y la emancipación socio-económica de los pueblos que luchan".[12] En una sola frase encontramos términos que pueden evocar cuatro referencias distintas: Heidegger, Sartre, Marx y Freud. De Sartre proviene el "rechazo existencial". De Marx y Freud, la denuncia contra la represión de las necesidades y los deseos. Pero Heidegger es quizás el más presente, aunque el menos visible: suya es la crítica a la vida inauténtica, del enviscamiento en el tiempo y las cosas, en el lenguaje convertido en "comprensión disociada"... Todos esos temas se han introducido en Francia a través del "nuevo teatro". Ionesco y Beckett, junto con Godard en el cine, nos han revelado la estupidez mecánica del lenguaje formal que regula nuestra comunicaciones sociales. Todo el ceremonial magistral que pesa sobre las clases y los exámenes se convierte en algo insoportable cuando el rito ha dejado de limitarse a una casta de iniciados. Entonces, la farsa explota. Ionesco hizo representar, hace dos o tres años, una broma bastante pesada, pero premonitoria, en la que se veía a un académico que debía padecer una serie de dificultades por no haber aprobado su examen de bachillerato. Eso ocurrió en el mismo escenario del Odeón donde habrían de desarrollarse interminables sesiones de desenfreno y escarnio. Como sucedió otras veces, el teatro empezó la desmitificación y, en la misma sala en que la compañía Renaud-Barrault representó en forma admirable las tragedias de Beckett sobre la incomunicación, se sucedieron amas de casa, proletarios y mozos de café, que contaron, hasta quedar sin aliento, sus desventuras y sus experiencias, sin lograr nunca salir de la representación.

La liberación del yo

Nadie podía suponer que la gente tuviera tanto que decir, que decirse. Sin embargo hace más de treinta años que acusamos a la sociedad burguesa de empobrecer la comunicación. De eso mismo partió Emmanuel Mounier, que soñaba con un mundo donde fuera posible hablar con el último recién llegado sin intimidación, sin cortesía. La rebelión de mayo por lo menos ha ofrecido un esbozo provisional de ese mundo ideal, pues durante seis semanas la comunicación se estableció directa y alegremente entre todos los que quisieron participar. Sé muy bien que en Nanterre y en la Sorbona, y también en otros lugares, hubo intimidaciones y ma-

12 Rudi Dutschke: **Escritos políticos.**

niobras que entorpecieron esa libertad. Pero en conjunto, hay que reconocer que la gente habló y que lo corriente fue que todos tuvieron el mismo derecho a la palabra. A mí mismo me sorprendió que se utilizara un lenguaje personal, que llegaba a la confesión y a la confidencia. Yo creía, en efecto, que el discurso anónimo, el "se dice", según Foucault y Lacan, había invadido nuestra intelligentsia. Sin embargo, pudimos comprobar que sucedía todo lo contrario y que el *se* fue dominado no por el *nosotros*, sino por el *yo*. La respuesta al "sistema" provino de la afirmación, a menudo anárquica, a veces hasta delirante, de la personalidad. Si eso hubiese ocurrido sólo en la Sorbona o en el Odeón, quizá se podría hablar de un espectáculo, de un psicodrama, pero el Movimiento se extendió hasta los liceos más alejados, donde, por primera vez, los adolescentes "tomaron la palabra" y supieron que podían decir "yo". Por todas partes, los muchos slogans escritos en las paredes de las facultades lo atestiguan: *No me liberen, de eso me ocupo yo. Si usted piensa por los otros, los otros pensarán por usted.*

Se descubre a veces un personalismo latente en el que hay ecos de Péguy y Mounier: *La revolución debe hacerse en los hombres antes de hacerse en las cosas. Ni robot ni esclavo.*

No obstante, más que el llamado a la responsabilidad o a la abnegación revolucionaria, lo que se encuentra es la exaltación de un individuo liberado de todos los apremios. Hay que dejar lugar también, cuando se citan los *graffiti*, al humorismo y a la insolencia. Una inscripción como la siguiente es significativa, si la comparamos con el rigorismo staliniano o la austeridad maoísta: *Una revolución que pide que nos sacrifiquemos por ella es una revolución de nenes de papá.*

Al Che, sin duda, no le hubiese gustado esto. Como los muchos *graffiti* que incitaban al desenfreno sexual, no sin una obscenidad a veces blasfematoria: *Gozad sin trabas. Gozad aquí y ahora. Amáos los unos sobre los otros.*

No creo que estos slogans puedan interpretarse sólo como "transgresiones" provocadoras. No debe olvidarse que las cuestiones sexuales han desempeñado un papel en la prehistoria del Movimiento. La libertad sexual fue reivindicada públicamente por los precursores de Antony y de Nanterre. No se trataba —o por lo menos no sólo de eso se trataba— de satisfacer un instinto, como se ha supuesto. Esa reivindicación se integra en una perspectiva coherente, cuya clave ha proporcionado Marcuse: [18] la racionalización mecánica aparta la sexualidad de su contorno, empobrece su "paisaje" erótico, la reduce a una pulsión simple que servirá, por otra parte, de motivación para el consumo de mercaderías. Se trata, pues,

18 H. Marcuse: obra citada. Ver también: **Eros y civilización.**

de recuperar el erotismo para quebrar la movilización de la líbido, convertida en un nuevo elemento de contralor social. Todo ello desemboca en una reivindicación de expansión sexual, que nada tiene que ver con el desenfreno que durante el mes de mayo se convirtió en uno de los fantasmas de los "adultos", persuadidos de que los jóvenes se rebelaban con el único propósito de hacer el amor. Es difícil, sin duda, reinterpretar las actitudes a través de un autor del que hemos dicho que era casi desconocido en Francia en el mes de mayo. Sin embargo, Marcuse sólo representa la formulación más avanzada de una combinación de freudismo y marxismo que es posible descubrir, en mayor o menor grado, dentro del ámbito del Movimiento. Los muchos ataques lanzados contra la imagen del Padre, inclusive en los círculos religiosos, ciertas doctrinas que presentan a la sociedad de los adultos como un sistema de represión general contra las posibilidades creadoras de la juventud, han coincidido, junto con la erotización generalizada de los *mass media*, en otorgar al tema de la liberación sexual esta importancia nueva. Otros autores, como Henri Lefebvre, cuyas ideas también se descubren en el Movimiento,[14] han contribuido a ampliar el concepto marxista de alienación, hasta identificarlo con una reducción de las facultades de expresión y de creación, una carencia general de goce.

Del anarquismo a la solidaridad

Este énfasis puesto en la necesidad primordial de "vivir", de "liberarse", permitió al Movimiento tener un punto de partida original, absolutamente nuevo, pero lo debilitó gravemente, en la medida que se prohibió a sí mismo elaborar una organización y un programa coherentes. Se sabe que los estudiantes más activos rechazaron tenazmente la formación de un organismo central. También rechazaron cualquier delegación de poder, por considerarla atentatoria contra la libertad y la expresión individuales. De todo esto derivan las asambleas permanentes, con su confusión propicia a todos los manejos, más nociva para la libertad individual que un sistema de representación "burgués". Aquí volvemos a encontrar, por lo demás, la señal de la "dinámica de grupo" que tuvo mucha influencia en la U.N.E.F. durante los años precedentes. Esa técnica de reunión, cuyo objeto es facilitar la expresión individual, se transformó en una especie de mito alucinante; muchas asambleas se aislaron en su microcosmos, tomándose por su propio fin y organizando así su propia representación; es decir, se brindaron a sí mismas el espectáculo interminable, el *happening* desmelenado de su libre "creación".

14 Vie quotidienne dans le monde moderne (Gallimard, 1968).

Desde luego, el fin principal del Movimiento fue atacar todas las formas represivas de poder, pero al mismo tiempo nos sorprende advertir en él la falta de toda consideración seria sobre el poder. Por una parte, se pretende transformar enteramente una sociedad; por la otra, se actúa como si la impugnación bastase para todo, o más aún, como si la autogestión fuese la fórmula mágica que permitiera asegurar, sobre la base de la libertad y la igualdad, el funcionamiento económico y político de una gran nación moderna. En ningún momento se planteó el problema del Estado moderno. Eso se explica por el hecho de que los estudiantes permanecen ajenos al proceso de producción. Pero al mismo tiempo se miden las consecuencias lamentables de la falta de educación cívica en Francia y se comprueban todavía más los efectos del dominio de una economía de consumo, que socava los cimientos políticos de una nación. Sin embargo, aunque el Movimiento parece indiferente a las instituciones del Estado, no sería posible afirmar que su dinámica, por anárquica que sea su apariencia, busca la disolución de la comunidad. Sus fines principales coinciden con los del socialismo utópico:

— destruir la separación entre decisión y práctica;
— destruir la separación entre cultura y experiencia;
— instaurar por doquier unidades de autogestión.

Si bien esos fines parecen anarquistas, en cierta medida es imposible clasificarlos como individualistas: ya se trate de democratizar la Universidad o de rechazar el poder absoluto de los burócratas y los expertos, lo que se busca es suprimir barreras y establecer relaciones entre los hombres, pero relaciones verdaderas. La misma *autonomía*, proclamada en todas partes sin prestar atención a las dependencias reales, no tiene sentido si no es un paso previo hacia la federación. El rechazo de los poderes impuestos no tiene nada de contradictorio con respecto a la comunidad, y menos aún, a la institución. Es notable, por otra parte, que los estudiantes y los alumnos de los liceos se hayan apresurado a elaborar nuevas instituciones, a veces con ingenua minucia. El "folklore" del Odeón no puede ocultar el enorme trabajo de reforma que se ha realizado y menos todavía el hecho de que, por primera vez, la masa de los jóvenes se ha sentido responsable de las instituciones en que vive y ha actuado en forma consecuente.[15]

No es exagerado pensar, pues, que a través de esa proliferación de actividades "creativas", de ese tumulto de apariencia anárquica, de esas

15 En contraste con los desmanes comprobados en algunos sitios (Nanterre, Estrasburgo), hay que señalar que en general la ocupación de las facultades y liceos ha sido de una seriedad indiscutible.

reivindicaciones presurosas, se bosquejaron las bases de una nueva comunidad. Recordamos el "yo me rebelo, por lo tanto nosotros somos", de Albert Camus, pues el "nosotros" fue muy pronto vivido con entusiasmo y abnegación. Pronto se olvida que el asunto comenzó por obra de la obstinada *solidaridad* de los estudiantes que, al principio, quisieron liberar a sus compañeros fraudulentamente arrestados y luego fraudulentamente condenados. "Dejen en libertad *a nuestros compañeros*" no es un slogan individualista. Sólo en París diez mil personas heridas o arrestadas lo demuestran. Y hay más todavía: cuando se prohibió a Daniel Cohn-Bendit la permanencia en Francia, la protesta volvió a surgir bajo la forma de la solidaridad internacional. *¡Todos somos judíos alemanes!* Ese admirable slogan, ese clamor repetido por millares de manifestantes, es la respuesta definitiva que se dio a la segregación de las razas y los pueblos, es la afirmación irrefutable de la fraternidad. Pero quizá no se haya advertido bien otro aspecto, más nuevo, más inquietante. En muchas partes se estableció una relación con quienes carecen de nombre y sólo poseen un sobrenombre más o menos insultante: los jóvenes hampones o simplemente ese estrato de "vagos" que están casi al borde del delito. Sin duda muchos participaron en los tumultos, que para ellos fueron una fiesta y algo más. Los estudiantes, en general, si bien intentaron contener sus excesos, se negaron a desautorizar a esos muchachos. Inclusive algunas veces aceptaron su ayuda para defenderse del ataque de los fascistas y los alojaron en los recintos universitarios. Fueron imprudentes, como lo demostró, en la Sorbona, el episodio de los "catangueces". Sin embargo, al lanzar el slogan *"El hampa, somos nosotros"*, los estudiantes no hicieron más que responder a la propaganda del gobierno y asumieron a esas víctimas de la sociedad técnica y racionalizada, desechando la noción de "patología" y "perversidad" con que los expertos en higiene social rechazan de nuestra sociedad a los condenados a la pobreza y el anonimato. Una vez más encontramos a Marcuse, con su investigación de lo negativo: según él, los que carecen de esperanza, los parias, los desocupados, los habitantes de los ghettos, sienten la necesidad inmediata de trastocar la sociedad. "Su oposición es revolucionaria, aun cuando su conciencia no lo sea".[16] No estoy seguro de que allí podamos encontrar un camino para la revolución, pero sí la señal de una alianza que podría extenderse, algún día, a la masa de los parias en los países subdesarrollados. En todo caso, hay que admirar la actitud de un movimiento que ha respondido a la segregación, a la práctica del chivo emisario, proclamando, a través de algunos textos y con los hechos, que la integra-

16 H. Marcuse: obra citada.

ción de los más pobres y de los excluídos es una condición fundamental de la sociedad nueva.[18]

1) Al terminar este primer análisis me parece que la novedad más notable del Movimiento es su respuesta al "lenguaje de la administración total" (Marcuse), a la sociedad cerrada sobre sí misma, controlada por los expertos y los sociólogos. La negativa a ser condicionado y a servir a un conocimiento cuyos fines son el control y la represión social. Desde este punto de vista, podemos admirar la reacción de los estudiantes franceses y también de los estudiantes americanos de Columbia, que se negaron a participar en una comisión formada para estudiar los motivos de su Movimiento.[18] La liberación de la alegría de vivir, el florecimiento del lenguaje poético, la intensa necesidad de hablar y de escuchar, son parte de los primeros contra-ataques que han sacudido a la socio-cracia creciente. De ese modo va configurándose la imagen de una *revolución cultural* que habrá de combatir la parálisis de un conocimiento orientado hacia el control social y el utilitarismo, para sustituirlo por la posibilidad de comunicación libre de los seres y de sus experiencias.

2) Las miras económicas y políticas del Movimiento son generosas, pero deficientes. La falta de una problemática en torno al Estado da lugar a una crítica socio-psicológica de las instituciones que desde luego resulta pertinente, pero sin dejar de presentar muchos puntos débiles. En primer lugar, la crítica al liberalismo vuelve a tomar los argumentos del marxismo, sin hacer las distinciones necesarias y sin proponer ninguna salvaguardia de las libertades esenciales. El liberalismo, sin duda, es hipócrita; puede llegar a ser brutal. Pero sin su garantía, ¿cómo se puede salvar la libertad? Marcuse asimila el neo-capitalismo al "totalitarismo", y para él, el pluralismo no es más que un cebo... Pero Marcuse no tiene la excusa de los estudiantes, que no conocieron ni a Hitler ni a Stalin. En ese sentido, es urgente que los estudiantes de Francia tengan en cuenta la experiencia de los estudiantes de Checoslovaquia y Polonia. No se puede desear una *revolución política* y ni siquiera concebirla, si ha de restaurar en Europa los fanatismos totalitarios. La sociedad actual conserva la memoria de la opresión y no está dispuesta a cambiar sus libertades fundamentales, por muy degradadas que estén, por la dictadura de las minorías.

3) Pero el punto esencial es el siguiente: ¿en nombre de qué se realiza la crítica de la sociedad? Hemos discernido una respuesta, y no es una

17 Especiamente el documento "El silencio y la violencia", publicado por la Comisión "Estamos en marcha", de Censier.

18 Richard Stith: **Contre la connaissance calculatrice** (Esprit, agosto-setiembre, 1968)

respuesta mediocre. Se realiza en nombre del deseo de vivir, de expresarse, de ser libres. Lo que se ataca es la "represión". Ahora bien, Marcuse y sus adeptos —y también gran parte de los animadores del Movimiento—, al rechazar todo valor deben exaltar la libertad en todos sus aspectos. "No es el materialismo de esa forma de vida lo que es falso —escribe Marcuse—, sino la falta de libertad y la represión que esconde". Sin embargo, Marcuse demuestra que esa sociedad es capaz de integrarlo todo. Hacer de la libertad una "necesidad instintiva" significa llevar la oposición hasta los límites de la rebelión salvaje, cuya consecuencia inevitable ha de ser una prohibición social más brutal todavía. Una vez más, verificamos el sentido de la afirmación de Mounier: un materialismo es incapaz de negar a otro. Marcuse impugna las necesidades artificiales de la sociedad de la abundancia en nombre de las "verdaderas necesidades". Pero ¿cómo se pueden definir esas "verdaderas necesidades", sin referirse a unos valores, a algo que trascienda a la necesidad misma? No es posible responder a la sociedad de consumo oponiéndole la satisfacción anárquica de las necesidades, ni el florecimiento de todas las facultades humanas. Hay que enfrentarle una ética de responsabilidad y de opción que implique una idea del hombre orientada a fines que sobrepasen su existencia inmediata. Sociedad "unidimensional": estamos de acuerdo en que debe ser impugnada, pero no será posible salir de ella si no se establece la *otra* dimensión, la de la trascendencia. En este período de revolución cultural, hay que decirlo bien alto: sólo la *revolución espiritual* podrá responder a la voluntad de reconstruir una sociedad fundada en la autenticidad personal, en el placer de vivir, de comunicarse y de crear que se manifestaron en Francia durante el tumultuoso mes de mayo.

JEAN-MARIE DOMENACH

(Traducción de Eugenio Guasta)

BIBLIOGRAFÍA

Se han publicado muchas obras sobre los acontecimientos de mayo y junio en Francia. Esta lista, redactada en setiembre de 1968, sólo incluye los títulos que tienen una relación directa con lo sucedido y aportan elementos serios para el juicio y la información.

— *Le livre noir des journées de Mai* (Seuil): Testimonios y documentos sobre la represión policial.

— *Le piéton de Mai* (Juillard): Visto y oído en París, durante los meses de mayo y junio, por Jean-Claude Kerbourch.

— *Mais-Juin 68, ce n'est qu'un début*, por P. Labro y otros cronistas (E. Publications premières): Relatos bien informados sobre los acontecimientos.

— *Ce n'est qu'un début, continuons le combat* (F. Maspéro): Desarrollo sobre la táctica y las ideas del Movimiento 22 de marzo.

— *La grève à Flins* (F. Maspéro): Relatos sobre la huelga y la represión en Flins.

— *Les murs ont la parole* (Tchou): Colección de inscripciones recogidas en la Sorbona, el Odeón y Nanterre.

— *Les citations de la révolution de Mai* (J. J. Pauvert): Colección de declaraciones, noticias de prensa, etc.

— *Les journées de Mai 68* (Desclée, de Brouwer): Coloquios y diálogos con estudiantes cristianos, presentados por J. Durandeaux.

— *La révolte étudiante* (Seuil): Conversaciones grabadas con J. Sauvageot, A. Geismar, D. Cohn-Bendit y J. P. Dutheuil.

— *Mai 68, la brèche* (Fayard): Reflexiones de E. Morin (artículos aparecidos en *Le Monde*), C. Lefort y J. M. Coudray.

— *La révolution trahie de 1968* (John Didier): Panfleto de A. Barjonet.

— *Ces idées qui ont ébranlé la France*, por Epistémon (Fayard): Reflexiones de un profesor de Nanterre sobre el contenido de la rebelión de los estudiantes.

— *La révolte des jeunes*, por J. Jousselin (E. Ouvrières): Análisis de la rebelión de la juventud y de sus causas.

— *¿Quelle Université? ¿Quelle société?* (Colección *Combats*, Seuil): Colección de los principales textos redactados por las distintas comisiones universitarias.

— *Libérez l'O.R.T.F.*, por C. Frédéric (Colección *Combats*, Seuil): Relato sobre el funcionamiento de la Oficina de Radiodifusión y Televisión Francesa y la huelga de ese organismo.

— *Pour préparer l'avenir* (Denoël): Declaraciones de Pierre Mendès-France sobre los sucesos de mayo y junio.

Mencionamos por último el notable número de la revista *Etudes* (junio-julio 1968) y en especial el artículo de Michel de Certeau: *"Pour une nouvelle culture: prendre la parole.*

LA CASA DE DOMESTICACION *

Las mujeres de la Casa nos esperaban sentadas junto a una zanja, lavándose los pies con agua tibia y jabones de jazmín. Chupaban huevos frescos por un agujerito abierto en la punta de los huevos, y a cada sorbo ponían los ojos en blanco e hinchaban el buche como las palomas. La Casa estaba disimulada entre las sábanas y los calzones que habían puesto a secar, y el aroma de los calzones enarbolaba a todo el vecindario, adormecía las bocinas, los pájaros, las culebras y los bubúes. Sólo a los maridos les pasaba por encima aquel concierto de olores que ya de entrada nos había hecho soltar los botones de las camisas y retroceder a la más tierna infancia: se nos había colado en la nariz como uno de esos recuerdos a secas, sin la música ni el sabor ni el tamaño natural que tienen los recuerdos respetables; revivía dentro de nosotros la posición fruncida e indefensa de los fetos, el escozor de una realidad que estaba más allá de toda memoria, entre gasas, gelatinas, tejidos silenciosos como el mimbre, y sin poder pelear contra aquel mareo invasor, sin saber por qué el aire libre que circulaba junto a nosotros era un aire vedado y viciado, nos sentíamos presos dentro de una malla arácnida, chupando un brebaje dulzón que nos estiraba las antenas y nos volvía obedientes. Al ver la pituitaria inmune de los maridos, sus movimientos calmos y larvados, aspirábamos a infiltrarnos un día en su reino zoológico, donde no había sorpresas y estaban controlados de antemano todos los sobresaltos de la vida. Los maridos lavaban, cosían, planchaban, fregaban, bordaban, lustraban, tejían: estaban bien cuidados y cebados, con la camisa limpia y los zapatos en orden, las medias zurcidas y el desodorante al alcance de las manos. Ya no conservaban trazas de salvajismo, no toleraban la comida fuera de la Casa, ni caminaban a deshora ni amaban el agua de la lluvia: para ellos el tibio goteo de las canillas, la felicidad de los guisos, el sostén de los pechos maritales. Al menor alboroto, ante el despunte de cualquier rebelión, las mujeres se tendían sobre ellos como un vidrio de

* Fragmento de una novela que se publicará próximamente.

invernadero: filtraban hábilmente las noticias de Afuera, les exhibían fotos de un mundo siempre pacífico y melodioso donde no quedaban planetas por descubrir ni nuevas guerras por librar ni más elementos que los ciento dos de la tabla de Mendeleiev. Estaban cristalizados los trópicos, las marcas, los sistemas de gobierno, los colores del espectro: la realidad era una tabla lisa, suspendida en mitad de un estornudo. Adormilados por aquellos celofanes, los maridos imaginaban que el amor debía ganarse con el sudor de la frente, y perfeccionaban su obediencia para que ninguna ceja alzada de las mujeres, ninguna colilla desviada del cenicero los privase de los abrazos sacramentales que les permitirían subir en cuerpo y alma al cielo. Ni por equivocación hubieran elegido otro camino que el simple y proletario de excavar boca abajo, a un promedio de dos pulsaciones por segundo, con las rodillas juntas y la imaginación sujeta de las riendas: ni de pie, ni de espaldas, ni sentados, ni un paso en falso que los apartara del cráter principal, ortodoxos a muerte / a contrapelo de la única secta cuya liturgia es libre, solemnes espeleólogos con teodolito y brújula en un paraje donde basta mirar a las estrellas para saber la hora; ni el kamasutra ni las mordeduras ni el enloquecimiento de la lengua: todo asomo de fiebre en la saliva, toda respiración fuera de serie se reprimían con un largo ayuno. Los maridos veteranos que ya habían pasado su período de amansamiento vivían en las alas más alejadas de la Casa, para que no padecieran el contagio de las especies todavía salvajes ni fueran atacados por los celos o por los sarampiones de la memoria. A los recién llegados era fácil reconocerlos: se los veía rápidos y vivaces, enfermos de firmeza y hermosura.

La prima donna de la Casa, sentada ante un atril, gobernaba el rebaño con ayuda de una partitura infalible como los calendarios, con sus calderones de dormir y sus primaveras de almorzar, sus años bisiestos para los eclipses y sus arias menstruales. Virtuosa en el manejo de la batuta, jamás miraba a izquierda ni a derecha, y la única distracción que se permitía era vigilar al marido que estaba en cuatro patas bajo su silla y que la transportaba de un lado al otro de la Casa. La prima donna, azuzándolo con sus talones, lo guiaba desmelenada y triunfal, alcanzándole a ratos una calabaza de vino para que repusiera sus fuerzas. Al más leve corcovo del marido, apretaba sus espuelas sobre los ijares y le apuraba el paso. "¡Arre, Simbad!", iba animándolo, orgullosa por exhibir a su hombre en el más severo grado de domesticación. El pobre se bamboleaba exhausto, y sentíamos cómo perdía viento por los agujeros de sus ancas.

—Dejeló un ratito —se compadecían los maridos salvajes.

Ella contestaba;

—No puedo dejarlo. Es por su bien.

Las otras mujeres vivían con el rabo del ojo siempre enderezado hacia la batuta de la prima donna, temerosas de sus opiniones y de sus castigos implacables. No se atrevían a levantar la voz ante aquella madre del orden de la que todas habían nacido y a la que debían este ejercicio subcutáneo del poder. De ella aprendieron a controlar sin fallas las isobaras y las isotermas masculinas que atraviesan el territorio de Tucumán, a colarse entre las sábanas maritales para instilar sus órdenes. La alquimia vaginal, el flujo de obediencia trasmitido por ósmosis (luego de interminables ensayos en la Casa, de afinaciones que iban más allá de los umbrales acústicos), les permitían vengar su vasallaje histórico, la falta de un Dios Hembra, de un Moisés con polleras, el ayuno forzoso en los harenes, la ablación de los clítoris, la rotura del himen, el cinturón de castidad, los partos, su omisión en los cuadros de honor del Vaticano. La prima donna, al fin, era el Jesús que redimía a la especie: simbiosis providencial de tres matronas tucumanas —Fortunata García, Elmira Paz de Gallo y Guillermina Leston—, afluían a sus ovarios las máximas virtudes apostólicas: Dama Caritativa, Dama Casta, Dama del Buen Consejo, de la Palabra Fácil, Adversaria de Dagas y Badajos, Copia Facsimilar de las Arañas. Sus discípulas se desvivían por reverenciarla. Habían desterrado de la Casa los saxos, los clarines, los oboes, las flautas, los muebles y armas de sonido fálico. La abrumaban con bustos de la Virgen, repetían de memoria las hazañas de Santa Rosa y de Madame Curie. Toscanini, la prima, nunca daba las gracias. Sólo asentía con un ceremonioso saludo de su batuta, concediendo un destello de sus dientes blanquísimos. Cuando llegaba al colmo de la felicidad, espoleaba a su marido y salía a dar vueltas por el parque, con el atril siempre a la vista. Las mujeres la adornaban con gajos de begonias, la perfumaban con aceites añejados durante un siglo bajo el lecho de los ríos, e interrumpían su paseo con tantas canciones de alabanza que las costillas de Simbad, curvadas por el peso, iban dejando un rastro indeleble sobre el césped.

Por una de esas violencias del carácter, Toscanini se negó a recibirnos hasta que no soltáramos el burro al otro lado de la zanja: la vecindad de aquel animal afrodisíaco le erizaba los bronquios y la sumía en un terremoto asmático contra el que nada podían los cigarrillos del doctor Andreu ni las ventosas de vaselina que le aplicaban sus discípulas. Pero una vez que nos bañaron para quitarnos el olor a burro, que nos cepillaron hasta la última brizna de sus crines, que nos palparon de apios, de nueces y de cantáridas, fuimos llevados hacia Toscanini a través de galerías rosadas, entre dormitorios rayados por moños y puntillas, donde se olían sin parar el vaho de las cataplasmas, las ensaladas de los jabones

y de las escupideras, los alegres viboreos de los guisos y de los licores dulces. Los maridos asomaban la cabeza entre los cortinados y los sillones, espiándonos con la punta de un ojo mientras atendían el vaivén de sus plumeros con el resto de ojos que les quedaba libre. Al oírnos llegar, la prima donna ordenó:

—Traigan los reclinatorios, las novenas, el té de boldo.

Y las mujeres salieron a las disparadas por las galerías, repitiendo:

—Traigan los rosarios, la miel de amansar.

Después de sentarnos a los pies de Toscanini, sobre almohadones llenos de frunces y de amapolas estampadas, nos exhibieron diapositivas de Antes y Después, en las que aparecían señorones macilentos y sonámbulos, con los pantalones sin rayas y la voluntad perdida, a quienes la Casa de Domesticación había devuelto a una feliz gordura y al orden de la infancia. Vimos sus ejercicios matinales, su habilidad insuperable para cuidar los cultivos de aburrimiento y de geranios en los grandes invernaderos de la Casa, sus veladas del Santísimo en la capilla del seminario, sus jaculatorias nocturnas para aplacar los asaltos de la carne y el brote de las poluciones en medio del sueño. La música del atril se respetaba aquí como en ninguna parte: la batuta de Toscanini había logrado que Tucumán fuera para siempre la patria de los cursillos y de las costumbres santas, el ombligo de las tradiciones y no te salgas de los andariveles. No saldríamos: aquel audiovisual nos había convencido. No teníamos intención de mover un pie fuera de este paraíso.

Por la papada de la prima, que vibraba impaciente y sin sosiego, supimos que el espectáculo no tendría fin hasta que no cayéramos embobados por el entusiasmo, vencidos por la marea de mujeres que amenazaba con retirarse y dejarnos abandonados en aquella playa inhóspita, huérfanos de su yodo y de sus caricias salobres, con las manos tendidas hacia ninguna parte. ¿O éramos nosotros los que pretendíamos irnos, asustados ante la perspectiva de un concubinato múltiple, porque nos habíamos dado cuenta de que la Casa en orden, el peligro de un orden matriarcal que nos emparejaba a todos, iba a convertirnos en las antípodas de nosotros mismos, a lavarnos las células rebeldes, a infectarnos para siempre la sed de los testículos y los timbales dementes del corazón? Ya no podremos saber nunca cuál era la realidad que nos servían en los almuerzos de la Casa, porque al estirar nuestras antenas, todo lo que tocábamos y olíamos era un vacío sin nombre, uno de esos conos de luz por los que viajan las películas hacia las pantallas donde finalmente resucitarán las cosas: y allí, en el cono, estábamos varados, sintiendo que las cosas se mantenían incólumes por dentro, dóciles a las tablas de peso y de medida, pero con tanto rimmel y disfraces, con un tan insensato delirio de grandeza que

nos desorientaban. Veíamos a la realidad irse y venir como un barquito a vela demasiado lejano para que lo alcanzáramos a nado y demasiado cerca como para no oír las quejas de sus duelas, el cimbronazo tétrico de sus trapos al viento. Amábamos esta dispersión del universo que nos hacía ir a tientas, que nos barría la vida de las manos, que nos enmarañaba las estaciones y las horas, aunque sabíamos lo fácil que era quedarnos en el molde y echar mano a la brújula cuando ya no había dios que desatara el nudo. Inventábamos todo para salir a flote: jarrones con un feto en la manija, vidrios con postemillas, soles de carne y hueso; teníamos un lunes con nombre falso, un verano de adorno, una olla de coartadas para no ver la realidad como era. La realidad, la vida, la experiencia (todas esas anguilas del lenguaje, esos trastos solemnes con espada y gorgueras) podían alcanzarse con un impulso módico del cuerpo, una genuflexión ante la Madre Iglesia. Para qué las queríamos: buscábamos el orden de los que saltan por las azoteas, se corren las ojeras para atrás y se abren los tejidos de tal modo que no queden galaxias, ni hecatombes guerreras ni teologías plutónicas afuera de sus bordes. No nos interesaba la realidad que cabe en las palabras, la que ya está instalada en las casillas del abecedario; pretendíamos una cuyo horizonte fuera una amenaza, un cementerio, un sístole, un ojal, un aunque, un clarear, destellar, quebrar los ojos, un tonto, un ápice, un enteramente. Amábamos, es cierto, todos los hilos sueltos del universo, sin saber con qué engrudo se pegaban ni a qué ajedrez jugaban con nosotros. Estábamos perdidos y sin cura en este paraje que era el natal y que sin embargo nos cerraba el paso. Qué rara asfixia es la de la imaginación inventándose un ancla para seguir en tierra, desfigurando pájaros, cumpleaños, mates de leche, tardes en el circo, porque un pájaro es poco para ser dicho a secas, un cumpleaños se mide con reglas y compases, porque toda aventura de los sentidos es esmirriada, enclenque, y hay que ponerle moños, fiorituras si uno quiere gozarla y no andar levitando. Desfigurábamos las apariencias, les echábamos fuego en las calderas para ver si entre tanto zafarrancho había un intersticio donde nos encontráramos enteros, una cripta que nos volviera libres y dueños de decir: "Esto que cuento es lo que pasa, con sus comas y puntos, sin traiciones, a pesar de las palabras que significan otra cosa, a pesar de la música de las palabras que nunca encaja en la música de lo que pasa".

Tal vez dije en voz alta lo que pensé porque la prima donna chasqueó los dedos y ordenó a todas las gamas de mujeres que desfilaran por el dormitorio principal sin fingir amoríos donde no los hubiera. "Señoras y señores, sean realistas", prevenía a las parejas, golpeando en el atril con la batuta. "No se dejen vapulear por el entusiasmo".

—¿Por dónde empezamos? —preguntaba el coro.

—Empiecen por el principio —instruía Toscanini—. Y no caigan en la tentación de empezar por lo que no sucede.

—Empecemos por lo que no sucede —se rebalaba uno de los esposos salvajes—. Es más divertido.

—No me obliguen a castigarlos —advertía la prima, tiernamente—. Si hay algo que no tolero es la falta de hospitalidad con las visitas.

A una señal de la batuta cruzó el dormitorio una señora temblorosa, que llevaba en brazos a su consorte. El hombre respondió a nuestros aplausos acariciando con firmeza el enorme coto que su mujer blandía bajo la quijada. Ella ensayó una reverencia que casi le hizo perder el equilibrio, y concentrándose en el coto, le dio tantos usos que el hombre no alcanzaba a aprovecharlos: lo echó a rodar bajo el cordaje tenso de su cuello, lo estiró, lo acicaló con lunas y verrugas, y cuando lo vio suelto, sudoroso, ablandado por el ejercicio, lo hizo bolsa de agua caliente, sábana almidonada, mantel de los almuerzos, ventosa para el asma, jarro para la leche, cataplasma y almohada. Al final, alentado por nuestros bufidos de admiración, el coto se confundió en un abrazo con el marido, e hinchándose, empujó a la mujer hacia la salida. La prima los aplaudió con un orgullo no dimisulado.

—¡Son pollos de mis huevos! —comentó con una voz clueca y llena de gárgaras que confirmaba la metáfora.

Apareció otra dama que lavaba y planchaba a su marido, vigilando que los destellos de gomina en el pelo proyectasen sobre la platea un plagio vil de Carlos Gardel y que el nudo de la corbata no dejara de apuntar hacia nosotros, sin deformarse. Era rapidísima para hilvanar el ruedo de los pantalones, dar vuelta el cuello de la camisa, almidonar los puños, ahuyentar las arrugas y las manchas de grasa.

—Lo friega demasiado —intervino el Andrés—. Va a terminar gastándolo.

—Es por su bien —dijo la prima—. La esposa hizo un trabajo de orfebre.

Pasaron las pulidoras de buenos modales, que corregían los dislates de sus maridos con los tenedores y los escarbadientes y les contenían los eructos antes de que cruzaran la raya del esternón. Surgieron las samaritanas, que curaban a los resfriados y a los alérgicos dibujándoles en la punta de la nariz todos los olores que no podían oler y los sabores que habían olvidado. Pero la exhibición culminó cuando una dama enlutada, que apenas se tenía en pie, demostró cómo calmaba la fogosidad de su marido barriéndole la bragueta con una escobita de San Martín de Porres. "Estoy más gordo, ya no me agito", declaraba el consorte, secándose el sudor enmantecado de la frente. "La escobita me deja como nuevo".

Las viudas de la Casa, que esperaban impacientes entre bambalinas, corrieron cuando les tocó el turno de traernos sus álbumes de fotografías: apreciamos el lujo del sepelio que habían proporcionado a sus maridos, con dos coches de duelo y diez caballos, coronas de gladiolos, responsos y discursos en el cementerio del Oeste. Las veteranas se vanagloriaron del impulso insuflado a sus consortes: una, que había gastado media vida arrancándolo de los bodegones, logró que lo eligieran gobernador; otra lo intoxicó tanto con latines y griegos que le borró su estirpe sirio libanesa y le tonsuró mientras dormía el buen humor y las locuras, canjeándoselos por tesis universitarias sobre Cortázar. Teresitas, Lucilas, no había fuego del alma que ellas no congelaran. Nos presentaron a un marido que no sabía bajar las escaleras: bajaba la mujer por él. Exhibieron a un capitán de artillería que andaba sin oídos ni salud, a tientas: la mujer le prestaba sus órdenes, sus máuseres modelo 1909, sus brújulas azules y coloradas para orientarse en los golpes militares. Entre aplausos, hicieron todas las piruetas del amansamiento: a los generales les extirpaban la cobardía, a los equilibristas el vértigo, a los diáconos el incienso, a los abogados el escrúpulo. Salían los hombres del experimento con la cara velada, sin entender por qué las sombras se convertían en personas, las arañas en niebla, los quetupíes en lunas de la Luna. Cegados ante los prodigios, apenas les quedaban ojos para sus mujeres: ellas, la arena chata, la saliva sin grumos, iguales a sí mismas por donde se las viera, enseñándoles con el ejemplo a no descomponer su compostura.

Al llegar a este entreacto creímos que las gamas ya estarían agotadas y decidimos dar las gracias e irnos, pero Toscanini nos contuvo con una sonrisita compasiva y sacó a relucir de la manga las flores más codiciadas de su stock. Dio dos golpes en el atril con esa vanidad de Siva todopoderosa que desgajaba los vidrios de las ventanas y ponía el mundo patas para arriba: y a lo mejor los vidrios se desgajaron o nosotros caminábamos de cabeza cuando sonó el primer golpe, pero ya no teníamos aliento para averiguarlo porque nos atornilló al asiento el desfile de las solteras y de las recién casadas, que habían recibido un feroz entrenamiento domesticando cebras en los circos y ratas en los laboratorios del Instituto Lillo, con tan buenos resultados que las especies salvajes de maridos les sabían a pan comido y digerido. Nos mostraron la fuerza de voluntad con que se fruncían al más leve alzamiento de sus parejas, los mimos de que se valían para limpiarle las pelusas y la felicidad de los bolsillos, los cuentos verdes que les injertaban para anestesiarles las arboladuras, el arte del racionamiento vaginal en que eran tan diestras que a los dos años de domesticación el marido ya no sabía si los abrazos se habían enfriado por un repentino ataque de impotencia

o porque el hígado, la dieta de puré con milanesas, el sueldo adelantado, las cuotas para el auto y la heladera, y así volvían a la Casa con un fardo de culpa tan ilevantable que empezaban a perder el pelo, a engordar, a soportar sin quejas el pinchazo de los ruleros, cuando no se resignaban, como Simbad, a sufrir el purgatorio en vida cargando todo el día con la mujer sobre la nuca. El espectro solar se abrió entero en el dormitorio: desfilaron las que conquistaban a sus consortes con ravioles caseros y licores de cacao, las que los sometían dándoles a aspirar el sudor de las ingles y ahí paraba el cuento, las que les elegían los trajes y las corbatas, las que les cocinaban en un horno gigante todas las frustraciones y los miedos, y por la noche les servían el menjunje, calentito e inflado con levadura.

—En la variedad está el gusto —nos animaba la prima—. Quedensé a vivir con nosotras.

—¿Cómo vamos a quedarnos? —le decía yo, aplicando esos frenos musculosos que me chillaban en la cabeza apenas la situación se iba poniendo comprometida—. No tenemos ropa, qué desastre, ni modo de avisar a la familia, y hemos dejado el tendal de cosas a medio hacer.

—Aquí se arregla todo —insistió la prima—. Estamos preparadas para estas emergencias.

—Quedensé —nos rogó el coro.

Las solteras de la Casa, entusiasmadas por la perspectiva, nos ofrecieron unos reclinatorios para que rezáramos el rosario con ellas y nos predispusieron al ascetismo con unas cucharaditas de la miel de amansar, que apenas tomaba contacto con la lengua nos desleía la sangre y nos apaciguaba las arboladuras. Durante un tiempo al que no le servían los calendarios ni los relojes y en el que nos colgaba el cuerpo como un estorbo insoportable, vivimos dentro de aquel sueño maternal sin añorar el día ni la noche ni pensar siquiera en esas divisiones odiosas fabricadas por los desastrónomos y los médicos, confiados en que toda nuestra fiebre de fecundidad, excavadoras, trépanos y sondas, volarían como una vaina de polen a perpetuarse en los perros, en los gatos y en los jazmines de las enredaderas, sin ocuparnos más de las infelices consecuencias provocadas por esos injertos. Lo único que nos importaba era el dulce olor a pescado, a confitura y a temblor de vientre que flotaba en la Casa.

Y así íbamos tirando, mi amor, mi mujercita con los pies equivocados y los ojos llenos de rayaduras que te harían poner el dos donde iba el tres y esconder las mesas detrás de los diccionarios; mi querida que lavabas los zapatos con sal y lejía mientras yo, en este magma, comenzaba a adivinarte, a sentir que tu pasado con monjas y el apellido que ibas

a lustrarte como una tonta en cualquier peluquería de lujo eran puros balurdos, seudopodios que estirabas hacia la realidad para que alguien se quedara prendido. En una de esas vueltas, la prima donna nos instiló desde su trono las lecciones cursillistas de monseñor Hervás, sin que atináramos a refutar aquel curare malicioso que nos mantenía inmóviles en la platea y nos tatuaba el entendimiento.

—¿No creen que la igualdad es sinónimo de injusticia —recitaba Toscanini, sin desviar las pestañas del libro desplegado en el atril—. Bienaventurados los que llevan la injusticia con alegría y silencio, porque de ellos será el reino de los cielos. ¡Solos! No, no están solos ustedes, los varones. Vean cómo les hacemos compañía desde lejos. Tomen ejemplo de aquel postillón tucumano, patrono y adelantado de los maridos de esta Casa, que apenas bajaba de la diligencia corría a besar los pies de su mujer y la sacaba a la vereda para afeitarle los bigotes delante del vecindario.

—Amén, amén —coreaban las mujeres, y nosotros, con la cabeza baja, nos comprometíamos a seguir el ejemplo del postillón.

—Tenganló muy en cuenta —decía la prima—. Que sus propósitos no sean como las luces de bengala.

Cómo podía yo imaginar que entre aquellas caras iguales descartadas al azar y sin remordimiento, entre aquellas hojas de una margarita boba, estaría tu cara de relámpago señalándome el terrible principio de esta aventura, y que mi amor sin lomas ni barrancos, mi playo amor siempre a medio camino, acabaría desbocándose ante tu cintura estrecha y enloqueciéndose en los bordes de tu piel donde todo era transparente: la humillación, las tardes de retreta en que nos tomaríamos de la mano, las gallinas que nunca desplumaríamos juntos, a pesar de la torpeza con que olvidabas tu piel en cualquier parte apenas empezabas a moverte, y aunque era ella, la piel aérea, fértil, enclenque al tacto y limpia a la mirada, la que te permitía ser a la vez todas las mujeres, hablar con la voz de todas, suspirar con un suspiro hecho de helio y de nitrógeno, de hidrógeno y de oxígeno, de todas las materias y gases suspendidos en los recovecos del universo. Estabas sentada a mi lado y no te veía, porque tus dos perras se ocupaban en lamerme los zapatos y porque las lecciones cursillistas de Toscanini atraían a mi boca sólo palabras rimbombantes: y distraído al comprobar que tengo un destino incorregible de pararrayos ante todo lo que sean perros o palabras de buche grande, ocupado en esa trastienda de fósiles y cucarachas, te fui perdiendo la pista hasta que finalmente te miré y fue suficiente, eché el ojo a la cala que llevabas en la mano y luego a tu garganta traslúcida, que estaba lista para cantar cuando la prima donna te hiciera una señal con la

batuta, porque vos o tu voz eran el broche de oro de la fiesta, yo sabía que tu voz o vos iban a permitirme dar ese simplísimo salto en el vacío después del cual ya no sería el mismo. Te levantaste, y dejándote preceder por la cala, buscaste un lugar enjundioso para cantar antes de que las perras te lo ganaran, hasta que por fin lo encontraste en el resquicio que dejaban sus dos panzas electrizadas por la preñez, y desde allí dejaste caer sobre mí una reverencia grave, me volcaste el té con leche de tus ojos en los que yo podía leer, como quien se topa con la descripción de su muerte en un libro sagrado, el momento en que descenderías sobre mí con tus pájaros tobianos y provocarías la muerte de los planetas hembras, la inundación de la lengua, de la moralidad, de la intimidad y de la lujuria; leí la peste que iba a asaltarnos en el aserradero y de la que saldríamos convertidos en un prado de azucenas y pastores, con todas las estaciones a cuestas. Entonces, trinaste:

La que amansaba mancebos
quedó mansa sin querer
porque a mansalva los huevos
le mancillaron el ser
sin que pudiera poner
a tiempo anzuelos y cebos.
Moraleja: hay que romper
los huevos cuando son nuevos.

La voz se desperezó en una sola gárgara que no permitía la entrada de la respiración ni del silencio; fue abriéndose lentamente la voz como la cola de un pavo, hasta que una raya de tiza la separó de la platea y nos despertó a tiempo para verla salir del hemisferio donde nos habían maniatado sus ornamentos y sus sostenidos. Mis dóciles orejas, domesticadas por la impresión y el júbilo, se empecinaron en seguir el paseo de la voz hasta una región donde ya no podía vérsela, pero en la que algunas hilachas, algunos estremecimientos de los gorgoritos retrasados, iban enseñándoles el rastro. Traté con toda mi alma de arrancarla a la muda esfera donde había corrido a esconderse, sabiendo que mi cara, mis gripes y cada uno de mis pasos viviría colgado de esa voz para siempre, y que su pérdida podía acabar con mis pasos y estirarme infinitamente las enfermedades. La prima donna bajó la batuta y comentó, orgullosa:

—Han oído a la mejor artista de mi stock.

—¡Brigi, Brigi! —corearon las solteras.

Aplaudimos con un entusiasmo loco, que la cantante agradeció con dignidad, sin poder inclinarse demasiado a causa de la presión que ejer-

cían las perras sobre su centro de gravedad. No hizo caso de algunos bravos que se nos escaparon, y volvió a sentarse al lado mío mientras pasaban por el dormitorio algunos números de relajación y despedida: lánguidas simulaciones del amor marital, de los suspiros en la oreja a medianoche y de los crucigramas resueltos a la luz del televisor, ni una señal, ni una brecha por la que yo pudiera escaparme de aquella voz victimaria, que ahora empezaba a dormirse en los pulmones de la cantante con una sonrisita inocentona, y a la que yo sentía provocándome bajo la música de su piel transparente.

—Muy bien —le dije—. Usted me ha emocionado.

Ella consiguió rescatar una de sus piernas del entrevero de las perras y se apresuró a cruzarla con la otra.

—Soy una principiante —aclaró, mordiéndose una punta del pelo—. No sé domesticar todavía. Pero por suerte, tengo una habilidad natural para todas las otras cosas. El repertorio de mis modales es completo. Nunca muevo las manos fuera del lugar que corresponde.

—¿Y cómo puede saber el lugar que corresponde? —le pregunté.

—Si no corresponde, lo invento. Pero el lugar está siempre ahí.

—Podría no haber lugares —le insinué, un poco incómodo, porque la conversación se estaba poniendo sibilina y las perras gruñían, amenazándonos con las contracciones del parto.

—Cómo no va a haber lugares —dijo—. Habrás visto que todos los lugares parecen ocupados. Por este lugar pasará un carro, por este otro cruzará la mano de un boxeador. Y uno se pregunta cómo es posible que esté caminando por un lugar donde pasará un carro dentro de un momento sin que el carro te aplaste, cómo se produce semejante esquive cuando sería facilísimo provocar un adelanto del carro, cuestión de segundos, y morir atropellado. No entiendo cómo hacen las cosas para acomodarse en un sitio cuando no hay sitio vacante. Y sin embargo, se acomodan. Yo tengo instinto para adivinar todo eso.

—Sos una rayada sin vuelta de hoja —le sonreí, complacido de que hubiera encontrado también un lugarcito para el tuteo.

—No. Es un don hereditario que se afina con el roce. Yo soy de buena cuna, che, hija de matrimonio. Me educaron en un colegio de monjas donde aprendí a cantar la fe católica en todos los movimientos, allegro sostenuto, adagio, andante moderato, etcétera. Mi único punto flaco son los hombres. Las monjas eran muy descuidadas en esa materia.

—Tendré el mayor gusto en que me domestiques —le dije, queriendo congraciarme, sin advertir que ella estaba previniéndome contra su

salvajismo, que colocaba todas las palabras en un lugar indebido para que yo olfateara el desastre a que me exponía, pero una vez que di el paso, que me lancé ciegamente sobre su tierno olor a días amarillos y a zaguanes oscuros, no quise echarme atrás ni arrepentirme, aunque la suelta de aquella frase idiota como si fuera una paloma, las ganas de ser domesticado que me asaltaron apenas abrí las puertas de mi jaula, ya estaban prendiendo las luces rojas de su semáforo, echándome sus frenos y haciéndome desear que ella olvidara lo que yo había dicho y se pusiera a cantar de nuevo, que me encerrara en los límites de aquella voz platónica donde nadie me obligaba a nada.

—Es un poco temprano para hablar de eso —contestó la Brigi.

Era temprano para todo, ahora lo sé, porque en aquellos días me hubiera gustado ir hasta el fondo de las aventuras, reconocerme en ese final de juego como un ser diferente, un pequeño dios que traspapelaba su imagen en los espejos y corría a buscarla entre los requechos de luz que andaban sueltos, en los resumideros y en los nidos vacíos, para que al recomponerla fuera siempre otra cosa, un ramito de azogue, un bigote que oliera a naftalina, algo que me desmintiera de mí mismo y desalentara para siempre a la imagen que me acompañaba. Y sin embargo, no había aventuras a mi alcance porque las expulsaba sin darme cuenta apenas me tocaban la punta de la nariz, ni era tampoco posible ir hasta el fondo porque no había fondo en aquel maremágnum de frenos y paredes con los que tropezaba. La casualidad volvió a zafarme de la vida prematura que me aprontaba a vivir, aunque bien sé que nada es casual y que uno teje de antemano los hilos que luego habrán de sorprenderlo: alguna veloz medusa, algún fermento de mi imaginación debió partir en aquel momento hacia las perras, porque cuando iba a insistir en que me domesticaran y a colocarme alegremente bajo la férula de Toscanini, las perras empezaron a quejarse y a sufrir la embestida de sus cachorros; abrieron las patas y contrajeron la panza cuando hacía mutis la última pareja del espectáculo, pero tuvieron que varar en esa media tinta porque la prima donna que todo lo veía empujó a Simbad hacia las perras y las auscultó con la punta de su batuta.

—Hay que prepararles el nido —dije—. Estos asquerosos animales van a parir.

Las mujeres trataron de arrastrarlas hacia uno de los patios y las abrazaron con unas cobijas estampadas de huesos y de arbustos, pero las perras alzaron sus grandes ojos de luna hacia la Brigi, lamieron su falda, se aferraron a sus piernas, y aullando por encima de todos los zócalos del sonido, desperezando la queja en una sola gárgara que era idéntica a la de su dueña, se negaron a moverse. Tuvieron que acudir

los maridos para sacarlas en vilo y calmar así los eructos de repugnancia de Toscanini.

Cuando las mujeres desaparecieron del dormitorio principal, y la prima las siguió sobre Simbad al trote, corrió la Brigi hacia las ventanas para abrirlas de par en par, pero antes de tocar la falleba se quedó mirando un hormiguero del parque. Resbaló sobre los mosaicos e inmediatamente olvidó el resbalón caminando hacia atrás. Quiso morderse el pelo y se pinchó las hondanadas y cráteres de sus dedos meñiques. Suspiró, y un aguacero negro inundó las galerías y las avenidas de Tucumán, rodeó las balizas del aeropuerto y movió de su emplazamiento a la estatua del general Roca. Un viento lila alborotó las sábanas de Toscanini y arrancó la estopa de los sillones.

—Ya ves —me dijo— cómo pongo las cosas en el lugar que corresponde.

Sentí que estaba parado al borde de un desierto y que debía cruzarlo, oí claramente la brusca desaparición de mi pasado entre las rayas negras del aguacero, el olor de los objetos que había perdido y que iban ensartándome a la realidad con sus resurrecciones bobas, la vida nueva y desquiciada donde ya ninguna cosa sería la misma.

—Salgamos, che —les dije a los amigos—. Esta Casa no es para nosotros.

Recorrimos los dormitorios vacíos, saltamos la zanja donde el burro se dejaba moler por la bulla del agua, y mientras cruzábamos el parque, empapados, con los ojos de la Brigi royéndonos la nuca como un imán fulgurante, hice el inventario de las pertenencias con que iba al encuentro del mundo.

—La primera es esta historia que acabo de contar. La he escrito para que sea oída, para refutar el servilismo de los ojos a la odiosa costumbre de la lectura y saludar el nuevo reino de la oreja, del tacto, del olfato en esta selva mustia de palabras. Fue al pasar por el atril de la prima donna que se me introdujeron en la historia algunos soplos de música, sin que pudiera arrancarla de su red de fusas y calderones: ahora se resiste a ser un libro mudo como todos los libros, y sólo pretende que lo lean en voz alta, porque ha elegido ser un familiar del aire, de los ruidos, de las ondas hertzianas, de esos sueltos instrumentos de la vida que se destruyen apenas son pronunciados.

—Un vago sentimiento de tener abuelas, padres, centros de gravedad donde caerme, sístoles y diástoles, hambre de carne tibia y de verdura fresca.

—Una memoria de Tucumán durmiéndose entre los tambores que le

aterran las orejas, sin parches para acompañarlos ni tímpanos para recibirlos. Una fotografía de la vida enferma de sordera.

—Un espejo sin perdones ni remordimientos para mirar a la Brigi cuando la recuerde.

—Una Máquina del Amor, para olvidarla en cualquier parte.

—Un flujo de tristeza que tiene la levedad de su pelo, el sabor de sus equivocaciones, el humus de su canto, y que empieza a rodar sin acabarse nunca.

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Alfredo González Garaño

1886 - 1969

Leo en *La Nación*, con motivo del fallecimiento de nuestro gran amigo (de SUR y mío): "A partir de su fundación integró el Consejo de Redacción de la Revista SUR (1931). Presidió durante varias décadas la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores; ocupó la presidencia de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Fue, en una palabra, *un civilizador* [el subrayado es mío]. Explícase que se lo eligiera miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes".

La palabra "civilizador" es acertadísima. Garaño (como solían llamarle al Petiso sus amigos) no civilizó únicamente a los incivilizados, sino a los civilizados. Me refiero especialmente a la materia que a él más le interesaba: las artes plásticas y los objetos o muebles de esta América. Fue lo que se llama un hombre no sólo conocedor en esas cosas, sino de gran "flair" y buen gusto (hay conocedores de mal gusto). Esto del gusto, bueno o malo, es un misterio que no se ha aclarado. Parecería que se nace con él, y aunque es necesario educarse para que el buen gusto rinda, las manifestaciones de buen gusto pueden darse en personas que ni han nacido ni han vivido en un medio que favoreciera esa característica. No era el caso de Garaño que ha de haber visto desde que abrió los ojos un aspecto de nuestro país: el del Buenos Aires tradicional, colonial y, en cierto sentido, refinado. Además, Garaño tuvo la suerte de viajar mucho y de aprovechar como pocos la enseñanza visual que significa para cualquier americano sensible el espectáculo de Europa. La Europa de la *belle époque* y la posterior también. Alcanzó el momento de la historia del arte que Herbert Read comenta en esta forma: "El fin puede determinar los medios que en otra edad se hubieran rechazado; nosotros, ya no apreciamos las superficies como esmaltadas y las suaves armonías de tonos. La disonancia y el conflicto se han vuelto elementos esenciales en nuestra experiencia estética". En efecto, la disonancia y el conflicto del mundo, de la sociedad, el sacudimiento que han traído los increíbles adelantos de la ciencia, aplicada o no, tenían que repercutir y han repercutido en el arte. Tuve una vaga pero aguda (si es que estas dos sensaciones pueden darse a la vez) noción de ello cuando oí *La Consagración de la Primavera* por primera vez. Sigue siendo, para mí, el salto mortal de una época (digamos la de Debussy) a otra por un genio volatinero.

Garaño alcanzó, pues, *la belle époque* y la que parece complacerse en lo que más pueda contrastar con ella. Nunca perdió interés en lo que se estaba creando, ni fe en los nuevos creadores, sin por eso renegar

de sus viejos amores. Los que hemos vivido este hiato sabemos que mantener el equilibrio no era fácil. El Arte es una continua transformación de la forma por fuerzas que son vitales e irracionales, piensa Herbert Read. La diversidad, la capacidad de creación del hombre parecen incalculables. Periódicamente se emprenden cruzadas y revoluciones en las artes. Y quienes las dirigen y encabezan sienten que se fortalecen negando lo que ya no está en su campo visual. Tal vez sea ésta una necesidad del creador o innovador. Un arma en su lucha por imponer nuevas visiones. Pero algo tiene del comportamiento de los simios: se ha comprobado que si ponen delante de ellos un bastón y más lejos una banana, detrás de una reja y fuera de su alcance, se les ocurre en seguida utilizar el bastón o un palo cualquiera para apoderarse de la banana. Pero si se coloca el palo a espaldas de ellos y la banana delante, no miran para atrás; ya no asocian. Se quedan contemplando la banana.

Esto no podía ocurrirle a Garaño; pertenecía a la categoría de los civilizadores, como bien lo han dicho. No fue por casualidad, como alguien ha insinuado, que integrara nuestro Comité de Colaboración. Consideré que sus consejos, en materia de crítica, artes plásticas, serían valiosos. Le hizo un favor a la revista al apoyarla cuando daba sus primeros pasos. Casi nadie creía en el porvenir de una empresa que no pasaría de ser —sospechaban— como tantas otras, un efímero capricho de su director. Garaño no descreyó de nosotros. Y eso a pesar de ser, por naturaleza, un pesimista. Pero un pesimista de características singulares: era, o solía ser, un pesimista jovial, burlón. Se llamaba a sí mismo un ciclotímico. Padecía neurastenia a rachas, y casi siempre esos estados provocaban en él comentarios semi-cómicos. Tenía en alto grado el sentido del ridículo en que se coloca el individuo cuando se toma a sí mismo demasiado en serio. En esto, como en su manera de valorar los objetos de arte o el arte pictórico, demostraba una delicadeza y una sensibilidad extremas. Además, este hombre sin afectaciones era fundamentalmente bueno (modalidad a la que se resta importancia en este momento). Y era bueno con inteligencia. Aunque no puede haber bondad eficaz sin inteligencia, es muy común la inteligencia (no la de gran formato, desde luego) sin bondad. Esa inteligencia es la que sirve para tomar instantáneas de la humana perversidad y presentarla al lector (si se trata de un escritor) como una muestra de la verdadera verdad (siendo lo demás mentiras para bobos).

Pero Garaño, así como no era creador no era tampoco hombre de Letras, con mayúscula. Era, lo repetimos, un civilizador (no es poco título). Si bien el mundo exterior, el de las formas, existía para él de manera aparentemente predominante, también existía con pareja intensidad el mundo interior, el afectivo y el espiritual. Esta conjunción afortunada no es forzosa ni frecuente.

Nos hemos visto diariamente con él durante un viaje a Europa, en 1928, y también en los veranos de Mar del Plata. Primero los Garaño (además de otras "excentricidades" envidiables, este matrimonio tenía la de ser feliz: el plural, muy corriente al hablar de ellos, lo revela) fueron huéspedes míos. Desde la infancia nos quedó la afición al *croquet* (no fue desplazado por el golf y el *tennis* que jugábamos las Ocampo). Y con los Garaño se organizaban partidos interminables y condimentados por peleas tremendas, uno de los encantos de ese juego pacífico. Una vez, Garaño se peleó conmigo. Fue un día en que volaron los martillos

por el aire. "No juego más así". A la hora de la comida, Garaño no apareció. Yo le pregunté a Marieta (su mujer) qué le pasaba. Me contestó: "Está empacado y se ha metido en cama. Dice que no come. ¿Por qué no vas a convencerlo de que venga?". Ahí me fui enseguida. Se estaba haciendo el dormido, debajo del edredón. Yo me arrodillé al pie de la cama y le dije: "Garaño, ¿cómo quiere que le pida perdón? ¿Así, de rodillas?". Oí una gran carcajada y Garaño, vestido, hasta con zapatos puestos, saltó de la cama. "Esta vez lo mato", grité. Y fuimos al comedor. Este tipo de *practical jokes* le divertía.

Los Garaño se aficionaron tanto a Mar del Plata que edificaron su casa frente a la mía. Después del almuerzo él se sentaba a leer los diarios en el corredor y ahí solía ir yo a comentar algún acontecimiento o a conversar simplemente de cualquier cosa. También me gustaba leer en alta voz lo último que había escrito o algún artículo de SUR que me parecía interesante. Garaño estaba siempre dispuesto a responder, a escuchar, con mucha paciencia (supongo que no siempre habrá tenido ganas de prestar atención, pero no lo demostraba). A veces llevaba a mi *fox-terrier* Dingo para que se peleara un poco con su salchicha Bugui.

Todo esto parece muy trivial. Pero de estas pequeñeces está hecha también una amistad y las nadas son las que después añoramos. Forman parte de lo que llamaremos: "Tiempos felices". Felices porque tuvimos la suerte de tener a nuestro lado amigos con los cuales compartíamos tantas cosas, y que eran generosos de sí mismos. Personas con las cuales hemos recorrido un largo tramo de vida, fraternalmente, y en condiciones que no se repetirán.

Pensando en cómo era el carácter de Garaño y su neurastenia jocosa (su ciclotimia) se me ocurre que en parte esta modalidad provenía de algo que supo muy bien definir en un verso Delfina Bunge (en la época en que escribía en francés):

Les dons inemployés pèsent aux coeurs élus...

Garaño no pudo, quién sabe por qué circunstancia difícil de desentrañar, dar la totalidad de lo que llevaba en potencia.

VICTORIA OCAMPO

La máquina de Jenócrates

El hombre quiso sobrevolarse, elevarse por encima de su dimensión. Sintió, posiblemente, esta necesidad el día en que miró hacia las estrellas para entrever su propia imagen en los mundos desconocidos, inalcanzables. Observó su luz y vio, asimismo, la blancura de la Luna donde ya transitaban los seres espectrales. El hombre quiso entonces emular a los dioses, y comenzó por lo más *sencillo*, por los instrumentos mecánicos. Mediante ellos, dotándolos de poderes extraordinarios, estaría preparado para alcanzar las cimas de la creación. Estos instrumentos lo conducirían por las rutas de lo desconocido.

Es posible que una filosofía similar haya preocupado a Jenócrates de Efeso en el siglo IV a. de J. C. Era un hombre retraído, cuyos datos se han perdido. La única referencia intelectual que se tiene de él, está contenida en un documento del siglo III de nuestra era, que algunos consideran una fabulación. Y esta referencia deja constancia de un *Tratado hiperbólico* (*The Hyperbolical Book*, en inglés, posiblemente de un título aproximado) que también se perdió. Lo que se sabe, en cambio, es que sus contemporáneos lo acusaron de *misántropo* porque rehuía el trato con los demás. Aseguraban que vivía solo y dejaba transcurrir los días monologando de modo insólito. Otros contemporáneos fueron más crueles con él. Afirmaron que en su casa se refugiaba un *daimón* con el cual tenía trato cotidiano. Este daimón rugía todas las noches, cuando las estrellas accedían al misterio y nadie se atrevía a desafiar los signos invisibles.

Un día, Jenócrates de Efeso fue citado al Areópago a fin de que diera cuenta de su conducta y se defendiera de las acusaciones de impiedad que se le formulaban. Entonces Jenócrates negó que tuviera trato con los seres demoníacos. Dijo que su casa estaba abierta a todos los ciudadanos de Atenas, donde se dedicaba al estudio de los astros y a la fabricación de una máquina en cuya virtud habría de sustituir la facultad de los filósofos y poetas para elaborar hexámetros. Nadie entendió estas palabras. Los poetas y los filósofos escribían sus obras en hexámetros. Pero que lo hiciera una máquina, ya era algo así como una herejía, un acto de insubordinación a las leyes causales del orden natural. Es posible que los jueces se miraran entre sí y hasta creyeran en el daimón que había imaginado la maledicencia. Pero se limitaron a pedir una descripción del extraño mecanismo, en la seguridad de que Jenócrates se condenaría por sí mismo. Los juristas, según Leclercq (*Les lois diaboliques*, I, 77), dirían después injustamente que nadie puede alegar su propia torpeza *(nemini licet alegare turpitudimen)*, pero que el investigador puede valerse de ella.

La máquina de Jenócrates era sencilla. Se supone que estaba formada por un teclado con distintos fonemas agrupados por familias. Lo que no se sabe estrictamente es cómo funcionaba, o de qué manera se imprimían los fonemas para obtener un verso en la medida del hexámetro. El tiempo borró la historia de Jenócrates, a tal punto que hasta se ignora cuál fue la conducta de los jueces del Areópago ante sus afirmaciones. Pero hay algo imperecedero en esa vida. Y es que el hombre que compareció acusado de misantropía, había inventado la primera máquina de poetizar para hablar con el hombre mecánicamente.

Sin embargo, por la misma época en que Jenócrates es llevado al Areópago, otro oscuro ciudadano de Atenas, es condenado porque en su casa se oían voces desagradables "dictadas por un daimón". Anthony Walsh, en su libro hermético, *The Last Serpent*, del siglo XVIII, supuso que ese desconocido era Jenócrates de Efeso. El enigma no ha sido resuelto aun. Y nadie puede afirmar con fundamento científico que el primer inventor de la máquina de poetizar sea otro que en realidad se dedicaba a la magia. Para nosotros, Jenócrates de Efeso merece el respeto de los grandes precursores que pusieron al hombre en el camino de las estrellas.

JUAN-JACOBO BAJARLÍA

Se cree más en el fantasma que en el antepasado

Hacer del "hombre de a caballo" el eje de la historia argentina quizá no sea una grave exageración. A un historiador, lo mismo que a un novelista, puede brindarle un instrumento no menos proficuo que otros, siempre que el animal pase de mera anécdota. Abundan en la historia los animales anecdóticos, desde Bucéfalo hasta el famoso perro Purvis, que pertenecía al general Urquiza y quiso morder a Sarmiento, quien lo mantuvo a raya con la punta de su espada. Estos animales entretienen y quizá ilustren, pero como no fueron causa de nada no explican nada. En historia hoy se trata de entender, antes que de relatar, y en cuanto al novelista, que aspira a la tiranía de su propio mundo, las casualidades de cierto animal le dicen poco. No así cuando el animal se erige en condición, o hipótesis de trabajo. La historia de los tártaros puede ser entendida, si se quiere, como cierta tecnología de la equitación. Y la situación ecuestre puede ofrecer a un novelista el término de referencia que ilumine lejana pero absolutamente a sus seres. En la última novela de David Viñas,[1] el "hombre de a caballo" incluye al guerrero (luchas por la independencia) y al matarife (economía nacional); más modernamente, al petisero de polo y al eventual presidente de la república. Ecuánime sinopsis, quizá excluya otros factores por ajenos a la hipótesis, pero comprende los que conciernen a ésta y ofrece al lector acceso a un vasto y animado friso de jinetes y cabalgaduras sobre cuyo paso, trote o galope se sostienen el relato y la viva atención de quien lo sigue. No porque la acción se desarrolle en puros términos hípicos, lo que sería pura anécdota. Lo ecuestre significa una razón de ser, tanto de la historia argentina como de los seres de la novela. El general Godoy, de la caballería tradicional, la carga y el sable, pertenece a otra época; no el general Valeiras, hombre de a caballo que hace caso omiso de los caracoleos, se fija en los tanques y lee a modernos ideólogos. La condición ecuestre, empero, los conecta y diferencia de otros modos aun. El general Godoy ha heredado su estancia de lejanos jinetes patricios; el general Valeiras también tiene estancia, pero desciende de un oscuro y progresista mayordomo rural, y por ello su hija es tachada, por la férrea y matriarcal esposa del general Godoy, de la nómina de novias convenientes para Marcelo Godoy, quien termina por casarse con otra mujer y con su propia desdicha. Bajo muchas formas la condición ecuestre es el resorte inaugural de los episodios, si bien no su fórmula final, y demasiados son los episodios de la novela para autorizar aquí su resumen, que por lo demás corresponde al lector.

Es difícil determinar si en esta novela David Viñas se propuso abandonar el realismo de anteriores libros suyos, o si esto le fue exigido por

1 **Los hombres de a caballo, Siglo XXI Editores SA, México 1968.**

la fatalidad de lo ecuestre, o por el vasto lapso que la novela abarca, circunstancias que a su vez se condicionan recíprocamente; el equino puede ser realista, anecdótico, en un relato breve, no en toda una interpretación histórica, donde termina por compartir con los restantes factores las características de una metáfora. Esta novela, entonces, ¿es expresionista, por ejemplo? La incierta especulación del caso quizá ofrezca menos interés que otros aspectos del libro. Sin embargo corresponde señalar que las varias técnicas narrativas empleadas no parecen menores recursos orientados a diversificar la prosa, sino respuestas inmediatas a las necesidades de la ficción. Palabra ésta última que hace caer al lector de bruces sobre un dilema. Porque si *Los hombres de a caballo*, sin prescindir de lo anecdótico, se sirve de sus detalles para dar paso a un orden más riguroso, por lo mismo aspira a ser no otra "novela histórica", sino a erigirse en espejo esencial de la historia argentina. Ahora bien, y por así decirlo, ¿tiene derecho una novela a semejante pretensión? No se trata, desde luego, de que la pretensión recaiga sobre la historia argentina en particular. La pretensión concierne a toda posible historia nacional, y presumiblemente el "hombre de a caballo" podría explicar más de una. Se trata de las singulares relaciones que entablan ficción e historiografía cuando está en juego la razón de ser de las cosas, no su apariencia más versátil, narrable por la "novela histórica", *Amalia* en este país, o *Ivanhoe* en otro. Para llegar al fondo hay que valerse de una clave, y David Viñas propone una. Entretanto, no es fácil escribir una novela tan ceñida como *Los hombres de a caballo*, tan ceñido a su vez a la actualidad local de hoy o de hace cien años, al debate entre liberales y rosistas, al peso del imperialismo, al predominio del arma de caballería en el actual gobierno y, en suma, al millón de circunstancias que un cerebro incendiado por las noticias políticas podría barajar profusa e inmediatamente, para probable desmedro de sus células. Es en cambio fácil escribir un panfleto, una desfiguración por lo heroico o lo antiheroico, y sucede que David Viñas sale airoso de aquella tarea, y su novela, límpida. En cuanto al problema de si una novela puede arrogarse lícitamente esas funciones, la prueba de fuego reside sin duda en la verosimilitud.

Un subtítulo de esta obra podría ser: "La historiografía puesta a prueba". El fenómeno es conocido, a las obras literarias suele sucederles. A un lector, de pronto, se le ocurre descubrir o imaginar un aspecto que pudo no estar en las intenciones del autor. Quizá David Viñas no se propuso enjuiciar la historiografía argentina, pero cerrado el libro no queda más remedio que tomar en cuenta esa posible consecuencia. Por más que no eclipse otras virtudes del libro, se deriva hasta tal punto de ellas que termina por semejarse a su efecto. Dicho de otro modo, el espectro termina por ser más verosímil que su antepasado de carne y hueso.

En comparación con un meduloso estudio histórico, que siempre trata de pasar por el fiel reflejo de la "realidad", una novela se parece sin duda a un espectro, y a un lector hasta puede parecerle ofensivo el intento: ¿cómo, tanta insolencia del mero novelista con la "realidad"? Pero después de todo, ¿por qué no? La realidad no necesita cifrarse en términos historiográficos, y la novela de Viñas termina por ser más verosímil, como "versión", que las versiones de las diversas historiografías. Punto de referencia: en la Argentina nunca se dan números sobre la cantidad de

muertos arrojada por algún golpe militar; se los oculta sistemáticamente, cualquiera sea el bando en que milite el autor de los cadáveres, como si no pertenecieran a la realidad. Algo así como decir: "Aquí no pasó nada", y en rigor aquí no hay nada que aprender, por ejemplo, de los "stalinizadores" o "destalinizadores" de la historia soviética. Algún optimismo, dirigido en cualquier sentido de la rosa de los vientos, insufla regularmente las versiones de la historiografía argentina. En más de un significado de la palabra, la novela de David Viñas es pesimista, y el fantasma más convincente que el progenitor. Tal el nudo que David Viñas cede al lector, para que lo deshaga y si quiere vuelva a hacerlo. El lector no puede decir que la soga no existe, porque ahí está la novela, un libro. Un estudio histórico también es un *libro*.

LUIS JUSTO

Bertolt que vino de la Selva Negra

La obra poética de Brecht abarca muchos volúmenes: un proyecto de *Poesías completas* (Suhrkamp, 1960) estimó reunir alrededor de mil setecientos poemas. En el caso del autor de *La ópera de dos centavos*, no es fácil separar por completo al poeta del dramaturgo. Las *songs* que con tanta frecuencia interrumpen —o, mejor dicho, explican— el desarrollo de las situaciones dramáticas, aunque perfectamente ensambladas, son, a la vez, poemas autónomos. Así se los puede apreciar en la versión de *Poemas y canciones* de Bertolt Brecht,[1] realizada por Jesús López Pacheco y Vicente Romano.

La antología comienza con poemas del libro *Hauspostille* (1927), título que se ha traducido como *Devocionario del hogar*, aunque quizás fuera más apropiado el de *Sermones domésticos*. Este libro, el segundo poemario después de los *Sermones de bolsillo* (1926) —o el tercero, según ciertas bibliografías—,[2] constituye el éxito inicial de Brecht como poeta. Los matices diabólicos de este "devocionario sacrílego" no son ajenos a su favor inmediato y, en tal sentido, se le mencionan cualidades rimbaldianas, así como una transfiguración de la bohemia de Franz Wedekind, trovador y dramaturgo transhumante, muerto en 1918 y, más lejanamente, la *Beggar's Opera* (1728) de John Gay, fuente de *La ópera de dos centavos*, y quizás también François Villon como posibles referencias. Los *Sermones domésticos* son el resumen temático de una primera época en la producción brechtiana, tanto teatral como poética, y deben considerarse un instrumento para la elaboración personal del lector y no una exhortación que se acepta tal cual está escrita. Tal la función de los breviarios luteranos que contenían salmos adaptados a cada acontecimiento de la

1 Alianza Editorial, Madrid, 1968.

2 Los sonetos de Ausburgo habrían circulado en edición privada. Brecht manifestaba haber perdido los originales manuscritos y es probable que los destruyó para no dejar rastros de su existencia.

vida. La visión del mundo, el vocabulario y la sintaxis de estos poemas —entre los más notables que escribiera Brecht—, afirman un romanticismo a la inversa. Desde esa posición, a pesar de todo inserta en el romanticismo, el poeta apunta a destruir los restos de la tradición "sentimental" de la lírica alemana. Con habilidad semántica trata de asociar la podredumbre a la eternidad —lo escatológico en diversa acepción—, y, de algún modo, la versión española del "Coral del Gran Baal", asaz forzada, o la célebre "Balada del pobre Bertolt Brecht" —una verdadera autobiografía—, permite apreciar dicho intento. En este momento de su carrera literaria, Brecht se hallaba polarizado entre la ebriedad del rápsoda y la lucidez del cronista de la realidad cotidiana: "En los terremotos del futuro, confío / no dejar que se apague mi puro 'Virginia' por exceso de amargura, / yo, Bertolt Brecht, arrojado a las ciudades de asfalto / desde los bosques negros, dentro de mi madre, hace tiempo". El poema "Sobre una muchacha ahogada", cuya anécdota es digna de un relato de Poe, denota la proximidad de la belleza mórbida a la carroña: "Sin hundirse, la ahogada descendía / por los arroyos y los grandes ríos, / y el cielo de ópalo resplandecía / como si acariciara su cadáver / ... Al pudrirse en el agua el cuerpo pálido, / la fue olvidando Dios: primero el rostro, / luego las manos y, por fin, el pelo. / Y ya no fue sino un nuevo cadáver de los ríos".

Brecht abre las perspectivas de sus ulteriores evoluciones literarias y políticas a partir de este empleo de las formas consagradas por la —según él— "duplicidad" de la moral finisecular. Los corales que ensalzan las instituciones corrompidas, las canciones populares que adornan las miserias del pueblo, las baladas guerreras que llevan, alegremente, a la muerte, reconocen la transitoriedad del hombre, en cierto modo su superfluidad. Así dice con hiriente ironía en el poema "De la amabilidad del mundo": "A la tierra llena de viento frío / todos llegasteis desnudos. / ...No os llamó nadie ni erais necesarios. / ...A vosotros el mundo nada os debe: / si quereis marcharos, nadie os retiene. / ... De la tierra llena de viento frío / con costras y con tiña al fin os vais. / Y casi todos habéis amado el mundo / si llegasteis a tener un palmo de esta tierra". De aquí, el poeta que se acepta como no indispensable, decide consagrar su obra a algo que puede instrumentarlo incluso a él mismo: el corolario, en su caso, es la lucha de clases.

En el período inmediato anterior a su salida de Alemania —entre 1926 y 1933—, Brecht escribió una serie de dramas y poemas, algunos pertenecientes a dichas piezas, en los cuales, por un lado, se acentúa la caricaturización de la realidad social y, por el otro, se oyen los sordos rumores de la creciente catástrofe internacional. Es conocida la vuelta a lo épico en el teatro "no aristotélico" de Brecht. Abandonado el simbolismo como medio de representar los problemas individuales (Ibsen), Brecht concibió, en defecto de una técnica cinematográfica, como único modo de teatralizar los conflictos sociales, su desfiguración vecina a los esguinces de los titiriteros. La presente traducción ofrece muestras de esta postura del autor de *Progreso y ocaso de la ciudad de Mahagonny*, en las "Coplas de 'Mackie Cuchillo' ", universalmente conocidas, y en "Canción de Jenny la de los piratas". En cuanto a la "enfermedad" social contemporánea, conviene recordar los versos de la "Canción de los poetas líricos", que justifica la postura en cierto modo "anti-estética" de cierta parte de

su poesía: "Esto que vais a leer está en verso. / Lo digo porque acaso no sabéis / ya lo que es un verso ni un poeta. / ... Nadie paga ya nada por la poesía. / Por eso hoy no se escribe. Los poetas preguntan: / '¿Quién la lee?'. Mas también se preguntan: '¿Quién la paga?'".

El exilio en desafío del nacionalsocialismo y la guerra europea desatada por el Tercer Reich son experiencias que, inevitablemente, van a marcar la producción de Brecht. En *Deutsche Kriegsfibel* (1955), muestra el padecimiento del pueblo alemán a través de sus tropas enfervorizadas por el condicionamiento ideológico, en sus madres —simbólicamente encarnadas en mujeres romanas, a veces—, en sus huérfanos. Aquí, es evidente, lo lírico casi ha desaparecido. La fuerza que tienen estos poemas, rayanos en la propaganda antibélica y, de alguna manera, de un hondo nacionalismo telúrico (por ejemplo, "Canción alemana") está en su total despojamiento, en su sencilla descripción de la tremenda orfandad del hombre ante acontecimientos que escapan a su comprensión y a su poder, eso sí, esquematizando ingenuamente, por contraposición, los estamentos sociales: "Los de arriba / se han reunido en una sala. / Hombre de la calle: / abandona toda esperanza. / Los gobiernos / firman pactos de no agresión. / Hombre pequeño: / escribe tu testamento".

Entre 1933 y 1947 el exilio le reveló al errabundo Brecht la perennidad de la poesía: "En los tiempos sombríos / ¿se cantará también? / También se cantará / sobre los tiempos sombríos". En los poemas de este período, se advierte la amplia investigación de la literatura de todos los pueblos que hizo Brecht y de la cual extrajo, a veces casi literalmente, apoyo e inspiración para sus propias construcciones artísticas. La "Parábola de Buda", "La sandalia de Empédocles", la "Leyenda sobre el origen del libro 'Tao-Te-King', dictado por Lao-Tse en el camino de la emigración", llevan al lector desde épocas remotas a un planteo terriblemente actual, en el que perviven el opresor y el oprimido, el desaliento y la esperanza, la ironía y el consiguiente descrédito de los prestigios históricos. Bernard Dort[3] cree ver en estos poemas del exilio una permanente incitación a la rebelión.

El último período poético de Brecht (1947 a 1956, según la división adoptada por esta versión directa del alemán) presenta a un poeta menos comprometido, en apariencia, con la política y la sociedad. Tal vez para él, superada la hecatombe, llegaban los tiempos de la reconstrucción y ya no era aconsejable una poesía didáctica y crítica: se debía reflejar el desarrollo, vincular el pasado con el porvenir en base a las cosas eternas del hombre y, sobre todo, afianzar la paz internacional. Esta interpretación no deja de ser válida, aún cuando se lean los últimos poemas de Brecht apreciando su visión filosófica de hombre que ha envejecido, madurando en sí lo tremenda experiencia del exilio y la persecución, de hombre que en su alta edad ha escogido los valores máximos que, sorprendentemente, han sido los mismos en todo tiempo.

Bertolt Brecht se ocupó con atención del "oficio" del poeta. En 1939 escribió un ensayo sobre "La poesía sin rima en verso irregular", dedicado al estudio del ambiente acústico de nuestra época y la necesidad de reflejarlo en la poesía. Debe advertirse que la métrica brechtiana obedece al discurso común, su vocabulario abarca desde lo sublime hasta

3 Lecture de Brecht, Editions du Seuil, París, 1960.

el argot. A ello se debe que aún la mejor traducción no brinda más que una imagen aproximada del lenguaje de Brecht, divorciado de la versificación regular pero no del rigor y la reflexión intrínsecos. En "Malos tiempos para la lírica", poema de exilio, muy significativo para valorar la poética de Brecht, se lee: "En mi canción, una rima / me parecería casi una insolencia". Este rasgo peculiar de su estética es útil para observar el criterio seguido por los traductores de la presente versión quienes, en ocasiones, dan a ciertas canciones de Brecht una melancolía a lo Heine: "En Berlín, entre ruinas, / hay un chopo en la Karlplatz. / Su bello verdor la gente / se detiene a contemplar". Si no fuera conocida la circunstancia histórica que inspiró estos poemas, el trasfondo de la horrible guerra parecería mitigarse en la lindeza del sonsonete. El original, quizás por los valores de la lengua, es antes que musical, irónico, amargo y nostálgico. Mayor aproximación al modelo hay en "Canción de una madre alemana", aunque, claro está, su mensaje es mucho más explícito por tratarse de una diatriba contra Hitler.

En las *Elegías de Buckower* (1953), el despojamiento estetizante de los traductores remeda muy bien la técnica del *haiku*, que parece haber influido en Brecht al escribirlas: "La casita entre árboles junto al lago, / del tejado un hilo de humo. / Si faltase / qué desolación / casa, árboles y lago". Con respecto a estas elegías, más que su supuesto orientalismo, debe señalarse su aire anacreóntico, modificado por cierto dinamismo de participación, alejado, precisamente, de la contemplación de una belleza estética, cuya virtud principal estaba en el reposo. Sea como fuere, los últimos poemas de Brecht ilustran el florecimiento en su espíritu de una fusión de la bondad y la inocencia —*Freundlichkeit*— que, según Marianne Kesting,[4] evoluciona éticamente hacia la "cortesía activa": *Höflichkeit*. El poema "Satisfacciones", de 1956, que cierra el libro, es un catálogo de la "amabilidad" que dulcificó el alma de Bertolt Brecht en sus últimos días: "La primera mirada por la ventana al despertarse / el viejo libro vuelto a encontrar / rostros entusiasmados / nieve, el cambio de las estaciones /... música nueva / escribir, plantar / viajar / cantar / ser amable".

MIGUEL E. DOLAN

Mujica Lainez cronista de la América Meridional

Un volumen reciente de Manuel Mujica Lainez, *De milagros y de melancolías* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, 427 págs.), afirma la evolución del cronista que se inició en 1938 con *Don Galaz de Buenos Aires*. La crónica, hermana menor y sublevada de la historia, recoge los anales "de la vida de los Reyes, o de otras personas heroicas

4 Bertolt Brecht, Rowohlt Verlag, Hamburgo, 1959.

en virtud, armas, o letras", según lo previene el *Diccionario de Autoridades;* una cita del mismo repertorio advierte que los buenos y malos ejemplos de tales textos nos enseñan a "hacernos prudentes, viendo los daños ajenos, y recatados, leyendo sus peligros".

La primera manifestación del cronista Mujica Lainez inventó la trayectoria del segundón Don Galaz, que debate sus febriles ambiciones en la Buenos Aires primitiva, "la desheredada de América"; la única salida se le abre en la búsqueda de "El Dorado", y tras de ese espejismo llega a la truculencia de su muerte. Las claves de esta vida colonial pueden leerse entre líneas de las juveniles *Glosas castellanas* (1936), particularmente "La pureza de Don Quijote" y "Don Amadís de España", en que se adelanta la interpretación de rasgos existenciales españoles, que multiplicarían las empresas de Indias como debate tragicómico entre la realidad y las huidas de la fantasía; dialéctica de un proceso que se proyecta hasta los días actuales a través de variaciones adecuadas a los cambios de las épocas. Ese duelo permanente estimula al cronista, ya elija temas históricos novelables, ya se adentre en las libertades de la ficción. En los primeros se sitúan tres biografías —*Miguel Cané (padre), un romántico porteño* (1942), *Vida de Aniceto el Gallo* (1943) y *Vida de Anastasio el Pollo* (1948)— y las estampas rimadas del *Canto a Buenos Aires* (1943). La primera de estas reconstrucciones evoca a un poeta más interesante por su vida que por su obra; a través de Cané, Mujica Lainez interpreta las distancias entre la Buenos Aires rosista y los impulsos de una imaginación alimentada con libros europeos; de esta manera el personaje compendia la historia tensa y trunca de muchos prescritos de la tiranía. Las vidas de Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo exponen modalidades de los gauchescos con sus vaivenes entre jornadas ciudadanas y campesinas, y explican las intenciones ruralizadas de trovos y poemas; no escritores gauchos sino "gauchescos", como había adelantado Ricardo Rojas resumiendo la condición compleja de esos creadores. El *Canto a Buenos Aires* es una obligación de amor a la ciudad natal, revisada desde sus comienzos míseros hasta la exaltación del Progreso; los primeros sobre las notas de "riesgo, desazón y falsía"; la última como máscara brillante que no cubrió totalmente los muchos errores porteños. En su trayectoria el cronista bordea de continuo los mitos, pero resistiéndose a la celebración total; las acotaciones irónicas y las salidas humorísticas son el contracanto de los empinamientos celebrantes. Por cultura y prosapia, Mujica Lainez se sitúa en el sector privilegiado de la ciudad; lo sabe y lo reitera, aunque no olvide que de esa aristocracia criolla han salido muchos censores lúcidos, los más alertas a los desaciertos de la historia ciudadana. Ni un pasado indígena de esplendores misteriosos, ni una colonia cortesana, ni una independencia con héroes romancescos, ni una organización de resultados definitivos: Buenos Aires, clave y culpa de la Argentina, ha crecido como una empresa humanísima. De tan humana, favorecedora de los deslices humorísticos y los puazos irónicos, como también del vuelo primero de la añoranza, que marca comparaciones implícitas con otras ciudades de nuestra América, las de mayor señorío colonial, y después de la independencia, con una Europa que centraba sus tentaciones en el París que inquietó a hombres de mundo y políticos, a literatos y estudiosos, cada uno de ellos en búsqueda de incitaciones disímiles.

Los motivos centrales del *Canto a Buenos Aires* se renuevan en dos libros de cuentos: *Aquí vivieron* (1949), crónica íntima de una quinta de San Isidro entre 1583 y 1924, y *Misteriosa Buenos Aires* (1951), que eleva las crisis de sus personajes sobre el fondo incitante de la ciudad. En ambos libros los personajes históricos se filtran entre los de ficción y las anécdotas vividas destiñen sobre las inventadas, reforzando la ambigüedad entre anales y novela con que el autor alcanza los tonos más personales de su narrativa. En el destino de sus criaturas predominan frustraciones y desencantos, que se van anudando desde la primera fundación de Buenos Aires, la de Don Pedro de Mendoza, cuyo fracaso ha dejado sus semillas en la entraña de la ciudad. Los personajes, espectaculares u oscuros, son agarrados por hechos que nunca se explican totalmente, y cuyas razones últimas han de buscarse en una concepción poética del eterno retorno; esta visión crea una fuerte coherencia ideológica en todas las obras del autor, incluyendo sus salidas de América, *Bomarzo* (1962), *El Unicornio* (1965) y *Crónicas reales* (1967). La búsqueda demoníaca de la eternidad terrena que acucia al deforme Duque de Bomarzo se matiza en la historia del Unicornio y en los episodios centrales de las crónicas; el temor al tiempo que carcome y destruye modula muchos temas de estos tres libros con rasgos que ya habían aparecido en los destinos americanos de Mujica Lainez, como si la historia universal se fuera ordenando en círculos que se reiteran constantemente.

En cuatro novelas —*Los ídolos* (1953), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955) e *Invitados en "El Paraíso"* (1957)— el narrador registra el apogeo y el final de una clase argentina, patriciado u oligarquía según sea el punto sociológico en que se sitúe el lector. La plenitud de esos privilegiados se afirmó en la última década del siglo anterior y se fue diluyendo en las cuatro primeras de éste, sobre el deterioro de su fuerza como grupo gobernante. Mucho antes de su final político, los refinamientos allegados por el dinero habían ido ahogando las virtudes fundadoras, como si el grupo hubiese cumplido una doble parábola, la ascendente de su educación espiritual, y la descendente de esa asunción hábil de las circunstancias que le había permitido afirmar preeminencias. En el desarrollo de *La casa*, la más cabal de estas novelas, ese camino doble es paralelizado por el palacete que alberga a los personajes: su venerable prestigio primero se va extraviando hasta que el edificio se convierte en cubículo de una historia de criadas; entre ambos períodos extremos se sitúa uno en que los habitantes se convierten en rebuscadores de objetos suntuosos, como si a ellos confiaran la exhibición de sus exquisiteces. Las vidas se proyectan en esas cosas, o son estimuladas por ellas, en doble movimiento entre lo interior y lo externo; los coleccionistas afanosos y los fabricantes de objetos inútiles prefiguran la tarea de esos poetas obsesionados por la perfección que suelen aparecer en la galería de figuras vanamente ilustres. Por la relación personaje-objeto, se hace posible que "la casa" de la novela sea la auténtica protagonista y la recapituladora de los episodios que centralizan su historia; se explica también que este relato alcance una intensidad dramática que suele faltar a los humanos en el mismo trance memorialista.

La saga que anudan las novelas aparecidas entre el 53 y el 57 se acerca a las modalidades de la crónica, aunque se haya disminuido la intención aleccionante: los personajes son figuras de un solo perfil hu-

mano, mejor observado en manifestaciones externas que en los resortes íntimos; los sucesos toman habitualmente el sentido de hechos públicos, elevados ante la expectativa curiosa de sus iguales en fortuna y espíritu; en las tramas de esas vidas quedan muchas zonas inexploradas, como si el autor extendiera halos de misterio entre los personajes y los lectores. El novelista rehuye la tragedia que late en sus historias para preferir la recreación melancólica, rota de pronto por notas irónicas, que apenas conmueven la natural elegancia de los relatos. La decadencia inevitable que empuja a las familias de esas novelas ilustra otra vez las tensiones argentinas entre realidad y fantasía; a través de ese juego los relatos se acercan a una visión personalísima del autor, pocas veces expresada de manera directa. Mujica Lainez se siente otro más de esos personajes; como algunos de ellos, muy pocos, tiene conciencia de la crisis nacional que puede rastrearse a través de su destino, pero se resiste a la indagación, como evita el patetismo, controlándose con la misma buena educación que tuvieron los hombres del 80 porteño, la generación más afín a su personalidad. El recato, que ha sido en la Argentina una forma de aristocracia, alejó a los escritores del 80 de la exasperación confesional a que los llevaba la herencia romántica; en sus páginas abundan las manifestaciones de primera persona, pero controladas por un humorismo crítico que evitaba los temblores emotivos y los baches sentimentales; también se resistieron a asumir la conciencia social y política de la época, por muy sagaces que fueran sus observaciones parciales. Mujica Lainez ha retomado esa contención, y la ha ampliado a la visión de la América meridional de su libro último.

De milagros y melancolías se sitúa sobre el balance de la condición argentina en esta América. Por décadas nuestro país subrayó con suficiencia sus distancias con respecto a las otras naciones hispanoamericanas, el progreso de sus realizaciones proyectado desde la Organización, y abierto a un futuro de confianza indisputable. Un contorno indígena que se había borrado del espíritu con la misma violencia con que eran acabados sus representantes últimos, una menguada persistencia directa del elemento negro, un patriciado favorecido por la extensión de tierras y la multiplicación de ganados, una asimilación notable de la inmigración europea, un considerable respeto en el resto de la América española y una cierta representabilidad en el diálogo con Europa y los Estados Unidos del Norte, una apertura vivaz a lo permanente y lo nuevo europeos, una respetable multiplicación de artistas y científicos: tales eran las notas que hacia 1910 crearon una imagen que logró sostenerse bastante a pesar de los riesgos que combatían sus predicados. En los veinte años últimos un movimiento de reacción en el cual han colaborado representantes del pensamiento y las artes insiste en descubrir las semejanzas argentinas con los países de nuestra América, como si entre todos compartieran pecados de origen y desarrollo. Nuevas formas de hispanoamericanismo, empeñadas en asumir la condición de subdesarrollo con impulso que tiene mucho de suicida, han abierto el camino al rastreo del pasado de antes de ayer y al presente. La respuesta de Mujica Lainez a esta inquietud es medida e irónica; también más amplia en sus dimensiones históricas, ya que se va hasta la colonia y todo el siglo XIX.

De milagros y de melancolías evoca la ciudad inventada de San Francisco de Apricotina del Milagro, desde los años del rey Fernando II

hasta nuestros días. La reiteración de sucesos públicos y los cientos de nombres que debe recoger la crónica creaban el peligro de la monotonía inherente a la especie narrativa; para evitarla el autor ha organizado su materia alrededor de los gobernantes arquetipos: el Fundador, los Gobernadores, el Liberador, el Caudillo, el Civilizador y el Líder. Las dos categorías primeras se mueven bajo la dominación española; el Liberador y el Caudillo encarnan las etapas típicas del siglo XIX criollo, el Civilizador sale a la centuria presente y el Líder se instala con comodidad en nuestro tiempo.

La crónica de Mujica Lainez parte de pautas reales que se descubren en las alusiones humorísticas de la bibliografía que se anota en los registros apócrifos de las páginas finales; las interpretaciones risueñas y las parodias han hurgado en los cronistas de Indias, los representantes de la historiografía liberal, los tonsurados receptores de milagros, los viajeros antiguos y modernos, los recolectores folklóricos y los científicos europeos, sin olvidar las manifestaciones periodísticas y poéticas de cada época. Tales estímulos son rehechos por el tratamiento satírico del texto, endeudado con fuentes muy dispares; sin olvidar las *Historiae* y los *Annales* romanos de Salustio y Tacitus, ni las *Generaciones y Semblanzas* del Canciller Fernán Pérez de Guzmán y los *Claros Varones de Castilla* de Hernando del Pulgar, los patrones más evidentes corresponden al siglo XVIII francés y al 1880 argentino. Entre los primeros, las *Mémoires* del Duc de Saint-Simon, y los inevitables *romans* y *contes* de Voltaire —en particular *Zadig ou la Destinée*, *Histoire des Voyages de Scarmentado*, *Candide ou l'Optimisme* y *La Princesse de Babylone*—. Entre los prosistas del 80, quienes aligeraron los tonos apocalípticos de las interpretaciones nacionales, con vena polémica que se trocó en elegancia irónica; Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, Eduardo Wilde y Bartolomé Mitre y Vedia son exponentes ilustres de esa modalidad renovada por Mujica Lainez. No resulta fortuito que en sus páginas el reacionalismo iluminista colabore con el liberalismo de los políticos aristocratizantes para rejuvenecer el material de las interpretaciones americanas.

Las fuentes que pueden considerarse "históricas" y las "literarias" apoyan la tarea de un minucioso y regocijado inventor de ficciones, más feliz en el desenvolvimiento de las tramas que en la penetración de las conciencias. Desde las páginas primeras las sorpresas narrativas son situadas en relación con el Nuevo Mundo, reino de la fantasía y el portento que sostiene el flujo de situaciones dramáticas y permite que una circunstancia extrema pueda ser rota de súbito por el "indispensable elemento novedoso". El cronista justifica sus soluciones con motivos extraliterarios: "La vida está zurcida de sorpresas, harto más de lo que por lo común se advierte; lo que pasa es que esas sorpresas, como tales, se producen tan insólitamente, que no nos dan tiempo de enterarnos de lo que son, ni de su reaparición constante, porque enseguida se desvanecen, arrastradas por el alud ininterrumpido de los acontecimientos. Requiérese la morosidad de un texto escrito, para comprobarlo" (p. 87). El sistema sorpresivo del relato, con abundantes formas de suspensión, es entramado desde una actualidad cosmopolita, la del autor de la crónica, que se supone en el destierro de Buenos Aires.

Sin rehuir el remedo directo de algunas fuentes, el nivel del libro se afirma en el estilo de Mujica Lainez, despojado en sus últimas obras

de volutas barrocas y exquisiteces *Art Nouveau*. Las variantes de la sintaxis y la riqueza del vocabulario se abren en alardes y sorpresas que multiplican los ámbitos del relato con entrecruzamientos temporales y espaciales; de esta manera se extreman las tomas de distancia entre el narrador y la materia narrable, abriendo esos ángulos cómicos que con tanta certeza había enseñado a disponer Voltaire. Ya el capítulo primero confirma esos recursos: la expedición de Don Nufrio de Bracamonte en pos del Hombre de Oro cumple por más de dos años una ruta obstaculizada por las trampas de la naturaleza y las belicosidades de los indígenas; cuando la reducida caravana cree estar cerca de su destino aurífero se descubre que ha girado alrededor de los mismos lugares, sin alejarse mucho de su origen; este retorcido laberinto ha dejado en el mínimo a españoles e indios de una tropa que había partido alardeosa y feliz; también ha desgastado al jefe, que sólo alienta en las andanadas de insultos que rubrican su condición de toledano puteador. Numerosos episodios de las crónicas de Indias cuentan itinerarios semejantes, pero Mujica Lainez se aleja de esas versiones al rebajar la empresa a una suma de motivos confusos, que se van entretejiendo en reiteraciones; hasta el franciscano desorganiza la dimensión de los hechos al transferirlos a razones evangélicas; para él, la horrible piedra india que memora a la Diosa de la Fertilidad es la Virgen María, extremando así el trasplante del mundo americano a las medidas españolas que fue habitual en las crónicas auténticas. Los hechos son desfigurados por Mujica Lainez con recursos propios de un racionalista que se liberta de compromisos a medida que enriquece la intención desmitificadora. Los personajes centrales son otros tantos monomaníacos, arquetipos con mucho de títeres en la regularidad previsible de las reacciones. Don Nufrio es un setentón desvelado por el oro y las bubas del mal venéreo; su antigua amante india, María de la Salud, es la caricatura obesa y quejosa de sus arrebatos amatorios; Fray Seráfico reitera las interpretaciones milagrosas; Don Suero Dávila y Alburquerque juega la contraparte envidiosa de Don Nufrio; el futuro cronista Diego Cintillo es un imaginativo sin control, que tiene como anhelos irrealizables la mecánica técnica que traería el siglo xx; la pareja de enamorados inocentes instala un tema romántico en la conquista americana. La desmitificación avanza por caminos dobles: los que van del presente de Mujica Lainez al pasado remoto, y los que desde aquellos años se tienden a nuestro siglo. Si la técnica actual —la luz eléctrica, el teléfono, los artefactos sanitarios, la ametralladora— es real para el cronista Mujica Lainez, no le cuesta aceptar entonces los milagros coloniales, con la misma complicidad maliciosa que Voltaire aplicaba a la Edad Media. En la base de trampas y tramoyas persiste la condición americana, tal como fue bordada por la literatura europea que comentó maravillas y dislates de los conquistadores; mundo de notas opuestas en que se anudan tantas modalidades expresivas: "¡Oh América, oh querida, fantástica, amorosa América del Sur, tigre de azúcar, alfajor de roca, boa sonriente, mariposa cruel, quetzal de ñandutí, poncho de orquídeas, nuda neruda musical, tierra de laboriosa interpretación!" (p. 188).

Las contaminaciones de elementos comparativos, explícitos o implicados, van estimulando el desarrollo, como si la búsqueda de los símiles diera un primer impulso al escritor, espoleado después por la felicidad

de sus hallazgos y la sorpresa de los encadenamientos; en este doble impulso Mujica Lainez hace alarde de sus caudales de lector curioso y buen frecuentador del diccionario. Los retratos certifican una modalidad de las soluciones, proclives al humorismo tipificador. Así cuando cosifica a los personajes, como en esta síntesis de un aristócrata castellano rancio: "desde niño, su carne revistió la misma encuadernación de cuero bronceado, repujado, con aplicaciones de terciopelo y oro" (p. 18). Otras veces recarga elementos definitorios para subrayar una suma excesiva, como en la presentación de la princesa europea que se buscaba matrimoniar con el Inca: "El soberbio gancho nasal de los Borbones, sutilmente diverso del apéndice similar de los israelitas, y producto de la afición a la caza de esos husmeadores soberanos; la mandíbula-espolón de los Habsburgo, que hundida en el Mar Terrible, abrió, entre olas, la ruta de América; el bilioso color de los Braganza, con su tono irrefutable de pergamino heráldico; y los ojos redondos, saltones, claros, de los Orleáns y de muchos peces, certificaron la legitimidad de sus sangres históricas" (p. 145). En otros pasajes el retrato se afirma en un detalle que desnuda la sucia intimidad del personaje, como en la visión de Álvaro Huáscar Yupanqui: "Su vejez sobrepasaba lo pronosticable [...]. Era tan viejo («sempiterno como el mar») que los quipos habían extraviado la cuenta de sus años, pero su edad se sumaba en los nudos de las arrugas que lo enfundaban entero. Sólo su boca, de labios carnosos, agitada por la rumia de la hierba, se conservaba joven y ávida, y parecía, cuando miraba con gravedad de toro al rebaño mujeril, que lo miraba con la boca" (p. 200). En otros momentos el acierto se apoya en la aproximación de elementos contrarios; así en el recuento de la existencia del General Xavier Moncil, situado sobre el fondo de los intérpretes americanos de la Revolución Francesa y la literatura neoclásica del mismo origen. La vida del Liberador parodia la de muchos héroes de la Independencia: infancia en una familia de padre fanáticamente monárquico, educación colonial, descubrimiento de las ideas libertarias, la cárcel y la huída, los triunfos guerreros y la fanatización republicana de madre y hermanas, las indecisiones sobre el gobierno más apto a la patria, la conspiración de los defraudados, la muerte violenta del General y la glorificación póstuma. Las tensiones entre tales hechos y sus comentarios son abiertas por las estrofas con que Octaviano Panida Sistro prolongó la fama del héroe; el estilo de nuestros poetas revolucionarios, tantas veces traicionado por el ridículo mitológico y otras tantas forzado por el consonante, es desgrasado y afilado en los octosílabos de Mujica Lainez: "De los Burros en La Paz, / se vio al musculoso Marte / mostrar la aguerrida faz, / y más feroz que feraz / petardear por cualquier parte" (pág. 170); "Cinco Leonas del Sur, / resueltamente bizarras, / desecharon el murmur / y rugieron al azur / con gorros frigios y garras" (pág. 170). Si las estrofas del pastiche deterioran al personaje con recursos que ridiculizan al ámbito que le fue contemporáneo, en otras páginas el efecto removedor se alcanza con el machihembraje de citas no casables; disparate que alivia el nivel trágico a que va ascendiendo la crónica. Ya sobre el final del capítulo, el Dr. Tejerina, admirador hirviente de los revolucionarios galos, escribe la condena del General que ha optado por la monarquía; eludiendo los símbolos de la logia a que pertenece el vengador, el texto junta tres frases —de Jorge Luis Borges, José Asunción Silva y

Arturo Capdevila— para degradar al asesino del héroe: "Adiós, réprobo General Xavier Moncil. Al fin me encuentro con mi destino sudamericano; en esta noche toda llena de murmullos, de perfumes y de música de alas, Melpómene, la musa de la Tragedia, viene" (pág. 217). De esta manera la musa trágica encuentra el piso enjabonado y en él resbalan los muertos de la hecatombe final. Al ridiculizar a Tejerina el cronista toma impulso para el movimiento de adhesión que se abre, no sin ribetes burlones, en las líneas últimas del capítulo, con su alusión a la prolongada virginidad de Xavier Moncil: "¡Bendito seas, General Virgen, Padre y Madre de Santa Fe: cada uno de nosotros, tus hijos y tus hijas, hubiera deseado ser la Vizcondesa dos Assombros, para aliviar tus inquietudes y colmar tu exaltación!" (pág. 226).

Las felicidades de la prosa suelen menguar su eficacia por la prodigalidad del autor, que en no pocas ocasiones desproporciona la estructura del relato. Hay más: en páginas los chistes se hacen fáciles y perecederos, muy dentro del tono oral que no soporta la fijación escrita; así ocurre en los juegos con nombres de personajes y lugares y en la proliferación de gentilicios burlones. El despilfarro verbal y los subrayados repetidos son enemigos a muerte del humorismo; también lo son ciertas claves, sólo comprensibles para quienes pertenecen al círculo del autor.

A pesar de sus párafos muertos, de fácil eliminación en una relectura exigente, *De milagros y de melancolías* vuelve la narrativa argentina a los rasgos del humorismo crítico que ha arrinconado el apasionamiento testimoniante de nuestra época. Mujica Láinez da una versión de la América meridional hecha con lucidez y destreza antes que con pasión; su ironía puede considerarse sólo manifestación del ingenio, pero es preciso detenerse en detalles de la crónica —por ejemplo las páginas que revisan las fundaciones del Civilizador, o las que siguen el ascenso y la caída del Líder— para comprender cuantas observaciones sagaces y cuantos juicios implica el libro. Todos ellos situados desde una visión de los sucesos que se ajusta a las perspectivas de los héroes que los aprovechan; el sentido recurrente de la historia fija tales rasgos ya en el capítulo de la fundación de San Francisco. Bracamonte ha ganado fortuna y posición social gracias a los avances de su generoso temperamento erótico; en un mundo de arribistas audaces, el personaje afirma las condiciones primarias de una vocación de mando; su última expedición prueba esta personalidad, impuesta sobre un entrecruzamiento de errores y equívocos, en que todos sus acompañantes se empeñan en colaborar; a pesar de contrariedades y tropiezos, se fundará la ciudad de San Francisco, y éste será el resultado positivo de la malhadada empresa. Un balance semejante cubre la trayectoria de casi todos los gobernantes, inclusive del Caudillo, como si estos héroes fueran capaces de alcanzar algún bien para la república, aún sobre la inclinación personal de sus egoísmos. Paralelamente se va desarrollando una serie de conflictos humanos en que la envidia es el motor básico; la de Dávila a Bracamonte inaugura este tema, que se va aproximando cada vez más a una actitud cainista, subrayada a partir de la independencia del país: el Liberador Moncil es asesinado por el seco republicanismo de su cuñado Tejerina, que ha encontrado el último impulso en los celos de varón desplazado; los desmanes del Caudillo Bravaverga encuentran su vengadora en la madre del Liberador, convertida en la amante del Inca viejo; el Civilizador Bravaverga, hijo del Caudillo,

es muerto por los recelos femeniles de la tía que lo violó en la adolescencia; el Líder Benicio Bracamón —ex Bracca Monte— es traicionado por un futbolista de vocación gubernamental, Pascasio Falavoro, corroído por la envidia del poder.

Desde el episodio del Fundador, mutilado por una flecha india, se abre la teoría de los tuertos de nacimiento o de industria que ejemplifican con exceso la verdad del refrán popular; su mitología se encarna en el feto del Niño Cíclope, disputado por quienes luchan tras del poder. Este ídolo, como otros muchos que van reapareciendo a lo largo del relato, encarna los anhelos oscuros del pueblo; los mismos que encuentran apaciguamientos momentáneos en algunos hombres elegidos, en quienes se reverencian los signos del poder providencial, tan firme entre las actitudes mentales de nuestra América. Fuera del Liberador, los otros protagonistas de las aventuras públicas tienen como último fin la conquista del mando, y una vez alcanzado, su imposición a través de las medidas más arbitrarias, casi todas en los límites del absurdo.

La visión de la América meridional recreada por Mujica Láinez no es nueva en su temática ni original en sus interpretaciones, pero la reiteración paródica le permite juntar en una concepción cíclica tipificaciones que se extienden desde la colonia al siglo XX; la versión deformante de su monóculo crítico se ha fijado en rasgos que completan una imagen de lo irrazonable, muy cercana a episodios claves de la real historia hispanoamericana. El "Epílogo espiritista", con su síntesis del retorno eternal, acepta la posibilidad de una futura fundación de la ciudad —tercera, cuarta, o millonésima—, como si la condición de los americanos obligara a pensar que lo Venidero morderá la cola del Pasado, o —con el tal vez de una pregunta— que "se cerrará la rueda y todo recomenzará, pero no idénticamente, sino confundiendo los elementos que el Tiempo brinda en su constante manufactura" (pág. 422). El epígrafe del apócrifo Cintillo había adelantado que "La historia de esta Ciudad es un rosario de milagros y de melancolías"; el final se abre al inquieto presentimiento de que siempre ocurrirá así, de que éste habrá de ser el destino de nuestra pobre América.

JUAN CARLOS GHIANO

LIBROS

Ficción

LUIS HARSS: *La otra Sara o la huída de Egipto.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Salir de las zonas más socorridas por nuestros escritores del momento es ya una novedad plausible; cuando a esto se agrega el uso de un lenguaje elaborado, propio, es el colmo de la novedad dentro de una literatura que pareciera secarse, haber llegado al peligroso punto de fusión entre no tener nada que decir (descartado el montón de pornografía) y, lo que es mucho más grave, una miseria de vocabulario remanido y escuálido.

Luis Harss, el acertado ensayista de *Los nuestros*, cumple en su primera novela en español —publicó en inglés *The blind* y *The little men*— un hallazgo de originalidad temática y riqueza lingüística. *La otra Sara o la huida de Egipto* no es propiamente una novela, si hablamos con criterio ortodoxo. Es como si un cuerno de la abundancia arrojara elementos y el artista los fuera distribuyendo, ordenándolos de acuerdo a un juego muy personal en un tablero de dimensiones ilimitadas donde la pieza clave sería un personaje: la bíblica Sara. Lo curioso es que Harss muda en el tiempo a su criatura y le da realidad en un lugar y en una época distante y distinta de la Canáan del Génesis: Buenos Aires, década de mil novecientos cincuenta. Pero la ciudad y sus acontecimientos, cruciales en esa fecha para la vida de la República, son como los hilos por donde se posa la telaraña, tejidos para que se desplace con comodidad, pero no vitales. Cualquier otro ámbito pudo haber sido el encuadre social de Sara, con la condición de que se acaten ciertas premisas apodícticas: la convulsión, la inestabilidad, el tránsito. Esas son las raíces que pueden hacer brotar a una criatura como la insólita mujer del libro. De esta manera las circunstancias que la engendran y la estimulan se confunden con su propio epos. En el relato se obvia todo detallismo ajeno al transcurrir que carga su propia dosis dramática porque el desplegarlos en el refugio de las páginas es quehacer de cronista especializado o, en última instancia, de historiador, no del novelista que se echa al hombro la responsabilidad de su personaje con sus vivencias, con su modo de respirar un proceso angustiante pero que asfixia de tantas maneras como individuos lo soportan. Ése es el cable más directo en la intercomunicación con el Antiguo Testamento: la paridad en el modo de referencia a los sucesos externos. "Pasaròn cincuentenarios, desfiles, pronunciamientos, como batallones de fantoches ahumados, y pensó las extravagancias de siempre, que estaba con la matufia, rumbo a Ushuaia o de viaje por el hampa, de los mataderos al

Abasto." Son rachas alusivas dentro de las trescientas diez páginas del libro, que van cayendo con precisión, no obstante su aparente intrascendencia.

Son Sara y Andrade —algo así como el Abraham que fija los estadios de la mujer— quienes soportan la presión de horas inmensas y ardientes. En un tiempo sin cronología fija, en un tiempo en espiral, las ceremonias desmesuradas de sus encuentros, espontáneos o fraguados, siempre decepcionantes, dejan la sensación de algo irreal y triste, de un fracaso infinito aunque no se sabe de qué: "Tenían un abono para encontrarse en ciertas épocas o temporadas o estaciones de un ciclo oculto, darse ese golpe de mano que resucitaba todas las viejas reliquias, cantarse esa música centrípeta que los volvía al eje y que a él, por lo menos, le daba una sensación de equilibrio imposible y contra las leyes de la gravedad. Poco importaba que el encuentro no fuera más que una alternancia y muriera en la tangente". Las reuniones de la pareja sobresaltan porque resta la esperanza de que todo llegue a ser normal y sin embargo cada avance es un eslabón hacia el desequilibrio último de la mujer, extravagante en sus prácticas esotéricas, nunca vulgar ni aun en las caídas rotundas por los bajofondos de la vida, imponiéndose constantemente un agonismo desgarrador, sangrante a medida que el final se acerca.

Toda la sustancia narrativa de *La otra Sara* inquieta con el plisado de su lenguaje. Algunos escritores latinoamericanos —Lezama Lima entre los mejores— procuran nutrirse con elementos expresivos cuyas fuentes son, por lo general, el rico vocabulario español y los aportes regionales o locales. El lenguaje usado por Luis Harss se abre a esa perspectiva. Diseñado como sobre un bastidor, cada puntada embiste sobre la siguiente para elaborar un dibujo barroco, sin períodos de receso, donde el lugar común o el 'slogan' se mimetizan al lado del giro o la palabra poco frecuentados. "Entonces Andrade hacía algún gesto palmado, con la cabeza llena de vapores que le empañaban los ojos, y era un santificado sea tu nombre y a tus plantas rendido un león". Los modismos porteños también hacen guiños a la deslumbrante pureza de una joya del diccionario académico. Crea, de esta manera, su propio sistema verbal cuya técnica favorece a la magia de los personajes por su adecuación semántica a las peripecias que éstos sobrellevan y al mismo tiempo consigue cristalizar imágenes inusitadas.

BEATRIZ DE NÓBILE

JUAN DRAGHI LUCERO: *Andanzas Cuyanas*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1968.

Andanzas Cuyanas se compone de once relatos que, en su casi totalidad, abarcan el arco completo de una existencia, ya que los protagonistas descuentan que el único acontecer que pueda dárseles, en los días que les quedan por vivir, es el de la muerte. Todos ellos son seres simples, rústicos, a merced del azar, "paja voladora con quien juega la suerte a su antojo", como el Laucha de Payró. Sin embargo, aunque *Andanzas Cuyanas* recuerda, en algunos aspectos, *El casamiento de Laucha* —here-

dera directa y conciente de la picaresca española— bueno es subrayar que la semejanza no llega más allá del *padecer* de las vicisitudes de la suerte, puesto que en Draghi Lucero hallamos la vigencia de los valores morales, la exaltación de la familia y, por sobre todo, la de la madre, exaltación que suele exteriorizarse en un sentimentalismo que no condice con la sobriedad de expresión de nuestros paisanos.

Los relatos nos sumergen en la Argentina rural del siglo XIX. Historias de cautivos, de fugas fracasadas, de laboriosos rescates, de despojos legalizados, de arrieros baquianos y de peones medrosos o infieles y, detrás de ese sufrir del hombre, interrumpido por las breves pausas sosegadas en el rancho materno, los campos resecos, los pantanos, el agua salobre, las fatigosas distancias.

Los relatos son, en verdad, biografías de seres tan semejantes que parecerían ramas de un mismo tronco y, si bien el azar los arroja por distintos caminos (diferencia más aparente que real) los días son, para todos ellos, una sucesión de oscuras tribulaciones que desemboca en la aceptación resignada de lo que les cupo en suerte, contentos de sobrevivir a tantos combates.

Esta igualdad de seres y de circunstancias, si da al libro evidente organicidad amenaza con hacerlo caer en la monotonía, peligro que, con toda evidencia, no sortea el autor. La machacona repetición de modismos —usados a manera de estribillos en los relatos en primera persona— subraya esa monotonía.

En *Andanzas Cuyanas,* como suele acontecer —ya que un libro de cuentos es empresa, insospechadamente, riesgosa— el conjunto hizo desmerecer el valor de las partes.

RENATA DONGHI HALPERÍN

CRISTIÁN HUNEEUS: *La Casa en Algarrobo.* Buenos Aires, Editorial Sudmericana, 1968.

Si el espacio de papel ocupado por una nota bibliográfica debiese ser proporcional a la importancia del libro que la motiva, ya en este renglón estaríamos malgastándolo. Tal la trivialidad de los cinco relatos que integran este volumen. Y tampoco hay méritos de estilo. A lo sumo, una redacción prolija y chata, de esas que en hoja de carpeta colmarían de esperanzas a algún profesor de castellano. Pero todo optimismo benévolo cesa si acudimos a la contratapa, donde podemos enterarnos de que el autor "nació en Chile en 1937 y estudió literatura en Cambridge". Y claro que cabría la posibilidad de decir que no, que es mentira, y parafraseando a aquellas mujeres de Quevedo hacer que el libro clame: "No hay tal; no he cumplido quince. ¡Jesús!, ¿quién tal dice? Aún no he entrado en dieciocho; en trece estoy; ayer nací; no tengo ningún año; miente el tiempo...". Sólo que de los cinco relatos, tres reiteran insidiosamente el recorrido geográfico señalado en la contratapa, y en esas peripecias de algunos estudiantes chilenos por las universidades inglesas termina uno por rendirse a la consecuente evidencia de que el autor ya tiene treinta y un años, ya estudió literatura en Cambridge, y ya publicó anteriormente otros dos volúmenes de relatos.

El abrevadero temático es, como dijimos, inmediato y testimonial: de la realidad al libro por viaje directo, sin escalas. Y precisamente, al no pasar esa realidad por ningún prisma previo (sea éste filosófico, o poético, o psicológico, o social, *pero que sea*), el testimonio queda transcripto en fotografías apagadas y prescindibles. Bien sabemos que cuando un autor no tiene mundo propio e interior, ni siquiera el exterior puede reflejar con eficacia objetiva. El lector queda afuera, sin haberlo vivido y sin obtener tampoco una experiencia adicional en su relato. Y queda también preguntándose sobre el por qué y para qué de ese cúmulo de párrafos cuya lectura ni halaga ni molesta ni informa ni modifica.

En algunos de los relatos *(Don Patricio, Carvallo Troncoso, Becados)* hay indudable intención de sátira social, pero queda en conato, en la pluma medrosa que sobrecargó las tintas en los lugares comunes. En los dos restantes *(Cambridge en Diciembre*, y sobre todo *La Casa en Algarrobo)* el autor describe con notorio afecto una serie de personajes que pretenden ser artistas e intelectuales, y para demostrarlo andan con Hermann Hesse y Arnold Schönberg al retortero, pero hacen y dicen ñoñerías de calibre tal que cuesta creer que lo sean. Y en esto, a Cristián Huneeus no parece haberlo movido el nihilismo acerca de los jóvenes intelectuales. Más bien logró una sátira a pesar de sí, y en ella quedó atrapado junto a esos personajes que lo reflejan, soñando producciones que luego no plasman, y pretendiendo sacar victoria del testimonio de esa derrota.

En suma, si es verdad que no hay peor pecado que la falta de imaginación, este libro es pecador, y de los muy escandalosos, aunque esté pudibundamente redactado.

JOSÉ LUIS SAENZ

ALBERTO RODRÍGUEZ MUÑOZ: *El Grifo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Son ocho cuentos independientes en título y temática, que el autor agrupa (ignoramos con qué criterio) en tres secciones encabezadas con epígrafes de T. S. Eliot, Maeterlinck, Rostand, Vallejo, Pavese y Hemingway. A éstos debemos agregar el título de un cuento: *¿Por qué tan tranquilos los atrios? ¿Por qué este silencio en el Palacio de Admeto?* que es cita de Eurípides, y que preside los sinsabores de un porteño fanático del box durante la noche en que se desmorona su ídolo (los atrios de Admeto serían las puertas de salida del estadio; y el silencio de los espectadores...).

La dispersión de epígrafes condice con la de los cuentos. Hay de todo, como en tienda bien surtida. Alguno satírico, como "La Mancha" (ingenuo, con mucho de lugar común); otro onírico, "Dios, como un paciente labriego", decididamente hermético; otro costumbrista, "El grifo", largo diálogo teatral sin especificación de quien habla —y para confusión de quien lee—; con lentas acotaciones de gestos y alguna incursión en la técnica escénica del racconto; etc. Se puede decir que si el libro no parece antología de diversos autores es por la unidad que le imprime la prosa de Rodríguez Muñoz.

Prosa abigarrada y confusa; hilativa del pensamiento a costa de mostrar entre coma y coma el arduo cincel que quiso recrear la espontaneidad, sin lograrlo. Siempre se extraña el trazo decidido, directo, la costura invisible del buen sastre. En "El gorrión en la rama" el autor adopta la técnica de brindar a su personaje en primera persona, fotografiando su lenguaje y el tempo conversacional, pero sin renunciar a las prerrogativas de su prisma de narrador omnisciente que todo lo ironiza y nada se le escapa... salvo la pretendida miopía de quien quería dar señales de vida entre interjecciones y giros lunfardos.

Con este estilo agobiador y denso ('sudoroso' diría Nietszche), que acumula varias metáforas o adjetivos donde bien podría ir uno solo, Rodríguez Muñoz va diseñando un mundo cotidiano y liminar al mismo tiempo, abultado de pringues y desagrados —de los que sólo se salva a medias alguna evocación de provincia, "El aire quieto"—, verdadero oasis entre tanta resentida sordidez con algo de tango. De toda esta monocromía tristona y quejosa se destaca, por el rigor de su construcción y su progresión narrativa, "Los murciélagos", que también muestra acabada psicología y aliento trágico. Aliento que otras veces el autor no alcanza, cuando se lo propone en tono elegíaco.

Una posible unidad íntima de los cuentos sería el conflicto campo-ciudad; en este caso: el paisaje ribereño de la adolescencia ("El aire quieto"), un pueblo de siesta provinciana juvenil ("El grifo"), y un Buenos Aires de oficinas ("Nadie se muere"; "La mancha") y lucha ("Los murciélagos"; "¿Por qué tan tranquilos los atrios?") que fagocita o desgasta sin piedad a todos, provincianos y porteños ("El gorrión en la rama"). Pero la diatriba se revierte. Por aquí y por allá, casi a pesar de ellos, va aflorando en los personajes el germen íntimo de sus fracasos muy suyos y muy unánimes. ¿Hasta qué punto rigió Rodríguez Muñoz estos hilos, o lo rigieron? No sabríamos decirlo, pues siempre hay un clima de transferencia autobiográfica, de exorcizar fantasmas interiores (tal como Lénormand lo postulara). Pero no podemos descartar un hábil matiz de narrador. In dubio pro reo... ya lo decían los romanos.

J. L. S.

SALVADOR GARMENDIA: *Doble fondo*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.
Día de ceniza. Caracas, Monte Ávila Editores, 1968.

Con frecuencia, apresurados por la lectura, pasamos de largo, indiferentes, ante las viñetas que nos solicitan desde las tapas de los libros. Es que nos hemos acostumbrado a las ilustraciones puramente decorativas, enigmáticas a veces, extremadamente lineales otras, que poco o nada tienen que ver con la obra que acompañan. De ese modo el ideal de estructura que se quiere descubrir en ella se quiebra imperceptiblemente por donde primero se aprehende: su configuración externa. Muy otra es la impresión que producen los dibujos de Julio Paz para *Doble fondo:* sobre la resquebrajada cabezota de un muñeco, que yace caída y paralizada en una mueca de asombro y espanto, se cierne una siniestra ave de alas desplegadas. Lo grotesco y alucinatorio, en rica conjunción, anti-

cipan el clima opresivo, las visiones oníricas, que irrumpirán ante el lector desde cada relato.

Salvador Garmendia, joven narrador de la nueva literatura venezolana (nació en 1929) llega precedido por el éxito de dos novelas: *Los pequeños seres* (1959) y *Los habitantes* (1961). En *Doble fondo* ensaya una nueva y compleja perspectiva: el cuento. Reúne allí doce relatos breves de desigual calidad.

El escenario en que se agitan los personajes es el de la ciudad, una cualquiera, bullente, trivial pero llena de acechanzas, minada por la corrosión lenta e implacable de su arquitectura y de sus individuos. En medio del orden consuetudinario, en ese mundo conocido de todos los días, de pronto surgen inesperadamente, casi con naturalidad, lo irreal o lo anormal (Cfr. *Toc-toc, 1.30 p. m., 12 m.*). La unidad les llega a los relatos desde el tema de la violencia, al que Garmendia da forma con fría minuciosidad, a modo de *leit-motiv*, en múltiples variaciones. Es posible reconocer, entonces, los ejes sobre los que se urdirán las tramas: apariencia-realidad; realidad-irrealidad. El primero afecta la conducta de los personajes; el segundo caracterizará el ámbito por donde transitan esos seres entre la lucidez y la alucinación. Y como principio, si no ordenador, al menos totalizador, de ambos ejes, la violencia.

Los personajes de *Doble fondo* viven presionados por la censura de una sociedad "civilizada" que los obliga a inhibir impulsos, disfrazar deseos y encubrir intenciones. Por eso la áspera agresividad de cada uno, orientada originariamente hacia los demás, se desvía en lo oscuro del subconsciente y reaflora, enmascarada bajo una apariencia de legalidad: el otro no será afectado, pero la violencia, crudamente reprimida, se vuelve contra el que la sufre. El equilibrio queda, por el momento, a salvo, aunque el individuo se autodestruya. Alucinaciones, manías, perversiones eróticas, fantasías oníricas en lúcidas vigilias, masoquismo, constituyen la verdadera *realidad* que viven los solitarios personajes, aun cuando a la sociedad le muestren la *apariencia* de un comportamiento normal (Cfr. *Doble fondo, Estrictamente personal, Toc-toc*). El planteo es claramente psicológico, casi diría psicoanalítico, y de alguna manera recuerda los esfuerzos surrealistas de comienzos de siglo por convertir en materia literaria los contenidos del subconsciente.

No es difícil orientarse en los escasos vericuetos que ofrece la línea argumental de los relatos. Las tensiones nunca son extremas porque el autor, que revela una curiosa originalidad en el enfoque de procesos psicopatológicos, no parece tan decidido a las audacias formales. El lector tiene la sensación de recorrer caminos conocidos, en los que sin embargo algo ha cambiado. No sabemos qué quiso hacer Garmendia, pero se ha quedado en una incómoda posición intermedia entre lo tradicional y las técnicas de avanzada. En los frecuentes montajes de fantasías oníricas sobre la trama del relato no es raro tropezar con las líneas de unión que han quedado al descubierto (Cfr. p. 79).

La colección se inicia con un cuento que escapa a la tónica general. Parece un sabio ejercicio de estilo, un desafío que el escritor se lanza para probarse en una técnica diferente. Y sale a medias airoso, pues lo que consigue no es un cuento "stricto sensu": no hay intriga, no ocurre nada; sólo hay un relator que, siguiendo las huellas del objetivismo, describe escrupulosamente todo cuanto puede ver en una habitación, desde

un limitado ángulo. Pero de pronto percibimos que el autor se ha enredado entre sus materiales y, para escapar, se lanza sin pensarlo demasiado hacia otra perspectiva: la del narrador que con su imaginación trasciende los muros de ese cuarto e incorpora nuevos escenarios (Cfr. pp. 14, 15). Se trata, pues, de una híbrida página de transición, en la que se han confundido, no asimilado, viejos recursos narrativos con otros heredados de los modernos movimients de vanguardia, y que ha violado los rasgos básicos que definen al género.

Los relatos en los que la calidad y la técnica se conjugan con mejor resultado son, quizás, *Estrictamente personal, Maniquíes* y *1.30, p.m.*

De todo esto parece deducirse que el autor, dueño de un lenguaje rico, sugerente y dócil, de una peculiar agudeza en el planteo de los conflictos, no encontrara en el cuento el género adecuado para su cabal expresión. Su tendencia natural al trazado de personajes de aberrantes contornos y el regusto por las descripciones prolijas y deslumbrantes hacen pensar que Garmendia ha de transitar mucho más cómodo las múltiples aperturas que le ofrece la novela.

En efecto, basta penetrar en las primeras páginas de *Día de ceniza* para comprobarlo. Es como si la opacidad que envolvía ese mundo degradado de los cuentos se hubiera evaporado y dejara, en carne viva, una realidad no menos sórdida ni deforme, pero luminosa, intensamente vital. Se adivina una acre concepción que trasciende los escuetos límites de la trama argumental: el mundo es una ruina, el hombre avanza en un proceso irreversible hacia la aniquilación. La intriga que se forja no es en modo alguno simbólica ni alegórica: es ficción, pero expuesta con un realismo tan austero que podría pasar por una crónica viva de la gran ciudad. Si *Doble fondo* era un calidoscopio de seres apremiados por sus obsesiones de maniáticos ensimismados, la novela abordará otro filón en la compleja psicología del hombre de hoy: el fracaso, en la doble vertiente del amor y la vocación. Los personajes son espejos simultáneos que multiplican la misma frustración: en unos más que en otros, una sofocada vocación literaria, no necesariamente apuntalada por auténtico talento, y el mismo hastío, la misma medianía.

El autor no llega a agotar las posibilidades de los materiales (no hace un buceo exhaustivo en la psicología de los personajes; muchos matices están antes sugeridos que desarrollados; el del desenlace es quizá el capítulo menos trabajado de la obra) y cae a veces en planteos que, por no ahondados, por ser meras formulaciones hechas al pasar, como para no desaprovechar la oportunidad de parecer actual, resultan, a la larga, ingenuos. Me refiero, por una parte, a la apenas esbozada polémica de estos pseudo intelectuales sobre la poesía (hay quienes defienden la poesía comprometida, otros prefieren la personal e íntima que responde al ideal de "el arte por el arte" Cfr. p. 30, 94, 95, 169, 197); y por otra, a las dispersas alusiones a la realidad política (se habla de un encuentro entre manifestantes y policías, y de tibias simpatías hacia el comunismo).

El enfoque de la realidad es unilateral: predomina lo negativo, lo deforme. Los retratos son casi caricaturas; la vieja arquitectura de la ciudad que mira al mar avanza, en sordo contrapunto, hacia la misma

ruina de sus personajes. Pero todo está muy bien contado. Hay razones que justifican el prestigio de Garmendia como novelista: una técnica, si no personalísima, al menos en consonancia con las innovaciones ensayadas en los últimos tiempos (sobre el presente del relato se van insertando mojones en la historia del protagonista, recuperados en evocaciones hacia pasados más o menos lejanos, o en proyecciones hacia el futuro), un estilo trabajado que no pierde espontaneidad y, sobre todo, el prolongado esfuerzo que alienta las descripciones, brillantes, crudas por momentos, casi cinematográficas, desde las que desfila un mundo de mendigos, empleados, borrachos, seres siniestros o dignos de piedad, una realidad que se reconoce como americana pero que, por trechos, parece endeudada con los esperpentos de Valle-Inclán.

MARÍA ISABEL SIRACUSA

Ensayo

ANDRÉ COYNÉ: *César Vallejo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968.

En 1957 la Editorial Letras Peruanas publicó el primer libro de André Coyné sobre el poeta peruano: *César Vallejo y su obra poética*, que reunía artículos aparecidos entre 1949 y 1955 en las revistas *Mar del Sur* y *Letras*, de Lima. La reedición que nos ocupa amplía, con correcciones y, en algunos casos, nuevas redacciones, ese primer trabajo.

La obra está dividida según los dos períodos fundamentales en la vida del poeta: 1892-1923, los años de Perú, y 1923-1938, los de la estada en Europa.

El capítulo inicial —*De Santiago de Chuco a Lima*— ilustra las alternativas del paso de la niñez a la adolescencia de Vallejo, apoyado sobre un itinerario de breves residencias en ciudades y pueblos desde la sierra a la costa: Santiago, Huamachuco, Quiruvilca, Trujillo, Lima. Paralelamente aparecen los nombres de quienes introdujeron al joven escritor en los ambientes ilustrados de las dos últimas ciudades. Nos enteramos también de las lecturas frecuentadas por la generación nueva de entonces, que son las que van a señalar los primeros rumbos en los intentos literarios juveniles de Vallejo.

En el capítulo II, tras señalar la influencia ejercida en el Perú de esa época por los poetas Abraham Valdelomar y Alberto Hidalgo, Coyné destaca cómo Vallejo, en *Los heraldos negros*, se aparta de las novedades del vanguardismo y, a riesgo de parecer rezagado, elabora sobre la base de la última poesía modernista su propio módulo poético: "el autor, desde

que descubrió la poesía modernista, la dejó decantar en él, impregnándose de lo que ella tiene de poesía a secas, para mejor desechar lo circunstancial, hoy caduco" (pp. 42-43).

Respecto de las dos influencias mayores —Darío y Herrera y Reissig— Coyné desmenuza las correspondencias que acercan a Vallejo a los dos poetas y las disparidades que lo aíslan en la originalidad de su propio genio poético. Resulta interesante, se comparta o no su punto de vista, lo que sostiene a propósito de la distinta forma en que América incide en Vallejo y en Darío: "[Vallejo es] el primer poeta hispanoamericano en haber asumido —conciente e inconcientemente— la herencia blanca y la india... el mestizaje de Darío era mestizaje tropical, menos tenso, menos dramático (no tanto del 'soplo' y del 'hueso' como de la voz y de los sentidos), a la vez que más cargado de cultura" (pp. 32-33, nota). Más adelante recalca "el abismo anímico que, no obstante una indudable fraternidad espiritual, siempre separó al poeta nacido en Metapa, en la América tropical, del nacido en Santiago de Chuco, en la América andina. Hombre de un valle de altura, el segundo; hombre de llanuras cálidas el primero: dos temperamentos en el fondo antagónicos" (pp. 47-48).

Los capítulos restantes de la primera parte analizan extensamente *Los heraldos negros* y *Trilce*. En un breve apartado se presta detenida atención a *Escalas melografiadas* que, a juicio del crítico, es fundamental para entender la estética del segundo libro.

En varias páginas de cuidadosa exposición Coyné justifica, con razones muy atendibles, la brevedad y falta de reelaboración de la segunda parte. A pesar de sus limitaciones, reconocemos en ella lo valioso de los datos biográficos de esa etapa tan intrincada por las idas y venidas a través de una Europa sacudida por circunstancias políticas que consolidan en Vallejo una toma de posición que ya venía madurando desde América. Pero lo que más preocupa al crítico, y se esfuerza por demostrar, es la existencia de una distancia última entre el hombre militante y el poeta: "La poesía no existe en el vacío como entidad anónima sin relación alguna con el hombre y las variadas posturas que asume. Pero dichas posturas conciernen cada cual a una zona diversa del individuo, la que, si bien comunica con las demás, actúa de un modo particular. Quien come y duerme difiere de sí mismo en cuanto ser que dice que come y que duerme;... o en cuanto a ser que teje ficciones, sean ellas las más apegadas a los motivos de su lucha. Valgan estos ejemplos para preservar los derechos de una poesía hipersubjetiva que agita los arcanos de una sensibilidad exasperada, cuya *simpatía* abarca todos los infortunios ajenos" (p. 272); "el lenguaje poético, en las vueltas y giros de su cavilar de siempre, agnóstico y agónico, absorbe el lenguaje simplemente político. Impregnada de política, la poesía de Vallejo queda más acá y, al mismo tiempo, va más allá de la política; en eso consiste que sea verdaderamente poesía" (p. 305).

Ahora bien: si la poesía de Vallejo nos enfrenta con un código tan particular que a menudo nos hace creer impotentes para descubrir, al margen de su dimensión estética, su referente (ya sea dentro o fuera del propio código), todo intento de interpretación corre el riesgo, aun en los casos de mayor agudeza e intuición críticas, de dar pasos en falso. Por lo mismo, todo estudio de su obra presentará, por claro que se proponga

ser, un grado considerablemente alto de complicación inevitable que resulta de reflejar un universo tan poco asible. El trabajo de Coyné no se salva totalmente de esos riesgos. En principio debemos afirmar que es mérito suficiente el haber llegado a ver, con lucidez asombrosa por momentos, el trasfondo conceptual de gran parte de la obra vallejiana. Pero también es cierto que no es lícito reducir un poema —o toda una poética— a su equivalente conceptual; de ello es conciente el autor ("No olvido que idealmente la poesía se basta a sí misma y que ella nunca *quiere decir* nada, sino que *dice* simplemente lo que dice"; "Interpretar cualquier poesía supone fatalmente reducirla y traicionarla, sea que la glosemos de un modo seguido, lineal, sea que procedamos por sondeos, extracciones y cotejos" pp. 254-255).

Coyné declara haber elegido el didactismo como principio metodológico. Esa intención es evidente sobre todo en la primera parte del libro: biografía, descripción del entorno cultural, análisis de la obra según afinidades temáticas, descubrimiento y aclaración de motivos capitales (infancia, orfandad, presciencia y experiencia del hambre). Pero llegamos a un punto en que se hace menos diáfano el planteo, y es cuando en la elucidación de ciertas páginas reconocidamente difíciles, el crítico se lanza a la no siempre exitosa aventura de la reelaboración personal, absolutamente sujetiva, de lo que el poeta *quiso decir*. Y es aquí donde contradice su propio aserto. Frente a pasajes de sagaz interpretación estilística, o de otros que iluminan a través de lo existencial la pura substancia poética, no podemos menos que azorarnos cuando el crítico se dispara al azar de una aritmética de este jaez: "T[rilce] 48... parte de un hecho anecdótico, nada simbólico: 'Tengo ahora 70 soles peruanos'; daría lo mismo que fueran 80 soles, o 90, ó 40, aunque más vale 70, decena de 7 (3 + 4) y número consecutivo de 69, el único en poder leerse tanto al revés como al derecho" (p. 216). O de una derivación que podría continuarse *ad libitum:* "Trilce enlaza el motivo de *tres* —número que el título misma suaviza— con el del *ala*, y el de la pluma por la cual existe el ala, y el del pichón que da lugar al ave apenas cría alas. Por algo el escritor, y especialmente el poeta, es un hombre de pluma" (p. 225).

Cabe por lo tanto preguntarse si ese "didactismo" enseña, esclarece, abre al lector común compuertas que le son rebeldes, o esconde la posibilidad de una demostración aplastante de aptitud creadora, de inteligencia vuelta sobre sí misma para mayor gloria... del crítico. Y hay más: ¿adónde conduce, en última instancia, una crítica de este tipo? Coyné mismo insiste en "el milagro de una *escritura* apta para infinitas lecturas", pero la que él nos da en algunos casos es *su* lectura única, privada, no siempre compartible.

Queden tales reparos como simple interrogante, que no invalida, desde luego, nuestra admiración por la minuciosa documentación, el rigor en el manejo de los datos, cuidadosamente atesorados en años de dedicación ferviente a Vallejo, y la reconfortante honestidad con que André Coyné acepta las limitaciones impuestas desde adentro y desde afuera de su tarea de exégesis.

ALICIA M. ALONSO

JAMES BALDWIN, STOKELY CARMICHAEL, MARTIN LUTHER KING Y OTROS: *La nueva revolución norteamericana.* Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

Aparecen en esta publicación algunos elocuentes documentos de dirigentes negros, representantes de diversas estrategias de lucha social en los Estados Unidos. La selección, cuidadosamente ordenada, y las notas señalan el trabajo minucioso y conocedor de Miguel Grinberg, a quien también se debe un enfático prólogo y una muy útil cronología final, que permite situar cada testimonio dentro del proceso, que es, con toda evidencia y como lo señala el título, *Una nueva revolución norteamericana.* La esclavitud negra estuvo presente en la historia norteamericana desde siempre; la "peculiar institución" que llenaba de incomodidad a los Padres de la Patria, el gran negocio del Rey Algodón, la gran causa de la Guerra Civil... fueron encrucijadas dramáticas donde cada vez se postergó la dilucidación final de una ambigüedad entre la postulación de una democracia social igualitaria y una realidad económica de explotación vil. Por humanitarias que aparecieran las protestas de los historiadores sureños, refugiados en un pasado dorado de aristocracia y caballerosidad, y por beligerantes que se asumieran los abolicionistas norteños, la verdad es que ninguno de ellos pensó jamás que los negros fueran *efectivamente norteamericanos.* Ni el propio Lincoln, a quien el problema moral preocupaba tan hondamente como la unidad de la nación.

La diferencia con la situación actual está dada por el hecho de que ahora es el mismo negro el que busca una incorporación neta, en la medida en que empieza a tomar conciencia de sí mismo como ser humano total. El grado en que esa toma de posición afecte el orden establecido en su nación, la ductilidad hacia el cambio que la estructura de poder norteamericano sepa ejercitar, mostrará los pasos de esa *nueva revolución.* Es éste un momento al decir de Gunnar Myrdal, en que "los imperativos prácticos económicos y el idealismo norteamericano convergen", reflexión que suena a paradojal, pero no lo es tanto si la llevamos hasta sus últimas conclusiones lógicas. Se trata, en definitiva, de despojar a los norteamericanos de la apatía moral y del cinismo político que ha cimentado la cultura masiva, y de restaurar las posibilidades de una efectiva democracia social.

Por otra parte, las aspiraciones negras coinciden con el movimiento de democratización mundial; negarlo es incompatible con la razón histórica de nuestro siglo, y su éxito es deseable y previsible, a largo alcance. Llegar a la meta más o menos pronto depende de la eficacia de la estrategia y de los métodos.

La bondad de este libro consiste, precisamente, en mostrar con total objetividad y sobre la simple exposición de documentos reveladores, el amplio espectro de las actitudes posibles. Declaraciones de James Baldwin; posturas teológicas y odio racial burilado con maldiciones apocalípticas en Malcolm X ("La única solución para el hombre blanco es darnos algún territorio que sea nuestro; dejarnos ir, salir de este reino de perversidad y para que nos las arreglemos solos"); su patético testamento de 1965; el tenebroso manifiesto del Ku-Klux-Klan de 1964; la

advocación cristiana de Merton, que incita a una vivencia más auténtica del ser cristiano, distorsionado por conservadores y racistas; penetrantes entrevistas y alocuciones de Luther King donde se exponen exhaustivamente las facetas de su posición de "no-violencia" (la "única alternativa racional es la no-violencia para reconciliarnos y vivir en comunidad"); la progresiva actualización de la encrucijada de semejante postura, expuesta en conexión con el problema de Vietnam; la declaración de 1966 del Comité Coordinador Estudiantil No Violento; las declaraciones del clero de color sobre el Poder Negro y, finalmente, la postura más lógica dentro del cuadro político, la de Stokely Carmichael, con su tesis de levantar un PODER NEGRO, que entre a luchar en el terreno de la estructura de poder, abandonando la lucha por la conquista de derechos civiles que no se aceptan como dádiva humanitaria sino como fruto de la gravitación en el juego político. Su ideología se resume en estos cuatro puntos: 1) que el negro deje de avergonzarse de serlo; 2) que redefina los conceptos de libertad, de liberalismo blanco, de nacionalismo negro, y de poder político; 3) que edifique una base de poder sobre una conciencia de negritud; y 4) que se movilice para construir instituciones políticas, sociedades económicas y culturales independientes, a fin de poder controlarlas y utilizarlas como instrumentos de cambio social. Ya no espera la buena voluntad de los blancos, ya no se ve el problema como moral: ahora es económico, de alcance nacional, y amenaza alterar el *statu quo* de la sociedad norteamericana. El poder es visto como técnica de conquista, la fuerza como instrumento de lucha dentro de la sociedad norteamericana.

De este planteo surgen implicaciones de alcance incalculable. El Poder Negro no se ve a sí mismo como fenómeno aislado, sino como una manifestación más de lo que sucede en todo el área dominada por el imperialismo económico, área que ha dado en llamarse Tercer Mundo, atendiendo a esa dependencia, borrando las infinitas diversidades culturales. De donde resulta que el problema racial deja de ser tal, dentro de la lógica de este planteo.

El planteo es simple, lógico, directo. Las consecuencias de semejante prédica no pueden inferirse. El eco despertado ha sido inmenso, pero puede resultar que, aunque potencialmente el poder sea enorme, no culmine en verdadero cambio social. Los libros de C. Van Voodward, de Kenneth Stamp y de K. K. Bailey, desde el punto de vista histórico, han ilustrado tan ampliamente la complejidad del problema en su trasfondo socio-cultural, que hacen aparecer como simplificadoras estas afirmaciones, aunque no se desconoce su justicia y su fuerza combativa.

Es indudable que la Nueva Sociedad, que ayudó a perfilar la primera revolución norteamericana, en la anticipación concreta de un mundo igualitario, está dando sus últimos frutos en esta rebelión negra. Falta saber si la violencia será el único instrumento de redención histórica, o si las consideraciones de provecho material inmediato seguirán entorpeciendo la imperiosa acción reformadora. Este libro proporciona una visión objetiva de todas estas alternativas y añade el valor imponderable de ser testimonio de una encrucijada de nuestros días, que a todos compromete.

HEBE CLEMENTI DE SCHWARZ

FRANCIS JEANSON: *El problema moral y el pensamiento de Sartre.* Buenos Aires, Editorial Siglo XX, 1968.

Me acerco a la ventana de mi escritorio que da al exterior y observo una escena callejera: una mujer baja de un colectivo con una criatura en brazos. Desde la vereda, un hombre los recibe, ayudándolos a bajar. He observado a la mujer, a la criatura y al hombre, sus aspectos, sus trajes. ¿Qué me induce a considerar la escena descripta como callejera sino el hecho de percibirla sobre el fondo de un mundo determinado? Un mundo que supone al observador y al sujeto de observación. Pero ¿he visto solamente la escena? De ningún modo, pues no existe percepción en estado bruto. Por integrarse en mi vida, por ser, en fin, biográfica, la escena es necesariamente dual. Allí están, sin duda, la mujer, la criatura, el hombre, pero en la medida en que suscitan y sustentan una imagen y, con ella, mi facultad imaginante. Y como esa conciencia imaginante supone una posición de parte del observador, como éste, en fin, imagina en "situación", no es extraño que la escena haga vibrar por simpatía otras percepciones acumuladas o presentes en el "tiempo" o en el espacio temporal de aquél. Así, dicha escena es capaz, por ejemplo, de estimular, promiscuamente con el hecho banal y cotidiano que percibo, una vivencia asociada a mi infancia y a mi estado presente. Concluyo, pues, que toda percepción es un recuerdo o una reminiscencia, pero que, a la vez, es ambivalente en la medida en que propone otra cosa y en que, al aniquilarse como simple objeto, nos remite a nuestro ser en libertad. Toda conciencia es imaginante,. nos dice Sartre. Como toda emoción es *emocionante*, en el sentido transitivo del participio. Esta condición, "orientada", de nuestro cuerpo y de nuestro espíritu armonizan, en la filosofía sartreana, con la vida humana como proyecto y elección. En orden a esta intencionalidad de nuestra persona somos lo que queremos y queremos lo que somos. Ninguna otra libertad nos está concedida fuera de estos límites. Algo percibe en nosotros, antes de que nos ilusionemos en percibir por nuestra cuenta. Y en esto nos va, por así decirlo, nuestra vida. Si me he dirigido a la ventana de mi escritorio y anoté la escena conforme a las líneas que preceden es porque tengo un estudio cuya ventana da a la calle, pero también porque soy imaginativo, intelectual e introspectivo. En otras palabras: lo que Sartre llama situación actuaba ya, en el caso, para que se me ocurrieran las reflexiones que ahora extiendo en esta página con motivo de un libro de Jeanson.

Esta obra incluye una exposición y una crítica del pensamiento de Sartre tal como puede seguírselo a través de la psicología de las emociones, de *L'Imaginaire*, de la ontología de *L'Etre et le Néant* y de su producción estrictamente literaria. El libro impone —por su propia condición refleja y por las defensas que Jeanson opone frente a aquellos que, como Lefevre o Wahl, han discutido la posición existencial de Sartre— un reexamen de las ideas de quien, como el autor de *La Nausée*, por una razón u otra, ha tenido tanta gravitación en la concepción del mundo presente.

Sartre, ¿es o no un filósofo? Habría que dilucidar primero qué se entiende por filosofía. Pero es evidente que su inmanentismo, implícito en la teoría del hombre en *situación*, ubica su pensamiento dentro de un

orden que provoca la difícil pregunta. Después de leer *El Ser y la Nada* se tiene la convicción de que Sartre es, sobre todo, un moralista y, por lo tanto, un psicólogo. Esa moral, esta psicología, se fundan, se justifican, en una acción: esta acción precisa que me induce a proyectarme, mal o bien, en el cuadro de la existencia y que es inseparable de ella. El mundo de Sartre es un mundo de libertad y, por lo tanto, de elección. Ahora bien, esta elección —"*il faut choisir*"— es fundamentalmente impura, si es verdad que el hombre juega a sí mismo en un mundo condicionado por aquella particular situación. Su moral resulta, así, ambigua: el hombre se debate en el plano de la mala fe y debe, por así decirlo, contar con ella. Y, para colmo, en un orbe de objetos que, librados a sí mismos, carecen de significado, son absurdos: es la raíz de aquel árbol que, en una plaza pública, angustia a Roquentin. Creo que en este plano se da, de cuerpo entero, el pensamiento de Sartre. Quizá lo mejor que pueda obtenerse del autor de *Huis clos* reside en este desenmascaramiento de la actitud del hombre frente al mundo. Aquí la obra de Sartre se ofrece como el esfuerzo titánico de un psicólogo. Ahora, hasta qué punto es válido un supuesto tránsito de la psicología a la ontología, será siempre el blanco vulnerable de un pensamiento que pretende mostrarse como una filosofía. La angustia, la mala fe, ¿alcanzan realmente "categoría" filosófica? ¿Son válidas como presupuestos de una ontología personal?

De cualquier modo, la obra entera de Sartre constituye un aporte valiosísimo como "toma de conciencia" de una condición humana que dos guerras habían sumido en el desconcierto. Nos deja, es verdad, más una psicología que una filosofía. Pero justo es reconocer que el punto de vista existencial, discutible o no, imponía, en la medida en que propone una existencia anterior a la esencia, una revisión de la psicología tradicional y el examen de ciertos valores que la "subversión" ponía en crisis. Con la ayuda de la fenomenología y gracias a un espíritu tan abierto como informado, Sartre logra esclarecer problemas de conducta que pertenecían a la zona oscura del conformismo. Incesantemente vapuleado por su propia libertad, el hombre debe querer su inquietud y atenerse a ella, rehuyendo las fórmulas cómodas en que pueda asentarse gracias a la tranquilizadora apelación a una supuesta naturaleza. "Afirmarse es negarse", parece decirnos Sartre.

Terminada la lectura del libro de Jeanson no podemos reprimir el mismo sentimiento de inefable tristeza que deja en el ánimo la lectura directa de Sartre. El autor de *El Ser y la Nada* ha construído una psicología riquísima en hallazgos que revelan la trastienda de nuestros móviles, pero al anular la trascendencia del acto y negar, parejamente, la autonomía de Dios, nos deja con las manos vacías. También el pesimismo y el fracaso son, como punto de partida, inmorales, si es que no son, por añadidura, sospechosos. No parece demasiado seguro que su (paradójica) afirmación ocupe con ventaja el lugar de una genuina esperanza en la actitud y en el porvenir del hombre. No parece, tampoco, demasiado cierto que el "más acá" de la situación reemplace al "más allá" del imperativo categórico.

Vale, aquí, un párrafo de la *Ontología* de Hartmann (I, Fundamentos): "El malabarismo metafísico de la angustia, incrementado por la inmoralidad de un indisciplinado atormentarse a sí mismo, es la fuente inagotable de un extravío sin fin. Causa una impresión de pasmo el ver

que pensadores serios sucumben a este malabarismo en el desarrollo de teorías filosóficas, haciendo de la angustia el comienzo del conocimiento de sí mismo para llegar a lo más genuino y propio del hombre".

Gracias al serio trabajo de Jeanson podemos acercarnos a una de las exposiciones más importantes que se han hecho de la obra de Sartre

MARIO A. LANCELOTTI

JACQUES CHEVALIER: *Historia del pensamiento*, T. IV. *El pensamiento moderno de Hegel a Bergson*. Madrid, Aguilar, 1968.

Con este volumen dedicado al estudio del pensamiento en el período que va de Hegel a Bergson se concluye una labor realmente majestuosa, resultado —según el mismo autor— de "cuarenta y cinco años de estudios, de enseñanza y de meditación". Chevalier intentó a lo largo de su vida y de esta *Historia*, penetrar el desarrollo de las ideas humanas a través del tiempo y transmitirlo con exposiciones claras y esenciales.

Quienes hayan tenido oportunidad de leer los tres volúmenes anteriores dedicados respectivamente al pensamiento antiguo, cristiano y moderno (desde Descartes a Kant) habrán apreciado, sin duda, el enorme valor de la visión, semejante a un gigantesco fresco, y el esfuerzo por ofrecer las líneas a veces escondidas por donde se ha dirigido la razón universal.

José Antonio Míguez, traductor y prologuista, ha escrito: "Como pensador y como filósofo, Jacques Chevalier trabaja sobre los hechos y, positivamente, por tanto, sobre lo real. Su propósito más importante (...) es el de tratar de develar una ciencia de lo individual, que se instituye como una ciencia de las grandes personalidades humanas, a través de las cuales el espíritu que viene de lo alto ilumina el camino a los demás hombres y alcanza una fuerza de viva ejemplaridad". En este libro tal criterio se aplica a Hegel, a Maine de Biran, a Comte, a Bergson, quienes son estudiados "desde adentro", con la finalidad de alcanzar así una síntesis viva de sus ideas.

Luego de la muerte del autor, ocurrida en 1962, los originales del tomo que comentamos fueron revisados y preparados para su edición por León Husson (discípulo muy querido de Chevalier), quien asimismo ordenó notas bibliográficas, redactó el capítulo dedicado a Bergson y completó algunas indicaciones sobre Freud y el psicoanálisis.

Enorme erudición y gran inteligencia es lo que inmediatamente se percibe al leer el libro que se inicia con una síntesis de la conmoción causada por Hegel en el pensamiento humano, la dialéctica del pensamiento y del ser, y las consecuencias del hegelianismo: Kierkegaard, Schopenhauer, Nietszche, Marx y Feuerbach. Las páginas siguientes se refieren al análisis del fundamento existencial en Maine de Biran ("el Kant francés") y al realismo de su método, sin dejar de lado las dos tentativas de restauración intelectual y social: los tradicionalistas y Augusto Comte.

Más adelante el autor pormenoriza agudamente la valoración del positivismo en teología, en historia y en las ciencias (Ampère, Darwin,

Spencer, Bernard, Pasteur, Curie y otros); dedica el penúltimo capítulo a la tradición espiritualista francesa y su resonancia en el orden religioso (las tesis del eclecticismo, Lavaisson, Renouvier, Lechelier, etc.).

La obra se detiene en el examen de la filosofía de Bergson y su irradiación; y nos parece justo el criterio de evitar en un trabajo histórico el análisis de autores más actuales. En este sentido Chevalier consideró que la labor del historiador concluye al encontrarse frente a sus contemporáneos, de quienes aún debe esforzarse en recibir su mensaje y ponderar su valor con la ayuda del tiempo. Bergson, según Chevalier, era el pensador en el cual el pasado convergía con el presente.

En conjunto, este tomo de la Historia sigue la trayectoria y el nivel de los anteriores. En él hay un desarrollo que por momentos alcanza cumbres sorprendentes. Maravilla, sobre todo, que un hombre haya podido realizar una labor de tal magnitud. En esta nota sería imposible analizar detalladamente la brillantez de las diversas partes; baste señalar las exposiciones dedicadas a "Hegel y su posteridad", a "Maine de Biran" o "Kierkegaard", todas de una hondura raramente compatible con el espíritu de síntesis que domina férreamente la totalidad de los estudios.

Dijimos que el criterio del autor nos parece justo al concluir su trabajo donde lo hizo, pero ello no nos impide lamentar que sus escritos no se proyectaran (siquiera en notas o apéndices como lo prometiera al editor francés) hacia períodos más avanzados, y nos permitiera así prolongar el goce y el conocimiento ofrecido por la preeminencia de su intelecto.

JORGE NÓBILE

RICHARD ROUD, CHARLES MAROWITZ: *Ionesco: ironía y compromiso.* PIERRE DE BOISDEFFRE, MELVIN J. FRIEDMANN: *Beckett y el fin de la literatura.* BERNARD PINGAUD: *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda.* Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1968.

Los tres tomos que el editor Carlos Pérez presenta en su colección "Estar al día" se proponen, sin duda, ser fieles a la actualidad. Se ocupan de autores —Ionesco, Beckett, los novelistas del objetivismo— consagrados por la audacia, la modernidad o el lenguaje nuevo de sus obras, y discutidos en la medida de esa audacia. Sus nombres, si no son ya la última palabra en el calidoscopio del mundo literario, son todavía decisivos.

En estas publicaciones, un prólogo a manera de presentación precede cada texto, y lo siguen una cronología y una bibliografía sucinta. Sin embargo, no se aclara —excepto en el trabajo de Friedmann sobre Beckett— si los ensayos son inéditos o han sido publicados antes, ni cuándo han sido redactados.

Antonio Cayró, que prologa el libro sobre Ionesco, nos pone en materia preguntándose, un poco presuntuosamente, si el dramaturgo rumano siente como "esencial y transhistórico" este mundo de valores envejecidos y a los hombres que lo habitan. (Su propia respuesta, negativa, no se deduce de un razonamiento claro.)

El primer artículo, *Ironía y compromiso en Ionesco*, lo firma Richard Roud, quien comienza por enlazar a Ionesco con la tradición del teatro de 'avant-garde' que parte de *Ubu-roi*. Roud explica que si bien este autor comparte con Jarry el gusto por la imprecisión temporal y espacial en lo representado, en el nivel del lenguaje su empresa es más decisiva. En efecto, su palabra dramática descubriría una segunda zona misteriosa o irreal que subyace a toda expresión verbal, como subyace a la realidad convencional. Y concluye: "Quizá lo que Ionesco está queriendo decir es que el lenguaje es una evasión de la realidad, no una expresión de ella" (pág. 27). Es oportuno recordar que el mismo Ionesco ha dicho en su *Diario:* "Lo que tiene que decirse puede ser dicho, lo que hay que decir, lo que es existencia y no cosa, he aquí lo único que no quiere ser dicho. Lo esencial (...). Lo único que queda por decir es la verdad, lo único que queda por decir es lo indecible".[1]

Con cierto apresuramiento, Roud afirma también que aquél "ha llevado el drama de la pareja a su grado decisivo" (pág. 33). En todo caso, los ejemplos no convencen totalmente, aunque imponen (*Amadeo, Las sillas*) el fracaso de la relación hombre-mujer por lo menos en el plano matrimonial.

Se insiste además en que el de Ionesco no es un teatro de salvación. No hay compromiso político, por ejemplo, y en ese sentido la línea propuesta es totalmente diferente de la de Brecht. Si recurrimos una vez más al *Diario*, leeremos: "¿Comprometerse? Es tomar la parte por el todo, es por lo tanto vivir falsamente, es equivocarse (...). Vivamos en el detalle, en las verdades del detalle (...). Vivir en el sentido de la historia, quiero decir en el sentido de la evolución cósmica. Nadie sabe lo que quiere decir esto" (loc. cit. pág. 37).

Finalmente, Roud sintetiza con acierto: "las obras de Ionesco (...), devuelven al escenario ese sentido del misterio de la vida que el teatro político y propagandístico le ha quitado" (pág. 39).

El segundo trabajo —*Ionesco: ¿Y después del juego... qué?*— pertenece a Charles Marowitz. En varios momentos, especialmente al final del parágrafo titulado *De Kafka a Orson Welles*, su tono ocasional hace pensar en una crónica periodística. Rechaza en Ionesco lo que él considera una mentalidad "frívola y ligera", que identifica "levedad con comedia". Y continúa su protesta a expensas de *El rinoceronte:* "...constituye una simplificación que sólo un escritor menor podría hacer (...) una derivación en dos actos del tipo de chiste que la gente asocia por lo general con los profesores de 'college': es igualmente cerebral, artificioso e insípido" (pág. 44). Nada en el desarrollo de esta obra parece satisfacerlo. Desaprueba la concepción de Berenger, los recursos escénicos y el tratamiento del tema. Juicios personales aparte (los argumentos de Marowitz no están propuestos ni defendidos más que como "opiniones" acerca del asunto), en dos ocasiones el crítico abusa de esa superficialidad periodística de su estilo: Cuando anota que Berenger "por ninguna razón eficaz" (pág. 45) resiste a transformarse en rinoceronte, y cuando dice que se trata entonces de "una ampliación caricaturesca del cascarudo de Kafka y un desarrollo vulgar del asunto de *La metamorfosis*" (pág. 45).

1 Mundo Nuevo, Nº 8, febrero de 1967, p. 34.

En el primer caso, habría que poner en claro qué se entiende por razón *eficaz*, puesto que en cuanto a la elaboración del personaje de Berenger, su resistencia es perfectamente coherente. Y en lo que hace a la segunda afirmación, Marowitz debe relacionar de un modo muy especial los textos, porque evidentemente el sentido de los procesos y transformaciones, el mundo evocado y la actitud de los hombres es totalmente diferente en Kafka.

La invectiva prosigue contra los diálogos del primer acto: "Constituyen una lluvia de palabras e ideas lanzadas al azar (...) en la cual prácticamente nada de lo que se sugiere resulta adecuado, *en el sentido de que no viola ninguna convención en particular*" (pág. 47). Y luego sobre los personajes: "Si no representan ideas ni acciones, ¿cuál demonios es entonces su función?" (pág.47).

Por cierto, no hay lugar para discutir si la pregunta es convencional o no, simplemente porque así formulada resulta ingenua o incorrecta. Habría que replantear a Marowitz por qué los personajes deben representar ideas o acciones y cuál es el sentido de que representen a estas últimas.

Se acerca más a la verdad cuando concluye que Ionesco "ha hecho del ridículo de la lógica su caballito de batalla" (pág. 49), pero con su irrefrenable agresividad acaba por declarar que si aquél no ha construido una gran pieza es "quizá (...) porque su mentalidad es capaz de comprender cuáles son los grandes temas, pero su talento no es lo bastante sutil como para vérselas con éstos" (pág. 50).

Lamentablemente, una que otra idea original de Marowitz y alguna frase feliz se pierden así en textos confusos o gratuitamente violentos.

El prólogo del tomito sobre Beckett lo presenta como el antibalzac y da algunos datos biográficos de interés, pero las consideraciones acerca de la "literatura de la impostura" no resultan especialmente brillantes.

El brevísimo ensayo de Pierre de Boisdeffre —*Samuel Beckett y el "fin de la literatura"*— nos recuerda que con él "alcanzamos los límites extremos del lenguaje" (pág. 19), y que la suya es una literatura de la desrealización, de la desintegración. Sus héroes no poseen ya vida personal. En cambio, les queda una facultad: la palabra, que es también elección y pauta de que son espíritu vivo y lúcido.

El trabajo de Melvin Friedmann —*Las novelas de Samuel Beckett y la tradición del grotesco*— trata de relacionar a Beckett por una parte con Sherwood Anderson, y por otra con la novela norteamericana que desciende de Faulkner, posterior a 1940. Con Anderson, porque sus personajes, que son grotescos, presentarían un tipo de individualidad muy semejante a las de Beckett. ('Grotesco' se identifica aquí con un patético desafío a lo convencional, con la distorsión de los actos, con la penosa identificación de lo real, con la apelación a una verdad peculiar que les pertenece, con la perturbación intensa de las personalidades.)

Algunas observaciones importantes se agregan aún sobre la "identidad anónima" de los personajes, su constante ineptitud física, la nueva concepción del espacio novelístico y el particular lenguaje sin matices de Beckett.

La segunda interrelación se inicia con Flannery O'Connor y sus seres traumados, obsesionados por los objetos. Muy esquemáticamente se expone que ellos se lanzan a parecidas búsquedas metafísicas para desembocar inevitablemente en el fracaso. Finalmente, la suma de grotescos, fracaso y disolución del yo vincula al creador de *Molloy* con Carson Mc Cullers.

A pesar de esta síntesis de Friedmann, está claro que no se puede indicar una influencia directa sobre los americanos a través de algunas intuiciones y ejemplos desordenados, aunque sí se puede denotar con ellos la presencia y relevancia del autor irlandés en el ámbito de la novela contemporánea.

El mismo Friedmann al reconocer esto, da la exacta dimensión a su trabajo.

En el tercer volumen, Pingaud intenta marcar cierta evolución de la novela moderna. Parte de lo que considera característico de este género: su naturaleza contradictoria, cercada igualmente por lo convencional y lo inverosímil, vuelta hacia la realidad y constituida de ficción. A lo largo de una exposición de tono didáctico, rememora el interés de cada nuevo novelista por representar con mayor exactitud la vida, la intensificación progresiva de lo descriptivo en detrimento de lo narrativo y el planteamiento de los problemas de la novela en la novela misma. Una revisión rápida desde la obra dogmática de Balzac al objetivismo, le sirve para probar sus afirmaciones. Y descubre que esta novela oculta una paradoja: no tiene por finalidad revelar al mundo, sino que es exclusivamente un universo verbal sometido a la "tiranía" de una subjetividad.

Dice: "La aparente sumisión del observador a lo real, es, pues, ilusoria (...). Si la literatura descriptiva no tiene ya 'ligadura exterior', si no tiene ya 'tema', está 'sostenida' (...) por la pasión del que mira y describe" (pág. 53). Y luego: "Esto quiere decir que el personaje principal de la novela de hoy es el mismo novelista..." (pág. 57).

Por último aporta a estas conclusiones (apoyadas en lo esencial en textos de Robbe-Grillet) lo que él considera una nueva dimensión: la novela *hipotética* al modo de Blanchot, Cayrol, Pinget o Parain. Se trata de una novela que recobra un sentido esencial de incertidumbre, que no da respuestas, que impone un esbozo de imágenes ambiguo. Y resulta insoslayable en tanto puede "contando una historia, contar su propia historia, buscando un 'sentido oculto' develar el sentido" (pág. 62).

TERESA ORECCHIA

Historia

ALBERTO M. SALAS: *Para un bestiario de Indias.* Buenos Aires, Losada, 1968.

Salas ha querido dar a su nuevo libro el carácter de una contribución muy personal a un tema vasto y fascinante: el mundo del conquistador. Desde hace casi veinte años, con *Las armas de la Conquista* justamente, Salas se ha propuesto devolver a la realidad actual los días del Descubrimiento y lo ha hecho tratando de rescatar la vitalidad de las nuevas experiencias que América debió crear en los españoles embarcados en la misteriosa aventura. Este esfuerzo se ha ido acentuando con cada libro. Salas no ha abandonado el rigor histórico. Cuando la investigación oficial se hizo un compromiso impensable con el gobierno peronista, nuestro autor buscó refugio en su gabinete. Desde entonces sigue fiel al respeto documental, a la comprobación rigurosa, a la selección textual y este empeño histórico es el responsable de sus afanosas lecturas, visibles en la vasta y curiosa bibliografía al final del volumen.

La impecable y precisa documentación es sin embargo sólo la estructura inerte de la obra. La tarea del historiador consiste en hacer real la subjetividad de esos testimonios. Interpretarlos es, pues, volverlos a su contexto temporal y desde sus protagonistas, tratar de rescatar lo que tienen de propia visión personal. Salas no pedirá otra cosa a sus cronistas sino el compromiso vital (cf. pág. 97 a propósito de Sahagún). El historiador no juega así el papel de juez objetivo de los hechos sino el de secreto protagonista en una especie de tiempo fundido en la contemporaneidad que da la simpatía de espíritu. La historia es ya, entonces, vida pura; o si se quiere vida compartida. Al entrar en el mundo histórico Salas abandona también la esclavitud prejuiciosa de nuestro propio estado temporal para aprender a pensar y a creer con las calidades del espíritu propias del hombre de los siglos XV y XVI.

Esta organización de la realidad supone también una selección. Como nada tiende a demostrarse y en cambio el interés se centra en el elemento vital que los documentos y testimonios entregan, lo que Salas aquí revive es una de las formas en que se dio la vida de la conquista, que resulta de sus simpatías por el "color, la curiosidad, la anécdota, la imagen viva, tal como se conformó en el autor del siglo XVI, el hombre de la exploración y conquista de la tierra" (pág. 9). Y esto es casi literatura, es decir el privilegio del puro goce de la narración de una realidad por uno mismo descubierta y no sabida hasta entonces, de modo que dé halago la lectura. Nada más alejado de la erudición, que Salas evita explícitamente; así, por ejemplo en la irónica definición de las hormigas de la nueva tierra (pág. 77) o en comentarios que, paradójicamente alcanzan a tener claro sentido sólo para los eruditos, como la opinión de Gutiérrez de Santa

Clara, referencia obvia a los trabajos de Marcel Bataillon (pág. 84). Pese a sus empeños, la erudición no está ausente por cierto; aparece transformada o vitalizada por el soplo de sencillez o de aire de juego que le da el secreto regocijo que esta materia crea en nuestro autor, más allá de las ansiedades competitivas de los claustros doctorales. Pero el cambio de posición vital no significa olvido del rigor ni aceptación de la fantasía; Salas no es un novelista o un biógrafo documentado o un historiador en busca de la literatura; aquí no se trata de contarnos cómo sucedieron las cosas, o explicarlas trayéndolas al presente tal como seguramente sucedieron, sino de volver al pasado suspendiendo nuestras opiniones y gustos, compartiendo creencias, mitos, ideas e imaginaciones que tuvieron otros hombres. En *Noticias de la Nueva Tierra* (EUDEBA) o en el volumen preparado para festejar el aniversario de Losada (1963) los textos iban solos, precedidos por un siempre rico comentario de Salas, a manera de introducción. En este *Bestiario* la prosa de Salas se mezcla sabiamente con la de los cronistas y lexicógrafos en una unidad firme que está dada no por la imitación imposible sino por una especie de simpatía interior. Claro está que no se trata de una identidad basada en el anacronismo sino en parejos ideales de lengua. En efecto, hay en el estilo de Salas una voluntad de sobriedad, de adjetivación precisa, de severa búsqueda de un ritmo de la prosa que se aparta del período demasiado extenso; hay también un refinado gusto por la expresión cotidiana jerarquizada no en el tan abusado contraste de niveles sino en su elevación a valores estéticos parejos con la prosa narrativa, en armonía con el credo del renacentista Juan de Valdés: "El estilo que tengo me es natural y sin afetación ninguna escrivo como hablo". Así, la prosa de Salas posee caracteres singulares en el conjunto de las letras y tendencias actuales. *El llamador* o *Relación parcial de Buenos Aires* son muestras brillantes de su talento de narrador; y es de notar que en estas dos obras creadas por el poder evocador de la nostalgia o la silenciosa observación de la querida ciudad cotidiana, la tendencia a la vuelta en el tiempo para rescatar la vigencia permanente de formas valiosas de la realidad es semejante a la de sus libros de contenido histórico exclusivo. Estas dos vocaciones, la histórica y la literaria, no son sino la expresión unitaria de un espíritu capaz de hallar la síntesis sin fisuras entre el pasado y el presente.

Para un bestiario de Indias presenta treinta capítulos dedicados a las especies más diversas, originadas en la rica variedad americana y en la no menos rica imaginación de los españoles, nutrida en la venerable fuente greco-romana. Sin embargo, Salas controla la imaginación desparramada en las fuentes que onsulta y no admite testimonios de tipo monstruoso como "los diabólicos engendros que a todas luces son meras credulidades de un hombre de excesiva severidad moral, un poco dispuesto a creer en los íncubos" (pág. 178). Otra cosa son los unicornios que a Salas le hubiera gustado encontrar en estos testimonios prácticamente exhaustivos pero las noticias de ellos son escasas y "como ocurre siempre con las cosas excepcionales son controvertibles" (pág. 157). Otra cosa también son las sirenas halladas en América, tan verosímiles como las de la *Odisea* (pág. 40) y nacidas de la imaginación de Colón que "ya en su vejez tuvo la ocurrencia de escribir unas confusas páginas cuajadas de profecías que repugnan totalmente a limitados criterios racionalistas, un

poco olvidados de la vigencia casi diaria de otro tipo de profecías, apocalípticas o meramente rutinarias" (pág. 39).

En estos treinta capítulos cabe la crueldad (pág. 162) y la piedad (pág. 172) de los hombres; la monstruosidad que despierta antipatías solidarias del autor (pág. 127) o la suprema belleza de los animales (pág. 95 y ss.), el martirio del conquistador (pág. 63 y ss.) y su desesperado alimento (pág. 179). También encontrará el lector las preferencias y las valoraciones del propio Salas, decidido admirador de Oviedo a quien ya ha dedicado un bello estudio en *Tres cronistas de Indias* (FCE). Para Salas, este "hombre curioso y avisado" (pág. 137) es la fuente ideal porque "siempre encontraba las palabras para describir bien las cosas por nuevas que fueran" (pág. 57) ya que las miraba con detenimiento (pág. 111) y no hablaba sino de lo que veía; es decir, de lo que sabía (pág. 123). Salas admira a "este observador tenaz" (pág. 190) que "rehuía sistemáticamente la tristeza y el dramatismo" (pág. 172) y no vacila en considerar justamente su *Sumario* como una "cincelada joya" (ibid.). Al estilo del *Sumario* de Oviedo está escrito este *Bestiario;* con el plan que dicta el gusto personal y el interés sin trabas por lo peculiar de la visión española y europea del Nuevo Mundo.

Ya hemos señalado la fina calidad de la prosa de Salas. En este nuevo libro se acentúa su tendencia al rigor expresivo, a la sencillez que se perfecciona por el cuidado de la palabra justa y la notable capacidad para evitar el entusiasmo descriptivo. Su vigoroso laconismo da peculiar belleza a lo que parecen meros datos porque Salas conoce la capacidad de resonancia del aparato referencial de su materia. Así, a propósito de los lobos marinos el capítulo se cierra con este comentario: "Además, los bigotes de estos fieros leones, inocentes en la tierra, eran domésticamente usados como escarbadientes" (pág. 34). El capítulo dedicado a los papagayos comienza así: "Fue una mañana posterior al 15 de marzo de 1493 cuando el joven Bartolomé de las Casas —ajeno a su destino como todos los hombres— vio a los indios que el almirante Cristóbal Colón traía de las tierras por él descubiertas" (pág. 87). Esta severidad expresiva es apta para la ironía del juicio crítico: "el Arcediano Martín del Barco Centenera, poeta esforzado y denso" (pág. 119); y hablando de Alvar Núñez y su expedición por el Sudoeste de los Estados Unidos: "Su encuentro con las *vacas* como simplemente las llama, debió significar para él y sus compañeros un cambio sustancial de la dieta, mas su prosa, tal vez como consecuencia de tantas penurias, es seca y poco expresiva" (pág. 179). No falta tampoco ironía en cierta explicación que acerca curiosamente el testimonio de Oviedo a algunas ideas corrientes en pensadores del siglo XVIII y que merecería más atención por parte de los eruditos, esos que Salas evita cuidadosamente: "Tal vez como el propio Oviedo lo sugiere la constelación de la tierra, el medio y las circunstancias, así como afectaban y variaban las condiciones y virtudes del hombre, de las plantas y de muchos animales, hubieran modificado a estos tigres, haciéndolos más lentos que las bestias del mundo clásico. Tigres pachorrientos, diríamos" (pág. 191).

Cuando nuestro autor penetra maravillado en el mundo estremecedor y misterioso de las cruentas creencias de estas tierras americanas, la prosa se vuelve brillante y de cuidado ritmo: "Estas plumas de quetzal eran las que ornaban las imágenes de los dioses, las que empenachaban

los cascos de los guerreros vocingleros, que como perros dañados lucharon con la hueste de Cortés. Expresiones y símbolos de un mundo de sangre y de siniestra violencia, de sahumerios, de ramilletes de rosas y de pechos sajados con dura mano, que se enaltecía con el heroísmo y el resplandeciente color de la pluma rica" (pág. 101).

Finalmente en rara compenetración con la vida de la Conquista, Salas usa en su vocabulario, un poco por rebeldía antiacademicista tan americana, otro poco por impecable gusto individual, algún ruralismo *(jedentina, jeder)*, arcaísmos de tantas lecturas renacentistas *(atriaca, puñar, gozque de haldas, versuto)* que dicen de sus intereses lingüísticos. No en vano su bibliografía no desdeña los diccionarios y su aprecio por el venerable Sebastián de Covarrubias es renovado índice de su parejo desinterés por las erudiciones a la moda, su inconfundible vocación de historiador y su legendario sentido del humor, bien conocido por los que tienen el privilegio de su trato. No sé si Salas se sentirá cómodo en una historia de las letras argentinas. Por mi parte no estoy capacitado para evaluar personalmente su ya consagrada labor de historiador. De lo que estoy convencido es de su muy valiosa contribución a la realidad múltiple y dispar de nuestra literatura de hoy. Aquí, el estilo de Salas tiene el mérito de una madura sabiduría en el manejo de la lengua; esta calidad, por sorprendente que parezca, no es frecuente entre tanto desmaño adolescente, tanta imitación nada furtiva, tanta absorbente preocupación por fórmulas estructurales de desmayado escándalo. Señalada para este destino ejemplar, la obra de Salas corre, sin embargo, el cruel riesgo de llamar también la ávida atención de más de un candidato a doctorado en ámbitos geográficos cercanos al lugar en que partes de este tan bello libro fueron fichadas en "seis meses de lectura y recuperada vida de estudiante".

ISAÍAS LERNER

El cine de Godard

Una parte primordial de la historia del cine se ilumina en relación con modelos provistos por la literatura. El cine, al mismo tiempo protegido y tratado con condescendencia en su doble condición de diversión para las masas y forma artística, permanece como el último bastión de los valores de la novela y el teatro del siglo XIX, aun para mucha de la misma gente que considera accesibles y placenteras post-novelas como *Ulysses*, *Between the Acts*, *L'innommable*, *Naked Lunch* y *Pale Fire*, y los dramas corrosivamente desdramatizados de Beckett, Pinter, o los *happenings*. Por lo tanto, la objeción básica hecha a Godard es que sus argumentos no son dramáticos, que son arbitrarios, a menudo sencillamente incoherentes, y que sus films en general son emocionalmente fríos, estáticos, excepto en una atareada superficie de movimiento sin sentido, recargados de ideas sin dramatizar, innecesariamente oscuros. Lo que no advierten sus detractores, desde luego, es que Godard no quiere hacer lo que le reprochan que no haga. Fue así como, al principio, el público tomó los cortes bruscos de *A Bout de Souffle* como señal de falta de profesionalismo, o un perverso insulto a los axiomas de la técnica cinematográfica; la verdad es que, cuando la cámara parece detenerse distraídamente por algunos segundos en el curso de una toma, y luego moverse nuevamente el efecto fue deliberadamente obtenido por Godard en el cuarto de montaje, recortando pedacitos de tomas que fluían normalmente. (Al ver hoy *A Bout de Souffle*, sin embargo, el montaje que pareció chocante, y las rarezas de la cámara manual, son casi invisibles de tanto que se imitó luego esas técnicas). Igualmente deliberado es el descuido de Godard para aquellas convenciones formales de la narración cinematográfica basadas sobre la novela del siglo XIX: hechos encadenados de causa a efecto, escenas culminantes, desenlaces lógicos. En un festival de Cannes, hace varios años, Godard entabló debate con Georges Franju, uno de los directores franceses maduros más personales y talentosos. "Supongo, Monsieur Godard" parece que el exasperado Franju dijo en cierto momento, "que por lo menos reconoce la necesidad de tener un principio, un medio y un fin en sus films". "Por supuesto" replicó Godard, "pero no necesariamente en ese orden".

Sin embargo, por más insatisfactorios que los argumentos de sus films parezcan a muchas personas, no sería correcto describir los films de Godard como "sin argumento", como lo son, por ejemplo, *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, o *L'Age d'or* y *Un chien andalou*, de Buñuel, o *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, films donde la línea argumental ha sido totalmente descartada como marco narrativo. Como en muchos

films convencionales, Godard presenta un grupo de personajes ficticios interrelacionados, ubicados en un paisaje reconocible, contemporáneo, habitualmente urbano (París). Pero la secuencia de hechos alude a una historia plenamente articulada sin llegar jamás a serlo. El público debe enfrentar una línea narrativa en parte borrada o suprimida (el equivalente estructural del corte brusco). Godard desobedece la norma del novelista tradicional, que aconseja explicar las cosas tan plenamente como parezcan necesitarlo. En cambio, provee motivaciones primarias o a menudo las deja sin explicar. La acción es frecuentemente opaca y ninguna consecuencia surge de ella. Ocasionalmente, el mismo diálogo no es del todo audible. (Hay otros films, desde luego, como *Viaggio in Italia*, de Rossellini, o Muriel, de Resnais, cuyo sistema narrativo, comparativamente "irrealista", descompone la historia en elementos desmembrados, objetivados; pero Godard, el único director con toda una obra que siga estos principios, ha sugerido más que cualquier otro algunas de las distintas formas de "abstraer", a partir de una narración ostensiblemente realista. También es importante distinguir varias estructuras para "abstraer": por ejemplo, entre la trama sistemáticamente "indeterminada" de *Persona*, de Bergman, y los argumentos "intermitentes" de los films de Godard).

Por lo tanto, es precisamente la presencia y no la ausencia de una historia lo que provoca las objeciones habituales contra los films de Godard. El hecho de que Godard modifique, más que rompa completamente, esas convenciones de la prosa de ficción que subyacen bajo la tradición mayor del cine, ha acarreado más dificultades al público que la narración directamente "poética" o "abstracta" practicada por la vanguardia oficial del cine. Otra dificultad reside en las fuentes donde obtiene Godard algunos de los argumentos que modificará sin obliterar completamente. Como muchos directores, prefiere materiales mediocres, aún subliterarios, pues le resulta más fácil dominar y transformarlos por la *mise-en-scène*. "La verdad es que no me gusta contar una historia" ha escrito Godard, simplificando bastante la cosa. "Prefiero usar una suerte de tapicería, un fondo sobre el cual bordar mis propias ideas. Pero en general necesito una historia. Y una historia convencional sirve lo mismo, quizá mejor aún". Fue así cómo Godard describió sin piedad la novela de Moravia sobre la cual se basa su brillante *Le mépris* como "una linda novela para un viaje en tren, llena de sentimientos a la antigua. Pero es con este tipo de novela que se pueden hacer los mejores films". Aunque ese film permanece cerca del argumento de Moravia, los films de Godard suelen guardar pocos rastros de sus fuentes literarias. En el extremo opuesto, pero más típico, está *Masculin Féminin*, donde no puede reconocerse relación alguna con los cuentos de Maupassant ("La femme de Paul" y "Le signe") de donde Godard derivó su inspiración.

Pero usadas ya como texto, ya como pretexto, no han sido novelas de sentimientos a la antigua las que ha elegido habitualmente como punto de partida, sino relatos de acción con tramas muy densas. Godard siente un cariño particular el *kitsch* norteamericano: *Made in USA* se basa sobre *The Jugger* de Richard Stark, *Pierrot le fou* sobre *Obsession* de Lionel White y *Bande à part* sobre *Fool's Gold* de Dolores Hitchens. Godard recurre a las convenciones narrativas de la ficción popular nor-

teamericana como un suelo firme y fértil para sus propias inclinaciones antinarrativas. "Los norteamericanos saben contar historias muy bien, los franceses no. Flaubert y Proust no saben narrar; lo que hacen es otra cosa". Aunque esa "otra cosa" es obviamente lo que Godard persigue, advierte la utilidad de partir de una narración elemental. Una alusión a esta estrategia es la memorable dedicatoria de *A bout de souffle:* "To Monogram Pictures". (En su versión original, *A bout de souffle* no tenía títulos de presentación, y la primera imagen del film estaba precedida sólo por este terso saludo a los proveedores más prolíficos de films de acción rápidos y baratos durante los años 30 y 40 en Hollywood.) Godard no era impúdico ni insolente, o sólo un poco. El folletín sigue siendo un aspecto integral de sus argumentos. Piénsese en la investigación como de historieta de *Alphaville*, en el romanticismo de film de gangsters que impregna *A bout de souffle*, *Bande à part* y *Made in USA*, en el ambiente de espionaje de *Le petit soldat* y *Pierrot le fou*. Porque el folletín (caracterizado precisamente por la exageración, la frontalidad, la opacidad de la "acción") provee un marco tanto para intensificar como para trascender los procedimientos realistas tradicionales de la narración cinematográfica "seria", pero en forma tal que no resulte condenada (como los films surrealistas) a parecer esotérica. Al adaptar materiales familiares, vulgares, de segunda mano, los mitos populares de acción y *glamour* sexual, Godard gana una libertad considerable para "abstraer", sin perder la posibilidad de un público general.

Dado estos materiales, los films de Godard conservan cierta vivacidad de sus primarios modelos literarios y cinematográficos. Aun cuando emplea las convenciones narrativas de novelas de la *série noire* y de los *thrillers* de Hollywood, trasponiéndolas en elementos abstractos, Godard reacciona a su energía espontánea, directa, y ha logrado inyectar algo de ella en su propia obra. Un resultado de esto es que la mayoría de sus films dan una impresión de velocidad que a veces bordea el apuro. En algunos aspectos, parecería que Godard comparte con Louis Feuillade, el gran director del cine mudo que trabajó con las formas rebajadas de los seriales de crímenes, iguales premisas sobre su material. El temperamento de Feuillade, sin embargo, parece más sumiso. Sobre unos pocos temas, esencialmente limitados (como la ingenuidad, la inescrupulosidad, el candor físico), los films de Feuillade presentan una cantidad aparentemente inagotable de variaciones formales. Su elección de la forma del serial con final abierto es, por lo tanto, plenamente adecuada. Tras los veinte episodios de *Les Vampires*, casi siete horas de proyección, resulta claro que no hay un final necesario para las hazañas de la estupenda Musidora y su banda de criminales enmascarados, del mismo modo en que la lucha exquisitamente equilibrada entre el supercriminal y el superdetective de *Judex* no tiene por qué terminar. El ritmo de peripecias que Feuillade establece es pasible de reiteraciones y adornos indefinidamente prolongados, como una fantasía sexual largamente trabajada en secreto. Los films de Godard se mueven con un ritmo muy distinto. Les falta la unidad de la fantasía, y su gravedad ocasional, así como su reiteración incansable, algo mecánica.

La diferencia puede explicarse al advertir que, aunque el relato de acción "abstraído", absurdo, alucinatorio, es un elemento central para

Godard, no controla sin embargo la forma de sus films como lo hace en los de Feuillade. El melodrama permanece como un término de la sensibilidad de Godard, pero como término opuesto han surgido cada vez más las posibilidades del hecho concreto: el tono impulsivo, disociado del folletín contrasta con la gravedad, con la indignación controlada de un cuadro sociológico (obsérvese el tema recurrente de la prostitución en *Une femme coquette, Vivre sa vie, Une femme mariée, Deux ou Trois choses...*, *Anticipation*) o los tonos aun más fríos del documental llano y de la casi sociología (*Masculin Féminin, La chinoise*).

Aunque Godard ha jugueteado con la forma del serial como idea, como al fin de *Bande à part* (que promete una secuela, nunca realizada, con las aventuras del héroe y la heroína en Sudamérica), y en la concepción general de *Alphaville* (supuesta última aventura del héroe de seriales francesas Lemmy Caution), los films de Godard no pertenecen inequívocamente a ningún género particular. Los finales abiertos no son la hiperexplotación de un género, como en Feuillade, sino una devoración sucesiva de géneros. En contrapunto con la incesante movilidad de los personajes en estos films hay una insatisfacción declarada con los límites y la estereotipación de las "acciones". En *Pierrot le fou*, por ejemplo, el aburrimiento, el hartazgo de Marianne, hace adelantar lo que hay a modo de argumento; en cierta ocasión, dice directamente a la cámara: "Dejemos la novela de Verne y volvamos a la policial con revólveres y todo".

El principio organizador de los films de Godard no es la reiteración del serial ni su elaboración obsesiva, sino la yuxtaposición de elementos contrarios, de longitud y explicitez imprevisibles. Si la obra de Feuillade lleva implícita una concepción del arte como prolongación y satisfacción de la fantasía, la de Godard supone una función muy diferente: dislocación de los sentidos y la inteligencia. Cada film de Godard es un todo que socava sus propias bases, lo que Sartre llama una totalidad destotalizada.

En vez de una narración unida por la coherencia de sus hechos (un "argumento") y por un tono sostenido (cómico, serio, onírico, despegado o el que fuera), la narración de los films de Godard se rompe regularmente, fragmentada por la incoherencia de los hechos y por bruscos cambios en el tono y el nivel del discurso. Los hechos aparecen al espectador en parte como si convergieran hacia una historia, en parte como una sucesión de cuadros independientes.

La forma más obvia en que Godard fragmenta en cuadros la secuencia progresiva del relato es mediante la teatralización explícita de parte de su material, descartando una vez más el prejuicio de que hay una incompatibilidad esencial entre los medios del teatro y los del cine. Las convenciones de la comedia musical de Hollywood, cuyas tramas suelen estar interrumpidas por canciones y representaciones, ofrecen un precedente a Godard. Inspiran la concepción general de *Une femme est une femme*, el trío bailado en el café de *Bande à part*, las canciones ocasionales y el sketch de protesta contra la guerra de Vietnam en *Pierrot le fou*. El otro modelo, desde luego, es el teatro no realista y didáctico de Brecht. Un aspecto del brechtismo de Godard es su forma personal de construir microentretenimientos políticos: en *La Chinoise*, la represen-

tación casera de la agresión norteamericana a Vietnam; o el diálogo a lo Feiffer entre dos radioaficionados al principio de *Deux ou trois choses*. Pero la influencia más profunda de Brecht está en los recursos formales que usa Godard para rechazar los desarrollos habituales del argumento y complicar la participación emotiva del público. Una técnica son las declaraciónes frente a la cámara que hacen los personajes en muchos films suyos, como *Deux ou trois choses*, *Made in USA* y *La chinoise*. ("Se debería hablar como si citáramos la verdad" dice Marina Vlady al principio de *Deux ou trois choses*, citando a Brecht. "Los actores deben citar.") Otra técnica usada frecuentemente, y derivada también de Brecht, es la disección del relato en secuencias cortas: en *Vivre sa vie* Godard no sólo lo hace sino que también pone en la pantalla sinopsis previas de cada escena, que describen lo que seguirá. Otro recurso más simple es la subdivisión, relativamente arbitraria, de la acción en secuencias numeradas, como cuando los títulos de *Masculin Féminin* anuncian que el film consiste en "quince hechos precisos" (*quinze faits précis*). Un recurso mínimo es la declaración irónica, seudocuantitativa, de cualquier cosa: como el breve monólogo del hijito de la protagonista, en *Une femme mariée*, cuando explica cómo hacer exactamente en diez etapas algo no especificado.

Además de la estrategia "teatral", quizá la aplicación más notable del principio disociador en la técnica narrativa de Godard sea su tratamiento de las ideas. Por cierto es que en los films de Godard las ideas no están desarolladas sistemáticamente, como podrían estarlo en un libro. Ni se espera que lo estén. En contraste con su función en el teatro de Brecht, las ideas son elementos en gran parte formales para Godard, unidades de estímulo sensorial y emotivo. Funcionan por lo menos tanto para disociar y fragmentar como para indicar o ilustrar el "sentido" de la acción. A menudo las ideas, dadas en bloques de palabras, caen tangentes a la acción. Las reflexiones de Nana sobre la sinceridad y el lenguaje en *Vivre sa vie*, las observaciones de Bruno sobre verdad y acción en *Le petit soldat*, la suficiencia reflexiva de Charlotte en *Une femme mariée* y de Juliette en *Deux ou trois choses*, la sorprendente aptitud de Lemmy Caution para hacer cultas alusiones literarias en *Alphaville* no son funciones de la psicología realista de estos personajes. (Quizá el único de los protagonistas intelectualmente reflexivos de Godard que no sale de su personaje cuando medita sea Ferdinand en *Pierrot le fou*.) Aunque Godard propone un discurso cinematográfico permanentemente abierto a las ideas, las ideas son sólo un elemento en una forma narrativa donde hay una relación juguetona, abierta, deliberadamente ambigua, de *todas* las partes con el diseño total.

Una variante de la presencia de ideas en los films de Godard es la introducción de textos literarios. Entre muchos ejemplos: el poema de Maiakovsky recitado por la muchacha a punto de ser fusilada en *Les carabiniers;* el fragmento de un cuento de Poe leído en voz alta en el penúltimo episodio de *Vivre sa vie;* los versos de Dante, Hölderlin y Brecht citados por Fritz Lang en *Le mépris;* el párrafo de la *Historia del arte* de Elie Faure leído por Ferdinand a su hijita en *Pierrot le fou;* los versos de Romeo y Julieta en traducción francesa dictados por la profesora de inglés en *Bande à part;* la escena de *Bérénice* de Racine

ensayada por Charlotte y su amante en *Une femme mariée;* la cita de Lang leída por Camille en *Le mépris;* las frases de Mao recitadas por el agente del FLN en *Le petit soldat;* los recitados antifónicos del pequeño libro rojo en *La chinoise.* Habitualmente alguien hace un anuncio antes de empezar a declamar, o se lo ve tomando un libro y leyendo. Estos textos introducen en la acción elementos psicológicamente disonantes; proveen variedad rítmica al hacer temporariamente más lenta la acción; interrumpen la acción y ofrecen ambiguos comentarios sobre ella; y también varían y amplían el punto de vista representado en el film.

Por más ajeno al cine que pueda parecer este material, al menos en semejante profusión, Godard sin duda alegaría que los libros y demás vehículos de una conciencia cultural son parte del mundo, y por lo tanto tienen su lugar en el cine. Y la verdad es que, al poner en un mismo plano el hecho de que la gente lee y piensa y va seriamente al cine, y el hecho de que sienten y actúan, Godard ha revelado una nueva vena de lirismo y pathos para el cine: en su tendencia libresca, en la auténtica pasión cultural, en la vehemencia intelectual de la juventud, en la desazón de quien se asfixia en sus propios pensamientos. (Un ejemplo del enfoque original de Godard, en una vena abusada por el cine, como es la poesía del analfabetismo agresivo, lo representa la secuencia de doce minutos de *Les carabiniers,* donde los soldados sacan de sus valijas las tarjetas postales que son sus trofeos.) Su opinión es que ningún material es intrínsecamente inasimilable. Pero se requiere que la literatura, como cualquier otra cosa, sufra su transformación en material. Y todo lo que puede darse son extractos literarios, rezagos de literatura. Para que el cine pueda absorberla, la literatura debe ser desmantelada o rota en unidades caprichosas; luego Godard podrá apropiarse de una porción del "contenido" intelectual de cualquier libro (ficción o no), tomar prestado del dominio público de la cultura cualquier entonación contrastante (noble o vulgar), invocar en un instante cualquier diagnóstico de malestar contemporáneo que sea tácticamente útil para su narración, sin que importe cuán incoherentes puedan ser con la amplitud psicológica o la capacidad mental de los personajes tal como han sido descriptos. El espectador irá descaminado si considera tales textos simplemente, ya como opiniones de los personajes del film o como ejemplo de algún punto de vista único por el que el film aboga y que presuntamente es el del director. Más probable es que sea lo contrario. Asistido por "ideas" y "textos", los relatos cinematográficos de Godard tienden a consumir los puntos de vista que presentan.

Del mismo modo en que las ideas actúan en parte como elementos divisorios, los fragmentos de contexto cultural actúan en los films de Godard como forma de mistificación y medio de refractar la energía emotiva. Inevitablemente, Godard roza el peligro de bastardear la cultura, un tema declarado en forma más directa en *Le mépris,* mediante la figura del productor norteamericano con su librito de proverbios. Y, aunque sus films estén cargados con los elementos de la alta cultura, es igualmente inevitable quizá que Godard considere el proyecto de descargarse de la cultura, como lo hace Ferdinand en *Pierrot le fou* cuando abandona su vida de París por un romántico peregrinaje al sur, al que lleva sólo un libro de viejas historietas. El tema de la descarga cultural está tratado más

plena e irónicamente en *La chinoise*. Una secuencia muestra a los jóvenes adictos a la revolución cultural purgando sus estantes de todo libro que no sea el pequeño libro rojo. Otra breve secuencia muestra al principio sólo un pizarrón, lleno con los nombres prolijamente encolumnados de varias docenas de estrellas de la cultura occidental, de Platón a Shakespeare y a Sartre; luego, se los borra uno por uno, meditadamente; el último en desaparecer: Brecht. Los cinco estudiantes prochinos que viven juntos quieren tener un solo punto de vista, el del presidente Mao. Pero Godard, sin insultar la inteligencia de nadie, muestra cuán quimérico e inadecuado a la realidad, y sin embargo atractivo, es este sueño. A pesar de su ingénita tendencia a simpatizar con el punto de vista más extremo, el mismo Godard todavía aparece como un partidario de la otra revolución cultural, la nuestra, que exige al artista-pensador que mantenga sobre cualquier material una multiplicidad de puntos de vista.

Todos los recursos usados para mantener fluctuante el punto de vista dentro de un film contribuyen por sí mismos a esa estrategia mayor de superponer cantidad de voces narrativas, con la que Godard supera la distancia entre narración en primera persona y en tercera. *Alphaville*, por ejemplo, se abre con tres ejemplos de discurso en primera persona: primero, una declaración a modo de prefacio, dicha fuera de la imagen por el mismo Godard; luego, una declaración por el computador-gobernante Alpha 60; y sólo después la habitual voz en soliloquio, la del héroe-agente secreto, a quien se ve conducir hoscamente su auto hacia la ciudad del futuro. En vez de, o además de, usar "títulos" entre escenas como señales narrativas (por ejemplo, en *Vivre sa vie*, *Une femme mariée*), Godard parece ahora más propenso a instalar en sus films voces narrativas. La voz puede pertenecer al personaje principal: los soliloquios de Bruno en *Le petit soldat*, el subtexto de asociaciones libres de Charlotte en *Une femme mariée*, el comentario de Paul en *Masculin Féminin*. Puede ser la voz del director, como en *Bande à part*, o en "Le Grand Escroc", el episodio de *Les plus belles escroqueries du monde*. Lo más interesante es cuando hay dos voces: como en *Deux ou trois choses*, durante el cual Godard (a media voz) y la heroína comentan la acción. *Bande à part* introduce la noción de una inteligencia narrativa que puede "abrir un paréntesis" en la acción y dirigirse directamente al público, explicando lo que Franz, Odile y Arthur sienten realmente en una situación; el narrador puede intervenir o comentar irónicamente la acción, o el hecho mismo de ver un film. (A los quince minutos del principio, Godard comenta en *off:* "Para quienes llegaron tarde: lo ocurrido hasta ahora es...") De este modo se establecen en el film dos tiempos diferentes pero concurrentes: el tiempo de la acción mostrada y el de la reflexión del narrador sobre ese espectáculo; de tal modo, el film puede ir y venir libremente entre el relato en primera persona y su presentación de la acción en tercera persona.

Aunque la voz narradora ya tiene un papel primordial en algunos de sus primeros films (por ejemplo, el monólogo cómico del último corto anterior a *A bout de souffle: Une histoire d'eau*), Godard sigue ampliando y complicando la función de la narración oral, hasta llegar a refinamientos como el principio de *Deux ou trois choses*, donde en *off* presenta primero a la actriz Marina Vlady, por su nombre, y luego la

describe como el personaje que interpretará. Tales procedimientos tienden, desde luego, a subrayar el aspecto reflexivo y autoalusivo del cine de Godard, ya que la última presencia narrativa es, sencillamente, la del cine mismo. Se desprende de esto que, por respeto a la verdad, el medio cinematográfico debe ser puesto de manifiesto ante el espectador. Los métodos con que Godard procura lograrlo van desde el recurso simple de hacer que un actor haga apartes juguetones mirando a la cámara (es decir al público) en medio de la acción, lo que ocurre en muchos de sus films, hasta los recursos agresivos de *La chinoise*, como dejar de tiempo a tiempo la pizarra entre dos tomas, o mostrar rápidamente a Raoul Coutard (fotógrafo del film, como de la mayoría de los de Godard) sentado tras su cámara. Pero entonces uno piensa inmediatamente en otro asistente sosteniendo otra pizarra mientras aquella pizarra era filmada, en otro fotógrafo detrás de otra cámara para fotografiar a Coutard. Es imposible desgarrar el velo final y tener la experiencia del cine sin mediación del mismo cine.

Pero quizá sea más correcto decir que Godard propone una concepción nueva del punto de vista, apostando de ese modo a la posibilidad de hacer films en primera persona. No quiero decir con esto que sus films sean subjetivos o personales, como los de muchos otros directores, especialmente los de vanguardia o del *underground*, sino algo más severo y original: la forma en que Godard, sobre todo en sus films más recientes, construye una presencia narrativa, la del autor del film, como elemento *estructural* central de su narración cinematográfica. El autor de films que emplea la primera persona no es un personaje de su obra: no se lo verá en la pantalla (excepto en el episodio de *Loin du Vietnam*, que sólo muestra a Godard hablándole a la cámara), aunque podrá oírselo de vez en cuando y se tiene conciencia cada vez mayor de su presencia fuera de la imagen. Pero esta *persona* ausente de la pantalla tampoco es una inteligencia autoral, lúcida, como la figura del observador despegado en tantas novelas escritas en primera persona. En última instancia, la primera persona de los films de Godard, su versión particular del autor cinematográfico, es la del responsable por el film, pero que se mantiene fuera de él, como una mente asediada por preocupaciones más complejas y fluctuantes que las que podría encarnar o representar cualquier film. El drama más profundo de un film de Godard surge del choque entre esta conciencia inquieta, más amplia, que es la del autor, y el material determinado, limitado, del film particular que está ocupado en hacer. Cada film es, por lo tanto, a la vez una actividad creadora y una actividad destructiva. El director gasta realmente sus modelos, sus fuentes, sus temas, sus ideas, sus más recientes entusiasmos artísticos y morales, y la forma del film consiste en varias maneras de permitir que el público entienda que es eso lo que ocurre. El desarrollo más extremo de esta dialéctica lo alcanza *Deux ou trous choses*, un "film en primera persona" en un sentido más ambicioso que cualquier otro de Godard.

La ventaja de la primera persona en el cine es, presumiblemente, que enriquece ampliamente la libertad del creador, mientras ofrece incentivos para un rigor formal mayor: la misma pareja de fines suscritos por todos los post-novelistas serios de este siglo. Gide, de este modo, hace que Edouard, el autor-protagonista de *Les Faux-Monnayeurs*, con-

dene todas las novelas previas porque sus contornos son "definidos", de modo que, por más perfectos que sean, lo que contengan será "cautivo, sin vida". Edouard quiere escribir una novela que "corra libremente" porque ha elegido "no prever sus vueltas". Pero la liberación de la novela consistió finalmente en escribir una novela sobre el hecho de escribir una novela: en presentar la "literatura" dentro de la literatura. En un contexto distinto, Brecht descubrió el "teatro" en el teatro. Godard ha descubierto el "cine" dentro del cine. Por más que sus films parezcan sueltos o espontáneos o expresivos de su personalidad, hay que apreciar el que Godard haya suscrito una concepción rigurosamente alienada de su arte: un cine que devora al cine. Cada film es un acontecimiento ambiguo, que debe ser simultáneamente promulgado y destruido. La declaración más explícita de Godard sobre este tema es el doloroso monólogo a modo de autointerrogatorio con que contribuyó a *Loin du Vietnam*. Quizá su declaración más ingeniosa del mismo tema es una escena de *Les carabiniers*, parecida al final de una antigua comedia en dos rollos de Mack Sennett: *Mabel's Dramatic Career*. En aquélla, Michelangelo usa su permiso para visitar un cine, aparentemente por primera vez, ya que sus reacciones son las del público de hace sesenta años ante los primeros espectáculos cinematográficos. Sigue los movimientos de los actores en la pantalla con todo el cuerpo, se esconde bajo el asiento cuando se acerca el tren, y finalmente enloquecido al ver a una chica bañándose en el film dentro del film sale disparado de su asiento y se abalanza sobre el escenario; parado en puntas de pie intenta ver primero en la bañera, luego palpa la superficie de la pantalla sobre la que se proyecta la imagen de la muchacha, finalmente intenta abrazarla, desgarrando parte de la pantalla dentro de la pantalla y revelando que tanto la muchacha como el baño continúan proyectados sobre una pared mugrienta.

Aunque todos los recursos más característicos de Godard sirven el propósito fundamental de quebrar la narración o variar la perspectiva, no se propone una variación sistemática de puntos de vista. Es cierto que, a veces, elabora una concepción plástica fuerte: como los intrincados diseños visuales para la unión de Charlotte con su amante y con su marido en *Une femme mariée;* y la brillante metáfora de la fotografía monocromática en tres "colores políticos" para *Anticipation*. Sin embargo, la obra de Godard carece de rigor formal. Los cortes abruptos de *A bout de souffle*, por ejemplo, no son una estricta organización rítmica; el relato de cómo se llegó a ellos confirma la observación. "Descubrí en *A bout de souffle* que cuando una discusión entre dos personas se hacía aburrida era posible cortar entre réplicas. Lo probé una vez, salió muy bien, y repetí lo mismo en todo el film". Godard puede exagerar la soltura de su actitud en la sala de montaje, pero su confianza en la intuición mientras filma es conocida. Para ningún film preparó anticipadamente un guión de filmación completo, y muchos fueron improvisados día a día en grandes partes de la filmación; en films recientes, filmados con sonido directo, Godard ha hecho usar a los actores diminutos audífonos de modo que mientras los filma pueda hablarles en privado, alimentarlos con réplicas, hacerles preguntas que deben contestar, como entrevistas ante la cámara.

De la tendencia de Godard a la improvisación, a incorporar accidentes a la obra, a filmar en lugares reales, sería posible trazar una descendencia a partir de la estética neorrealista que los films italianos de los últimos veinticinco años hicieron famosa, desde *Ossessione* y *La terra trema* de Visconti, y cuyo apogeo fueron los films de posguerra de Rossellini y el debut reciente de Olmi. Pero Godard, aunque admira con fervor a Rossellini, ni siquiera es un neorrealista y está lejos de pretender desterrar el artificio del arte. Aspira más bien a anular las oposiciones tradicionales de pensamiento espontáneo, móvil, y obra terminada, del apunte casual y la declaración totalmente premeditada. La espontaneidad, la inmediatez, la naturalidad, no son valores en sí para Godard, a quien interesa más la *convergencia* de la espontaneidad con la disciplina de la abstracción (la disolución de la "sustancia argumental"). No es necesario señalar que los resultados están lejos de ser prolijos. Aunque Godard alcanzó muy pronto (hacia 1958) los fundamentos de su estilo particular, la inquietud de su temperamento y su evidente voracidad intelectual lo impulsaron a adoptar una actitud esencialmente exploratoria hacia la creación cinematográfica, de tal modo que puede responder a un problema planteado —pero no resuelto— en un film, empezando otro. Sin embargo, vista como un todo, la obra de Godard está mucho más cerca, por sus problemas y su campo, de un purista tan radical, un formalista como Bresson, que de los neorrealistas. Pero la relación con Bresson debe trazarse principalmente en términos de contrastes.

Bresson también alcanzó su madurez de estilo muy pronto, pero su carrera ha consistido en obras independientes, totalmente premeditadas, concebidas dentro de su estética personal de concisión e intensidad. (Nacido en 1910, Bresson ha hecho ocho largometrajes, el primero en 1943, el más reciente en 1967.) Una cualidad lírica caracteriza el arte de Bresson, un tono naturalmente elevado, una unidad cuidadosamente elaborada. En una entrevista dirigida por Godard (*Cahiers du Cinéma* núm. 178, mayo 1966), declaró que para él "la improvisación está en la base de la creación cinematográfica"; pero el aspecto de un film de Bresson es la antítesis de la improvisación. En el film terminado, una toma debe ser tanto autónoma como necesaria, lo que significa que hay sólo una manera idealmente correcta de componer cada toma (aunque pueda llegarse a ella por intuición) y de compaginar esas tomas en una narración. A pesar de su gran energía, los films de Bresson tienen un aire de deliberación formal, de estar organizados de acuerdo con un ritmo premeditado, sin distracción, que obligara a desterrar de ellos todo lo que no fuera esencial. Dada esta austera estética, parece muy apropiado que el tema personal de Bresson sea un personaje preso, literalmente, o encerrado en un dilema irresoluble. Y si uno acepta la unidad de tono y de narración como requisito primordial de un film, el ascetismo de Bresson (su uso máximo de materiales mínimos, el aire "cerrado", meditativo, de sus films) aparece como el único procedimiento verdaderamente riguroso.

La obra de Godard es ejemplo de una estética (y sin duda de un temperamento y una sensibilidad) opuesta a la de Bresson. La energía moral que alimenta la obra de Godard, aunque no menos poderosa que la de Bresson, conduce a un ascetismo muy distinto: el suplicio de un autointerrogatorio sin fin, que se convierte en un elemento orgánico de la

obra de arte. "Con cada film" dijo en 1965 "el mayor problema resulta, cada vez más, el de decidir dónde y por qué empezar una toma y por qué terminarla". Y lo interesante es que Godard sólo puede considerar soluciones arbitrarias para este problema. Aunque cada toma es autónoma, ninguna cantidad de reflexión podrá hacerla necesaria. Como un film es para Godard principalmente una estructura abierta, la distinción entre lo esencial y lo no esencial en cualquier film determinado carece de sentido. Así como no pueden descubrirse reglas absolutas, inmanentes, para determinar la composición, duración y colocación de una toma, no puede haber razón realmente sensata para excluir algo de un film. Esta concepción de un film como *assemblage* más que como unidad preside las definiciones aparentemente fáciles que Godard ha dado de muchos de sus films recientes. "*Pierrot le fou* no es realmente un film sino un intento de cine". Sobre *Deux ou trois choses:* "En resumen, no es un film; es un intento de hacer un film y como tal está presentado". *Une femme mariée* lleva por subtítulo "Fragmentos de un film rodado en 1964", y *La chinoise* "Un film en proceso de hacerse". Al alegar que no ofrece más que "ensayos", "intentos", Godard admite la apertura o arbitrariedad estructural de su obra. Cada film permanece como un fragmento, en el sentido de que sus posibilidades de elaboración nunca pueden gastarse. Aceptada la plausibilidad, aun lo descable, del método de yuxtaposición ("Prefiero sencillamente poner las cosas una al lado de otra"), que agrupa elementos opuestos sin reconciliarlos, no puede haber final internamente necesario para un film de Godard, como lo hay para uno de Bresson. Cada film debe parecer interrumpido bruscamente, o terminado arbitrariamente: a menudo por la muerte violenta, en el último rollo, de uno o más de los personajes principales, como en *A bout de souffle, Le petit soldat, Vivre sa vie, Les carabiniers, Le mépris, Masculin Féminin* y *Pierrot le fou.*

Godard, previsiblemente, ha apoyado sus opiniones insistiendo sobre la relación (más que la oposición) entre "el arte" y "la vida". Godard sostiene que nunca sintió, mientras trabajaba, como cree que un novelista puede sentir, "que hago diferencia entre vida y creación". O reclama nuevamente el terreno mítico de siempre: "El cine está en algún sitio entre el arte y la vida". De *Pierrot le fou* Godard ha escrito: "La vida es el tema, con pantalla ancha y color por atributos... La vida en sí, como quisiera captarla, usando panorámicas para el paisaje, tomas fijas para la muerte, tomas breves, tomas largas, sonidos suaves y fuertes, los movimientos de Anna y Jean-Paul. Es decir: la vida llenando la pantalla como el chorro de la canilla llena la bañera que se vacía al mismo tiempo con el mismo ritmo." Aquí reside, según Godard, su diferencia con Bresson, quien al hacer un film tiene "una idea del mundo" que "intenta poner en la pantalla, o, lo que viene a ser lo mismo, una idea del cine que intenta aplicar al mundo". Para un director como Bresson, "el cine y el mundo son moldes por llenar, mientras en *Pierrot* no hay molde ni sustancia".

Los films de Godard, desde luego, no son bañeras, y el autor tiene sus propios sentimientos complejos sobre el mundo y su arte, casi del mismo modo que los tiene Bresson. Pero, a pesar de esa caída en una retórica calculada, el contraste con Bresson persiste. Para Bresson, que fue al principio pintor, es la austeridad y el rigor de los medios cinemato-

gráficos lo que hacen valioso este arte (aunque muy pocos films). Para Godard, es el hecho de que el cine sea un medio tan suelto, promiscuo y acomodaticio, lo que confiere autoridad y promesa incluso a muchos films subalternos. Este hecho específico otorga al cine una ventaja decisiva sobre la literatura en la busca de una forma realmente espontánea o descubierta, como la que Edouard, en *Les Faux-Monnayeurs*, propone para la novela. El cine puede mezclar formas, técnicas, puntos de vista; no puede ser identificado con ningún elemento único, predominante. Por el contrario: lo que el cineísta debe mostrar es que nada se excluye. "Se puede poner todo en un film" dice Godard; "se debe poner todo en un film".

El film es tomado como organismo vivo: no tanto un objeto como una presencia o un encuentro, un hecho plenamente histórico o contemporáneo, cuyo destino es ser trascendido por hechos futuros. En su busca de un cine que habite el presente real, Godard pone en sus films referencias a crisis políticas del momento: Argelia, la conducción doméstica de de Gaulle, Angola, la guerra de Vietnam. (Sus cuatro últimos largometrajes incluyen una escena donde los personajes denuncian la agresión norteamericana a Vietnam, y Godard ha declarado que mientras dure la guerra seguirá incluyendo escenas de este tipo en todo film que haga.) Los films pueden incluir referencias aún más casuales, manifestaciones de un humor más subjetivo: una broma a André Malraux; un elogio a Henri Langlois, el director de la Cinémathèque Française; un ataque a los operadores irresponsables que proyectan films de formato común en pantalla ancha; o un aviso para el film no distribuido de algún colega y amigo. Godard se solaza con la posibilidad de usar el cine "periodísticamente". El cine, como la fotografía, siempre fue un arte que registra la temporalidad; pero hasta ahora éste había sido un aspecto no deliberado del cine de ficción. Godard es el primer director importante que incorpora deliberadamente aspectos contingentes del preciso momento social en que hace un film, convirtiéndolos a veces en el marco del film.

Despreocupado por toda posible impureza (no hay materiales que el cine no pueda usar), Godard se dedica sin embargo a una empresa sumamente purista: intenta hallar para el cine una estructura que hable en el más puro tiempo presente. Se esfuerza por hacer films que vivan en el presente y no relaten algo del pasado, algo que ya ocurrió. En este curso, desde luego, Godard sigue un rumbo ya señalado por la literatura. La ficción, hasta hace poco, era un arte del pasado. Los hechos relatados en un poema épico o en una novela están, cuando el lector empieza el libro, como confinados en el pasado. Pero en gran parte de la ficción nueva, los hechos pasan ante nosotros como si coexistieran en un mismo presente con el tiempo de la voz narrativa (más correctamente: con el tiempo en que la voz narrativa se dirige al lector.) Los hechos ocurren, por lo tanto, en el presente; por lo menos en la medida en que el mismo lector habita ese presente. Por esta razón escritores como Beckett, Stein, Burroughs y Robbe-Grillet prefieren usar un presente verbal, o su equivalente. (Otra estrategia: hacer de la distinción entre pasado, presente y futuro, dentro de la narración, un juego verbal explícito, e insoluble; como por ejemplo en algunos cuentos de Borges y de Landolfi, o en *Pale Fire* de Nabokov.) Pero si este desarrollo es posible para la literatura, parece todavía más propicio para el cine, ya que en cierto sentido la

narración cinematográfica *sólo* conoce el tiempo presente. (Todo lo mostrado está presente por igual, no importa cuándo se "diga" que ocurrió.) Lo necesario para que el cine aprovechara su libertad natural era desprenderse de la obligación literal de "contar una historia". La historia en el sentido tradicional —algo que ya ocurrió— es reemplazada por una situación fragmentada donde la supresión de ciertos lazos explicativos entre escenas crea la impresión de una acción que empieza de nuevo continuamente, desarrollándose en tiempo presente.

Y será inevitable, opino, que este tiempo presente aparezca como una mirada *behaviorista*, externa, antipsicológica, sobre la situación humana. Pues la comprensión psicológica depende de tener al mismo tiempo en la mente las dimensiones del pasado, presente y futuro. Ver a alguien en clave psicológica es trazar coordenadas temporales en las cuales situarlo. Un arte que apunta al tiempo presente no puede pretender este tipo de "profundidad" o interioridad en la caracterización del ser humano. La lección está clara en la obra de Stein y Beckett; Godard la demuestra en el cine.

Sólo en una ocasión, respecto a *Vivre sa vie*, Godard alude explícitamente a esta elección; dice que el film "está construido en cuadros para acentuar su lado teatral. Además, esta división corresponde a una visión externa de las cosas, la que mejor me permitía dar la sensación de lo que ocurría dentro. En otras palabras, el procedimiento opuesto al usado por Bresson en *Pickpocket*, donde el drama está visto desde adentro. ¿Cómo sugerir el 'adentro'? Creo que manteniéndose prudentemente afuera". Pero aunque hay ventajas obvias en quedarse "afuera" (flexibilidad formal, libertad respecto a soluciones impuestas, limitadoras), la elección no es tan clara como Godard sugiere. Quizás uno nunca penetre, en la forma atribuida por Godard a Bresson (procedimiento ya considerablemente distinto de la interpretación de motivos y del resumen de la vida interior de un personaje propugnados por el realismo novelístico del siglo XIX). Según estos modelos, el mismo Bresson está sumamente "afuera" de sus personajes, más preocupado, por ejemplo, por su presencia física, por el ritmo de sus movimientos, por el peso de sentimientos inexpresables que cargan.

Sin embargo, Godard tiene razón al decir que, por comparación con Bresson, está "afuera". Una de las maneras en que lo logra es variando constantemente el punto de vista desde el que relata un film, por yuxtaposición de elementos narrativos contrastantes: aspectos realistas de la historia junto a otros implausibles, letreros escritos intercalados entre imágenes, anécdotas o "textos" recitados en voz alta e interrumpiendo el diálogo, entrevistas estáticas contrapuestas con acciones rápidas, interpolación de la voz de un narrador que explica o comenta la acción, y muchos otros. También, su presentación de las "cosas" en forma esforzadamente neutra, en contraste con la visión tan intimista de Bresson: las cosas como objetos usados, disputados, amados, ignorados y gastados por la gente. En los films de Bresson, las cosas, ya sean una cuchara, una silla, un trozo de pan, un par de zapatos, están siempre marcados por el uso que los hombres hacen de ellas. Lo que importa es *cómo* las usan: con destreza (como el prisionero usa su cuchara en *Un condamné à mort s'est échappé*, como la heroína usa sartén y cacerolas para preparar el desayuno en *Mouchette*) o torpemente. En los films de Godard las cosas tienen

un carácter totalmente alienado. Es típico que se las use con indiferencia, sin destreza ni torpeza: están allí, sencillamente. Godard ha escrito: "Los objetos existen, y si uno les presta más atención que a la gente es precisamente porque existen más que esa gente. Los objetos muertos todavía viven. La gente viva a menudo ya ha muerto." Las cosas pueden ser ocasión de *gags* visuales (como el huevo que tarda en caer en *Une femme est une femme*, o los afiches cinematográficos en el taller de *Made in USA*) o aportar elementos de gran belleza plástica (como los estudios a lo Pongeist, en *Deux ou trois choses*, del extremo encendido de un cigarrillo o de las burbujas que se separan y se reúnen en la superficie de una taza de café caliente); siempre aparecen, y sirven para subrayar, un contexto de disociación emotiva. La forma más evidente de representación disociada que usa Godard es la inmersión ambivalente en la sugestión de la iconografía pop y su exhibición, sólo en parte irónica, de la ubicuidad simbólica del capitalismo urbano: juegos mecánicos, cajas de detergente, autos veloces, letreros luminosos, paneles de publicidad, revistas de modas. Esta fascinación con objetos alienados dicta, por extensión, los escenarios de la mayoría de los films de Godard: carreteras, aeropuertos, cuartos anónimos de hotel o fríos departamentos modernos, cafés modernizados y fuertemente iluminados, cines. Los decorados y el amueblamiento de los films de Godard constituyen un paisaje de alienación, ya cultive el pathos de la vida real, con sus hechos transitorios, de personas dislocadas, urbanas, como delincuentes ínfimos, amas de casa insatisfechas, estudiantes izquierdistas, prostitutas (el presente cotidiano), ya proponga fantasías antiutópicas sobre un futuro cruel.

Un universo que se aprehende como fundamentalmente deshumanizado o disociado es también un universo que permite rápidas "asociaciones" de un ingrediente a otro. Surge nuevamente el contraste con Bresson, cuya actitud es rigurosamente no asociativa, preocupada por profundizar cada situación; en un film de Bresson sólo hay ciertas transmisiones de energía personal, de origen casi orgánico, y mutuamente relevantes, que florecen o se agotan pero no dejan de unir la narración y otorgarle una conclusión orgánica. Para Godard no hay conexiones realmente orgánicas. En el universo del dolor, sólo son posibles tres reacciones, estrictamente aisladas, de interés verdadero: la acción violenta, la inmersión en las "ideas" o la trascendencia del amor romántico, súbito, arbitrario. Pero cada una de estas posibilidades es entendida como revocable o artificial. No son actos de realización personal, no tanto soluciones como disoluciones de un problema. Se ha observado que muchos de los films de Godard proyectan una imagen masoquista de la mujer, casi misógina, y un romanticismo infatigable respecto a "la pareja". Es una combinación rara, pero no insólita, de actitudes. Esas contradicciones son analogías psicológicas o éticas para las premisas formales básicas de Godard. En una obra concebida como "abierta", asociativa, compuesta por fragmentos, construida por la yuxtaposición en parte aleatoria de elementos contrarios, cualquier principio de acción, cualquier resolución decisiva en el plano emotivo deberá ser un artificio (desde un punto de vista ético) o algo ambivalente (desde un punto de vista psicológico).

Cada film es una red provisoria de *impasses* emotivos e intelectuales. Con la excepción probable de sus opiniones sobre la guerra de Vietnam, no hay actitud que Godard incorpore a sus films que no esté simul-

táneamente puesta entre paréntesis, y por lo tanto criticada, por una dramatización de la distancia entre la elegancia y la seducción de las ideas y la opacidad brutal o lírica de la condición humana. El mismo sentido de *impasse* caracteriza a los juicios morales de Godard. A pesar del uso de la prostitución como hecho y metáfora que resume las bajezas de esta época, los films de Godard no están "contra" la prostitución y "a favor" del placer y la libertad, en el sentido inequívoco en que los de Bresson cantan alabanzas al amor, la honestidad, la valentía y la dignidad, y deploran la crueldad y la cobardía.

Desde el punto de vista de Godard, la obra de Bresson debe parecer "retórica", y a Godard le interesa destruir la retórica por un uso generoso de la ironía: resultado familiar de la lucha de una inteligencia inquieta, más bien disociada, para borrar un romanticismo irreprimible y una tendencia a moralizar. En muchos films, Godard busca deliberadamente el marco de la parodia, de la ironía como contradicción. *Une femme est une femme*, por ejemplo, trata un tema obviamente serio (una mujer frustrada como esposa y como madre posible) con una actitud sentimental muy irónica. "El tema de *Une femme est une femme*" ha dicho Godard "es un personaje que logra resolver una situación determinada, pero lo concebí en el marco de una comedia musical neorrealista: una *contradicción absoluta;* precisamente por esto quise hacer el film". Otro ejemplo es el tratamiento lírico de un asalto bastante repugnante planeado por unos gangsters aficionados en *Bande à part*, coronado por la ironía superior de un final feliz en el que la protagonista zarpa para Sudamérica en busca de nuevas aventuras románticas. Otro ejemplo: la nomenclatura de *Alphaville*, un film donde Godard trata algunos de sus temas más serios, es una colección de identidades de historieta (los personajes se llaman Lemmy Caution, el héroe de una serie popular de films policiales franceses; Harry Dickson; profesor Leonard Nosferatu, alias Von Braun; profesor Jeckyll) y el héroe está interpretado por Eddie Constantine, el actor norteamericano expatriado cuya cara ha sido un cliché para los films policiales franceses de clase B durante dos décadas; la verdad es que el título original de Godard para el film era Tarzan versus IBM. Un ejemplo más: el film que Godard decidió hacer con el tema doble de los asesinatos de Kennedy y de Ben Barka, *Made in USA*, fue concebido como un *remake* paródico de *The Big Sleep* (que había sido repuesto en una sala especializada de París en el verano de 1966), con Anna Karina interpretando ahora al detective de impermeable, enredado en un misterio insoluble, que había hecho Humphrey Bogart. El peligro de este derroche de ironía es que las ideas se expresan hasta el borde de la autocaricatura, y las emociones sólo cuando se las mutila. La ironía hace más intensa lo que ya es una limitación considerable para las emociones de estos films, provocada por la insistencia en el puro presente de la narración cinematográfica, donde situaciones con efecto menos profundo aparecen representadas desproporcionadamente: éste es el precio de representar vívidamente estados de dolor, furia, deseo o satisfacción erótica intensos y sufrimiento físico. Mientras Bresson, en sus mejores, invariables momentos, puede sugerir emociones profundas sin ser sentimental, Godard, en sus momentos menos eficaces, inventa peripecias que parecen sin convicción o sentimentales (y al mismo tiempo parecen emocionalmente chatas).

El Godard "serio" me parece más logrado, ya en el pathos insólito que alcanza *Masculin Féminin*, o en la dura frialdad de films tan directamente apasionados como *Les carabiniers*, *Le mépris* y *Pierrot le fou*. Esta frialdad es una cualidad penetrante de la obra de Godard. Es sorprendente que, a pesar de sus incidentes violentos y de su franqueza sexual, sus films tengan una relación más bien apagada, desasida, con lo grotesco y lo doloroso, así como con el erotismo serio. La gente es torturada a veces, y a menudo muere, en los films de Godard, pero casi por casualidad. Hay una predilección particular por los accidentes de automóvil: el final de *Le mépris*, el choque en *Pierrot le fou*, todo el paisaje de masacre en las carreteras de *Weekend*.) Y no es frecuente que se muestre a la gente haciendo el amor; si ocurre, lo que interesa a Godard no es la comunión sensual sino lo que el sexo revela "sobre los espacios que separan a la gente". Los momentos orgiásticos ocurren cuando la gente joven baila o canta o juega o corre (la gente corre hermosamente en los films de Godard), no cuando hace el amor.

"*Cinema is emotion*" dice Samuel Fuller en *Pierrot le fou*, y puede suponerse que Godard comparte la idea. Pero la emoción, para Godard, nunca llega sin la compañía ornamental del ingenio, de alguna trasposición del sentimiento que él obviamente coloca en el centro del proceso de creación artística. Esto explica en parte la preocupación de Godard por el lenguaje: con las palabras tanto oídas como vistas sobre la pantalla. El lenguaje funciona como una forma de distanciación emotiva de la acción. El elemento visual es emotivo, inmediato, pero las palabras (que incluyen señales, textos, cuentos, proverbios, recitados, entrevistas) tienen una temperatura menor. Mientras las imágenes invitan al espectador a identificarse con lo que ve, la presencia de las palabras convierte en crítico al espectador.

Pero el uso brechtiano que Godard hace del lenguaje es sólo un aspecto del fenómeno. Aunque mucho deba a Brecht, su tratamiento del lenguaje es más complejo y equívoco; y más bien se vincula con los esfuerzos de ciertos pintores que usan palabras en forma activa, para subvertir la imagen, para refutarla, para volverla opaca e ininteligible. No se trata simplemente de que Godard da al lenguaje un lugar que ningún otro director de cine le dio antes. (Compárese la verbosidad de los films de Godard con la severidad verbal, con el diálogo austero de Bresson.) Es que no ve nada en el medio cinematográfico que impida al lenguaje mismo ser tema del cine, del mismo modo en que el lenguaje es el tema mismo de tanta poesía contemporánea y (en un sentido metafórico) de tanta pintura importante, como la de Jasper Johns. Pero es posible que el lenguaje sólo pueda ser tema del cine en el momento en que el autor cinematográfico esté obsesionado por el carácter problemático del lenguaje, como Godard evidentemente lo está. Lo que otros directores consideraron principalmente como un vehículo para alcanzar mayor "realismo" (la ventaja del cine sonoro por comparación con el mudo), en manos de Godard se vuelve un instrumento virtualmente autónomo, a veces subversivo.

No sólo Godard no considera que el cine sea esencialmente fotografía en movimiento; al contrario, precisamente el hecho de que, siendo un medio visual, admita la adición del lenguaje, es lo que da al cine un re-

gistro superior, una libertad mayor que la de otras formas artísticas. Los elementos pictóricos o fotográficos son, en cierto sentido, sólo el material bruto del cine de Godard; el ingrediente trasformador es la presencia del lenguaje. Reprochar, por lo tanto, la locuacidad de sus films es comprender erradamente sus materiales e intenciones. Es casi como si la imagen visual tuviera una condición estática, demasiado próxima al "arte" que Godard quisiera contaminar con el resplandor de las palabras. En *La chinoise*, un cartel sobre la pared de la célula estudiantil maoísta dice: "Hay que reemplazar las ideas vagas con imágenes precisas". Pero éste es sólo un lado del asunto, y Godard lo sabe. A veces las imágenes son demasiado claras, demasiado simples. (*La chinoise* es una variación ingeniosa, comprensiva, del anhelo archiromántico de volverse completamente simple, totalmente claro). La dialéctica de permutaciones entre imagen y lenguaje está lejos de ser estable. Como él mismo declara con su propia voz al principio de *Alphaville:* "Hay cosas en la vida demasiado complejas para su trasmisión oral. Por eso las convertimos en ficción, para hacerlas universales." Pero, una vez más, resulta claro que universalizar algo puede simplificarlo exageradamente, y esto deberá ser combatido por la concreción y la ambigüedad de las palabras.

A Godard siempre le ha fascinado la opacidad y la autoridad del lenguaje, y un rasgo recurrente en su obra son las deformaciones del habla. Para completar estas mutilaciones del habla y el lenguaje están las muchas discusiones explícitas sobre el lenguaje como problema. El enigma de cómo hablar con sentido moral o intelectual a pesar de que el lenguaje traiciona la conciencia, se debate en *Vivre sa vie* y *Une femme mariée;* las ambigüedades del lenguaje, en el misterio de la traducción, es un tema de *Le mépris* y *Bande à part;* el lenguaje del futuro es tema de reflexión de Guillaume y Véronique (será completamente distinto; cada palabra, cada frase será independiente) en *La chinoise;* el sustrato de sinsentido en el lenguaje es ilustrado por la conversación de Marianne, el obrero y el *barman* en *Made in USA;* y el esfuerzo para purificar el lenguaje de toda disociación filosófica y cultural es el tema central y explícito de *Alphaville* y de *Anticipation:* la resolución dramática en ambos casos está dada por el triunfo de un esfuerzo individual en ese sentido.

En este momento de la obra de Godard, el problema del lenguaje parece haberse convertido en motivo dominante. Detrás de su verbosidad obstrusiva, la duplicidad y la trivialidad del lenguaje inquietan a los films de Godard. En la medida en que hay una "voz" que habla en todos ellos, es una voz que cuestiona a todas las demás. El lenguaje es el contexto más amplio en que puede colocarse el tema recurrente de Godard: la prostitución. Más allá de su simple interés sociológico, la prostitución es para Godard una metáfora ampliada del destino del lenguaje, es decir de la conciencia misma. La unión de ambos temas es más clara en la pesadilla de ciencia ficción de *Anticipation:* el hotel de un aeropuerto, en un futuro impreciso (es decir ahora), donde los viajeros pueden elegir entre dos tipos de compañía sexual pasajera: alguien que hace el amor físicamente, sin hablar, o alguien que puede recitar las palabras del amor pero no puede participar de ningún contacto físico. Esta esquizofrenia de la carne y el alma es la amenaza que inspira la preocupación de Godard por el lenguaje, y le confiere los términos dolorosos, autoinquisidores, de su

arte desasosegado. Como declara Natasha, al final de *Alphaville:* "Hay palabras que no conozco." Pero este doloroso conocimiento, según el mito conductor de la narración de Godard, es lo que señala el principio de su redención y, por extensión de esa imagen, la redención del mismo arte.*

SUSAN SONTAG

(Traducción de Edgardo Cozarinsky)

* Los films de Jean-Luc Godard (los estrenados en la Argentina llevan nombre en español a continuación del original):

Cortos. 1954: **Opération Béton.** 1955: **Une femme coquette.** 1957: **Tous les garçons s'appellent Patrick.** 1958: **Charlotte et son Jules; Une histoire d'eau** (codirigido con F. Truffaut).

Largos y episodios. 1959: **A bout de souffle** ("Sin aliento"). 1960: **Le petit soldat** ("El soldado"). 1961: **Une femme est une femme** ("Una mujer es una mujer"); "La paresse", episodio para **Les sept péchés capitaux** ("Los siete pecados capitales"). 1962: **Vivre sa vie** ("Vivir su vida"); "Le nouveau monde" para **RoGoPag** ("Rogopag"). 1963: **Les carabiniers** ("Los carabineros"); "Le gran escroc", episodio para **Les plus belles escroqueries du monde; Le mépris** ("El desprecio"). 1964: "Montparnasse-Levallois, episodio para **Paris vu par...; Bande à part** ("Asalto frustrado"); **Une femme mariée** ("Una mujer casada"). 1965: **Alphaville** (ídem); **Pierrot le fou** ("Pierrot el loco"). 1966: **Masculin Féminin** ("Masculino, femenino"); **Made in USA** (ídem); **Deux ou trois choses que je sais d'elle.** 1967: "Anticipation", episodio para **Les plus vieux métiers du monde; La chinoise;** "L'aller et retour des enfants prodigues", episodio para **Vangelo 70;** episodio sin nombre para **Loin du Vietnam,** 1968: **Weekend; One plus one.**

TEATRO

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO ACRÍLICA

Siempre nos pareció digna de elogio la tónica que Cecilio Madanes supo imprimir a *Caminito* desde su creación. De haber querido, muy fácil le hubiese resultado instaurar allí una rotunda guaranguería, con sólo esgrimir la excusa de un teatro 'popular' de verano. Todos los pretextos estaban aguardándolo para bajar la puntería impunemente: desde la inocente omnipresencia del tango de Filiberto, canturreante en cada rincón (y muy apta para tornarse en cómplice con una simple glosa) hasta las muy culpables cantinas de los alrededores, con su cuota de picantes en las comidas y barullo por todo el vecindario. Y todo esto sin hablar de la Vuelta de Rocha —ahí no más, a la vuelta— y el reclamo entre odorífero y pictórico del Riachuelo.

Pero Madanes quiso hacer las cosas con dignidad, y encontró un filón de buen teatro que satisfacía su doble condición de artista con vocación de jerarquía, y de empresario con necesidad de muchedumbres. Un repertorio para todo el mundo: para el letrado que acudía hasta La Boca para asistir a una representación de Goldoni o de Molière, y para el lego que en *Caminito* culminaba o iniciaba la aventura gastronómica boquense.

Se trataba de comedias clásicas actualizadas en su léxico por traducciones "ad hoc" y aligeradas por convenientes "podas en la selva". Un espectáculo ágil y amable, envuelto en suntuoso vestuario, y el añadido de músicas y danzas de halagadora exterioridad pero nunca de mal gusto.

Y de tal modo, agregándole una mula a una obra, o una irrupción de los actores por los balcones a otra, Madanes fue creando un verdadero *estilo Caminito* por cuyo tamiz fueron pasando todas las obras. Tamiz, por otra parte, no muy irreverente, porque las obras siempre fueron elegidas en función de él. Y aunque así todos los autores terminaron pareciéndose mucho, eso nunca constituyó un pecado para los 'habitués' que, hechos a la idea de que *Caminito* era nueva tradición porteña, año a año se entusiasmaron al confirmar que "todo estaba como era entonces". Y Buenos Aires obtuvo, a mitad de camino entre *teatro* y *paseo público*, una casi intemporal y muy grata noche de verano boquense. Puesto a elegir la tenue variante de este año, Madanes decidió proveerla ensoñadora y shakespereana. Allí estuvimos.

Y conviene que precisemos aquí con qué estado de ánimo íbamos. Alegres (como siempre que se va a *Caminito*) pero esta vez con miedo, porque de sobra sabíamos que esas dos noches —la de Madanes y la de Shakespeare— no congeniaban. El enigma era si ambas iban a convivir a costa de peleas a lo largo del espectáculo, o si una primaría sobre la otra, o si terminarían confundidas en una mezcla que (para emplear cita de *La verbena de la Paloma*, que también anduvo por *Caminito*) no sería "ni chicha ni limonada". Y era inútil que tratásemos de convencernos de

que todas las noches pueden congeniar, aun la de San Bartolomé y la Nochebuena, y que todo dependía de cómo se las ingeniara Madanes. Nuestras antiguas visitas de lector nos recordaban que si una noche no admite componendas, ésa es precisamente la del solsticio de verano.

Y no las admitió. Criaturas tan frágiles como Puck o Titania no podían retozar libremente por un bosque de acrílico. Y era lógico... Alarde de fantasía pura como son, huidizas al primer amago de concreción escénica, y capaces de volar de bosque en bosque hasta encontrar el adecuado para sus juegos, ¿por qué iban a tener que elegir esas tramperas que Madanes les había tendido con polímeros de propenal, último invento de la industria plástica? Las trampas quedaron estorbando el escenario a lo largo de toda la representación; en el intento de cetrería se recitó el texto shakespereano como si bastase por halconero; y en el programa un anuncio publicitario de la fábrica de acrílicos esperaba como morral los aplausos. Sólo que Puck y Titania y Oberón no acudieron en toda la noche. Tal vez asustados por el adefesio, o tal vez desdeñosos de los amoríos entre "el Arte y la Industria", prefirieron ir a celebrarla a otro lado.

Menos avisados, como que son más torpes, Bottom y Quince (Ovillo y Cartabón, en la traducción de Mujica Láinez y Whitelow) sí decidieron ir con los suyos a tentar fortuna por La Boca. La travesía hasta allí fue feliz, pero cuando por fin debieron representar "la broma trágica del joven Píramo y su amante Tisbe" entre bromas se desbarrancaron trágicamente. Quizá porque creyeron que obtendrían bolsa más suculenta del público de *Caminito* que de Teseo y sus súbditos, pero el hecho fue que sobreactuaron la torpeza hasta confundirla con la parodia de un festival de fin de curso.

Las dos parejas de enamorados, por su parte, desplegaron las mejores intenciones... pero ya dijo Gide que en arte eso no basta. Recitar un papel a los gritos, sobreexcitarlo y aun sentirlo por dentro no es vivirlo ni muchos menos comunicarlo. Y una triste comprobación: a nuestros actores les falta decididamente la sensibilidad clásica. En personajes modernos, donde hay que "dar" un personaje, aciertan porque son sinceros. Pero los personajes que deben "componerse", con los que debe darse algo más que sinceridad, o los tornan sosos o los exageran. Por supuesto que hay excepciones, pero esta vez no las hubo.

Pero sin embargo, seríamos ingenuos si creyésemos que nuestro ángulo de crítica es suficiente. Lo es para un lector de SUR (al fin de cuentas, a él va dirigida), de quien presuponemos que no necesita de *Caminito* para tomar contacto con *El sueño de una Noche de Verano*. De ahí nuestra actitud exigente y, si se quiere, antipática.

En cambio, a un público medio como el que acude una vez por año a *Caminito*, no le diríamos tanto, porque eso casi sería cargosear con nueces al peral. En este caso hablaríamos de la equivocada escenografía de Madanes, y también de su solvencia como director que sabe imprimir agilidad y empeño a los actores. Y concluiríamos en que una vez más ha concertado un espectáculo vistoso y ameno, que permite vislumbrar ráfagas de la gran noche de verano de Shakespeare desde La Boca, e imaginarse qué maravilla será la noche íntegra sin las interferencias de un estilo *Caminito*... que esta vez no ha caminado.

JOSÉ LUIS SÁENZ

CUANDO LA DANZA ES INGENIERÍA DE INDAGACIÓN

Ofrenda religiosa, descripción expresionista, rito folklórico, clasicismo estilizado, grandilocuencia circense, estampa impresionista, rapto, pasión, ejercicios de estilo, figura pura, protesta contra todo, gimnasias armónicas o cacofónicas, ascética abstracción. Ya todo estaba ejecutado y visto; sólo quedaba dentro del cercado espacio de la imaginación, la delicadeza singular de un intérprete o la jugosa sincronía de un ballet.

La vanguardia envejecía aceleradamente. Y de pronto una diosa agónica, Dore Hoyer, nos dejó dos criaturas argentinas, Oscar Araiz e Iris Scaccheri, no forjadas a imagen y semejanza suya sino capaces del gran salto evolutivo que inaugura una nueva estirpe y un nuevo cosmos danzante de más complejidad, cefalización y energía creadora.

Quisiéramos apuntar algunos comentarios a las presentaciones recientes de Scaccheri en el Di Tella, que nos han nacido no como el fruto de un ejercicio crítico especializado, sino como antenazos de un espectador atento y conmovido.

El recital que Iris nos propuso, fue una invitación a indagar sobre el hombre y su trágico destino, a preguntarnos si la larva, luego sapo, después ave llegaría algún día a las estrellas o su respiración signaba un rítmico y múltiple fracaso, si el color agitado de un orgasmo de amapola fructífica o es una crispación vana, si hay alegría y trabajo que no aliene, si las rutinas domésticas y los recreos cibernetizados tienen opción, si vivir es caminar inexorablemente hacia un misterio alto o no es más que girar sobre nosotros mismos pegados con el ombligo al suelo de un planeta banal; Iris investiga la etapa anal, formula hipótesis sobre el juguete de la guerra y verifica el exilio humillante de los negros y amarillos sin culpa postergados por nuestro insaciable egoísmo; ¿cuál es la axiología cuerda? ¿Palpita dentro de los hombres una chispa personal auténtica o borregamente acatamos por ley una oscura tiranía biológica y social?

Cada movimiento, cada quietud, cada disloque del cuerpo, cada fluir de cabellos, cada dedo prodigiosamente amarrado a todas las vísceras, cada golpe frenético, cada pie hecho sonrisa, cada codo acunado, pero también el vientre tenso y los ojos detenidos, y la pierna fusil y el salto desgarrante, y la rodilla irónica, y el cabeceo ríspido, y las curvadas sensualidades y la afiebrada y disonante poesía de su persona entera, todo es monólogo participado, todo es pregunta incitante, todo es investigación sobre el poder ser.

Y cuando el arte se emplea no ya como lenguaje puro o vía de expresión emocional, sino como método de conocimiento, la prueba de fuego del éxito de su modelo científico radica en la verosimilitud. Pues bien, Iris Scaccheri inventa la verdad; su reflexión es válida.

La clave del acierto radica no simplemente en una técnica depurada, en una capacidad extasiante de concentración intelectual o en un duende intransferible que la ilumina, sino sobre todo en su concepción de la danza como una faena ingenieril: cada línea coreográfica ha sido diagramada por el método del camino crítico, el sonido trenzado a cada imagen responde a fórmulas de la investigación operativa, el azar de cada secuencia resulta

de las modernas reglas de los juegos de empresa, la estructura de los gestos acata la teoría de la información.

Pero mientras la ingeniería de sistemas encuentra con instrumentos matemáticos y máquinas computadoras la solución más viable (de las técnicas) y más ventajosa (de las económicas) de ensortijados problemas de redes de acueductos, complicadas organizaciones de industrias gigantescas, entrecruzamientos de carreteras y embotellamientos cortazianos, de interferencias de lluvias, diques y erosiones, es decir, que se ha convertido (obsesionada de utilitarismo) en la herramienta más audaz de las programaciones prácticas, ahora resulta que puede transformarse, siempre que se resigne al papel de auxiliar servil del arte, en un colosal mecanismo de producción de belleza metafísica.

Así: la dura realidad que un Marcel Marceau resolvía como mimo en el payaso exasperado que no podía quitarse la careta alegre, el cinético tríptico del tiempo fracturado y poliédrico logrado en Marienbad, el tetrapodo mágico de la pintura picassiana: símbolo-textura-grafía-cromatismo, ahora crece hasta un sistema múltiple de ecuaciones engorrosas anegadas de incógnitas apremiantes. Y es en la ingeniería de la danza donde se despeja el imposible nudo de una sola mujer hecho coro. Los teoremas por ella descubiertos pueden ser transferidos y extrapolados hacia todos los rumbos artísticos. El isomorfismo de sus esquemas lógicos garantiza su baile como segura profecía.

Porque el genio de Scaccheri, rabiosamente trabajador e intuitivo, ha escuchado a esa serpiente pragmática de nuestra era tecnológica, nos hace morder la manzana del árbol del conocimiento del bien y del mal y con sus pasos de tan maduro y dolorido encanto nos reintegra al paraíso, jardín de los cuatro ríos, donde todo es juego gratuito pero donde todo se nos pierde cada día.

LUDOVICO IVANISSEVICH MACHADO

CARTA DE NUEVA YORK

Por fin los escritores parecen decididos —al menos en Nueva York— a internarse en el terreno, insistentemente negado a la literatura, de la creación de vanguardia. Es un alivio comprobar hasta qué punto han cambiado los más jóvenes con respecto a sus propias posiciones de cuatro años atrás. Entonces se dedicaban a la publicación de algunas revistas, tal vez de algunos libros, y realizaban periódicamente lecturas de su obra que consistían simplemente en leer su poesía o prosa frente a un público. Mientras los bailarines se habían alejado del ballet, los pintores de los cuadros y la gente de teatro de la representación y del escenario, los escritores seguían apegados a su relación con los medios primeros de la literatura. Sin embargo, la situación empezó a cambiar hace unos dos años. Surgieron entonces los *Poetry Events*, que abrieron un nuevo terreno a la experimentación. Se olvidó algo a las figuras tipo Allen Ginsberg —que acaba de publicar un libro inadvertido— y los más independientes empezaron a superar inclusive cierto sometimiento a la estética de Frank O'Hara, John Ashbery y Kenneth Koch (Escuela de Nueva York), contemplados de todos modos como maestros y tal vez inspiradores, de algún modo indirecto, de las actuales explosiones de personalidad.

Me gustaría ahora describir o contar algunos hechos concretos ocurridos aquí y que me parecen de importancia para la nueva literatura. En primer lugar, una serie de *Central Park Poetry Events* que estuvieron a cargo de nueve poetas importantes y se realizaron en septiembre, a lo largo de tres tardes, en el Central Park. Vito Hannibal Acconci, profesor de literatura y admirador de Marcelin Pleynet, fijó a lo largo del fondo del escenario, que enfrentaba en forma de círculo a los espectadores, diez hojas de tamaño oficio, con varias líneas escritas a máquina. Un *performer* se acercaba a cada una de las hojas y las señalaba con un puntero, mientras empezaba a oírse por los altoparlantes la lectura de ciertos textos (supuestamente los mismos) realizada por otros *performers*, situados sobre distintos peldaños de una escalera a la izquierda del escenario. Los *performers* ubicados en la escalera leían cada uno una línea del papel que tenían en la mano, y se pasaban el micrófono, de arriba hacia abajo. Los textos eran muy inteligentes y fríos. El *performer* que se movía de izquierda a derecha señalando los textos, describía un movimiento horizontal a lo largo de todo el escenario, mientras los que se pasaban el micrófono de arriba hacia abajo de la escalera, dibujaban con él una línea vertical. Estas dos únicas acciones

dramáticas —con las diez pequeñas hojas de papel en el fondo del escenario como único decorado— configurabn una especie bastante original de teatro, y todo el *Event* fue una obra refinadamente precisa y adecuada para pensar (sobre, p. ej., la lectura, a cuyas exigencias de movimiento horizontal de izquierda a derecha —para leer dentro de una línea— y de arriba hacia abajo —para pasar de una línea del texto a la siguiente— aludía este *hecho poético*).

Hannah Weiner, por su parte, hizo deletrear a un especialista en códigos de la marina poemas compuestos de breves frases, en general unimembres, por medio de sus banderas. Una voz traducía estos poemas al inglés, que por supuesto el público no había entendido en principio. Se notaba mucho el contraste entre las breves versiones inglesas y las largas, coloridas versiones codificadas con las banderas. La "lectura" concluyó con el lanzamiento de unas bengalas usadas para transmitir pedidos de auxilio o indicar paradero en alta mar, que se incendiaron por encima de las cabezas de los espectadores.

En cuanto a William Bourroughs, inesperadamente apartado de sus temas habituales, envió una cinta grabada durante los famosos disturbios de Chicago que resultó bastante interesante, si bien no muy claramente entendida como obra (parecía tratarse más de reemplazar el envío de una obra literaria por el de un testimonio, dada la proximidad de los hechos a que la cinta refería y la necesidad de su censura moral, que de entender —además— como obra literaria un corpus con estructura y vocabulario de testimonio).

Emmett Williams, conocido entre otras cosas por sus poemas realizados por computadoras, leyó poesía sentado en un escritorio frente al público, mientras unos *performers* apilaban cajas delante de él hasta ocultarlo totalmente a la vista de los espectadores.

John Perreault "escribió" en tres pantallas y por medio de tres proyectores de diapositivos que disparaban a razón de una palabra por diapositivo cada 30 segundos, oraciones que tenían que ver con el paisaje que rodeaba a la audiencia, y que llegaban a sus ojos en sucesión temporal, del mismo modo en que el lenguaje oral llega al oído. Para entender estas oraciones el espectador debía seguir sólo una de las pantallas, no dejándose distraer por las demás. Lo mismo con respecto a tres altoparlantes que transmitían material grabado desde distintos ángulos del lugar.

John Giorno puso en escena una especie de complicado semáforo de muchas luces que se apagaban o encendían siguiendo las oscilaciones del sonido de una cinta grabada que reproducía las voces del autor y otras personas, mientras quemaba un extraño incienso con olor a frutilla (*strawberry incense*), cuyo humo empalagaba el aire.

El *Event* de Anne Waldman consistió en introducir palabras y frases en medio de la música producida por un conjunto de rock and rol cuyo micrófono acercaba por momentos a su boca. Intencionalmente la he dejado para el final de esta enumeración, para encadenar su obra con otra, que ella misma realizó aproximadamente un mes más tarde, en el Sailors Monument en Riverside Drive: esta información de tipo diacrónica será útil si se pretende esbozar un modelo de la política seguida aquí con respecto a repeticiones, originalidad de las distintas obras que se presentan al público, y frecuencia de las presentaciones. En efecto, la costumbre

aconseja en estos momentos a los poetas de Nueva York no desechar ninguna posibilidad de aparición en público, lo cual, dada la gran actividad que se desarrolla, los obliga a repetir a menudo las mismas obras, o a repetirlas con leves variantes. Esto agrega una calidad especial a esta actividad: la evolución de cada autor puede verse muy claramente. Las distintas *Lecturas de poemas*, *Poetry Events*, etc., se convierten en las estancias de un laboratorio en el cual se van destruyendo e inventando nuevas posibilidades para el arte, de la manera más pública. El trabajo secreto, "back stage", y los ensayos se han suprimido prácticamente o, mejor dicho, se han equiparado con las presentaciones públicas y se han disuelto en ellas. En este momento toda la escena literaria es un *show* especialmente cautivador para cualquiera que se interese en el estudio de los procesos.

Volviendo a Anne, la segunda versión de su *Poetry Event* consistió en una fiesta o baile literario. Con el conjunto de rock and roll instalado en una especie de rotonda que servía también como pista de baile y la autora confundida con los intérpretes, el público —formado casi totalmente por conocidos—, fue invitado a bailar. Las palabras o poemas de Anne ("I am - I am - I am - I am", y otras que igualmente nos confirmaron su existencia) se mezclaban con la música y, como ella, dictaban nuestros movimientos ("Come-come-come, dance-dance", "You are moving in the air, you are moving in the air"). El *Event* se convirtió así en una fiesta, aunque esta fiesta no era una fiesta real sino una fiesta de ficción. Algunos detalles avisaban al invitado de este hecho: el lugar inadecuado, el anuncio que todos habíamos leído y que predisponía a esperar poesía, la misma discreta innovación de la escritora mezclada con la orquesta y enviándonos desde ese sitio sus palabras. En suma, el entretenimiento resultó insólitamente refinado para los que disfrutamos de esa ambigüedad, y participó de todas las virtudes de una reunión con fines literarios y de una fiesta con fines de diversión, confirmación de la amistad, relax. Anne Waldman está a cargo de la organización de las lecturas de poesía en St. Mark's Church y, siendo muy joven (23 años) posee todas las condiciones sociales, mentales y físicas para llegar a convertirse en una gran escritora, y domina ya, con una dulzura implacable, los menores movimientos de ese mundo al cual está entregando toda su fuerza.

Otra mujer de la literatura que hay que tener en cuenta para entender a Nueva York es Hannah Weiner. En noviembre organizó una tarde de *Tiny Events* a cargo de poetas en un gran Café de artistas, que resultó bastante diferente de todo lo conocido y fue apoyada por un público muy numeroso, y abundantemente comentada por los periódicos. Algunos de los participantes eran los mismos que en Central Park y había varios nombres adicionales, entre los cuales el mío. Jack Anderson realizó el primer poema con espejos, leyendo su obra *Feelings*, referente a sentimientos de autoestima y amor, de una hoja de papel pegada en la parte de atrás de un espejo, mientras circulaba entre el público enfrentando con dicho espejo los rostros que veían así el poema ilustrado con su propia imagen. Yo presenté la obra de moda-ficción que realizamos en Buenos Aires con Juan Risuleo, María Larreta (modelo), Rivas y Alvarado (fotos) y Dante Niro (objetos). Jackson Mc. Low desenrolló y volvió a enrollar delante de la

audiencia y durante dos minutos (uno para cada operación) un rollo de paño que tenía escrito un gran número 1. Bice Hendricks repartió a la audiencia unas pequeñas cápsulas de material plástico, de las usadas para envasar medicamentos, que contenían líneas de un largo poema que quedaría así repartido entre todas las conciencias individuales de los presentes, sin haber sido nunca aprehendido totalmente sino —tal vez— por la autora. Carol Bergé preguntó y contestó palabras no muy comprensibles a su pequeño hijo, situándose cada uno de ellos en un extremo de la sala, de tal modo que sus balbuceos, muy llenos de afecto, recorrían la audiencia antes de llegar del uno al otro. Lewis Warsh y Anne Waldman (casados) colaboraron en su *Event "Vida de hogar"*: prendieron su televisor en colores, se recostaron en el piso, pusieron un grabador que repetía poemas de ellos mismos, "and they turned on in the middle of the audience". Michael Benedikt puso unas lágrimas de papel brillante en el rostro especialmente maquillado de Carolee Schneeman. Hannah Weiner descifró e hizo representar un mensaje que algún diseñador de cintas escribió, sin saberlo, con el código internacional de señales (Mike, Zulu, Whisky, Tango) en miles de metros de cinta fáciles de conseguir en U.S.A.

Este alud de información, espero, basta para dar una idea de las aventuras que interesan a la vanguardia en este momento. Sin embargo, la actividad que podría considerarse tradicional (edición de revistas y libros) no se descuida en absoluto. Las siguientes revistas, todas muy buenas, deben tomarse en cuenta: *The World, Angel Hair, O to 9, Reindeer, Bones, Extensions,* todas editadas informalmente y que llenan de modo satisfactorio el vacío dejado por *Mother* (editada por Peter Schjeldahl) y *Kulchur*, publicada por Lita Hornick, que últimamente ha puesto su habilidad para detectar la vanguardia al servicio de su colección de arte (increíble retrato suyo en varios cuadros hecho por Warkol, excelente Frank Stella, excelente último D'Arcangelo, excelentes Robert Smithson, Ellsworth Kelly, Al Held, etc., etc.). Con respecto a libros, los siguientes pueden resultar al menos medianamente memorables: *Moving Through Air* (Lewis Warsh), *Poems* (John Giorno), *Bean Spasms* (Ted Berrigan y Ron Padgett), *Sonnets* (Ted Berrigan), *Behind the Wheel* (Michael Brownstein), *On the Wing* y *Highjacking* (en el mismo tomo, Anne Waldman y Lewis Warsh), *RPJ Want Men* (Hannah Weiner), *Four Book* (Vito Hannibal Acconci) and *Spring in this World of Poor Mutts* (Joe Ceravolo). Por el lado de los autores algo mayores, se presentó una importante colaboración de Robert Creeley y Robert Indiana: 10 serigrafías numeradas por Indiana y 10 poemas por Creeley, impresos en alemán y en inglés. En la presentación se encontraron dos generaciones enteras de poetas, y todos contribuimos al ritual, presididos por la importancia física de la figura de Allen Ginsberg. Fue por supuesto agradable intercambiar cortesías con Robert Creeley, a quien había conocido hace unos años a propósito de la traducción de sus poemas que hicimos con Madela Ezcurra.

Retomando el tema de la vanguardia, no sería arriesgado decir que ella se caracteriza, en todas partes del mundo, por consistir, en cierto sentido, en una investigación sobre el significado de algunas palabras. Esas palabras, que son las catego-

rías que sirven para pensar el arte (Literatura - novela - ensayo - poema - cuento; artes plásticas - pintura - escultura - mural, etc.), han sido atacadas mediante el recurso de asociar sus significantes a significados con los cuales no se los asociaba habitualmente. ¿Para qué llamar novela a algo que "no es" una novela, o teatro a algo que no es teatro, sino para tocar el interior de una palabra, para lesionar la relación establecida de un significado y un significante? Y sin embargo la literatura no se ha distinguido por su aporte a esta revolución operada en el lenguaje de las artes. Aunque tal vez su aporte se encuentre algo oculto o sea demasiado evidente y general como para que podamos verlo, y consista en inducir a las demás artes a ocuparse de sus propios fundamentos verbales, en extender el uso del término lenguaje, y en hacer circular los modelos de la lingüística en el terreno de la ciencia. Siguiendo esta tesis, las demás artes asumirían el privilegio tal vez dudoso de la realización física de las obras que servirían para justificar la transformación en el alcance de ciertas palabras.

Pero hasta ahora me he referido a una generación de escritores, y excluído de entre ellos a los críticos. Sin embargo ellos mismos no se piensan ya como demasiado diferentes de los escritores que realizan obras de ficción, y muchos de ellos sostienen una actividad intensa en ambos planos. En una reunión organizada por Nico Kalas, en su casa, con orginales de Max Ernst, Miró, etc., este inteligente crítico que tocó principalmente los temas del surrealismo y del pop art, juntó a fines de diciembre a un grupo importante de críticos. Rosalind Constable (*New York magazine*, y hasta hace un tiempo autora de la secreta "executives newsletter" para los directivos de *Time*, *Life* y *Fortune*), John Perreault (*Village Voice*), Gregory Battcock (*New York Free Press*, varias antologías, un libro fundamental, *The New American Cinema*) y varios otros. Es importante, para nosotros, tantear en ellos su idea del arte en Sudamérica. Battcock justamente estaba interesado en información acerca de Caracas, a donde iría invitado al poco tiempo, por lo cual fue dejado a mi cargo. Le hablé de Clara Sujo, cuyo *Estudio Actual* se había inaugurado a fines del 68, y al cual se refieren entusiasmados todos los viajeros que pasan por Venezuela (tiene la exclusividad de Marcel Duchamp, los móviles de Denis René y otras excepciones de las artes actuales). Clara Sujo, estoy seguro, lo ayudaría a definir su imprecisa idea de lo que ocurre hacia el sur del continente, y mientras tanto será invitado a conocer algunos argentinos que ayudan a crear la vida artística excitada de Nueva York: Alcides Lanza, Luis Alberto y Haru Wells (llegados hace un año de Londres), Susana y Alejandro Puente, Alfredo Rodríguez Arias y su grupo, a quienes les fue muy bien con *Drácula*, y muchos que ahora no recuerdo.

EDUARDO COSTA

ÍNDICE GENERAL DE LA REVISTA SUR

Desde el número 306 (mayo de 1967) hasta el número 315 (diciembre de 1968)

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia.* Nº 308/309/310, pág. 4; [y HORKHEIMER, Max]. *Iluminismo como mistificación de masas.* Nº 315, pág. 22.

ALONSO, Alicia M. *"La mala hora" de Gabriel García Márquez.* Nº 314, pág. 90; *"Nanina" de Germán Leopoldo García.* Nº 315, pág. 90.

ANDERSCH, Alfred. *Los últimos del "Hombre negro".* Nº 308/309/310, pág. 7.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Roberto J. Payró, Leo Spitzer y la estilística.* Nº 311, pág. 59; *Un navajazo en Madrid.* Nº 315, pág. 39.

ANDRÉS, Alfredo. *Ese complejo ser paraguayo* ["El baldío", de Augusto Roa Bastos]. Nº 306, pág. 58.

ANSERMET, Ernest. *Debussy.* Nº 314, pág. 36; *Juan José Castro.* Nº 314, pág. 79.

ARBELÁEZ, Fernando. *Serie china.* Nº 315, pág. 68.

ARIDJIS, Homero. *9 poemas.* Nº 311, pág. 46.

AUGUSTIN, Ernst. *De la infancia del profesor.* Nº 308/309/310, pág. 12.

AZCONA CRANWELL, Elizabeth. *"Una felicidad con menos pena" de Griselda Gambaro.* Nº 315, pág. 92.

BACHMANN, Ingeborg. *Invocación a la Osa Mayor.* Nº 308/309/310, pág. 221; *Mi pájaro.* Nº 308/309/310, pág. 225; *Posesión de la tierra.* Nº 308/309/310, pág. 229. Versión bilingüe.

BALESTRINI, Nanni. *Observaciones sobre el vuelo de los pájaros.* Nº 307, pág. 35. Versión bilingüe.

BARCIA, José. *"Buenos Aires dos por cuatro" de Osvaldo Rossler.* Nº 312, pág. 80.

BARYLKO, Jaime. Grandeza y filosofía ["Los grandes filósofos", Tomo I, de Karl Jaspers], Nº 307, pág. 42.

BAYON, Damián. *Arte hoy.* Nº 311, pág. 120; *Arte hoy.* Nº 312, pág. 115; *Arte hoy.* Nº 314, pág. 115; *Arte hoy.* Nº 315, pág. 117.

BECKER, Jürgen. *Campos.* Nº 308/309/310, pág. 20.

BENDER, Hans. *Vuelven los lobos.* Nº 308/309/310, pág. 23.

BIENEK, Horst. *Reunión.* Nº 308/309/310, pág. 259. Versión bilingüe.

BIOY CASARES, Adolfo. *Siete soñadores.* Nº 314, pág. 21.

BLAISTEN, Isidoro. *El tío Facundo.* Nº 315, pág. 75.

BOBROWSKI, Johannes. *A Nelly Sachs.* Nº 308/309/310, pág. 277; *Negativa.* Nº 308/309/310, pág. 281. Versión bilingüe.

BÖLL, Heinrich. *El tirador de cosas.* Nº 308/309/310, pág. 29.
BORCHERS, Elisabeth. Chagall. Nº 308/309/310, pág. 233. Versión bilingüe.
BORDELOIS, Yvonne. *"Happenings", por Oscar Masotta y otros.* Nº 311, pág. 98; *Enigmas en La Habana* [en "Bitácora"]. Nº 311, pág. 137; *Los estudiantes entre la rebeldía y la revolución* [en "Bitácora"]. Nº 312, pág. 131; *Otra vez el estructuralismo: ¿Hacia una nueva praxis?* [en "Bitácora"]. Nº 312, pág. 134.
BORGES, Jorge Luis. *Cambridge.* Nº 314, pág. 19.
BOSCH, Jorge Eduardo. *Acerca de un teatro concreto.* Nº 315, pág. 50.
BRAUN, Volker. *Pretensión.* Nº 308/309/310, pág. 381; *Del vivir de cualquier manera.* Nº 308/309/310, pág. 385. Versión bilingüe.
BUCH, Hans Christoph. *Cuento.* Nº 308/309/310, pág. 38.

CAILLOIS, Roger. *El animal, el hombre y la máquina.* Nº 306, pág. 1.
CAMPODÓNICO, Luis. *Ser.* Nº 314, pág. 61.
CANETTI, Elías. *Apuntes 1942-48.* Nº 308/309/310, pág. 44.
CELAN, Paul. *Radix, Matrix.* Nº 308/309/310, pág. 337; *Siberiano.* Nº 308/309/310, pág. 341. Versión bilingüe.
COLDAROLI, Carlos. *"El incidente" y "Los estimulantes".* Nº 312, pág. 124.
COSTA, Margarita. *"¿Qué es la antropología filosófica?" de Hernán Zucchi.* Nº 312, pág. 78.
COSTA VIVA, Olga. *El desafío del libro en lengua alemana.* Nº 315, pág. 126.
COYNÉ, André. *La condenada curiosidad de Henri Michaux.* Nº 313, pág. 5.
COZARINSKY, Edgardo. *Lumpen Strukturalismus Semantisches Proletariat* [en "Bitácora"]. Nº 311 pág. 133; *Un espacio verbal llamado Cuba* ["De donde son los cantantes, de Severo Sarduy]. Nº 312, pág. 69; *Las palabras de la tribu* ["El A.B.C. de la lectura", de Ezra Pound]. Nº 313, pág. 62.
CRAMER, Heinz von. *Recuerdos de una persona olvidadiza.* Nº 308/309/310, pág. 45.
CRESPO, Julio. *"Aire tan dulce", de Elvira Orphée.* Nº 307, pág. 47.
CRUZ, Jorge. *Teatro: Una obra llamativa* ["El rehén", de Brendan Behan]. Nº 306, pág. 69; *Verano y teatro.* Nº 311, pág. 127.

DERBECQ, Germaine. *Arte Industria.* Nº 315, pág. 115.
DIEGO, Celia de. *"En soledad vivía" de Alicia Jurado.* Nº 311, pág. 101.
DOLAN, Miguel E. *Tres libros de un poeta.* Nº 306, pág. 65; *Climas poéticos de 1966.* Nº 306, pág. 67; *"Criaturas sin muerte", de Emma de Cartosio.* Nº 307, pág. 49; *"The Modern Culture of Latin America: Society and the artist", por Jean Franco.* Nº 311, pág. 102; *"De lugares extraños", de Susana Thénon.* Nº 312, pág. 82; *16 poetas norteamericanos y uno inglés* ["15 poetas norteamericanos"; "Poemas" de Wallace Stevens; "Poemas 1928-1953" de Stephen Spender]. Nº 313, pág. 67; *"En el invierno de las ciudades" de Tennessee Williams.* Nº 315, pág. 103.
DOMENACH, Jean-Marie. *La gran vida legendaria.* Nº 311, pág. 1.
DOMIN, Hilde. *En cualquier momento.* Nº 308/309/310, pág. 315; *Noche.* Nº 308/309/310, pág. 317. Versión bilingüe.

EICH, Günter. *Inventario.* Nº 308/309/310, pág. 371; *Los hermanos Grimm.* Nº 308/309/310, pág. 375; *Camino ribereño.* Nº 308/309/310, pág. 377; *Viajando lejos.* Nº 308/309/310, pág. 379. Versión bilingüe.

ELSNER, Gisela. *El ejemplo.* Nº 308/309/310, pág. 54.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Idioma vernáculo.* Nº 308/309/310, pág. 345. Versión bilingüe.

ESTEBAN, Claude. *Poemas.* Nº 306, pág. 18. Versión bilingüe.

FEDERSPIEL, Jurg. *Las avispas.* Nº 308/309/310, pág. 60.

FERNÁNDEZ, Coriolano. *"La libertad y la violencia" de Victor Massuh.* Nº 314, pág. 104.

FICHTE, Hubert. *En el establo.* Nº 308/309/310, pág. 71.

FONTANA, Clara. *"Tute cabrero".* Nº 312, pág. 122; *"Martín Fierro" y algo acerca de "Dios y el Diablo en la Tierra del Sol".* Nº 313, pág. 100.

FRANCIS, H. E. *El dador de sangre.* Nº 313, pág. 23.

FRANZE, Juan Pedro. *"La finta giardiniera" de Mozart.* Nº 311, pág. 124; *Dos estrenos eslavos demorados.* Nº 312, pág. 120; *I quattro rusteghi.* Nº 314, pág. 119.

FRIEDMANN, Florinda. *"Cambio de piel", de Carlos Fuentes.* Nº 311, pág. 104; *Black Power: "ambicioso, hermoso, terrible..."* [en "Bitácora"]. Nº 312, pág. 127; *"La ley que amenaza al novelista, amordaza al crítico"* [en "Bitácora"]. Nº 312, pág. 130; *Neruda canta el reciente viajero* ["La Barcarola", de Pablo Neruda]. Nº 313, pág. 57.

FRIES, Fritz Rudolf. *El camino a Oobliadooh (fragmento).* Nº 308/309/310, pág. 84.

FRISCH, Max. *El judío de Andorra.* Nº 308/309/310, pág. 90.

FRITZ, Walter Helmut. *En el cementerio judío de Worms.* Nº 308/309/310, pág. 283; *Hombre de edad mediana.* Nº 308/309/310, pág. 285. Versión bilingüe.

FUCHS, Günter Bruno. *Canción del rey de los tiradores.* Nº 308/309/310, pág. 253; *Carreta.* Nº 308/309/310, pág. 255. Versión bilingüe.

FUTORANSKY, Luisa. *"El gran Serafín" de Adolfo Bioy Casares.* Nº 312, pág. 83.

GAISER, Gerd. *La condesa de Silesia.* Nº 308/309/310, pág. 92.

GARRO, Elena. *El zapaterito de Guanajuato.* Nº 312, pág. 37.

GATTI, Luis. *"Claude Lévi-Strauss. Problemas del estructuralismo", por Verstraeten, Ricoeur, Paci, Caruso.* Nº 313, pág. 77.

GHIANO, Juan Carlos. *Introducción a "Paradiso" de Lezama Lima.* Nº 314, pág. 62. *Equívocos sobre Vallejo.* Nº 312, pág. 17.

GIRRI, Alberto. *Poemas.* Nº 312, pág. 47.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Notas sobre los toros.* Nº 307, pág. 15; *"Cien años de soledad", de Gabriel García Márquez.* Nº 307, pág. 50; *"El humo" de Amelia Biagioni.* Nº 307, pág. 52; *Enrique Banchs.* Nº 312, pág. 61; *"La vuelta al día en ochenta mundos", de Julio Cortázar.* Nº 312, pág. 87; *"El gato", de Claudio Silveira Silva.* Nº 312, pág. 89; *"El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga,* de Emir Rodríguez Monegal. Nº 313, pág. 80; *La exposición re-*

trospectiva de Luis Seoane. Nº 313, pág. 95; *Witold Gombrowicz y su "Diario Argentino".* Nº 314, pág. 81; *"Antología consultada de la joven poesía argentina".* Nº 315, pág. 105.

GORBEA, Federico. *"Monzón Napalm" de Enrique Molina.* Nº 313, pág. 82.

GRASS, Günter. *Matrimonio.* Nº 308/309/310, pág. 389; *Adviento.* Nº 308/309/310, pág. 393. Versión bilingüe.

GRIEBEN, Carlos F. *"Canto al amor" (selección de poetas)*, por Nicolás Cócaro. Nº 314, pág. 103; *"Días en el pueblo", de Juan Carlos Ghiano.* Nº 315, pág. 94.

GRISKAN, Lisa. *"El grupo", de Mary MacCarthy.* Nº 311, pág. 107; *"El amor agresivo" de Roberto Mariani; "El viajero inmóvil" de Samuel Eichelbaum y "Caballos" de Luis Gudiño Kramer.* Nº 315, pág. 95.

GUÉRIN, Miguel Alberto. [y SALAS, Alberto]. *Diez textos para una floresta de Indias.* Nº 311, pág. 25; *"Tres tristes tigres", de Guillermo Cabrera Infante.* Nº 312, pág. 85; *"La oscuridad es otro sol", de Olga Orozco.* Nº 314, pág. 92.

HÄRTLING, Peter. *Olmütz 1942-1945.* Nº 308/309/310, pág. 397. Versión bilingüe. *A propósito de Olmütz 1942-1945.* Nº 308/309/310, pág. 400.

HALLER, Carlos E. *La ideología del anonimato social* ["Die Ideologie der Anonymen Gesellschaft", por Hans G. Helms]. Nº 306, pág. 60.

HANDKE, Peter. *El transporte del hermano ahogado.* Nº 308/309/310, pág. 97.

HAUFS, Rolf. *Los sábados; Los domingos.* Nº 308/309/310, pág. 231. Versión bilingüe.

HEISSENBÜTTEL, Helmut. *Información vacilante.* Nº 308/309/310, pág. 102.

HERBURGER, Günter. *Yo puedo condenar al mío.* Nº 308/309/310, pág. 235. Versión bilingüe.

HEYWORTH, Peter. *El viejo Klingsor y el nuevo Bayreuth.* Nº 314, pág. 41.

HIGGINS, James. *Experiencia directa del abusrdo en la poesía de Vallejo.* Nº 312, pág. 27.

HILDESHEIMER. Wolfgang. *Tynset.* Nº 308/309/310, pág. 104.

HÖLLERER, Walter. *Porque logres lo difícil.* Nº 308/309/310, pág. 249; *Yacía sin especial esfuerzo sobre el borde del camino.* Nº 308/309/310, pág. 251. Versión bilingüe.

HORKHEIMER, Max [y ADORNO, Theodor W.]. *Iluminismo como mistificación de masas.* Nº 315, pág. 22.

HUCHEL, Peter. *Avenidas.* Nº 308/309/310, pág. 323; *Salmo.* Nº 308/309/310, pág. 325. Versión bilingüe.

JANKER, Josef W. *La antesala.* Nº 308/309/310, pág. 109.

JENS, Walter. *Señor maestro (fragmento).* Nº 308/309/310, pág. 115.

JOHNSON, Uwe. *Conjeturas sobre Jakob.* Nº 308/309/310, pág. 123.

JUSTO, Luis. *La imaginación sin compromisos* ["Las bellas furias", de Enrique Molina]. Nº 306, pág. 55; *"La gallina loca", de Carlos Arcidiácono.* Nº 307, pág. 55; *"Una sombra antigua canta", por*

Ricardo E. Molinari. Nº 311, pág. 110; *Cómo ve Ernesto Sábato a los ciegos.* Nº 312, pág. 75; *"La fisura mayor", de Noé Jitrik.* Nº 312, pág. 90; *A lo largo de una pared.* Nº 313, pág. 56; *"Los terrores de la suerte", de Francisco Madariaga.* Nº 313, pág. 84; *Elvira Orphée y sus novelas.* Nº 315, pág. 88; *"La traición de Rita Hayworth, de Manuel Puig.* Nº 315, pág. 97.

KASCHNITZ, Marie Luise. *Zoon Politikon.* Nº 308/309/310, pág. 301. Versión bilingüe.
KLUGE, Alexander. *La muerte de una conducta: el consejero criminal Scheliha.* Nº 308/309/310, pág. 128.
KÖNIG, Barbara. *Juegos diurnos.* Nº 308/309/310, pág. 138.
KROLOW, Karl. *Ante un paisaje.* Nº 308/309/310, pág. 357; *Palabras.* Nº 308/309/310, pág. 359. *Lluvia.* Nº 308/309/310, pág. 361. Versión bilingüe.
KUNERT, Günter. *Ensueños* (fragmento). Nº 308/309/310, pág. 151.

LACHERAF, Mostefa. *Tríptico de la ausencia.* Nº 313, pág. 53. *Las estaciones y las piedras.* Nº 313, pág. 54. Versión bilingüe.
LANCELOTTI, Mario A. *Al margen de "El hombre como fin"* [de Moravia]. Nº 307, pág. 39; *"Obras escogidas" de Descartes.* Nº 311, pág. 111; *"El residente" de Margarita Aguirre.* Nº 312, pág. 92; *Margarita.* Nº 313, pág. 33; *Obra e interpretación musical.* Nº 314, pág. 86; *"El puente sobre el río del buho" de Ambrose Bierce.* Nº 314, pág. 94; *"Yo, argentino" de Pedro Orgambide.* Nº 314, pág. 107.
LA REDACCIÓN. *Sans autre forme de procès.* Nº 307, pág. 1; *Distinción acordada por la India a la directora de SUR.* Nº 315, pág. 10.
LEIRIS, Michel. *De la literatura considerada como una tauromaquia.* Nº 315, pág. 12.
LENZ, Siegfried. *El sexto cumpleaños.* Nº 308/309/310, pág. 152.
LETTAU, Reinhard. *Interview,* Nº 308/309/310, pág. 160; *La aparición de Manig* (fragmento). Nº 308/309/310, pág. 161.
LISCANO, Juan. *Victoria Ocampo: testimonio de fervor* ["Testimonios, 7ª Serie" de V. O.] Nº 312, pág. 64.
LONNÉ, Enrique Francisco. *"La originalidad de Rubén Darío" de Enrique Anderson Imbert.* Nº 312, pág. 94.

MAGRINI, César. *"La barca de hielo" de Eduardo Mallea.* Nº 307, pág. 56.
MALRAUX, André. *Antimemorias* (fragmentos). Nº 311, pág. 6.
MANGEL, Alberto. *Rodríguez Arias-Marilú Marini* [en "Bitácora"]. Nº 312, pág. 135.
MARICHAL, Juan. *Antonio Machado; poesía y vida nacional (1898-1917).* Nº 311, pág. 52.
MASTRONARDI, Carlos. *"En la luz de París" de Emma de Cartosio.* Nº 314, pág. 100.
MAYRÖCKER, Friederike. *"Tu nel tuo letto"; film de ficción.* Nº 308/309/310, pág. 261; *El amargo Browning o la acumulación de cesuras negras.* Nº 308/309/310, pág. 267. Versión bilingüe.
MECKEL, Christoph. *El enemigo.* Nº 308/309/310, pág. 319; *El pájaro.* Nº 308/309/310, pág. 321. Versión bilingüe.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. *Las Casas en la Biblioteca Nacional de México.* Nº 306, pág. 47.
MERTON, Thomas. *D. T. Suzuki; el hombre y su obra.* Nº 306, pág. 26.
MILBAUER, J. *Comunicado.* Nº 311, pág. 51.
MOLLOY, Silvia. *Isidro Parodi: varios problemas para el traductor.* Nº 312, pág. 71.

NERUDA, Pablo. *Oliverio.* Nº 313, pág. 1.
NÓBILE, Beatriz de. *"El oscuro" de Daniel Moyano.* Nº 315, pág. 99.
NÓBILE, Jorge. *"La revolución burguesa en el mundo feudal", por José Luis Romero.* Nº 314, pág. 108.
NOSSACK, Hans Erich. *El mojón.* Nº 308/309/310, pág. 162.

OBIETA, Adolfo de. *Antigüedad de nuestro orgullo nacional.* Nº 307, pág. 3.
OCAMPO, Victoria. *La ley de nuestra especie* [Hoja suelta inserta en el Nº 311]; *Aclaraciones a propósito de una entrevista publicada en "Atlántida" Nº 1212, marzo de 1968.* Nº 311, pág. 140; *Estado de plegaria.* Nº 314, pág. 1; *El artista y el hombre.* Nº 314, pág. 80; *Defensa del idioma.* Nº 314, pág. 123; *Pensamientos para un calendario en el año de Gandhi* [Selección, traducción y prólogo de V. O.]. Nº 315, pág. 1.
ORECCHIA, Teresa. *"Los laberintos insolados" de Marta Traba.* Nº 312, pág. 97; *"Los galgos, los galgos", de Sara Gallardo.* Nº 315, pág. 101.
ORPHÉE, Elvira. *Pequeña Ning.* Nº 306, pág. 39.

PARPAGNOLI, Hugo. *Revolución constructiva o es inútil que te enojes.* Nº 312, pág. 112.
PAZ, Octavio. *México: Olimpíada de 1968.* Nº 314, pág. 17.
PEZZONI, Enrique. *Negros, hippies, racionalismo* [en "Bitácora"]. Nº 311, pág. 130; *El año pasado en Marianske Lazne* [en "Bitácora"]. Nº 311, pág. 134; *La literatura se llama Manuela* [en "Bitácora"] Nº 311, pág. 136; *La revolución heterodoxa: ¿una previsión del marxismo?* [en "Bitácora"]. Nº 312, pág. 129.
PIONTEK, Heinz. *Los precavidos.* Nº 308/309/310, pág. 287; *La abandonada.* Nº 308/309/310, pág. 291.
PIZARNIK, Alejandra. *Sabios y poetas* ["El gato de Cheshire" de Enrique Anderson Imbert]. Nº 306, pág. 51; *Dominios ilícitos* ["El pecado mortal", de Silvina Ocampo]. Nº 311, pág. 91; *A tiempo.* Nº 314, pág. 56.
PRESAS, Mario A. *"Cortázar. Una antropología poética", por Néstor García Canclini.* Nº 314, pág. 111.
PUYAU, Hermes A. *El camino hacia la ontología en Ferrater Mora.* Nº 313, pág. 71.

REINIG, Christa. *Robinson.* Nº 308/309/310, pág. 327; *En el pasamanos.* Nº 308/309/310, pág. 329; *¡Apartáos!* Nº 308/309/310, pág. 331; *Mi posesión.* Nº 308/309/310, pág. 333. Versión bilingüe.
RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, Norberto. *Marcuse y la nueva izquierda.* Nº 313, pág. 35.
ROEHLER, Klaus. *Panorama cotidiano.* Nº 308/309/310, pág. 172.

ROLAND, Alfredo E. *"Dimensiones de la creación estética", por J. A. García Martínez.* Nº 307, pág. 59; *"Al pie de las letras" de Guillermo de Torre.* Nº 311, pág. 114; *"Apollinaire y las teorías del cubismo", de Guillermo de Torre.* Nº 312, pág. 99.
ROSSLER, Osvaldo. *"Poesía inminente" de Horacio Armani.* Nº 315, pág. 109.
RÜHMKORF, Peter. *Fin de la audiencia.* Nº 308/309/310, pág. 269. *Saludo desde Roma.* Nº 308/309/310, pág. 273. Versión bilingüe.

SÁBATO, Ernesto. *Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela.* Nº 311, pág. 31.
SACHS, Nelly. *Coro de los salvados.* Nº 308/309/310, pág. 363; *Blancas serpientes.* Nº 308/309/310, pág. 367; *Qué tinieblas.* Nº 308/309/310, pág. 369. Versión bilingüe.
SÁENZ, José Luis. *"Para un bestiario de Indias" de Alberto M. Salas.* Nº 313, pág. 87; *"María de Buenos Aires".* Nº 313, pág. 98; *Elisabeth Schwarzkopf en Buenos Aires.* Nº 314, pág. 121; *"El campo" de Griselda Gambaro.* Nº 315, pág. 122.
SÁEZ, Jorge Alberto. *Crimen y Sirena.* Nº 307, pág. 25; *Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres Julios.* Nº 311, pág. 86; *"Los procesos de Oscar Wilde".* Nº 313, pág. 85.
SALAS, Alberto [y GUÉRIN, Miguel A.] *Diez textos para una floresta de Indias.* Nº 311, pág. 25.
SALVADOR, Nélida. *El paisaje motivador* ["Los que comimos a Solís", por María Esther de Miguel]. Nº 306, pág. 63.
SANGUINETI, Edoardo. *Purgatorio del Infierno.* Nº 307, pág. 33. Versión bilingüe.
SCHNELL, Robert Wolfgang. *La flauta de Muze.* Nº 308/309/310, pág. 175; *Tranvías y relojes cucú.* Nº 308/309/310, pág. 177.
SCHNURRE, Wolfdietrich. *El suicidio.* Nº 308/309/310, pág. 180.
SCHULTZ DE MANTOVANI, Fryda. *Asturias y el Premio Nobel.* Nº 307, pág. 37; *"Crónicas reales" de Manuel Mujica Láinez.* Nº 311, pág. 112; *Del "amour"...* [en "Bitácora"]. Nº 311, pág. 132. *Para un nuevo Larra* [en "Bitácora"]. Nº 312, pág. 133; *"El coronel no no tiene quien le escriba" de Gabriel García Márquez.* Nº 313, pág. 89; *Tres libros de la Colección "Aves del Arca".* Nº 314, pág. 96; *"Memorias de infancia".* Nº 315, pág. 98.
SARDUY, Severo. *Contra el terror.* Nº 306, pág. 17.
SEUREN, Günter. *Piano de invierno para perros.* Nº 308/309/310, pág. 241; *Mi ciudad en la hierba.* Nº 308/309/310, pág. 245. Versión bilingüe.
SIMPSON, Máximo. *Inquilino del mundo.* Nº 314, pág. 59.
SIRACUSA, María Isabel. *"El agua" de Enrique Wernicke.* Nº 313, pág. 90.
SUCRE, Guillermo. *Vallejo, la nostalgia de la inocencia.* Nº 312, pág. 1.

THÉNON, Susana. *Poemas.* Nº 306, pág. 45; *"Vida de hombre" de Basilio Uribe.* Nº 307, pág. 61; *Dos poetas* ["El viaje" de Juan Luis Morabes y "El olor de las hojas" de Rodolfo Benasso]. Nº 312, pág. 106; *Oliverio Girondo: una historia del fervor.* Nº 315, pág. 82.
TIRRI, Néstor. *"Del otro lado", por Francisco Urondo.* Nº 311, pág. 117; *"La seducción", por Witold Gombrowicz.* Nº 314, pág. 97.

TORRE, Guillermo de. *Capdevila y las malandanzas del idioma.* Nº 311, pág. 96.
TRILLING, Diana. *Una ceremonia del doctor Leary.* Nº 311, pág. 66.
TUMLER, Franz. *Sobre la autopista.* Nº 308/309/310, pág. 185.

URIBE, Basilio. *Gran repaso.* Nº 312, pág. 52; *"Panorama de la pintura argentina contemporánea", de Aldo Pellegrini.* Nº 312, pág. 101; *"La máquina de cantar" de Gabriel Zaid.* Nº 313, pág. 93; *"El mundo del narrador" de Carmen Gándara.* Nº 315, pág. 110.

VARIOS: *Debate: "El auge de la violencia".* [Participantes: Victoria Ocampo, Víctor Massuh, Mariano Grondona, Edgardo Cozarinsky, Eduardo González Lanuza, P. Arturo Paoli; Adolfo de Obieta, José Luis Romero, Mario Lancelotti, Ana María Barrenechea, Luisa Mercedes Levinson, Miguel Grinberg y Norberto Rodríguez Bustamante]. Nº 313, pág. 107.
VERA OCAMPO, Raúl. *Sanguineti y Balestrini; dos escritores del Grupo 63.* Nº 307, pág. 31; *"Le tiers-monde dans la politique internationale" de Robert Bosc.* Nº 312, pág. 102.
VOZZA, Jaime V. *"El pensamiento histórico griego" de Arnold Toynbee.* Nº 315, pág. 111.

WAINERMAN, Luis. *Polindromos.* Nº 313, pág. 103; *Pensar lo impensable.* Nº 315, pág. 124.
WALSER, Martín. *Bolzer, una vida de familia.* Nº 308/309/310, pág. 191.
WEISS, Peter. *La sombra del cuerpo del cochero* (fragmento). Nº 308/309/310, pág. 197.
WELLERSHOFF, Dieter. *Un hermoso día* (fragmento). Nº 308/309/310, pág. 201.
WEYRAUCH, Wolfgang. *Algo sucede.* Nº 308/309/310, pág. 206.
WHITELOW, Guillermo. *Tres poemas.* Nº 306, pág. 32; *"Juguemos en el mundo".* Nº 312, pág. 119.
WILSON, Colin. *El snobismo sexual.* Nº 306, pág. 35.
WOLF, Ror. *Continuación del informe.* Nº 308/309/310, pág. 216.
WOLKEN, Karl Alfred. *Cuernos de caza.* Nº 308/309/310, pág. 295. *Invierno de los niños.* Nº 308/309/310, pág. 299. Versión bilingüe.

YAHNI, Roberto. *"La prosa narrativa de Jorge Luis Borges" por Jaime Alazraki.* Nº 314, pág. 112.

ZULETA ÁLVAREZ, Enrique. *"In quest of identity; Patterns in the Spanish American Essay of ideas, 1890-1960, por Martín S. Stabb.* Nº 315, pág. 112.

ÍNDICE

PÁG.

Mayo 20, 1928, por Jorge Luis Borges 1
Poesía Moderna y Anticuada, por Allen Tate 3
Cuento de dos jardines, por Octavio Paz 14
Teatro Lírico de Muñecas, por Severo Sarduy 24
Amor y Necesidad, por Thomas Merton 38
Todas las tardes Atlas vigila, por Thomas Merton 47
La Ideología del "Movimiento de Mayo" en Francia, por Jean-Marie Domenach 53
La Casa de Domesticación, por Tomás Eloy Martínez 69

CRÓNICAS

Alfredo González Garaño, por Victoria Ocampo 83
La máquina de Jenócrates, por Juan-Jacobo Bajarlía 85
Se cree más en el fantasma que en el antepasado, por Luis Justo .. 87
Bertolt que vino de la Selva Negra, por Miguel E. Dolan 89
Mujica Lainez cronista de la América Meridional, por Juan Carlos Ghiano 92

LIBROS

Ficción 101
Ensayo 108
Historia 120

CINEMATÓGRAFO

El cine de Godard, por Susan Sontag 124

TEATRO

El sueño de una noche de verano acrílica, por José Luis Sáenz 142
Cuando la danza es ingeniería de indagación, por Ludovico Ivanissevich Machado 144
Carta de Nueva York, por Eduardo Costa 146

INDICE GENERAL DE LA REVISTA SUR 151

Se terminó de imprimir en los talleres de Impresora Sur, S. A., Luis Sáenz Peña 1955, Buenos Aires, el mes de marzo de 1969

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 229.356

GALERIAS DE ARTE



GALERIA BONINO

PINTURA ARGENTINA
Y EXTRANJERA

Maipú 962, Buenos Aires - Barata Ribeiro 578,
Río de Janeiro - 7 West 57th St., New York

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

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.

RIOBOÓ - NUEVA

GALERIA DE ARTE

GALERIA EMBASSY — LOCAL 29
CHARCAS 626 **T. E. 32-2544**

DIÓGENES

Revista trimestral publicada bajo los auspicios del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas y la UNESCO

Año XVI - Número 61

SUMARIO:

RUGGIERO ROMANO: *Paisaje y Sociedad.*

MARTÍN PALMAERS: *Técnica de la Civilización Racional.*

SALO W. BARON: *Herencia Medieval y Realidades Modernas.*

TADEUSZ KOWZAN: *Los Signos Teatrales.*

CRÓNICAS

FRANCESCO PELLIZZI: *Etnomusicología y Radiotelevisión.*

B. HOLAS: *Lo Sagrado en la Vida Social: El Ejemplo Senufo.*

Notas bibliográficas de los colaboradores de este número.

Número suelto:
dól. 1.25

Suscripción anual:
(4 números) dól. . 5.—

Editorial Sudamericana

Humberto Iº 545 - Bs. Aires

Argentina

Suscríbase a PAPELES DE SON ARMADANS

Revista Mensual Dirigida por Camilo José Cela

SUMARIO

Número 150 - Setiembre 1968

IGNACIO SOLDEVILLA DURANTE: *El realismo trascendente y otras observaciones acerca de la narrativa española contemporánea.*

JOSÉ CARLOS MAINER: *José López Pinillos en sus dramas rurales.*

XOSÉ NEIRA VILAS: *Bágoas e outros poemas.*

JULIO CABRALES: *Sonata para anflorar tu psiquis abolida.*

RAMÓN DÍAZ: *La calle de los celosos.*

VÍCTOR FUENTES: *"España Negra" de Regoyos-Verhaeren a Solana.*

LINO NOVÁS CALVO: *El Monte.*

Indice del tomo L, números CXLVIII, CXLIX y CL.

Suscripción anual: 700 pts., semestral: 375.

Extranjero, un año 15 dólares; un semestre, 8 dólares.

Redacción, Administración y Suscripciones:

La Bonanova - Palma de Mallorca - España - Tf. 23-3670

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

LA TORRE

Núm. 62

(Octubre - Diciembre 1968)

SUMARIO

JAIME BENÍTEZ: *Qué es educar.*

MANFRED KERKHOFF: *Las paradojas del olvido.*

RODOLFO E. MODERN: *Stefan George y Hugo von Hofmannsthal: relación de un desencuentro.*

FRANCISCO CARAVACA: *El "Romance del Conde Arnaldos" en el Cancionero manuscrito de Londres.*

VARIA LECCIÓN

(Estudios, Testimonios, Comentarios, Notas)

DE LA LENGUA

ANGEL JORGE CASARES: *El Español, el gaucho y el lunfardo.*

HISTORIA DE ESPAÑA

AQUILINO DUQUE: *La gloriosa y el Ejército.*

JUAN PABLO FUSI: *La guerra del 98.*

ESTÉTICA

IGNACIO SORIANO: *"La lámpara maravillosa", clave de los "Esperpentos".*

ESTUDIOS LITERARIOS

ADRIÁN GARCÍA MONTORO: *"El Rapto", novela ejemplar.*

BIOGRAFÍA LITERARIA

DONALD ALLEN RANDOLPH: *¿Un caso de arrepentimiento?: Cañete ante la muerte de la Avellaneda.*

IN MEMORIAM

ANTONIO OTERO SECO: *León Felipe, peregrino del éxodo y el llanto.*

ASOMANTE

Fundada en 1945

REVISTA TRIMESTRAL LITERARIA

La edita la

ASOCIACIÓN DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

DIRECTORA:

Nilita Vientós Gastón

SUBDIRECTORA:

Monelisa L. Pérez Marchand

ADMINISTRADORA:

Oritia Oliveras de Carreras

SUBADMINISTRADORA:

María Teresa C. Díaz García

NÚMERO 3 DE 1968

Homenaje a:

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

• LUIS DE ARRIGOITA: *"Leyendas de Guatemala".* • AGUSTINA G. DE GAZTAMBIDE: *"El Señor Presidente".* • CONCHA MELÉNDEZ: *El mito viviente en "Hombres de maíz".* • ÁNGEL LUIS MORALES: *La trilogía bananera* • ADELAIDA LORAND DE OLAZAGASTI: *"Mulata de Tal".* • JUAN SAEZ BURGOS: *Nunca en el mismo sitio.* • JOSÉ LUIS CANO: *Carta de España.* • DAMIÁN BAYÓN: *Carta de París.* • GIUSEPPE BELLINI: *Carta de Italia.* • LOS LIBROS: *Antonio Otero Seco, Gastón Figueira, María de Gracia Ifach, Nilita Vientós Gastón, Alfredo Matilla Rivas.* • GUÍA DEL LECTOR. • COLABORADORES.

SUSCRIPCIONES

Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos ..... $ 6.00

Otros países ..... „ 5.50

Ejemplar suelto ..... „ 1.50

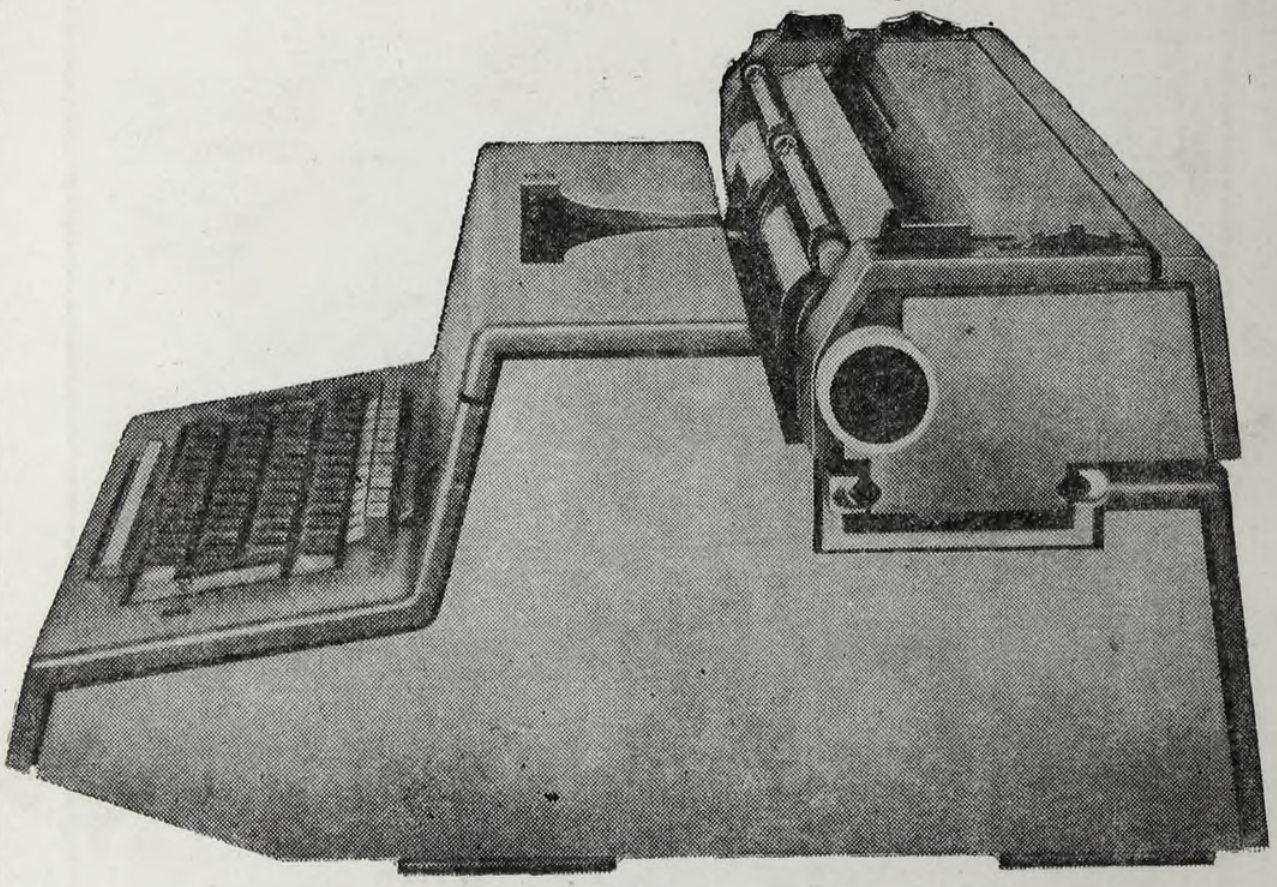
Dirección:

Apartado Postal 1142 - S. Juan
Puerto Rico 00902

Sagazola sa

70 AÑOS MARCANDO CUEROS CON EL SELLO DE LA MEJOR CALIDAD!

Avda. del Libertador 7112 - Avda. de Mayo 1373 - Guido 1686



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: $ 400 m/arg.

H0008108

S1CJ.15.1.