Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

EMMANUEL CARBALLO — La narrativa mexicana de hoy

SILVIA MOLLOY — Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje

ENRIQUE ANDERSON IMBERT — ¿Qué voy a hacer yo con una guitarra?

JOSÉ EMILIO PACHECO — Cuatro poemas

HOMERO ARIDJIS — Observaciones

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL — Estructura y significaciones de Tres tristes tigres

LUIS MARÍA GATTI — Antropología y literatura (notas sobre Oscar Lewis)

HÉCTOR CIOCCHINI — René Char: una militancia poética sin esquemas

CRÓNICAS Y NOTAS

Borges, por Victoria Ocampo • **Consideraciones profanas sobre psicoanálisis, por Mario A. Lancelotti** • **El despertar del monstruo, por Jorge Nóbile** • LIBROS, **por María Isabel Siracusa, Hugo Beccacece, Alicia Dujovne Ortiz, Eduardo Gudiño Kieffer, Alejandra Pizarnik Teresa Orecchia, David Martínez, Eduardo González Lanuza, Jorge Cruz, Ricardo Pochtar, Beatriz de Nóbile, Enrique Zuleta Álvarez, Florinda Friedmann, Luis Justo, Roberto Yahni, María Renée Cura** • EXPOSICIONES, **por Eduardo González Lanuza** • MÚSICA, **por José Luis Sáenz** • CINEMATÓGRAFO, **por Juan Carlos Frugone.**

320

SETIEMBRE-OCTUBRE 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
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:	Otros países:
Anual ..... $ 1.500.—	Anual ..... 7 dólares
Número simple: $ 300.—	Número simple: U$S 1.20

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1998
Nº 522
Top. 201.551

EXPORTACIONES NO TRADICIONALES

Desde Sudáfrica a Brasil, desde Chile a los Estados Unidos, productos argentinos están siendo embarcados con destino a mercados internacionales.

Calidad que traspone fronteras: divisas y trabajo para el país! Eso representan nuestros envíos de

Nylon® Textil
Polímeros de Nylon®
Celofán®
Rayon
Freon®
Nylon® Industrial

que llevan el sello de la Empresa que los produce en sus modernas plantas industriales.


H0008111

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO CASARES
Precio $ 13.500
Fecha - 7 OCT 1998

S1CJ.15.1.2 34

DUCILO

Ernesto Sábato

ITINERARIO

Un nuevo tomo de la serie ANTOLOGÍA PERSONAL, ideada por SUR para que los escritores argentinos señalen los momentos para ellos mismos esenciales de su labor, y así establezcan un nuevo modo de comunicación con sus lectores.

☆

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494 **Buenos Aires**

Distribuidor excclusivo

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

A buenos lectores, mejores libros

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ — SAGRADO.

Tucumán apocalíptico y mítico, cantado como una misa erótica o una historieta trágica. Una gran novela de la nueva literatura latinoamericana. - Colección El Espejo, 305 páginas.

EMILIO RODRIGUÉ — HEROINA.

Todo el mundo del psicoanálisis y los psicoanalistas tratando de descifrar el enigma de una Penélope de hoy. - Colección El Espejo, 292 páginas.

REYNOLDS PRICE — UNA VIDA LARGA Y FELIZ.

Una perturbadora historia de amor y una notable obra de arte de uno de los más importantes escritores norteamericanos de hoy. - Colección Horizonte, 240 páginas.

ERNESTO SÁBATO — ITINERARIO.

La contemplación retrospectiva de una vida hecha obra, en páginas elegidas por el propio autor. - Editorial Sur, Serie Antología personal, 276 páginas.

MARÍA ROSA OLIVER — LA VIDA COTIDIANA.

De la gran guerra, a las "vísperas de España". Los recuerdos de una testigo y una protagonista de excepcional sensibilidad. - 368 páginas.

VÍCTOR MASSUH — NIETZSCHE Y EL FIN DE LA RELIGION.

La filosofía hegeliana del espíritu absoluto transformada por Marx y Kierkeggard en marxismo y existencialismo. - Colección Perspectivas, 228 páginas.

FRANCISCO BULLRICH — ARQUITECTURA LATINOAMERICANA

El primer panorama crítico de las obras arquitectónicas más significativas del continente. - 224 páginas. Ilustradas con 190 fotografías y 90 planos encuadernados en tela.

HELENA CURTIS — EL MUNDO DE LOS VIRUS.

La zona de frontera que separa a los seres vivos de la materia inerte en una exposición clara y actualizada. - Editorial Hobb-Sudamericana, 272 páginas.

En venta en todas las librerías del país y del exterior

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires** **Argentina**

VICTORIA OCAMPO

DIALOGO CON MALLEA

Un nuevo intercambio de experiencias, ideas, recuerdos. Las imágenes de la fotografía y las palabras del diálogo sumadas para componer la biografía esencial: el momento preciso en que la experiencia vital se convierte en la obra literaria.

☆

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

Cuánto va a costar su Fairlane dentro de unos años?



Evidentemente mucho.

Viene a nuestra memoria el Ford 1946 con motor V-8. Un auto que hoy, cuesta mucho dinero.

Hoy Fairlane es el único auto con motor V-8 producido en el país. Con motor V-8 y todo lo que Ud. puede esperar de un Ford.

Podemos hablarle de confort, lujo, funcionalidad, diseño, andar sereno, potencia, velocidad.

Podemos decirle todo lo que le dicen habitualmente del resto de los autos.

Lo que no pueden decirle es Ford, no pueden hablarle de un motor V-8.

Es intención de Ford, repetir con el Fairlane la historia del '46 V-8. Y Ford se atreve a hacerlo.

Como se atreve a preguntar cuánto va a costar el Fairlane dentro de unos años.

Ford está orgullosa de su pasado. Segura de su futuro.

Con una serenidad . . . digamos espacial.

Tan serena como la financiación que le ofrece Ford Financiera.

Fairlane de Luxe - Fairlane 500 - Fairlane LTD.

FAIRLANE Ford

LOS TEXTOS QUE MEJOR COMPLEMENTAN LA ENSEÑANZA

(Ciclos medio y superior)

COLECCIÓN ESQUEMAS

LETRAS

2 *Jorge Luis Borges:* EL MARTÍN FIERRO
6 *Carmelo M. Bonet:* ESCUELAS LITERARIAS
14 *A. M. Lafinur:* EL ROMANTICISMO LITERARIO
16 *J. M. Monner Sans:* INTRODUCCIÓN AL TEATRO DEL SIGLO XX
18 *G. de Torre:* QUÉ ES EL SUPERREALISMO
24 *R. A. Arrieta:* INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO LITERARIO
35 *Pedro Miguel Obligado:* QUÉ ES EL VERSO
37 *E. Anderson Imbert:* QUÉ ES LA PROSA
46 *E. Anderson Imbert:* EL CUENTO ESPAÑOL
51 *M. Baquero Goyanes:* QUÉ ES LA NOVELA
54 *Alonso Z. Vicente:* QUÉ ES LA NOVELA PICARESCA
64 *J. L. Borges:* INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA INGLESA
67 *G. Ara:* INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA ARGENTINA
68 *D. Gazdaru:* QUÉ ES LA LINGÜÍSTICA
71 *Julián Marías:* EL USO LINGÜÍSTICO
77 *J. L. Borges:* INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA NORTEAMERICANA
82 *Julián Marías:* VALLE INCLÁN EN EL "RUEDO IBÉRICO"
83 *M. Baquero Goyanes:* QUÉ ES EL CUENTO
88 *Alfredo Grassi:* QUÉ ES LA HISTORIETA
96 *María A. Domínguez:* QUÉ ES LA FÁBULA

Precio del ejemplar: $ 300.–

ADQUIÉRALOS EN LAS BUENAS LIBRERÍAS,
O DIRECTAMENTE A SUS EDITORES

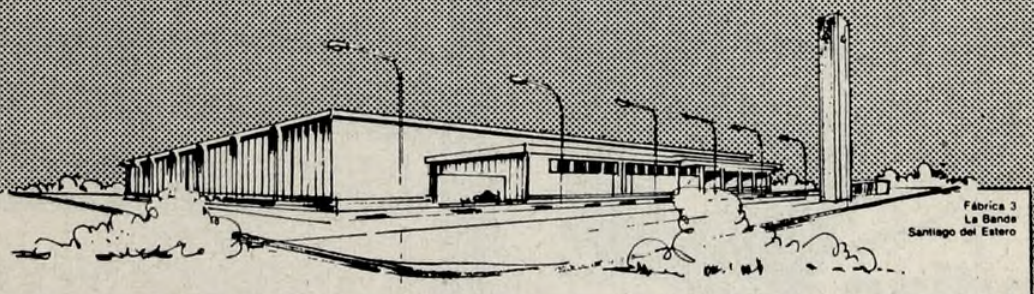
HAY EXISTENCIA PERMANENTE DE TODOS LOS TÍTULOS

EDITORIAL COLUMBA

EDITORIAL COLUMBA

Sarmiento 1889 - 3º piso. T. E. 45-4297
Buenos Aires - Argentina

Producción es industria Industria es tecnología



Fábrica 3
La Banda
Santiago del Estero

Detrás de cualquier manifestación productiva, aun de aquellas destinadas a la obtención de las materias primas más elementales, está la industria. Pero en nuestro tiempo industria es tecnología, porque sin ella no hay eficiencia, economicidad, confort, desarrollo
Por eso GRAFA es tecnología, la más avanzada tecnología textil que se conoce en estos momentos en el mundo.
Por eso su nombre simboliza más y mejores productos para el mercado consumidor argentino.

grafa **una empresa privada argentina al servicio del país.**

¡el auténtico!



indian tonic

CUNNINGTON

ASOMANTE

Revista trimestral literaria

La edita la

ASOCIACIÓN DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

•

Directora:

NILITA VIENTÓS GASTÓN

Subdirectora:

MONELISA L. P. MARCHAND

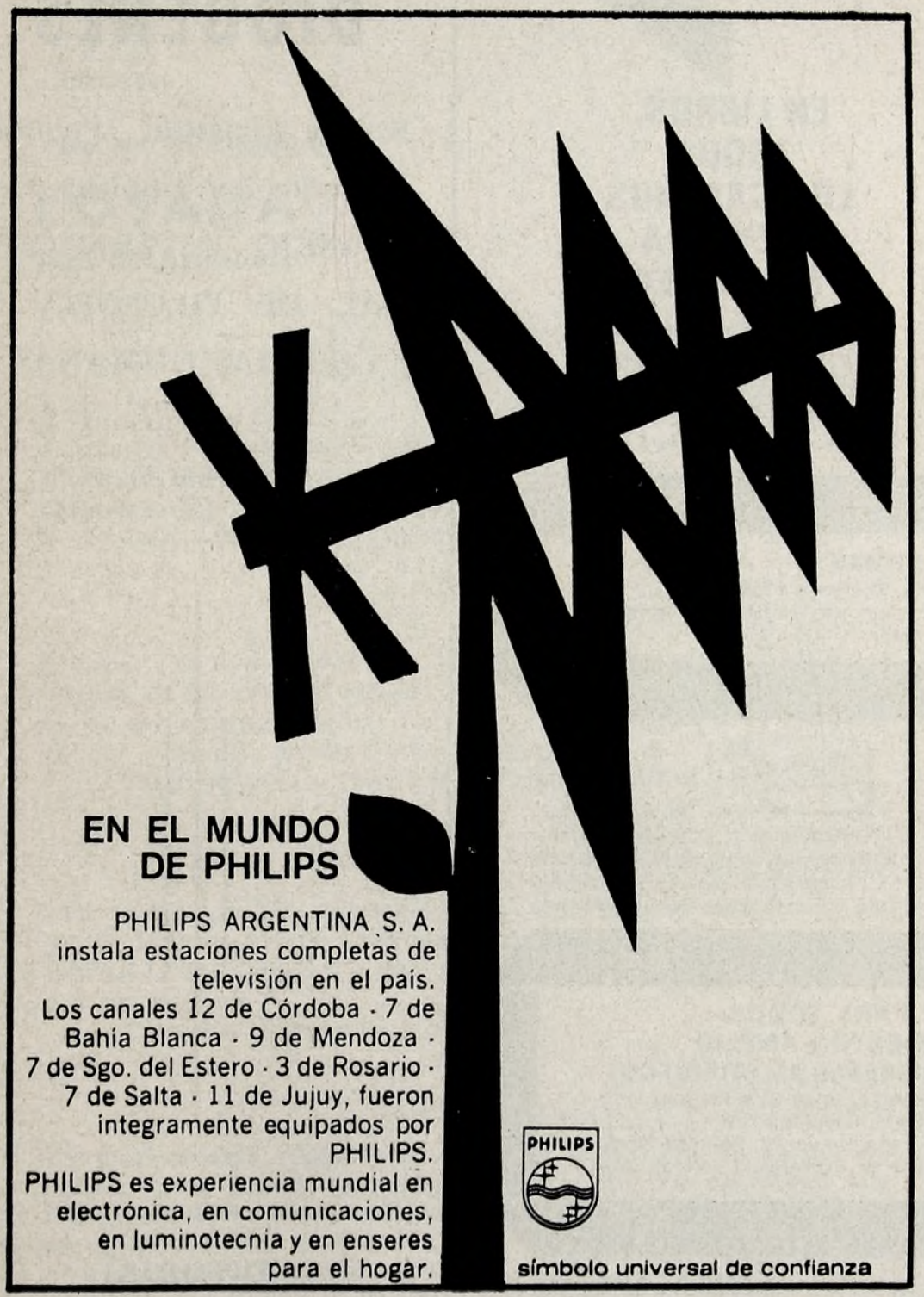
•

SUSCRIPCIONES:

Puerto Rico, Cuba y U.S.A. $ 5.—
Otros países ..... „ 6.—
Ejemplar suelto ..... „ 1,50

Dirección:

Apartado 1142, San Juan de Puerto Rico.



EN EL MUNDO
DE PHILIPS

PHILIPS ARGENTINA S. A.
instala estaciones completas de televisión en el país.
Los canales 12 de Córdoba · 7 de Bahía Blanca · 9 de Mendoza · 7 de Sgo. del Estero · 3 de Rosario · 7 de Salta · 11 de Jujuy, fueron integramente equipados por PHILIPS.
PHILIPS es experiencia mundial en electrónica, en comunicaciones, en luminotecnia y en enseres para el hogar.

PHILIPS

símbolo universal de confianza

EN LIBROS, TODOS LOS CAMINOS LLEVAN A EL ATENEO

El más amplio surtido
y la más completa
y actualizada información
bibliográfica

ADEMAS:
Una interesante galería
de láminas, grabados, litografías
y mapas antiguos.



BOOK CHECK
Regalar libros distingue . . . Utilice nuestro Book Check: una solución rápida y acertada para el problema "regalos". Infórmese.

Y PARA TODOS, NUESTRO AMPLIO SISTEMA DE CREDITOS.
Además estamos adheridos a
Diners, Credibono,
Crédito Universal, Crédito Florida
Club de Compras y London Card.

LIBRERIA • EDITORIAL
EL ATENEO
Florida 340 - Córdoba 2099 - Bs. As.

DIÓGENES

Revista trimestral - Publicada bajo los auspicios del CONSEJO INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS y con el concurso de la UNESCO.

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA
Humberto Iº 545
Buenos Aires



este es el signo de

LOSADA

que les propone

ENRIQUE ANDERSON IMBERT
UNA AVENTURA AMOROSA
DE SARMIENTO

Las cartas de Sarmiento e Ida Wickersham, en una obra cuya erudición es solo el soporte de estimulante ímpetu novelístico: un Sarmiento distinto, y sin embargo tan idéntico a sí mismo...

Ilustrado. Colección Prisma. $ 600.—.

ROBERT GRAVES
LOS MITOS HEBREOS

El libro del Génesis revela a la mirada de un poeta, novelista y amante de las culturas clásicas, sus raíces sutiles en todas las mitologías del cercano Oriente. La Biblia, para Graves, es el momento en que coinciden poesía y antropología.

Encuadernado e ilustrado. Colección Fundamentos.

JORGELINA LOUBET
LA COMPLICIDAD

Una joven novelista argentina, cuyo arte ha sido comparado con los de Virginia Woolf y Nathalie Sarraute, devana unas relaciones familiares tan comunes y tan insólitas como todas las establecidas por los hombres.

Colección Novelistas. $ 570.—.

LUIS FARRÉ
FILOSOFÍA DE LA RELIGIÓN

La primera obra original en castellano que cubre un campo tan extenso como descuidado: religión y filosofía, dos disciplinas muy distintas creadas por el hombre, en sus contactos y enfrentamientos se iluminan.

Biblioteca Filosófica. $ 1.600.—.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 T. E. 38-7267 - 9902 BUENOS AIRES

Montevideo - Santiago de Chile - Lima - Bogotá

Los libros que SUR comenta en su Sección Bibliográfica

los encontrará usted en ATLANTIDA una librería distinta

Siempre con las últimas novedades.

FLORIDA 643
T. E. 31-4284
Buenos Aires

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.

Algunos títulos que publicará próximamente la

EDITORIAL SUR

ADOLFO BIOY CASARES: *Memoria de la pampa y de los gauchos.*

GRAHAM GREENE: *Ensayos escogidos.*

GRAHAM GREENE: *Viajes con mi tía.* (La última novela del escritor inglés: un relato donde el humorismo, la ironía, el amor se mezclan en una anécdota fascinante.)

DYLAN THOMAS: *Poesías.*

HERBERT READ: *La forma de las cosas desconocidas.*

ROSA CHACEL: *Autobiografía.*

GUILLERMO DE TORRE: *Antología personal.*

El derecho de ser hombre: textos sobre la libertad y los derechos humanos recogidos para la Unesco bajo la dirección de Jeanne Hersch.

☆

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humbero Iº 545 **BUENOS AIRES**

OBRAS DE INTERÉS

GARCÍA PAVÓN: *El rapto de las sabinas.* Enc. (DESTINO)	$	1.125.–
FERNÁNDEZ: *El hombre de los santos.* Enc. (DESTINO)	„	1.125.–
KESSEL: *Los jinetes.* Enc. (DESTINO)	„	1.875.–
CABALLERO CALDERÓN: *Caín.* Enc. (DESTINO)	„	1.125.–
SENDER: *El lugar de un hombre.* Enc. (DESTINO)	„	938.–
CUNQUEIRO: *Un hombre que se parecía a Orestes.* Enc. (DESTINO)	„	1.125.–
LAFORET: *Nada.* Enc. (DESTINO)	„	1.125.–
LE CLEZIO: *El Diluvio.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.275.–
CABALLERO: *Vivir para contarlo.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	938.–
AYER: *Concepto de persona.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.313.–
TANIZALI: *Cuentos Crueles.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
ONETTI: *Contramutis.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	825.–
FERRATER: *Líricos Griegos Arcaicos.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	1.575.–
CASEY: *Notas de un simulador.* Rúst. (SEIX BARRAL)	„	750.–
PAZ: *Ladera Este.* Rúst. (JOAQUÍN MORTIZ)	„	1.515.–
PAZ: *Claude Levi-Strauss.* Rúst. (JOAQUÍN MORTIZ)	„	496.–
LEWIS: *La Vida.* Rúst. (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.840.–
PIAZZA: *La Mafia.* Rúst. (JOAQUÍN MORTIZ)	„	740.–
GRASS: *Años de perros.* Enc. (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.445.–
BRETON: *Nadja.* Rúst. (JOAQUÍN MORTIZ)	„	612.–
APOLLINAIRE: *Poesías.* Enc. (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.610.–

en todas las buenas librerías y en

IBER-AMER ARGENTINA

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



MENORES GASTOS, MEJOR SERVICIO!

Así se trabaja en esta nueva etapa de ELMA. Ofreciendo mejor servicio a sus clientes, tanto en la agilitación de sus trámites, como por su mayor eficiencia operativa. Obteniendo día a día mayor rendimiento y mejores ingresos, con mejores controles por medio de modernas máquinas electrónicas y compitiendo de esta manera con ventajas en todos los mares del mundo. Cualquiera sea el tipo de carga que desee transportar:

Siempre hay un buque de ELMA desde o hacia el puerto que a Ud. le interesa

SECRETARIA DE ESTADO DE TRANSPORTE

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

Fletes e Informes: Corrientes 389, Tel. 32 4861/8111. Buenos Aires

Agentes Generales de Mitsui O S K Lines

Agentes Generales de Pasajes de Messageries Maritimes y de French Line

ELMA *seguridad y eficiencia en el mar*

SUR

NÚMERO 320 SETIEMBRE-OCTUBRE DE 1969

LA NARRATIVA MEXICANA DE HOY

La literatura mexicana ha sido y es una literatura tímida. Y digo tímida porque le ha tenido miedo a las grandes rupturas, a las grandes audacias. Desde el siglo XVI hasta el siglo XX, México no ha producido un solo genio, dando a esta palabra la acepción de cualquier diccionario modesto.

Los cronistas del XVI están más allá del bien y el mal. Su obra, admirable en sí misma y en momentos inscrita en la gran literatura española de ese tiempo, no acaba de ajustarse a los patrones de conducta que regirán más tarde a las letras mexicanas. Ruiz de Alarcón, en el teatro, no se puede comparar cualitativamente con Lope, Tirso y Calderón. Sor Juana Inés de la Cruz es la aproximación más venturosa a esa palabra: *genio*. Y no alcanza a disfrutarla, quizá, por una sola razón: porque no logra desprenderse plenamente del árbol genealógico que la hace posible. El siglo XVIII es un siglo de humanistas que escriben en latín, de religiosos desterrados que estudian ciencias naturales y humanas, pero que no son escritores sino científicos.

La prosa y la poesía del XIX son la expresión de un país que ha alcanzado la libertad política, pero que no conoce lo que es la verdadera libertad económica, y que no tiene tiempo para vivir en paz porque sufre constantes guerras intestinas y debe luchar contra naciones invasoras. Además, los escritores más significativos del XIX son periodistas (como en casi toda la América Latina), y lo son

porque actúan como patriotas: lo necesario en ese momento —piensan— no es crear grandes obras artísticas que no puede leer un pueblo compuesto por una abrumadora cantidad de analfabetos y unos cientos de personas que sí saben leer y poseen una cultura literaria. Las letras mexicanas así entendidas, es decir, de acuerdo con las tesis de Ignacio Manuel Altamirano, el teórico más ecuánime y lúcido del siglo antes del Modernismo, deben cumplir funciones ancilares y después funciones estéticas. Por eso, entre otras razones, los autores de la época no se lanzan al vacío, no procuran la gran obra literaria sino que van a lo seguro, a modelos puestos en práctica en otros países y que pagan buenos dividendos, aunque no tan altos que puedan identificarse con las obras que aniquilan el pasado inmediato. Y en literatura la única manera de obtener la vida perdurable consiste en apartarse de las obras anteriores y coetáneas, después de haberlas asimilado, y jugar a locas y a ciegas a descubrir nuevos temblores de ánimo que modifiquen la realidad.

Si antes de comenzar el siglo xx no aparece en México un solo escritor genial (aunque sí los hay en ciertos países de América Latina), tampoco lo veremos surgir en los casi setenta años de nuestro siglo. Ello se debe, creo yo, a varios factores, entre otros al terror que siente el mexicano de encontrarse a sí mismo, es decir de desnudarse en público y contar su vida sin afeites y sin máscaras; también, al vértigo que le causa (algo así como una típica enfermedad de montaña) referir los designios del corazón, la piel y los testículos; otro factor es el miedo a la cursilería, al desenfreno de los sentidos y los instintos, ingredientes que se dan cita en casi todas las obras maestras (la poesía de López Velarde, que pudo romper esta limitación, muere de muerte natural a los treinta y tres años); el afán de síntesis, de reducir a sus rasgos esenciales las vivencias y experiencias (por ejemplo los hai-kus de Tablada, las prosas de Torri y Arreola); la simulación, tan bien observada en *El gesticulador* de Usigli, que da gato por liebre, muñeco por hombre; y, yor último, la corrupción, que desgasta lentamente los mecanismos que producen la verdad o, por lo menos, hacen que surjan voces ganadas por el enojo y la protesta.

Pocos meses antes de su muerte, ocurrida en 1959, y a este respecto, José Vasconcelos me dijo: "En México no hay literatura porque casi nunca se dice la verdad... La literatura debe ser fundamentalmente protesta. Su raíz es la libertad, la auténtica, no la que, como en nuestro caso, está escrita en los códigos. Aunque sea en el orden moral debe triunfar el bien para que haya una

verdadera expresión literaria, si no ésta se convierte en prostituta que acata o disimula los actos perversos de los poderosos. El único pueblo antiguo que produjo gran literatura fue Grecia, porque en ella a veces triunfaba el bien o, ante su derrota, surgía la enérgica protesta de un Esquilo, de un Aristófanes. En Persia, por el contrario, privaba la iniquidad y nunca apareció la voz de un Esquilo que protestara. Proust escribe sobre lo que le da la gana porque vivió en un ambente de libertad, en una sociedad libre. Yo vivo en una sociedad atada de pies y manos y soy por ello un esclavo, no un escritor".[1] Es probable que Vasconcelos exagere (y no se olvide que su vida y obra son un tratado de desmesura), pero apunta, sin embargo, algunos de los elementos que a mi modo de juzgar el panorama justifican esta extraña carencia de genios.

Ahora bien, si las letras mexicanas no han producido escritores absolutamente modificantes, sí han dado a conocer, en todas las épocas y escuelas, poetas, narradores, ensayistas y dramaturgos que a escala del idioma ocupan lugares que si no son de primera fila tampoco son deslucidos. A lo largo de su evolución, nuestra literatura cuenta con grupos y equipos de escritores uniformes en cuanto a calidad que si no han innovado los estilos imperantes en muchos aspectos los han engrandecido. Si no sabemos en qué consisten las embriagueces de la conquista sí estamos seguros de lo que representan los goces y dolores de la colonización de predios literarios que a fuerza de empeño dejan de ser hostiles y llegan a convertirse en benévolos. En otras palabras, no somos, o no queremos ser, una literatura de conquistadores y sí una literatura de colonizadores, con la excepción involuntaria de Fernández de Lizardi, creador, en este continente de la novela, y aún hoy pontífice insuperado de las obras narrativas que no se resignan a ser autónomas de los valores políticos, morales y pedagógicos.

A fuerza de estrellarse contra sus limitaciones, la literatura mexicana ha adquirido su sello característico, hecho de modestia, habilidad, resignación y una carga refrenada de violencia. Si no la mejor literatura de América latina, ni la que a fuerza de enojos radicales produce seres de excepción (como Darío, Neruda y Vallejo, para hablar sólo de la poesía), tiene en su haber el mayor número de equipos, de probada y comprobada eficacia, que han matizado y enriquecido las letras hispanoamericanas.

1 Emmanuel Carballo: 19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1965, p. 21.

Así es la literatura mexicana (o por lo menos yo así la miro) y no se observa, a corto plazo, la personalidad que pueda desmentir sus notas definitorias.

Ya en el terreno de la prosa narrativa, el siglo xx principia años antes de 1910, con testimonios muy bien intencionados, políticamente muy justos, pero artísticamente muy endebles. Se trata de documentos que reflejan la vida económica, social y política de México durante la larga tiranía de Porfirio Díaz.

Esta prosa, desde los enfoques de la estructura, el estilo y la creación de personjes, es una prosa decimonónica, una prosa que está totalmente inscrita en el realismo costumbrista y que, en algunos casos, se permite audacias que tienen que ver con el naturalismo.

Desde el punto de vista de la política, el año de 1910 señala el principio del siglo xx. Ese año se produce la primera revolución democrático-burguesa que se registra en América Latina, la revolución mexicana, la que, pese a sus panegiristas, no cambia las estructuras del país en los aspectos fundamentales. La caída de Porfirio Díaz y el triunfo de Francisco I. Madero en buena medida son inútiles. El grueso de las leyes y los actos del nuevo gobierno no resuelven los problemas de las mayorías y sí, en cambio, protegen la expansión de los burgueses, tanto los porfirianos (que cambian de vestimenta) como los que se crean a la sombra de los caudillos. Generales del antiguo régimen y hombres surgidos de la revolución (como Zapata) se levantan en armas contra Madero. Un militar de carrera, Victoriano Huerta, deserta y se alía a las fuerzas oscuras. Su traición le concede la presidencia. De nuevo se oye el ruido de los fusiles. En esa hora, y un poco después, sucumben algunos de los protagonistas que hilan la trama de la historia: unos se cuentan entre los que persiguen nítidas o confusas realidades sociales y otros, los más, entre los que defienden con las armas los intereses de las facciones a que pertenecen. Martín Luiz Guzmán explica en *El águila y la serpiente* ese caótico estado de cosas. Escribe: "En el fondo todo se reducía a la disputa, eterna entre mexicanos, de grupos plurales dispuestos a adueñarse del poder que es singular: predominio, en unos y en otros, de las ambiciones inmediatas y egoístas sobre las grandes aspiraciones desinteresadas; equivocación del impulso mediocre que lleva a confundir el premio de una obra, con el impulso noble de la obra misma".[2] La emboscada, la tortura

2 Martín Luis Guzmán: **El águila y la serpiente**, 5ª edición. México, Editorial Anáhuac. 1949. pp. 100-101.

que aspira a convertirse en suicidio, el asesinato con apariencia de fusilamiento y el magnicidio son operaciones que se practican con frecuencia en los diversos bandos. El poder se encuentra detrás de la muerte del adversario y dura el tiempo justo en que los amigos se trasforman en enemigos.

En el aspecto literario la prosa narrativa del siglo XX, cuento y novela, se bifurca en dos corrientes: una y otra aparecen en los textos de los escritores que se agrupan en el Ateneo de la Juventud, el grupo más significativo con que cuentan las letras mexicanas en estos sesenta y nueve años. La corriente imaginativa (o fantástica) parte de dos libros de prosas breves, deslumbrantes e innovadoras: *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri y *El plano oblicuo* (1920) de Alfonso Reyes; la corriente realista se manifiesta en textos aislados de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos. El otro iniciador de esta tendencia, Mariano Azuela, publica con anterioridad a Guzmán y Vasconcelos. Su obra más difundida, *Los de abajo,* se edita trece años antes que *El águila y la serpiente* (1928), de Guzmán, la primera muestra cabal de la actitud de los ateneístas. Sin embargo, es hacia 1924 cuando los lectores comienzan a gustar la epopeya de Demetrio Macías. Anoto una diferencia entre los prosistas del Ateneo y Azuela: en tanto que aquéllos se esfuerzan, en todos sentidos, por ser contemporáneos de su momento, don Mariano no puede librarse de las ataduras que lo ligan a el siglo XIX.

La prosa imaginativa de esta etapa, si se piensa en los años en que fue escrita (poco antes de 1917 y no después de los años veinte), es una prosa que se evade del contexto histórico de la revolución mexicana. Es decir, que no refleja los acontecimientos que convulsionaron la vida del país. Y algo más: no sólo se desinteresa de la historia reciente, sino que la reemplaza por un acontecer en el que lo subjetivo triunfa sobre lo objetivo, el absurdo sobre la lógica, el juego sobre el compromiso y la estética sobre el dolor, la agonía y la muerte. No quiero decir, por supuesto, que Torri y Reyes, y los prosistas que vienen detrás de ellos, practiquen una literatura completamente evasionista. Si no supieron entender en forma cabal el momento que vivían (por distintas razones, entre ellas la conciencia de élite), sí entendieron que la prosa no debía circunscribirse a relatar únicamente las acciones y reacciones violentas del fenómeno revolucionario. Para ellos, la revolución no se localizaba en las formas externas, el folklore y el color local, sino en las conciencias y la visión del mundo de los hombres que habían dejado atrás el paternalismo de Porfirio Díaz. Así, Torri se anticipa a Kafka y a

Borges, y de paso apunta con humor e ironía las arbitrariedades de los revolucionarios; y Reyes, el humanista más consciente y consistente de nuestro siglo xx, defiende una revolución más intangible y menos emotiva, la revolución del hombre que desea ser más humano y estar menos sujeto a las servidumbres de la biología. Años después esta tendencia volverá a ganar adeptos entre los colonialistas, los contemporáneos, Juan José Arreola y sus discípulos numerosos y poco calificados.

La prosa realista de estos años es un fruto directo de la revolución. La veracidad y el exotismo (descubierto por ojos estadounidenses y europeos) le permitió traspasar rápidamente nuestras fronteras e internacionalizarse. (Se puede decir que la narrativa de este tipo ha sido uno de los pocos grandes momentos de difusión que ha alcanzado la literatura nacional.) Se trata de una prosa dinámica, áspera, adicta al alegato personal o a la defensa de posiciones partidistas, de temple autobiográfico y, paradójicamente, contraria a los intereses de la revolución que alcanza el poder. Movimiento militar y político que rechaza o arrincona a los verdaderos intelectuales: éstos se vengan desnudándolo y reduciéndolo a sus verdaderas proporciones. (Hoy se puede ver que los críticos más esmerados de este movimiento son algunos de los prosistas más significativos, como Guzmán, Vasconcelos y Azuela, que lo vivieron como actores y después lo revivieron como censores implacables.) Estos años, vistos a través de las páginas de sus libros, son pródigos en desdichas y escasos en conquistas.

Al primer equipo de prosistas de la revolución, talentoso y valiente, sucedió un conjunto de burócratas (los López y Fuentes, los Mancisidor, los Magdaleno, los Ferretis) que se dedicó a confundir la demagogia con la literatura. Si el primer equipo pudo cometer (y de hecho lo hizo) equivocciones de grado o matiz, susceptibles o no de enmienda, el segundo equipo cometió errores de análisis y juicio que no son perdonables desde el punto de vista ideológico. Los narradores de este equipo identificaron el realismo con el idealismo, la política con los intereses de gobierno, el arte con la propaganda y la vida con la consigna. Su obra, que no ha podido soportar el paso del tiempo, se contempla hoy desprovista de los encantos que pudo tener para ojos más amables y en cierta medida cómplices.

Retomo, en su desarrollo, la línea narrativa que he venido llamando indistintamente de imaginación o fantástica. Disuelto como grupo el Ateneo de la Juventud, y a fines de los años diez, se dan

a conocer los primeros libros de los colonialistas, narradores y poetas que, para algunos, integran un movimiento y, para otros, constituyen una moda. El más fiel de sus seguidores y el que produjo los textos más apreciables, Artemio de Valle-Arizpe, me confesó cuáles fueron las causas que indujeron a él (y a sus compañeros) a resucitar el mundo del Virreinato. Me dijo: "Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia".[3] Esta actitud, sin embargo, tiene algunos signos positivos. El Colonialismo, próximo en actitud y procedimientos a la manera de escribir de algunos narradores de Hispanoamérica, Francia, Italia y España, fue una reacción contra los modernistas. Sus miembros en vez de practicar el galicismo mental y expresivo, ejercitan el españolismo en el idioma y las anécdotas. Al mismo tiempo que acto evasivo, este movimiento de corta duración fue una zambullida en lo nuestro, un acto de tipo nacionalista. Si Ramón López Velarde descubre y expresa la provincia, si Manuel M. Ponce se propone mexicanizar la música, si Saturnino Herrán es uno de los precursores de la escuela mexicana de pintura, los colonialistas son asimismo exponentes de lo autóctono: vitalizan la tradición, fijan y depuran el lenguaje, destruyen añosos prejuicios y amplían en varios siglos la historia de México entendida como materia prima de cuentos y novelas.

El grupo de los Contemporáneos está formado por poetas (algunos de ellos excelentes) que a ratos perdidos escribieron cuentos y novelas cortas, teatro, ensayo, notas de crítica bibliográfica y pictórica y esbozos de memorias. En tanto que el país procura resolver los problemas surgidos de la lucha armada, y la violencia, las rencillas y los intereses de los bandos en pugna impiden que la normalidad rija de nuevo la vida, los Contemporáneos, herederos de la actitud universalista del Ateneo de la Juventud, dueños de una cultura de carácter universitario, discípulos de maestros y animadores como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Enrique González Martínez, lectores de las novedades que llegaban de Europa, de Francia y España principalmente (en contraposición a sus antepasados inmediatos que tuvieron que prescindir del libro europeo, a consecuencia de las luchas intestinas y después a causa de la primera guerra mundial, circunstancias que reunidas dieron origen, en parte, a un período nacionalista en las artes y las letras), estaban señalados

3 Emmanuel Carballo: **Op. cit.**, p. 159.

para cambiar el rumbo de la literatura mexicana, lo que lograron después de algunos años. Situados en la orilla opuesta de los nacionalistas a ultranza que soñaron con la idea de imponer un arte dirigido, de trasladar de la Unión Soviética a México (es decir de un país socialista a una nación democrático-burguesa) la doctrina de un realismo oficial químicamente puro de desviaciones e impurezas políticas, los Contemporáneos pusieron en práctica un cuerpo de ideas individualistas, aristocratizantes y teñidas de pesimismo. Si los teóricos del realismo socialista luchaban por una utopía, los Contemporáneos adivinaron, quizá sin proponérselo, el futuro del país: su visión de entonces coincide con la realidad de ahora. Sus maestros en el arte de la prosa son Proust, Giraudoux, Salinas y Jarnés. Aquí y allá se advierten las enseñanzas de James Joyce.

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) surge una prosa interesante desde el enfoque sociológico. Me refiero a la prosa campesina, ya que Cárdenas intentó hacer la reforma agraria. Se produce, así, una novela y un cuento del reparto de la tierra; una prosa en la que no hay personajes sino arquetipos: los hacendados y latifundistas, que en todos los casos son malos; el campesino, que en cualquier situación es bueno. Y si tal antítesis puede ser cierta en la vida cotidiana, en literatura es abominable ya que el lector termina simpatizando con los hacendados (que son malos) y odiando a los buenos, los campesinos que aspiran a poseer la tierra.

En los años de Cárdenas reaparece con nueva fuerza otro tipo de prosa que tiene también cierto interés sociológico, las narraciones indigenistas, a las que puedo calificar, utilizando la distinción de Concha Meléndez, de narraciones indianistas. Para esta investigadora puertorriqueña la diferencia entre indianismo e indigenismo es la siguiente: la prosa indianista es una prosa que idealiza a los personajes, una prosa discursiva, retórica, moralmente justa pero estéticamente ineficaz y muchas veces nula. La prosa narrativa indigenista es la que trata de crear una distancia entre el escritor y la materia sobre la que escribe, el indio. Contempla a éste como un ser de carne y hueso, con virtudes y defectos, apatencias e inhibiciones. La prosa de estos años está más cerca del indianismo que del indigenismo.

Si Lázaro Cárdenas descubre a los campesinos y orienta en buena parte su gobierno hacia la agricultura, la persona que le sucede, Manuel Avila Camacho (1940-1946), se propone, aprovechando la segunda guerra mundial y una serie de factores que favorecen al país, industrializar a México; la fuerza de su Administración se

dirige ya no al campo sino a la ciudad. La literatura, dócil a los cambios que impone el gobierno, comienza a abandonar el campo (la parcela, el pequeño pueblo campesino, las oscuras ciudades de provincia que aún huelen a estiércol y a hojas quemadas) y se instala en la ciudad de México. Son los años en que la metrópoli principia a crecer y a vivir tímidamente en una atmósfera cosmopolita, años en que la emigración de los refugiados europeos trasforma la vida cultural y artística del país, años en que la pintura, subterráneamente, empieza a modificarse, a pasar del realismo socialista y el muralismo ("no hay más ruta que la nuestra") a una pintura más acorde con los tiempos nuevos y, sobre todo, años en que se inicia el rechazo de un hecho que demostró ser un programa de vida retórico y fallido: la revolución mexicana.

En 1947 aparece una novela de Agustín Yáñez, *Al filo del agua,* escrita durante el régimen de Avila Camacho y publicada en el de Miguel Alemán (1946-1952). Esta obra, que cuenta el malestar y las inquietudes que condujeron al estallido de la revolución, es un punto y aparte en la prosa mexicana. Después de que aparece, las obras que tratan temas afines aunque vean la luz se puede decir que no han salido del limbo, y ello se debe a que Yáñez logra en ella lo que no pudieron conseguir los novelistas que usan este tema: una partida de nacimiento y una acta de defunción. Describe los motivos que propiciaron la lucha armada y da a entender, entre líneas, cuáles son las razones que le impedirán prolongarse satisfactoriamente en el tiempo. De modo consciente o inconsciente, *Al filo del agua* coincide con la plataforma política de Avila Camacho y también con el programa de gobierno de Alemán. Es decir, consume a fuerza de ser excelente las posibilidades del tema y abre la puerta a los asuntos que vendrán a sustituirlo. Después de *Al filo del agua, Pedro Páramo,* 1955, de Juan Rulfo, publicada a mediados del régimen de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), coloca una corona luctuosa en la tumba de la prosa cardenista de la reforma agraria. Como nunca antes en nuestra narrativa, el autor trasciende los casilleros del tipo de novela que practica y ofrece, transfigurados a escala cósmica, los rasgos de un cacique que engloba a todos los caciques y se burla, de una manera admirable, de la tierra que no cultivan (por razones obvias) los verdaderos campesinos y que no acaban de conocer y poseer (como algo suyo) los hombres de todos los tiempos y lugares. *Pedro Páramo,* como cualquier gran novela, va más allá de lo que se propuso el autor y es, para mí, una poderosa metáfora del estar del hombre en el mundo. Estas dos obras agotan,

desde dentro, las posibilidades en que descansaba la prosa de la revolución y facilitan el advenimiento de un nuevo lenguaje, de nuevos tipos de estructuras y estilos y, sobre todo, el acceso a una temática distinta.

El año de 1944 aparece el primer libro de cuentos de José Revueltas, *Dios en la tierra*. Catorce años después publica el segundo y hasta ahora último, *Dormir en tierra*. En la historia del cuento, *Dios en la tierra* ocupa un lugar parecido al que tiene en la novela *Al filo del agua*. Es decir vale como ruptura y como base de la nueva sensibilidad que se halla a la vuelta de la esquina. Sensibilidad que es la suya y a la que aporta obras magníficas. Si la vida de ciertos autores de mayor edad es una lucha entre el ángel guardián y el demonio de cabecera, en la de Revueltas este pleito se entabla entre Marx y Freud, es decir entre el hombre político y el hombre subjetivo, entre el creyente y el agnóstico. A veces parece que se impone Freud (y de esa victoria momentánea surgen sus cuentos más significativos) y en otras el triunfo se inclina decididamente hacia Marx o, mejor, a lo que hoy él representa. En sus momentos más lúcidos, Revueltas adivina el caos en que vivimos y pone en juego para aligerarlo una condolida responsabilidad personal. Usada como instrumento, la psicología le sirve para sacar a flote las zonas más profundas y complejas del subconsciente, donde se entrecruzan lo sano y lo enfermo. El producto es una literatura ácida y. también, horrorosamente bella, construida con los materiales más sórdidos de la realidad inmediata.

Juzgado desde 1969, el gobierno de Miguel Alemán parece la consecuencia lógica e inevitable de la política seguida por los dos regímenes anteriores, el de Cárdenas y Avila Camacho. Por una parte prosigue la línea nacionalista impulsada por Cárdenas (que va del reparto de la tierra y la reconquista del subsuelo a la creación de un incipiente capitalismo progresista- y por la otra es consecuente con la política de Avila Camacho, que abre de nuevo las puertas a las inversiones extranjeras, fomenta la industria y el comercio y prepara al país para que intente el salto hacia formas menos primarias del subdesarrollo. Alemán pone en práctica, entendiéndolas a su modo, las conquistas de sus antecesores, a las que suma sus propios puntos de vista, dándole a la revolución de 1910 su verdadero alcance y significado, el de democrático-burguesa. Si en este proceso Cárdenas es la tesis y Avila Camacho la antítesis, Alemán viene a ser la síntesis, el creador del México en que estamos viviendo, un México que progresa en ciertos sentidos y cuya opulencia

sólo alcanza a ciertos sectores, un México más estable que los países hispanoamericanos y menos propicio para que se operen en él trasformaciones radicales. Esta imagen permanece más o menos inalterable (mostrando únicamente el deterioro lógico de la edad) en el trascurso de los gobiernos de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964). La administración de Gustavo Díaz Ordaz, que principió a fines de 1964 y terminará el 1 de diciembre de 1970, se sale en ciertos sentidos del esquema anterior. Durante su mandato aparecen problemas que no se habían planteado antes a los gobiernos surgidos de la revolución. Las soluciones dadas a estos conflictos rompen violentamente con las medidas tácticas y estratégicas de la política mexicana, basada en la habilidad, el doble juego, el respeto a las formas, la dureza enmascarada y la retórica progresista tras la que se escondía el verdadero rostro de sus intereses ligados al capitalismo local y foráneo. Hoy México se apresura a encontrar los mecanismos adecuados que lo conduzcan a una nueva etapa de su historia, desde sus comienzos accidentada e imprevisible a primera vista.

Los dos libros iniciales de Juan José Arreola, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), los que después, ampliados y modificados, recogerá en el *Confabulario total,* aparecen en el período alemanista y son más milagrosos, literariamente hablando por supuesto, que el milagro económico soñado por este presidente. Si a lo largo de los seis años se vive en euforia y se aplazan los problemas, en los cuentos de Arreola (a punto de ahogarse en las dudas) el humor y la alegría se imponen en apariencia a la irritación y los dolores metafísicos, y la victoria es posible gracias al estilo eficaz y magnífico de este prosista, para mí el escritor de historias cortas más interesante que ha aparecido en México desde que el cuento es un género ejercido por profesionales y gustado por el público lector. Me parece el más perfecto porque en él los lastres que venía padeciendo nuestra prosa (el costumbrismo, la adoctrinación, la actitud anacrónica con que se juzgan las obras escritas en otros lugares) han desaparecido sin dejar huella. Arreola crea cuentos redondos en lo que toca a los personajes, la estructura y el estilo. Maneja unos cuantos temas: la mujer, la imposibilidad absoluta que padece el hombre absoluto para comprender absolutamente a la mujer total, los problemas derivados de la falta de comunicación humana y la certeza de que el caos es insondable e insoluble y, por lo demás, perfectamente cómico y delicioso. Entre otras virtudes, Arreola ha creado las imágenes y metáforas más hermosas con que

cuenta entre nosotros el poema en prosa, la fábula y el cuento reducido a sus rasgos esenciales. Estas figuras, por lo demás, no son estáticas ni decorativas sino que están injertadas dinámicamente en la acción.

Juan Rulfo es autor únicamente de dos libros: un volumen de cuentos, *El llano en llamas,* y una novela, *Pedro Páramo.* Es, asimismo, autor de una corriente literaria, de un mito (el del escritor que odia la literatura y pese a ello escribe una obra maestra) y una trampa en la que él mismo ha caído, el rulfismo. Después de publicar *Pedro Páramo,* hace catorce años, Rulfo enmudeció. Y enmudeció, entre otras razones, por vanidad y miedo. Teme, con razón, que sus nuevas obras no superen y ni siquiera igualen a las ya publicadas. Rulfo emplea en *El llano en llamas* los mismos procedimientos que usará, depurándolos, en *Pedro Páramo:* el monólogo interior, la simultáneidad de planos, el paso lento y la vigilia delirante. En los cuentos se observa el triunfo de los personajes sobre las anécdotas, de la contemplación sobre la acción, del autor sobre el tiempo. Se observa también que el estatismo llega a ser la atmósfera que respiran las criaturas. El tiempo parece que se ha detenido, que se ha desrealizado: los héroes y heroínas piensan, sienten y actúan fuera de él o, en el mejor de los casos, en sus suburbios. Se trata de un tiempo interior, deshabitado como Luvina (aldea gemela de Comal, donde se desarrolla la historia de *Pedro Páramo*), un pueblo muerto en el que las voces son rumores y los actos, recuerdos. Juan Rulfo es un caso muy especial de fuerza lírica. Así se explica que además de ser un excelente cuentista y novelista sea en la misma proporción un poeta.

De *Los días enmascarados* a *Cambio de piel,* la bibliografía de Carlos Fuentes es aleccionadora y deslumbrante. Abre caminos y cuando ya son del dominio público los clausura, da por concluida una experiencia y se embarca en otra de sentido distinto. Trae a mal traer a los prosistas un poco más jóvenes que él, los que aún no se reponen del trauma que significa su obra y ejemplo. Con la excepción de Revueltas, Rulfo y Arreola, que están a su misma altura, ninguno de los narradores nacidos después de 1930 le hace sombra. Orgulloso y solitario (justificadamente un escritor solo ya que acabó con los prosistas de su generación), acepta con humor y humildad el papel de símbolo de la nueva literatura mexicana. Con *La región más transparente,* aparecida en 1958, el 29 de marzo, durante los días en que Ruiz Cortines se despedía del poder, se burla de los comienzos de un mito, el del "milagro mexicano", y es

el primer crítico serio y demoledor de la política alemanista; con *La muerte de Artemio Cruz,* que sale en 1962, ya en plena efervescencia el mandato de López Mateos, se mofa, como el *Quijote* de las novelas de caballería, de las obras que aún se sustentan de alguna manera en el episodio revolucionario de los años diez, y propone una nueva problemática y una nueva visión del país. El libro de cuentos *Cantar de ciegos* muestra al lector a un nuevo Carlos Fuentes. Si en la primera colección de textos breves, *Los días enmascarados,* aparecen cuentos fantásticos y cuentos en los que el autor se dedica lisa y llanamente a jugar, es en *Cantar de ciegos* donde Fuentes plasma en forma más plena sus personales ideas sobre el cuento fantástico y el cuento urdido como acto gratuito. En este libro, la estructura es más sólida y aérea, de trazo más firme y económico; el estilo, despojado de adornos innecesarios, da vida a los seres y las cosas, peso y sentido a los hechos. En plena madurez, Carlos Fuentes se comporta como un escritor endemoniadamente joven, alegre, inteligente, persuasivo y novedoso.

Entre Fuentes y los recién llegados surgen varios equipos de prosistas, todos ellos compuestos por narradores que dominan el oficio y que, en mayor o menor grado, han conocido y conocen el éxito de público y crítica. Ninguno de ellos se aproxima, todavía, al cuento que en manos de Revueltas, Arreola, Rulfo y Fuentes alcanzó momentos de difícil hermosura y alta significación humana. Los cuentos de estos prosistas, nacidos casi todos ellos en el decenio de los treinta, en algo se parecen a los años grises, hasta antes de fines de 1968, por los que atravesó la vida del país. Ahora que despertamos de una larga pesadilla, o que tal cosa suponemos, es probable que los narradores expresen lo que antes habían omitido y produzcan en sus lectores las vivencias estéticas fundamentales que no habían provocado.

El novísimo cuento mexicano es tan inconjeturable como sorprendente, del mismo modo es la sociedad que lo auspicia. Son cuentos sencillos (a veces simples), ideológicamente pobres y táctica y estratégicamente conflictivos. Desde el punto de vista de lo que dicen, su declaración de principios no va más allá de una guardería infantil. De ellos se desprende (y lo que afirman es cierto) que los adultos son ciegos y sordos, que los jóvenes son inquietos y poseen un humor algo más que macabro. Y macabro, aquí, es sinónimo de ruptura, rebelión y desquite. Opuestos frontalmente a los adultos, los jóvenes quieren burlarse de sus mayores e instaurar un mundo al revés, revolucionario en las costumbres, dinámico en el lenguaje

y peligroso en las amenazas que lanza a los representantes del antiguo orden. Escritos todos estos cuentos (y novelas) durante el gobierno de Díaz Ordaz, ya no cuestionan la existencia o inexistencia de la revolución mexicana: han superado esa etapa y sus problemas ya no son de convivencia, de reformas que hagan más equitativa la justicia social, de sufragio democrático y honradez administrativa; los problemas que plantean se pueden resumir en uno solo, el de encontrar la propia identidad de los autores en el amor, la amistad y la belleza. A estos jóvenes les preocupa, asimismo, el presente y el futuro inmediato del país en que habitan (y los demás países), para el que sueñan una vida profundamente distinta en todos los órdenes. Y mientras tanto eso sucede, entre todos construyen una gigantesca torre de Babel. Es tal la confusión (por otra parte comprensible), que es difícil entender lo que están haciendo. Estoy seguro, sin embargo, que de este caos surgirá una nueva prosa narrativa que entierre para siempre la frase que pesa como lápida sobre las letras mexicanas: "Ya veréis a lo que sabe pasar de promesa y parar en fracaso definitivo".

EMMANUEL CARBALLO

Copilco, 2 de julio de 1969

SILVINA OCAMPO: LA EXAGERACIÓN COMO LENGUAJE

Je parle votre langage: je réponds
à vos exagérations par les miennes.
Marivaux, *Le préjugé vaincu*

Hay obras que cuentan deliberadamente con los efectos prestigiosos de la sugerencia. "Lo que no se dice" es más valioso que lo dicho: queda para el lector la misión de colaborar, llenando espacios con sus propios sentimientos o "vibraciones", para emplear un término grato a los románticos. Cuanto más obvia es la vaguedad del texto mayor es el prestigio de aquella *nuance* en nombre de la cual Verlaine perpetró un arte potética de funestas consecuencias.

Se trata, claro está, de una ilusión: ningún texto, por sugerente y matizado que parezca, deja nada al azar. En la medida en que se cuenta con el efecto de la sugerencia, se la dice. (Todo texto sugerente es deliberado: Verlaine habla de *elegir* la ambigüedad, lo impreciso.) No hay espacios autónomos fuera de los calculados —por lo tanto *dichos,* aunque no necesariamente verbalizados— por el autor. A lo sumo se podría hablar de espacios sugerentes, siempre que se recuerde que el término no significa en este caso libertad absoluta sino limitado cálculo. Esto no impide por cierto lecturas diversas de un texto, pero es de suponer que en una misma época y para un grupo homogéneo de lectores los espacios sugerentes serán generalmente los mismos: Las posibilidades de la sugerencia no son infinitas y la colaboración del lector ocurrirá previsiblemente en los mismos lugares.[1]

1 Es posible que la distancia introducida por el tiempo o las traducciones alteren drásticamente el ordenamiento de los espacios sugerentes de un texto. Propone Borges que los epítetos homéricos no hayan pertenecido al autor sino al lenguaje y que fueran "lo que todavía son las proposiciones: obligatorios y modestos sonidos que el uso añade a ciertas palabras y sobre los que no se puede ejercer originalidad" ("Las versiones ho-

De hecho todo texto sugiere; la reacción y la colaboración del lector no pueden ser suprimidas. (El caso límite sería el de aquel lector que menciona Alfonso Reyes, que proyectaba, para uso personal, un espacio sugerente en un verso aislado de Góngora: "la playa azul de la persona mía".) Pero cabe hacer la distinción entre los textos que cuentan con esa sugerencia y los que evitan la tensión entre lo verbalizado y lo sugerido (lo dicho "dicho" y lo dicho "no dicho"). Entre los últimos —textos voluntariamente manifiestos, epifánicos— deben ubicarse los cuentos de Silvina Ocampo.

Tómese como ejemplo *Carta perdida en un cajón,* suerte de denuncia aparentemente catártica que dirige una narradora desdibujada a una antigua compañera de colegio. "¿Cuánto tiempo hace que no pienso en otra cosa que en ti, imbécil, que te intercalas entre las líneas del libro que leo, dentro de la música que oigo, en el interior de los objetos que miro?" A partir de esta frase inicial el relato evita el matiz para verbalizar exhaustivamente el odio y la repulsión:

> «Recuerdo siempre tus manos levemente rojas, y la piel de tus brazos oscura en los pliegues del codo o en el cuello como arena húmedad. '¿Será suciedad?', pienso, esperando con un defecto nuevo lograr la destrucción de tu ser tan despreciable.
> Tus pies lascivos estaban desnudos. Pretender describir la impresión que me causaron las uñas de tus pies sería como pretender reconstruir el Partenón.
> No creas que olvidé aquel libro pornográfico, ni el gato que bautizaban con un nuevo nombre estrafalario cada día, ¡pobre diablo! Ni aquella suerte de supositorios para perfumar el baño con olor a rosa que disolvían en un vaso de agua y que se pasaban por el pelo y por los brazos».

Al fragmentar el texto necesariamente se lo traiciona. Lo que importa señalar es que todo el cuento verbaliza la repulsión con idéntico fervor, desde el comienzo hasta el final, mediante una acumulación que anula la sugerencia. Las citas no sugieren sino repiten *ad nauseam* lo que el lector sabe desde el comienzo: que

---

méricas", en **Discusión**). Esto no impide sin embargo que el lector moderno —e inocente—, al leer **el vinoso mar o la negra sangre**, proyecte espacios sugerentes donde quizás en un origen no los hubo.

el personaje de quien se habla es una "imbécil" y una "bestia". Al punto que no solo no queda lugar para la sugerencia sino tampoco para esos mínimos espacios "insignificantes" —lujosos, como los llama Roland Barthes [2]— que aseguran para el texto el "efecto de realidad". En el fragmento siguiente, del mismo cuento:

> «Aquel día, en casa de nuestros amigos, al verte, una trémula nube envolvió mi nuca, mi cuerpo se cubrió de escalofríos. Tomé un libro que estaba sobre la mesa y comencé a hojearlo ávidamente: sólo después advertí que el libro se titulaba 'Balance de las ventas de animales bovinos'. La dueña de casa me ofreció una naranjada horrible 'de alfileres' como denominábamos toda bebida que lleva soda. Bebí de un trago para ocultar el temblor de mi mano; felizmente hacía calor y salí al balcón con el pretexto de tomar fresco y de mirar la vista que abarcaba el Río de la Plata a lo lejos y en primer plano el Monumento de los Españoles que divisado de ese ángulo parecía, más que nunca, un gigantesco postre de bodas o de primera comunión. Sonreí a tu cara de bestia, sonreíste»,

los detalles aparentemente nimios no solo rechazan la sugerencia sino niegan al lector el tranquilizante aunque ilusorio apoyo de la realidad. No hay ruptura entre los escalofríos, los animales bovinos, la naranjada, el Monumento de los Españoles y "tu cara de bestia": los detalles aparecen como otras tantas posibilidades de la voluntad de verbalización que se observa desde un principio: el relato quiere ser excesivo, por lo tanto monocorde, y los detalles, en lugar de quebrar esa excesividad a modo de descanso, resultan incorporados a ella.

La verbalización excesiva es obvia en estos ejemplos que citan textualmente las declaraciones del narrador [3], pero no se limita a ellos. Si se define el relato como la representación por medio del lenguaje de una secuencia de acontecimientos, su eficacia dependerá de la cohesión que guarden entre sí los acontecimientos que integran esa secuencia. Esa cohesión se puede comprobar *a priori* (en los

2 Roland Barthes, "L'éffet de réel", en **Communications** Nº 11, París, 1968.

3 Otro ejemplo entre muchos, en **Azabache**: "¡Qué importaba no tener baño, ni luz eléctrica, ni heladera, ni ropa de cama! El amor lo reemplaza todo. Aurelia me había hechizado. ¡Qué importaba que las plantas de sus pies fuesen ásperas, que sus manos estuvieran siempre rojas y que sus modales no fuesen finos: yo era su esclavo!

relatos obviamente sugerentes, donde las miradas intencionadas o los gestos pesadamente significativos, por ejemplo, anuncian ya sus consecuencias) o *a posteriori* (cuando, según el desenlace, el lector integra mediante una lectura retrospectiva los acontecimientos aparentemente inexplicables). Generalmente todo relato cuenta con la combinación de las dos posibilidades: el final marca a la vez la culminación de los indicios que el autor ha sembrado a lo largo del texto y el límite a partir del cual es posible retroceder para recuperar aquellos acontecimientos que parecían autónomos. El relato total impone su economía.

La propiedad consta de cuatro páginas. Es resumible en pocas palabras: la narradora, cocinera en una casa de campo, idolatra a su patrona; aparece un día Ismel Gómez, personaje que termina por dominar a "la señora", al punto que controla personalmente sus comidas y aprende a imitar su firma para que no se moleste "ni para ir al Banco". Previsiblemente "la señora" muere, e Ismael Gómez anuncia a la narradora "una buena noticia": "la señora te deja una pequeña fortuna, a condición de que cuides de esta casa, que ahora es mía". La narradora se arroja en sus brazos porque acaba de comprender que Ismael Gómez es "un señor bondadoso".

A la luz de este desenlace se intentará la lectura retrospectiva del cuento: la narradora hereda una pequeña fortuna a condición de que siga ocupándose de la casa de Ismael Gómez que reemplaza a "la señora" y acepta; quedan dos criterios de lectura para el comienzo del cuento donde la narradora se presenta y habla de "la señora", que aclararían el final ambiguo: a) la idolatría de la narradora por su patrona obedece a causas puramente materiales (la señora le hace muchos regalos), por lo tanto el interés le dictaría la aceptación final; b) la idolatría de la narradora por su patrona es de índole más complicada (por ejemplo, la idolatría del dominado por su dominador) y el desenlace no marcaría tanto la aceptación de una herencia material como la de una relación idéntica a la anterior. Pero cualquiera sea el criterio de relectura adoptado para este cuento, es imposible no observar el desequilibrio entre la presentación y el desenlace. Las tres primeras páginas amplifican abundantemente los detalles y exceden cualquiera de las interpretaciones lineales del relato. La narradora se presenta:

> «Bonita como nadie, yo salía esos días y bajaba a la playa, con el kimono y las sandalias puestos; no llevaba ninguna uña sin barniz, ninguna pierna sin depilar.

> Aproveché las vacaciones, que pasaron en un abrir y cerrar de ojos, para someterme a operaciones de cirujía estética; empecé por la nariz, después fue el turno de los ojos y de los senos. Los médicos no me cobraban nada. Yo no tenía inconveniente en prestarme para experimentos de ésos, porque me atendían médicos importantes y serios, verdaderos doctores y no practicantes que la matan a uno, prometiendo el oro y el moro».[4]

La narradora presenta a "la señora":

> «Además de ser generosa, mi señora era bonita y rubia como el trigo, 'tal vez un poquito delgada para su estatura', decían el panadero Ruiz y Langostino, el del muelle, que eran unos envidiosos; para mí, estaba en su peso. Pero ella nunca estaba satisfecha. Siempre quería adelgazar más: ¡Qué pecado! El tratamiento de un especialista, con hormonas, que valían un ojo de la cara, le hizo aumentar cuarenta kilos, que rebajaba fácilmente, sin querer, y comiendo como un tiburón o como un pajarito. ¡Cuántas veces la sostuve en mis brazos, llorando porque no había bajado de peso o porque había subido injustamente, con muchos sacrificios! Una vez me resfríe de tantas lágrimas que recibí sobre los hombros. ¡Yo era su paño de lágrimas!»

Suponer que esta elaboración narcisista de acontecimientos "insignificantes" —ni siquiera "realizadores", para retomar el juicio de Barthes, sino más bien lo contrario— es ajena a la economía del relato es imposible: todo, dentro del relato, *significa*. Pero de hecho el equilibrio de un cuento como *La propiedad* peligra si el lector se atiene a la lectura que impone el desenlace. Sin duda una de las respuestas posibles es que se trata de un cuento malo; pero sería desconocer, mediante un juicio de valor, los límites —la falta de límites— que elige la autora. La voluntad de verbalización también se comprueba en la estructura, es practicada en cada una de las etapas del relato: la presentación de la narradora, de la casa, de "la señora", de los invitados, de Ismael Gómez, de los presentimientos de la narradora, del velorio, del desenlace, están trabajados *a fondo* y pretenden agotar independientemente sus propias posibili-

4 Cabe recordar la presentación que hace de sí la narradora de **Los buenos servicios de Cortázar**, en una situación similar, donde todos los detalles sugieren, colaboran en el desenlace o logran para el texto el "efecto de realidad".

dades. El relato podrá ser cuestionable desde un punto de vista que exige *a priori* la mesura, es decir que proyecta sobre el cuento un esquema previo; no si se lo acepta en el plano en que deliberadamente se sitúa, el de la exageración.

De ahí que el lector de estos cuentos, tradicionalmente acostumbrado a proyectar un relato hacia su desenlace con la segura creencia de que al final "todo se explica", pueda desconcertarse ante ciertos comienzos que parecerán, según ese criterio, comienzos en falso. *La propiedad* no es más que un ejemplo; *Voz en el teléfono* ofrece un esquema similar, con la elaboradísima y hasta un punto superflua presentación del cocinero Nicolás Simonetti. En *La sibila* el lector se ve literalmente detenido en la lectura por la exhaustiva presentación del narrador que abre el relato.

Es frecuente en los cuentos de Silvina Ocampo la narración en primera persona. El yo se dirige a una segunda persona precisa *(Carta perdida en un cajón)*, desdibujada *(Voz en el teléfono)* o al lector en general. Pero es inútil intentar distinciones a partir del destinatario del mensaje: no hay diferencia entre el yo que se dirige a un tú específico y el yo que habla al lector. Como en los textos de las academias de idiomas que cita Ionesco como origen de *La cantatrice chauve*, el yo de Silvina Ocampo ignora las convenciones del relato, enuncia lo que el tú ya sabe, lo que podría captar por sugerencias y sobrentendidos. En *Carta perdida en un cajón*, como la protagonista de Ionesco que se dirige a su marido para informarle que han comido, están casados y son ingleses, la narradora informa al tú —"esa bestia"— que "nuestra infancia [...] transcurrió en un colegio que fue nuestra prisión donde nos veíamos diariamente y dormíamos en el mismo dormitorio". En *El pecado mortal*, un yo desdibujado se dirige a la protagonista para describirle con lujo de detalles un hecho de su propia vida: desdoblamiento psicológico, si se quiere, pero sobre todo *voyeurisme* gramatical. En *El castigo* la convención gramatical estalla definitivamente: el narrador que abre (y cierra) el relato se ve reflejado en un espejo con un tú que se adueña de la narración y se confiesa ante él tratándolo en tercera persona:

> «Ese espejo me recuerda mi desventura: somos dos y no una sola persona —dijo, tapándose la cara—, [...] Me acomodé en el sofá y dejé que se apoyara cómodamente sobre mí, meciéndola como a un recién nacido.
> —El único pecado que existía para mí era la infidelidad.

> Mas ¿cómo ser fiel sin morir para el resto del mundo y para uno mismo? En un cuarto, con flores pintadas en la pared, Sergio me tuvo desnuda, entre sus brazos. Sospechó que lo había engañado y quiso matarme. No lo había engañado, pues en mis infidelidades, si las había, lo buscaba a él.
> —¿Por qué me nombras como si hablaras de otra persona? Porque Sergio era otra persona.»

A partir de esa distancia el yo que se confiesa desanda su vida, anulando la posibilidad del tú, se transforma —como todos los narradores de Silvina Ocampo— en un yo que habla en el vacío, que quiere agotar sus posibilidades *diciéndose,* sin reparar en las convenciones. Al final del cuento, el primer narrador retoma el relato: "Como si la contemplara desde la cima de una montaña, la miré, lejana, indefensa, inexpugnable. Su locura era mi único rival. La abracé por última vez y fue como una violación." La verbalización llega a anular literalmente, en este caso, al personaje.

Los relatos de Silvina Ocampo parecerían prometer, a primera vista, los morosos deleites de la lectura psicológica y sugerente. De hecho es posible practicar tal lectura: un cuento como *Voz en el teléfono* es de una coherencia psicológica perfecta: los juegos con fósforos del protagonista niño, prohibidos por la madre y estimulados por el formidable cocinero, Nicolás Simonetti; la partida de Simonetti, despedido por la madre; la severidad de la madre que rechaza al protagonista el día de su cumpleaños; la venganza del niño que se traduce previsiblemente en un incendio. Se podría hacer una lectura similar de *La boda,* aunque resultaría un tanto inútil o por lo menos secundaria.

No interesa saber si el protagonista de Silvina Ocampo es hermano de *Emilio* o hijo de Freud. Sí interesa analizarlo —una vez descartadas las explicaciones que lo reducirían a la "normalidad"— como protagonistas de comportamientos extremos, exagerados. Los niños de estos cuentos son aceptados literalmente, sin que medie la posibilidad de una traducción entre la palabra y el hecho. Las declaraciones no se reducen a impulsos agresivos sino se ajustan fielmente a lo que enuncian: Porfiria Bernal redacta su diario y se venga de su institutriz transformándola en gato; un año más tarde, después de leer el texto de su alumna, Miss Fielding garabatea "ahora que me apremia el tiempo", una suerte de testamento "que

jamás he de releer" *(El diario de Porfiria Bernal)*. Es imposible hablar en estos casos de un "mundo infantil": los niños de Silvina Ocampo se parecen a los niños de las imágenes de Epinal, algo monstruosos porque se los ha despojado de los inocuos atributos de la niñez. De ella solo conservan el privilegio de la exageración, manifestado activamente en el comportamiento o pasivamente en la mirada que denuncia los límites de lo que ve.

No hay solo niños en estos cuentos. Sin embargo, por la frecuencia con que aparecen, aclaran significativamente las conductas de los personajes adultos, igualmente exageradas, inexcusables, no sugerentes. La protagonista de *Mimoso* idolatra a su perro; cuando muere lo hace embalsamar, desafiando "la perversidad del mundo ante el cual una mujer no puede mandar embalsamar a su perro sin que la crean loca". Recibe una carta anónima con un dibujo obsceno; el marido "tomó el perro sobre sus rodillas, lo quebró en varias partes como si fuese una rama seca y lo arrojó al horno que estaba abierto". Esa noche como con ellos el presunto autor del anónimo; hay asado con cuero: "el invitado se sirvió de la fuente, chupó un pedazo de cuero untado con salsa, lo mascó y cayó muerto." En *El crimen perfecto,* Gilberta Pax que "quería vivir tranquila", como su nombre lo indica, se niega a dejar su casa para vivir con su amante; no a causa de su marido sino del cocinero, que cocinaba tan mal que "me vino la idea de sacrificarme por mi deber de ama de casa, y seducirlo". Desde entonces la comida ha mejorado apenas y Gilberta es "esclava de sus caprichos". El narrador y amante concibe el crimen perfecto. Sabe que Gilberta odia los hongos; le pide una fotografía del cocinero, va al campo y junta una bolsa de hongos, se instala en una esquina del mercado y grita, cuando lo ve pasar: "Hongos regalados, fresquitos". Muere toda la familia, salvo Gilberta, quien cuenta al narrador "que la familia indignada y moribunda no perdió la cabeza: al sentir los primeros síntomas de envenenamiento había corrido con tenedores a la cocina para obligar por la fuerza a Mangorsino a comer los hongos venenosos, por lo que el pobre también murió".

La exageración de Silvina Ocampo corroe sistemáticamente estructuras y lenguaje tradicionales: es obvio señalar que a la vez denuncia las convenciones que rigen la visión del mundo que los origina. No hay para estos relatos una salida —una asimilación a la "realidad"— decorosa. Una vez sometidos a las acrobacias éticas y lingüísticas que les impone la autora pierden la posibilidad de volver, como las tragedias, al orden tranquilizador del que se han

alejado. La exageración logra aquí una distancia definitiva. No hay cabida para las declaraciones deliberadamente normalizadoras como las de un Fortinbras o un Teseo: la frase final de *La propiedad* no hace sino anunciar un nuevo infierno; la última declaración del narrador de *La casa de los relojes* deja abierta una puerta hacia lo atroz en lugar de cerrarla. Condenados a la exageración que les señala la autora, relato y protagonista quedan fijados en ese exceso que los arroja fuera de ellos.

En los cuentos cuyos protagonistas son niños esta posibilidad parece, erróneamente, poco inquietante. El lector adulto suele aceptar la falta de límites dentro de la cual se desempeñan como aceptaría la falta de límites de un loco, condenándolos a una suerte de *Narrenschiff* literario encargado de radiar, como las naves de locos que recuerda Michel Foucault,[5] a todo aquel que se aleje de las normas de salud o de mesura. Lo mismo sucede con los relatos de Silvina Ocampo que recurren a lo fantástico. Se intenta descartarlos profilácticamente a una zona inocua "donde esas cosas en realidad no pasan", olvidando que las cosas siempre ocurren "en realidad": la baraja de Lewis Carroll, pese a la lógica denuncia —"No sois sino un mazo de naipes"— no deja por eso de abalanzarse sobre Alicia, quien solo se salva por una ruptura que la traslada a otro plano de ficción o de realidad, como se quiera. Lo infantil y lo fantástico son en estos cuentos comentario excesivo aunque no superfluo de lo obvio, del desajuste que parece decir la auditora hasta el hartazgo en el nivel de la pretendida realidad: ambos se integran en la exageración sistemática, señalando su evidencia, como la máscara atestigua el rostro sin duda ya deforme que se encuentra detrás. Pero para el adulto no existe *Narrenschiff* capaz de disimular sus excesos: una vez que se ha dicho todo, que se le ha permitido verbalizar sin límites, queda "insugerentemente" establecido en su propia exageración, en su Infierno que, como el Cielo, contiene "en sus galerías hacinamientos de objetos que no asombrarán a nadie, porque son los que habitualmente hay en las casas del mundo".[6]

Estos cuentos repletos que se cierran todas las salidas, que voluntariamente no sugieren esa realidad mayor a la ficción de que habla Borges[7] sino pretenden incluirla, y que dentro de esa ficción —y por el mismo afán de decirlo todo— rompen los esquemas tradicionales

5 Michel Foucault, **Histoire de la folie à l'âge classique**, París, Plon, 1968.
6 **Informe del Cielo y del Infierno.**

de la narrativa, merecen como pocos la calificación de suicidas: reducidos por su exceso a una mínima expresión, solo parecen depender, finalmente, de la eficacia de la palabra: para ella queda la difícil responsabilidad de salvar a estos textos que cortejan sin cesar las posibilidades de su propia disolución. Si el exceso que practica Silvina Ocampo no encuentra salida al final de sus relatos, si no hay criterio externo capaz de dar cuenta total de una relectura, es porque el lenguaje, en sí, pretende bastarse. La frase inicial de cada cuento contiene ya a la última: "Se amaban, pero los celos retrospectivos o futuros, la envidia recíproca, la desconfianza mutua, los carcomía" coincide con "—Nos quemaremos enteros —dijo él, mirando el fuego con ojos enfurecidos" *(El lecho)*. La primera palabra se hace cargo de todos los excesos, confía en la posibilidad de decirlos.

Pero la palabra que pretende nombrar la exageración necesariamente corre el riesgo de contagiarse y disolverse. El que quiere hablar del sueño, decía Valéry, debe tener los ojos abiertos. Para conservar esa palabra, único soporte del texto, queda la posibilidad de la parodia: el lenguaje se vuelve espejo de sí mismo, logra mimar la exageración y a la vez conserva intacto, en segundo grado, el poder de nombrar.

Ni lo fantástico, ni lo infantil, ni la psicología exagerada —ese gigantismo que, según Voltaire, habría de terminar con todo— dan cuenta cabal de la obra de Silvina Ocampo. La parodia en cambio lo logra, ya que devuelve la exageración al lenguaje, al origen y finalidad de toda ficción, al "artificio verbal", para citar una vez más a Borges. Si los esquemas de estos relatos y las conductas que exponen resultan excesivos es porque están respaldados por un lenguaje que elige la excesividad —así como hubiera podido elegir la sugerencia— pero que la elige burlonamente, paródicamente, para conservarse la posibilidad de nombrar lo que de otra manera lo reduciría al silencio. En la medida en que afecta a todo el relato, puesto que permite su lectura y su relectura —el lenguaje determina conductas y estructuras—, la parodia resulta en la obra de Silvina Ocampo una verdadera concepción de la literatura: en lugar de ser superficie que sugiere contenidos, la palabra agota esos contenidos reflejándolos, asumiéndolos, reduciéndolos a un plano único, el que le dicta su propia existencia.

SYLVIA MOLLOY

7 "La postulación de la realidad", en **Discusión**.

¿QUÉ VOY A HACER YO CON UNA GUITARRA?

Mientras la gente se despedía con mucho gusto del cincuenta y uno —había sido otro año humillante para los argentinos— yo estaba en el diario dale que dale a la máquina de escribir. Yo, Ángel Wyndham.

Terminé mi último artículo y, ya cerca de la medianoche, me largué a la calle: ¡que por lo menos el año nuevo me hallase paseando por el centro de mi Buenos Aires!

Cuando salí del subterráneo me aturdió el estrépito de voces, gritos, carcajadas, sirenas, campanazos y cohetes. Aun me pareció oir el estampido de un cañón. La ciudad acababa de destaparse como una botella de champán.

—¡Año nuevo! ¡Año nuevo! ¡Año nuevo!

¡Bah! la gente hacía lo que podía para mostrarse feliz.

Me llamó la atención un pobre diablo clavado en la encrucijada de Corrientes y Florida. Miraba a su alrededor, estupefacto como si viera volar un buey. Tendría unos ochenta años. Su pinta de antiguo payador me hizo pensar en que quizá ése fuera el provinciano que viene a Buenos Aires para festejar el año nuevo con la familia y ¡zas! se pierde. Me le acerqué:

—¿Puedo servirlo en algo, señor?

Lentamente me buscó con la mirada. Me tenía enfrente pero no me encontraba. Puesto que él, con la vista extraviada, tardaba en enfocarme, yo, en las afueras del foco, me sentía como una imagen oftálmica que hace antesalas y se aburre.

—¿Necesita algo, señor? —reiteré pacientemente.

Se volvió hacia unos hombres y mujeres que pasaban riéndose a nuestro lado, se volvió hacia las vidrieras iluminadas, se volvió hacia mí, quiso decirme algo, no pudo, carraspeó y por fin (noté

que se asombraba de su propia voz, ronca y desfallecida) me contestó:

—Gracias. Muy amable. No se preocupe.

Con las palabras rehusaba mi ayuda pero con su tono humilde me estaba rogando que me quedase a su lado o lo sacara de allí. Fue a dar un paso. Se tambaleó. Lo tomé del brazo. Borracho no estaba. ¿Un accidente tal vez?

—Si quiere lo acompaño hasta donde usted me diga... Hasta su casa, si quiere...

El viejo extendió la vista por las calles turbulentas y con un cabeceo me significó que no.

—Por lo menos —insistí— podríamos sentarnos ¿no le parece? Yo iba al café. ¿Me acompaña?

—No, gracias. Ya se me va a pasar. Es como un mareo. Ya se me va a pasar. Un susto, no más: el susto de no existir.

Era pequeño, bajo, flaco. Vestía de negro, desde el sombrero hasta los zapatos, con un traje demasiado abrigado para esa noche de verano. Pero de entre los lutos salía la bendita claridad de un cutis muy pálido, de unos ojos muy azules y de la melena, el bigote, la barba muy blancos.

En eso el viejo levantó un brazo y se fijó en la mano, pergamino pecoso prominente en venas y dedos largos, huesudos, sucios de tabaco. La mano le temblaba como la última hoja de una hiedra soplada por el invierno.

Yo tenía entonces veintiocho años y nunca había visto descomponerse a un viejo. Era de la edad que tendría mi padre si no se hubiera muerto de un ataque al corazón antes de que yo naciera (acaso ¡pobre! por el esfuerzo de procrearme). En cuanto a mi madre, todavía frescachona como una rosa. No podía imaginarme, pues, los achaques del viejo. Me dio lástima y lo hice subir a la vereda. Al cederle el lado de la pared se quedó parado: acababa de descubrirse en el espejo de una tienda. Su expresión ya no fue de asombro sino de horror. Con la temblorosa mano se quitó el sombrero (lució una vasta frente llameante en mechones de brujo) y se tocó la barba, los bigotes, como si creyese que se los habían puesto mientras estaba dormido.

¡Oh, no, no! —balbuceó, y temí que fuera a desmayarse.

—La Asistencia Pública queda por aquí. Si quiere...

No quiso. Entonces, sin más contemplaciones, le arranqué los ojos del espejo, me lo llevé del brazo al café y lo convidé con una copa de cognac. La bebió a sorbitos. Arrojaba vistazos al salón,

callado, inmóvil, en la postura de pescador que no pesca. Al rato murmuró:

—Usted me estará viendo como yo me vi en aquel espejo... ¡Qué horror! Debo de estar soñando.

—No, señor. Le aseguro que yo no estoy dentro del sueño de usted. Ni usted en el mío. Ni nosotros dos en el de un tercero. Dígame: ¿qué le ha pasado? ¿Lo atropellaron y se dio un porrazo?

—No sé. No, creo que no. Dolorido no me siento. Cansado, eso sí. No sé lo que me ha pasado.

Animado tal vez por el cognac se le fue soltando la lengua.

—Recuerdo que fui a la Catedral. Por cumplir con mi madre, más que por otra cosa, pues como perdimos a mi padre y se iba a rezar una solemne misa de requiem en memoria de todos los muertos en la Argentina, durante el siglo XIX... Por cierto que durante la misa vi a un amigo de mi padre, al general Bartolomé Mitre...

—¿Al general? Querrá decir: al doctor Bartolomé Mitre que dirige ahora *La Nación*...

Me escudriñó como midiendo el alcance de mis palabras. Después de una pausa prosiguió:

—A la tarde fui a casa de un amigo, en la calle Piedad...

—Perdóneme —lo interrumpí otra vez—, pero hace tiempo que a la calle Piedad le cambiaron de nombre. Ahora se llama Bartolomé Mitre. Pero no importa. Adelante.

Volvió a examinarme atentamente pero tampoco se hizo cargo de mi corrección.

—Ya cerca de medianoche —continuó— tiré lentamente por Corrientes abajo...

—Que es donde estamos ahora...

—¿Ésta es Corrientes? ¡No puede ser! Corrientes es una calle angosta. Ésta es ancha...

—¡Uh, la ensancharon cuando yo era muy chico! ¡No me diga que se ha olvidado del obelisco! Pero siga, siga no más.

El viejo agachó la cabeza, confuso. Comprendí que se enajenaba a fuerza de ensimismarse.

—¿Y?

Seguro de que las cosas no encajaban en su sitio, inseguro de sí, continuó:

—Y yo andaba sin ton ni son, un poco distraído, cuando de repente sonó un estampido de cañón; y mucho cohete, mucha música, mucho repique de campanas, mucha algazara por la llegada del nuevo siglo...

—Del nuevo año —rectifiqué sin ganas de que me oyera, pero me oyó:

—Sí, del año 1901. Es lo mismo. ¿O no? Y, aturdido por todo eso se me nubló la vista y cuando volví a ver ¡qué me dice! la ciudad, cambiada; las calles, diferentes; la gente, vestida de otro modo; y aquí me tiene hecho un vejestorio...

—¿Recuerda (perdóneme...) recuerda quien es usted?

—¡Cómo no voy a recordar! Soy el doctor Fernández.

Inmediatamente ese apellido se me entreveró en la gris legión de los Fernández, Pérez, González, Martínez, López y Domínguez que yo había conocido, todos tan insignificantes como este hombrecito. El hombrecito se llevó la mano al bolsillo y sacó una cartera. La examinó de un lado y de otro.

—¡Curioso! La llevo en el bolsillo pero no es mía. ¿O sí? Debe de ser mía. La inicial es una efe...

Sacó unos billetes colorados y tampoco los reconoció.

—¿Y esto?

—Billetes de diez pesos, doctor. ¿Ha visto? De un lado, el general San Martín; del otro, las rejas de la Casa de Tucumán; se mira al trasluz y ¿qué se ve? ¡ja, ja! que también a San Martín lo han metido preso.

Yo sabía que los chistes políticos duran poco y que éste, por aludir al encarcelamiento de opositores en los últimos meses, se perdería en el futuro. Lo que me sorprendió es que no significara nada en el pasado del viejo. Por lo menos dejó que la bola rodara. Volvió a palparse los bolsillos y ahora sacó una libretita. En la cubierta, en números dorados: "1951".

—¡A la flauta! ¿Mil novecientos cincuenta y uno? —leyó incrédulo.

—Claro. Esa es la agenda del año que acaba de terminar.

—No comprendo, no comprendo... —y alzando la voz exclamó patéticamente—: Vida ¿qué misterio estás tejiendo conmigo?

—No se aflija. Nada del otro mundo. El estruendo del año nuevo lo ha dejado atónito. Como herido por un rayo. Es natural. Un ramalazo de amnesia tal vez. Poco a poco le volverá la memoria. Revise la cartera. A lo mejor hay algo que lo ayude a recordar.

Sacó una fotografía: una mujer, unos chicos, un hombre cuarentón.

—¿Su familia? —le pregunté.

—Es la primera vez que veo esta foto pero ése soy yo; ésa es Elena, mi novia. En cuanto a los chicos, no los conozco...

—A ver. Busque más.

El viejo sacó un sobre y del sobre una carta. La leyó en silencio, se cercioró de que el sobre era para él y se sumió en una honda meditación.

—Esa carta ¿le aclaró algo?

—Al contrario. Es de una persona que se dice amiga mía aunque no sé quién es y, entre otras cosas, me llama "escritor eminente"...

—¿Y no es verdad?

—Me gustaría serlo, no le diré que no, pero nunca me he atrevido a escribir. No sólo me dice que soy un escritor eminente sino que he sido "precursor de las literaturas de vanguardia"... ¡Yo!

Cerró los ojos y en voz baja pero con énfasis, como si declarase ante un tribunal, se persuadió a sí mismo:

—Soy el doctor Fernández. Abogado. Soltero. Domiciliado en el hotel Volta de la cortada Carabelas. Hoy es el primero de enero de 1901. Estoy soñando pero ahora mismo me voy a despertar. A la una, a las dos y a las tres. ¡Ya!

Abrió los ojos y se sorprendió al ver que yo todavía estaba sentado frente a él. Echó otro vistazo a la carta y exclamó:

—¡Yo, "precursor de las literaturas de vanguardia"! ¡Si ni siquiera sé qué quiere decir "literaturas de vanguardia"!

—Bueno —le dije bromeando—, un precursor no puede saber de qué es precursor. Claro que, a estas alturas de su vida, si la memoria le funcionase bien, usted ya debería saberlo... Yo en esto no lo puedo ayudar porque de literatura sé poco, pero supongo que los libros de usted deben de haber significado mucho para los escritores que se llamaban "de vanguardia"...

—Pero ya le he dicho que no he escrito ningún libro...

—¿Y si los escribió en los cincuenta años que parece que se le han borrado de la vida?

Se quedó cavilando con ese aire lejano, entre tímido y señorial, que me infundía tanto respeto, y al cabo me preguntó:

—¿De veras estamos en mil novecientos cincuenta y dos?

—Se lo juro. Ya lo comprobó en su agenda ¿no? Si quiere más pruebas llamamos al mozo y le pedimos el diario de hoy.

—No. No es necesario. Ahora comprendo porqué no he visto tranvías tirados a caballo ni faroles de gas ni señoras con largas y amplias faldas. He dado un salto en el tiempo. Esto es todo. Ahora estoy de visita en mil novecientos cincuenta y dos.

Hice esfuerzos para no reirme. "Un salto en el tiempo, esto es

todo"... ¿Qué hay de raro? Una mera irrupción de lo sobrenatural en el dominio de lo natural. Más natural no puede ser: lo natural, reforzado. Un simpático aventurero emprende en 1901 un viaje vertiginoso y después de luchar contra el ventarrón del tiempo llega a 1952 con la melena alborotada, las barbas en remolino, la corbata deshecha, la camisa polvorienta, un poquito envejecido y fatigado... "Esto es todo". No hay nada de qué asombrarse. ¡Si es cosa de todos los días! Un granito de magia y basta ¿no, señor? ¡Qué viejito lindo, éste! He pensado sucesivamente que estaba perdido, borracho, enfermo, amnésico. ¿Cómo no se me ocurrió que está loco?

Como si me hubiese oido me replicó:

—No estoy loco. Búrlese si quiere pero indudablemente he saltado en el tiempo. ¡Qué suerte! Si estoy de visita en mil novecientos cincuenta y dos ¡ah, entonces...!

Se inclinó bruscamente hacia mí, como si se le acabara de prender una brillante idea, y mirándome con un fulgor juvenil, ansioso y esperanzado me rogó:

—Aunque no le parezca usted y yo somos de la misma edad. Podemos entendernos. ¡Por favor, explíqueme enseguida, antes de que tenga que volver, por donde cursa la literatura de hoy para que yo sepa de qué he sido precursor!

—¡Epa, doctor! Este es un presente, no un pretérito indefinido.

—Sí. Ya sé. Es el presente indicativo de un futuro perfecto.

Yo, repito, era redactor de un diario, pero solamente me ocupaba del movimiento obrero. ¡Avatares de la vida!: de la Facultad de Ciencias Económicas ¡paf! al periodismo... De literatura no sabía nada. Más: por mi formación marxista la "literatura de vanguardia" —expresionismo, futurismo, cubismo, dadaismo, surrealismo, creacionismo, ultraismo, existencialismo, imaginismo, nadaismo e ismoismo— me caía como patada en ojo tuerto. ¡Qué vanguardismo ni ocho cuartos!: superestructura verbosa de una burguesía en decadencia, eso es lo que era. Juntando, pues lo poco que sabía le expliqué cómo el origen de toda esa literatura había sido el delirante rechazo de la realidad. La conciencia, envanecida, se creía fábrica del mundo y aun inventaba una Nada a la que irracionalmente describía en términos de realidad. ¿Qué podía salir de un Yo anarquizado sino una Anti-Estética? Se escribe, pues, borradores de anti-novelas, anti-dramas, anti-poemas... Y eso, a medias, pues el escritor haraganea y escribe en el agua. No se comunica en un amoroso cuerpo a cuerpo con el lector. Como el pez macho, suelta a solas

un esperma que si llega a encontrarse con el huevo de un lector hembra, también solitario, forma una nubecilla en el mar de la que sale una monstruosa anti-forma: la novela de dos animales que ni se conocen ni se adivinan. Esa literatura —le dije— por patética que quiera ser a mí me hace reir. Los escritores presumen de que con la fantasía se liberan de la coerción de las leyes físicas de la naturaleza y de la coerción de las leyes lógicas de la mente. ¡Si ellos lo dicen! Pero el placer de esa libertad es en el fondo el placer de desconcertar al prójimo con disparates. La literatura fantástica para mí es siempre literatura humorística.

El viejo me tundía a preguntas, especialmente sobre el cuento y la novela. Preguntas concretísimas que me obligaban a darle ejemplos de las desatinadas letras contemporáneas. Era un loco inteligente: se apoderaba de una idea y la desplegaba hasta sus últimas consecuencias. A veces me hacía repetir un nombre o un título como si quisiera memorizar la bibliografía del florilegio de absurdos que yo le presentaba. Me preguntó también por la vida literaria. Se la describí tal como me habían dicho que era: una lucha a muerte. Primera ley de sobrevivencia en esa selva donde unos se devoran a otros: abstenerse de publicar obras bien terminadas, hacerse el loquito y no suscitar recelos ni envidias; en otras palabras, que nadie se entere de que al final uno va a ser el Triunfador...

—Ah —murmuró—, si al despertarme... quiero decir: si al volver en mí pudiese recordar todo lo que usted me ha dicho o me ha hecho pensar... También trataré de recordar su nombre, cuando vuelva. ¿Cómo se llama usted? —y su boca sumida se embelleció con una bondadosa sonrisa.

—Ángel Wyndham —y le di mi tarjeta.

Ya era tarde.

—Lo acompañaré a su casa. ¿Dónde vive? No me diga que en la cortada Carabelas. Ya no existe. La demolieron. Me refiero a la casa donde vive ahora. A ver. Fíjese en su agenda. Ahí debe estar anotada la dirección.

Me tendió la libretita. Sí. Estaba. En la primera página. Era la de una casa de departamentos en Palermo. Tomamos un automóvil. En esa madrugada toda abierta en estrellas la avenida Las Heras se deslizaba graciosamente con sus tipas de altas copas, su arquitectura gótica nunca concluida y ya en ruinas, su jardín botánico con los verdes listos para cuando rayara la luz... El viejo había caído en un estado de sopor y me sonreí por dentro al imaginarlo como un fantasma disfrazado que de un momento a otro iba a desprender-

se de las prendas postizas de su falsa bohemia y desvanecerse en las sombras. Lo ayudé a acostarse en su camita de hierro, como a un niño. Con la satisfacción del deber cumplido me retiré y ya no me preocupé más.

El 29 de febrero recibí carta de un abogado citándome a su estudio porque tenía que entregarme "un regalo".

¿Un regalo? ¡Qué casualidad!: ese día era el de mi octavo cumpleaños. (Sí, soy de los retardados mentales que maduran de año bisiesto en año bisiesto.)

Fui. El abogado también era viejo; y tan campechano que, al verme jovencito, se sonrió, me palmoteó y tuvo que reprimirse para no tutearme. Sin jerga jurídica me comunicó que el doctor Fernández, quien "como todo el mundo sabía" (yo no) había muerto el 10 de febrero, dejaba en su testamento una cláusula especial para que me entregaran su guitarra: "en pago de una deuda de gratitud —testaba— por el gran favor que en cierta ocasión me hizo Angel Wyndham".

—Seré curioso, amigo ¿qué gran favor fue ése que usted le hizo?

—No le sé decir. Sólo lo vi una vez en mi vida y hablamos apenas un par de horas.

—Pero su padre lo habrá conocido ¿no?

—Difícil. Mi padre murió hace tantos años como años tengo y entonces acababa de llegar de Londres.

—Pero también se llamaba Angel Wyndham ¿no?

—No. Daniel. En mi familia soy el único Angel.

El abogado no ocultó su perplejidad:

—¡Humm! Hay algo muy raro en el fondo de todo esto. ¿Así que usted lo vio una sola vez?

—Sí.

—A ver, amigo ¿por qué no me cuenta todo desde el principio?

Y se lo conté, palabra más, palabra menos, tal cual lo he escrito aquí para que mi primo John Wyndham vea cómo se hace.

—¡Humm! El doctor Fernández y usted se encontraron el primero de enero de este año ¿no es así? Pues bien: el testamento está fechado muchos años antes de ese encuentro.

—Ah, entonces es evidente que la guitarra no es para mí.

—Sí es para usted m'hijo. Después de lo que usted me ha contado ya sé porqué se sintió obligado a regalarle la guitarra.

—¿A mí? ¿Por qué a mí? Será un error. Mire que impostor no quiero ser. Y aunque la guitarra fuera para mí, sería un pago excesivo por el pequeño servicio que le presté.

—Según.

—¿Según qué?

—Según el servicio a que se refiera.

—Y... el único ¡gran cosa! fue llevarlo a su casa.

—No. Tiene que haber otro. Me consta lo mucho que el doctor Fernández apreciaba su guitarra. Para él no era una guitarra cualquiera. Era, decía, "la guitarra de pensar". El from-from de la guitarra bordoneaba sus pensamientos. Créame. Si se la regaló a usted en vez de dejársela a la familia (¡cuatro hijos!) es porque tenía razones de peso para sentirse agradecido...

—El agradecido soy yo. No era para tanto. ¡Una guitarra!... Y ahora que lo pienso ¿qué voy a hacer yo con una guitarra?... Bueno. De todos modos, ha sido demasiado generoso. Dígame ¿quién era ese doctor Fernández?

—¡Cómo! ¿No sabe?

Me pasó un recorte, que todavía conservo. Era una necrología:

> Ha muerto el decano de los ultraístas argentinos. Durante sus primeros veinticinco años no mostró ninguna de las inquietudes literarias que habían de darle una posición destacada en la renovación de la prosa contemporánea. De pronto, justamente al comenzar el siglo XX, le nació la vocación literaria. Una noche de amigos enseñó una puntita de su secreto:
>
> —En una fiesta en Inglaterra allá en el siglo VII —nos dijo— el arpa iba de mano en mano. Cada pastor cantaba a su turno. Caedmon no era poeta. Cuando el arpa se le fue acercando se levantó y salió a cuidar el ganado. Un ángel se le apareció en el establo y le preguntó porqué no había querido cantar. "Es que no sé, por eso me he escondido aquí", contestó Caedmon. Entonces el ángel le enseñó qué y cómo cantar. Caedmon volvió a la fiesta y cantó. Hoy, en la lista de nombres de la literatura inglesa, el suyo es el primero. A mí ese mismo ángel se me apareció el primero de enero de 1901.
>
> Más no nos dijo porque era como el león melenudo de los bestiarios medievales que, para burlar a los perseguidores, a cada paso borraba las huellas con la cola; pero algo debía de ser cierto porque en uno de sus libros declaró que le gustaría haber nacido en 1901. Y la verdad es que nació en 1901, por lo menos en tanto lector: a partir de ese año

se puso a leer ávidamente a los destructores de realidad, de Schopenhauer en adelante. Gracias a ese aprendizaje lograría dar a su vida la forma de un misterioso prólogo y a sus obras un estilo prologal. Y como escritor nació un cuarto de siglo después de la aparición de su ángel: fue entonces cuando lo descubrieron los jóvenes de *Proa*.

Una sospecha me batió como un aletazo negro —¡yo, el marxista, había criado el cuervo que me sacaría los ojos!— pero disimulé:

—Todo es muy raro, muy raro.

El abogado asintió con la cabeza y, ya voseándome, me propuso un juego:

—¿Querés agregar otra rareza a la colección?

—¿Cuál?

—Que vos, veinticinco años antes de haber nacido, le trasmitiste un estratégico mensaje a Macedonio Fernández. Ese favor bien valía una guitarra ¿no te parece, Ángel?

Me reí con la risa del conejo.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

CUATRO POEMAS

SER SIN ESTAR

te preguntas
si entre tantos desastres que no esperabas
mecanismos cuyo admirable funcionamiento desconoces
gérmenes afilados que fermentan
para matar al mundo
hombres que luchan por borrar al hombre
no serás ya un fantasma
o el último vestigio de un fantasma
o la sombra
de una especie extinguida
que interrumpe
con la mirada absorta e implorante
la abyecta procesión del matadero

DICHTERLIEBES

La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento.
Baudelaire lo atestigua. Ovidio aprobaría
afirmaciones como ésta,
la cual por otra parte garantiza
la supervivencia amenazada de un género
que nadie lee pero que al parecer
todos detestan, como una enfermedad
de la conciencia, un rezago
de tiempos anteriores a los nuestros,
cuando la ciencia suele disfrutar
del monopolio entero de la magia.

DIFICULTADES PARA DECIR LA VERDAD

Practican el amor debidamente.
Hacen versos de fuego y los envían
a sus destinatarias del convento.
Y cuando el Santo Oficio los sorprende
hablan de la Levitación
y la Unión Mística
entre Cristo y la Iglesia.

DEFENSA (E ILUSTRACION) DE LA POESIA

Recojo una alusión de los grillos:
su rumor es inútil,
no les sirve de nada
entrechocar sus élitros.
Pero sin la señal indescifrable
que se trasmiten de uno a otro,
la noche no sería
(para los grillos)
noche.

JOSÉ EMILIO PACHECO

OBSERVACIONES

Lo que cabe en tu ser el pensamiento

rudos dibujos del sol de la luna y las estrellas
del hombre de los árboles del fuego
pura silueta de la escurridiza lluvia

cantar del tiempo en la textura de seres y de objetos
flúida melodía de rojos y de verdes

seca canción de la llama que lame el aire sedienta
mientras consume el leño

inolvidable deseo de ser en el tiempo lo que no muere

tacto y calor en la corteza del sauce en el barro poroso en el muro
guija al fondo de arroyo apenas yéndose [hueco y en la

indecible fervor del ser vivo en el cuerpo de la mujer que ama

carne o pulpa que como una amante o como un durazno se abre
exacta de la madurez [en la temperatura

senos de la niña real como soles o panes

amabilidad de la nube gentileza del agua
plenitud del instante dios azul que alienta por doquier
para que todo se mueva y sin cesar

HOMERO ARIDJIS

ESTRUCTURA Y SIGNIFICACIONES DE *TRES TRISTES TIGRES*

Es posible admirar un libro por sus rasgos más superficiales, o aun por lo que no es. Esto ya pasó con el *Quijote* en su siglo (¿cuántos leyeron el subtexto que escondía bajo su humor, su ironía, su cautela crítica?) y también ha pasado en el nuestro con Borges (todavía se lo acusa de frío e intelectual) sin leer la pasión, el terror y las trágicas obsesiones que están en el centro de su literatura), y seguirá pasando cada vez que un libro, un autor, sean suficientemente nuevos como para que la crítica quede completamente despistada ante la creación. Pensaba esto frente al indiscutible éxito de *Tres tristes tigres,* la gran novela de Guillermo Cabrera Infante, y ante las curiosas reacciones que suscita en muchos buenos lectores y críticos.

Sería muy fácil hacer un catálogo de cómo *no* se debe leer esta novela de Cabrera Infante. Ante todo, hay que evitar leerla como un caos sin sentido, un conjunto de narraciones inconexas y que sólo tienen como elemento común el hecho de que ocurrió en La Habana, poco antes del triunfo de la Revolución. La tendencia a hacer este tipo de lectura es irresistible. El libro mismo subraya insolentemente su condición fragmentaria, su aire provocativo de *collage* de textos deliberadamente no sucesivos: luego de un brillante prólogo que presenta a un animador del cabaret Tropicana en momentos en que ejerce su función en las dos lenguas que entonces eran de rigor en Cuba: el inglés y el español, la novela enfila, con el título común de "Los debutantes", y sin ningún propósito aparente de respetar la continuidad de personajes o situaciones, los siguientes fragmentos:

— el monólogo presumiblemente oral de una niña que en compañía de una amiga, Aurelita, reparte por todo el pueblo la noticia de lo que hacían Petra Cabrera y su novio cuando se quedaban solos en la sala los jueves;

— una carta de Delia Doce a su comadre Etelvina (que ella llama Estelvina) para contarle las andanzas de la hija de aquella, Gloria Pérez, que ahora se ha convertido en estrella de la publicidad con el nombre y la profesión de Minerva Eros;

— el monólogo oral de una joven, Magdalena Cruz (pero ella pronuncia Magalena Crús) sobre la ruptura con su madre y su abandono del hogar;

— el monólogo (tal vez escrito) de un tal Silvestre en que evoca su niñez, las idas al cine con su hermano mayor y un atentado terrorista al que asiste (o tal vez se trata sólo de un ajuste privado de cuentas entre los gangsters que poblaban La Habana prefidelista);

— la conversación telefónica de la Beba Longoria (en realidad: Arabella Longoria de Suárez Dámera) con su amiga Livia;

— el monólogo de Eribó (o sea: Silvio Sergio Ribot, como se aclarará más adelante) sobre su visita al Dr. Viriato Solaín para pedir un aumento de sueldo;

— el monólogo de Arsenio (sólo más tardes se sabe que su apellido es Cué) en que cuenta su visita a un hombre rico, a quien su amante llama Pipo, y que le dispara un tiro a quemarropa (el relato queda interrumpido, en la mejor tradición de Hitchcock, en *39 escalones,* y sólo se termina de contar unas 380 páginas más adelante);

— un monólogo de Códac, titulado "Ella cantaba boleros", y en que comienza el relato de sus relaciones con una cantante, Estrella Rodríguez, relato que se continuará en sucesivas entregas a lo largo del libro, hasta totalizar ocho;

—un monólogo, titulado "Primera", y que es parte del relato de una mujer en el sofá del psicoanalista; esta mujer nunca dice su nombre y su identificación es uno de los problemas del libro; el relato se completa en las penúltimas páginas del libro en lo que es la "Oncena" sesión;

— una segunda entrega del relato "Ella cantaba boleros";

— una segunda entrega del relato de la mujer psicoanalizada;

— una tercera entrega de "Ella cantaba boleros".

Como se puede ver por este resumen de las primeras 85 páginas del libro (tiene 451 en la primera edición de Seix-Barral, Barcelona, 1967), quienes pretendan demostrar que *Tres tristes tigres* es un caos de narraciones inconexas no tienen otro trabajo que detallar su estructura exterior. Inútil decir que esta impresión de

una lectura muy superficial no resiste el análisis. Aun sin salir de las primeras 85 páginas es posible reconocer ciertos moldes y una firme continuidad interior. Por ejemplo, el prólogo en el Tropicana introduce a algunos de los personajes de los monólogos. Allí están no sólo Arabella Longoria, el Dr. Viriato Solaún y Minerva Eros, sino que está también Códac, uno de los tres tristes tigres. Por otra parte, en la carta de Delia Doce también reaparece Códac y hasta es descrito ("un tipo de espejuelos verdinegros con cara de sapo que se dejó el bigote finito como una raya con lapis", según escribe, con su ortografía privada, la Sra. Doce). Asimismo, en el monólogo de Eribó hay referencias explícitas a Códac, a Silvestre y a Arsenio Cué, así como a un cuarto personaje, Bustrófedon, que es una de las claves del libro; también en ese monólogo aparece, como se ha dicho, el Dr. Solaún. En el monólogo de Arsenio Cué se descubre que la amante de Pipo se llama Magalena, es decir: es la misma muchacha del segundo monólogo del libro, el de la ruptura con la madre. En el segundo monólogo de Códac sobre la cantante de boleros, también se introduce casualmente el nombre de sus amigos: el mulato Eribó, Arsenio Cué, Alex Bayer (a quien llaman Alexis Smith); en la tercera entrega del mismo monólogo reaparece el mismo Alex. ¿A qué seguir? Es indudable que el aspecto de caos sólo se puede deber a una lectura superficial, apresurada. Lo que el libro propone y exige es, por el contrario, una lectura analítica, una lectura crítica. Porque el libro mismo es también crítico, como se verá más adelante.

Los que sostienen que *Tres tristes tigres* es sólo un *collage* tienen razón cuando usan la palabra *collage,* pero no la tienen al creer que se aplica a textos o texturas inconexas. Por el contrario, el *collage* presupone un concepción muy rigurosa del espacio pictórico. No en balde fue una técnica desarrollada por los cubistas. De modo que si *Tres tristes tigres* es un *collage* lo es en el sentido profundo en que lo son los cuadros de Braque o lo es *Rayuela,* de Julio Cortázar, que es la novela latinoaméricana con la que tiene más de puntos de contacto, como se examinará luego. Ahora lo que me interesa es ampliar la observación realizada sobre las primeras 85 páginas. A medida que se avanza en su lectura, la unidad interior del libro se hace cada vez más visible. No sólo porque hay dos grandes secciones (tituladas "Rompecabezas" y "Bachata") que se encargan de hacer más explícitas las conexiones entre las distintas partes de la obra sino porque esas secciones constituyen lo que Cabrera Infante en una conversación conmigo ha calificado

con acierto de *escolios* críticos, puestos dentro de la novela y que ayudan a explicarla. En efecto, el libro va dando cada vez más material sobre sus personajes, los va revelando desde distintos ángulos y va permitiendo al lector recomponer la verdadera historia de estos tristes tigres, y de sus amigos y amigas, a la luz de una visión completamente distinta de la que se tiene en la superficie.

Una última observación antes de pasar a otra forma del análisis: la unidad interior de esas primeras 85 páginas está asegurada por otro elemento que es aún más importante que el anecdótico. Todos los capítulos están dichos o escritos por alguno de los personajes y lo mismo pasa en el resto del libro. Ésta es una novela de voces, como me ha dicho el propio autor. A pesar de la diversidad de voces, a pesar de que unas hablan y otras escriben, de que unas pertenecen a escritores profesionales (como Silvestre) y otras a mujeres que se pierden en los laberintos de la ortografía o de la fonética, hay una unidad básica en el procedimiento. Esa unidad está asegurada porque lo que constituye "una galería de voces", para volver a citar a Cabrera Infante, es la unidad de una lengua viva, el cubano, o tal vez: el habanero, que constituye en definitiva el tejido básico sobre el que se crea y descrea esta magnífica fábrica verbal que es *Tres tristes tigres.*

Dos o Tres Maestros

Una manera más distinguida de *no* leer esta novela es suponer que el único propósito del autor es jugar con el lenguaje. Muchos buenos lectores y críticos se han declarado irritados por la constante deformación de la lengua practicada por los tres tristes tigres. Ya el título es un trabalenguas, no sólo cubano, como sostiene la contratapa del libro, sino hispánico. Esa deformación convertida en sistema casi demencial por el maestro de los tigres, por ese Bustrófedon que nunca aparece directamente pero que es glosado (en escolios críticos muy finos) por sus discípulos, y del que se reproducen no sólo las parodias a célebres escritores cubanos sino páginas y páginas de retruécanos. La facilidad del autor y de sus personajes para dividir una palabra en sus componentes fonéticos o gráficos, para dar vuelta una frase como si fuera un guante o la estuviéramos leyendo en un espejo; esa capacidad infinita de hacer variaciones sobre sus sílabas o sus significados —variaciones que de alguna manera se realizan bajo la égida del gran

Juan Sebastián Bach (que inspira en parte la "Bachata" penúltima—; esta tentación casi irressitible de comprometer también a la tipografía en los juegos verbales e introducir aquí unos dibujos y allí una página impar invertida frente a su correctísimo verso, como si la página par se estuviera mirando en un espejo de papel, y de hecho la página inversa se puede leer (como la escritura de Leonardo da Vinci en sus *Cuadernos de trabajo*) perfectamente sobre un espejo. Todos estos juegos y otros más desaniman cuando no irritan a muchos lectores responsables. Lo más eruditos recuerdan con inevitable pedantería que ya los practicaba en el siglo XVIII el reverendo Laurence Sterne. En efecto, muchos de ellos, e incluso otros que Cabrera Infante no pudo utilizar, están en *The Life and Adventures of Tristram Shandy,* la obra maestra de la novela experimental, como también están en la misma novela los procedimientos básicos de la narración *interrupta.* Es decir: la narración que se detiene en el momento del climax, o deriva hacia otras formas periféricas de la satisfacción del suspenso. También de Sterne es el *Sentimental Journey* (que tradujo exquisitamente al español nadie menos que Alfonso Reyes) y en que la burla a las expectaciones del lector llega a las más sutiles invenciones del infierno. En Cabrera Infante es obvia la influencia de Sterne, y no sólo en los juegos tipográficos, sino (principalmente) en esa totalizadora suspensión del desenlace que una lectura más profunda de *Tres tristes tigres* habrá de revelar.

Y ya que estamos en esto de las influencias, conviene decir que las más notorias y declaradas desde las primeras páginas de la novela son dos: La primera, en orden de presentación, es la de Mark Twain, maestro sobre todo en la creación de un lenguaje escrito que conserve el ritmo y las calidades de la lengua hablada. En la Advertencia se da al genial creador de *Huckleberry Finn* el crédito debido:

"El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto.

"La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben

oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. Finalmente, quiero hacer mío este reparo de Mark Twain:

"Hago estas explicaciones por la simple razón de que sin ellas muchos lectores supondrían que todos los personajes tratan de hablar igual sin conseguirlo".

Queda bien en claro aquí una de las características de ese lenguaje literario del libro: el intento de atrapar la voz y el habla de Cuba es también un intento de expresar el habla de los habaneros y en particular su jerga nocturna. De ahí que el libro sea totalmente hablado; de ahí, también, que se advierta un permanente trasiego del habla de un personaje hacia el habla de los otros. Así, tanto Códac como Eribó como Arsenio Cué como Silvestre están constantemente citando dichos de los otros, y sobre todo de Bustrófedon, el gran mago del lenguaje. Al mismo tempo, incurren (voluntaria y hasta involuntariamente) en la parodia del lenguaje de sus amigos. Una verdadera contaminación se produce y entre todos acaban por crear una lengua propia, esa jerga nocturna a que se refiere Cabrera Infante en la Advertencia. Pero hay más.

La segunda gran influencia es también de un maestro de la lengua inglesa: el diácono Charles Lutwidge Dodgson, profesor de matemáticas de Oxford, autor de dos famosos libros sobre una niña llamada Alicia y admirador del prototipo real de esta niña, también llamada Alicia, y de otras niñas de la misma tierna edad. El epígrafe de *Tres tristes tigres* está tomado precisamente de Lewis Carroll y dice:

"Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada".

A primera vista la frase parece otra de las tantas *boutades* que siembran la novela de toda clase de artificios y que presuponen una visión de la realidad entera como si estuviera reflejada en el espejo. Esta reflexión, que invierte el sentido de la realidad y hace de la izquierda la derecha, y viceversa, es de incalculables consecuencias, no sólo políticas. Es, ante todo, el fundamento de una visión ambigua que supone admitir que la realidad que vemos, tocamos, oímos, olemos y gustamos es susceptible de ser encarada desde otra perspectiva radicalmente opuesta. La visión ambigua de Lewis Carroll, que lo lleva a crear en *Alice in Wonderland* un mundo en que las proporciones de los seres están cambiando cons-

tantemente y en que una reina de baraja puede ser tan temible y absoluta como un tirano real, se completa o revela en su segundo libro, *Through the Looking Glass* en que, efectivamente, Alicia pasa al otro lado del espejo, al mundo en que la realidad ya está invertida. Las consecuencias metafísicas de estos libros son infinitas. Baste decir que con el mismo recurso de *Alice in Wonderland,* Swift había creado más de cien años antes los dos primeros libros de sus *Gulliver's Travels.* Pero lo que parece interesar sobre todo a Cabrera Infante no es tanto el aspecto metafísico que apasionaría a un Borges sino el estético de esta inversión de la realidad. Lo que instaura esta literatura de Carroll es la ambigüedad visual, la capacidad de encarar la realidad como otra cosa que lo que se presenta a la vista; la necesidad de verla siempre como reflejada en un espejo; la inquisición de cómo es la cosa cuando su apariencia cambia. Es decir: cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada. Esto nos lleva a una tercera forma de *no* leer *Tres tristes tigres.*

El Juicio de los Cómplices

Es la forma practicada por los puritanos, cualquiera sea la ideología bajo la que se disfracen. Para ellos, *Tres tristes tigres* es la pintura de un mundo en decadencia, el mundo de la dolce vita habanera antes de la Revolución: mundo de pachanga e irresponsabilidad, de mujeres fáciles y hombres más fáciles, mundo de la copa y la droga, la fiesta continua. Al reflejar ese mundo, la novela sólo puede interesarles como documento de lo que había que eliminar en Cuba y que la Revolución eliminó del todo. Esta interpretación ética del libro corre el riesgo de soslayar lo más profundo, lo que está indicado precisamente en el epígrafe de Lewis Carroll: porque al autor le interesa sobre todo imaginar cómo se vería ese mundo cuando ya no existe, su actitud es radicalmente estética y no ética. Lo cual no quiere decir que no sea posible someter la novela a un juicio ético, como han hecho ya muchos de sus críticos. Lo que pasa es que el juicio ético, por serlo, es extraliterario y define al libro no por lo que es, sino por los fines a que el crítico quiere hacerlo servir. El juicio estético sitúa el libro, en cambio, en su verdadera dimensión. En las declaraciones de Cabrera Infante, ya mencionadas, él ha subrayado asimismo el carácter de nostalgia, de evocación de un mundo desa-

parecido que tiene para él esta novela. En efecto, *Tres tristes tigres* se refiere a acontecimientos ocurridos en La Habana, o en Cuba, y que casi sempre tienen que ver con la vda que llevan en la capital un fotógrafo (Códac), un actor (Arsenio Cué), un baterista (Eribó) y un escritor (Silvestre); pero también tiene que ver con la historia anterior de estos y otros personajes, sus parientes, sus amigos y amigas. Como los cuatro están mezclados a la vida nocturna de La Habana, y la mayor parte de la novela transcurre a fines de 1958, es ese mundo de la noche lo que el libro presenta en imágenes de gran fuerza. La fuente del libro, ha contado Cabrera Infante, está en el *Satiricón,* de Petronio: novela en la que de algún modo se capta la luz de la vela que alumbraba la decadencia romana y en la que también brilla el ingenio verbal, la libertad de las situaciones y la más sutil crítica social. Pero al mostrar esa vida a través del habla de sus personajes, Cabrera Infante ha evitado toda intromisión directa suya en la novela. No hay aquí un autor omnisapiente que muestra, juzga, condena o alaba. Todo está contado por los participantes; el autor simplemente ordena, o desordena, los testimonios. El juicio moral queda suspendido. Si hay juicio, y claro que lo hay, es el de los participantes mismos. En lo que unos escriben sobre otros, en el reflejo de las imágenes de unos sobre el habla de otros está el juicio.

No quiero decir con esto que Cabrera Infante aspire, y logre, la mítica objetividad ética: esa visión tan imparcial que se confundiría en definitiva con la de un dios omnipotente, omnisapiente, ubicuo. De ningún modo. A lo que tal vez aspire Cabrera Infante es a la objetividad estética que no hay que confundir con la otra. Es decir: a la objetividad que da el hecho de mostrar directamente a los personajes a través del habla de cada uno. Oiganlos, parece decir el autor cubano: ahí están, así hablan, eso son. Si se trata, en una palabra, de imaginar la luz de una vela cuando está apagada, no se trata de juzgar esa luz. El juicio es una operación ajena a la novela misma, aunque pueda hacerse a partir de la novela.

Queda una última observación referida a cosas que se han dicho más arriba. El hecho de que la novela se concentre en un grupo muy localizado (unos amigos que recorren la noche habanera en vísperas de la Revolucón) y que ofrezca ese grupo a través de su lengua (la jerga nocturna, la llama el propio autor) podría hacer creer que se trata de un libro de circulación muy reducida, casi regionalista. El éxito de la novela fuera de Cuba (ya anda por la segunda edición española) parece demostrar lo contrario.

Conversando con Cabrera Infante sobre estos problemas, él me sugería dos explicaciones al aparente problema: una, que el humor del libro, aunque se apoye muchas veces en juego de tipo lingüístco, que pueden ser muy locales, es universal ya que no es sólo humor sino también ingenio; otra explicación es que la novela contiene su propia explicación o escolio. En efecto, muchas de las cosas que parecen incomprensibles al comienzo empiezan a aclararse a medida que se va entrando en ese mundo verbal. Al cabo, el lector también empieza a manejarse en esa jerga nocturna. Lo que no quiere decir que no haya trozos ininteligibles para quien no sea cubano. Así, R. Bensusán, el traductor al francés, había quedado perplejo ante una referencia, de la página 46, a un dibujo romántico en que "unos tiburones caprichosos (y por ende bugas, diría Códac) rodeaban una balsa", etc., etc. Para un lector no habanero esa frase parece aludir a cierta oscura erudición cetológica, como la que ostenta Melville en *Moby Dick*, libro muy citado por los personajes de *Tres tristes tigres* y que sirve para incontables juegos de palabras en el curso de la novela. La explicación es económica: en lenguaje habanero "tiburones" quiere decir "norteamericanos" (la metáfora no necesita mayor aclaración) en tanto que "bugas" quiere decir "homosexuales". Es decir que en vez de cetología se trataba de psicopatología. Pero este ejemplo, y muchos otros que sin duda podrían invocarse, no impiden la lectura del libro ni siquiera la interrumpen. Porque la verdadera glosa está en el libro mismo. Como *Rayuela,* esta novela de Cabrera Infante lleva su propia crítica dentro. La cuestión es desentrañarla.

Hacia el *Roman Comique*

Desde muchos puntos de vista sería posible trazar líneas y establecer vínculos que unieran *Tres tristes tigres* con la *Rayuela,* de Cortázar. Las une en primer lugar el pertenecer ambas a la categoría retórica del *roman comique;* categoría que se encarga de explicitar precisamente Morelli, el alter ego teórico de Cortázar en *Rayuela,* cuando escribe en sus escolios:

"Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, ne jamais profiter de l'élan acquis. *Como todas las criaturas de elección del Occidente, la*

novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nada."

Es claro que este programa de Morelli lo cumple a la letra sólo *Rayuela* pero en la dirección que se indica allí cabe perfectamente *Tres tristes tigres,* libro en que el humor y lo cómico son también elementos disolventes de la realidad, en que un texto, o subtexto, corre profunda y paralelamente al texto visible, en que el lector se vuelve necesariamente cómplice, en que predomina lo antinovelístico, aunque abunda lo novelesco, en que la ironía y la incongruencia son las notas más constantes. Como *Rayuela,* esta novela de Cabrera Infante desprecia el psicologismo y trata menos de justificar la acción de sus personajes por la congruencia de sus actitudes que por la descripción de sus actos o la transcripción de sus palabras. Finalmente, también en *Tres tristes tigres* predomina un sentimiento de nostalgia por una sociedad que se ve a la distancia y como si ya estuviera abolida. Si Cortázar escribe de su Buenos Aires, lejano en el tiempo y el espacio, desde su exilio voluntario de París, Cabrera Infante escribe de su Cuba anterior a la Revolución con la nostalgia precipitada, angustiosa, del desterrado voluntario.

Las diferencias entre ambas obras no son menos notables. El método de la fragmentación narrativa, del *collage* o *puzzle* que las dos novelas practican, la nostalgia y el humor son vínculos poderosos, pero no menos poderosas son sus actitudes tan radicalmente distintas frente al lenguaje, frente a la cultura, frente al mundo moderno. Empecemos por el final. A pesar de que en muchos aspectos *Rayuela* está muy al día (su pasión por el jazz, su compromiso con la circunstancia política que en la época que transcurre la novela es la guerra de Argelia), el libro corresponde íntimamente a un mundo mental e intelectual algo anterior a los años cincuenta. Sus raíces están en el superrealismo francés, por un lado, y en la estética argentina de los años cuarenta. De ahí ese curioso aire pasatista que tiene tanto su visión de un París anterior a la llegada masiva de los capitales norteamericanos como de un Buenos Aires coetáneo de Roberto Arlt, el Borges de los años cuarenta y *Adán Buenosayres* (también de la misma década). En Cabrera Infante, en cambio, la mayor contemporaneidad de los personajes y la situación se manifiesta en todos los detalles. Esta Habana del 1958 podrá

haber sido obliterada por la Revolución pero es una Habana de ayer, no de transanteayer como el París o el Buenos Aires de *Rayuela*. Es cierto que el relativo pasatismo del libro de Cortázar lo hace más inmune al desgaste de las modas, lo acerca más al modelo intemporal de lo clásico. El libro de Cabrera Infante es, en cambio, mucho más vulnerable desde este punto de vista.

Esto se ve más claro aún en la actitud cultural que subyace ambos libros. En *Rayuela,* a pesar de la ironía y el autocuestionamiento incesante, hay una manía muy ríoplatense de la cita prestigiosa. Ni Borges se salva, a veces, de ella aunque la suele disimular detrás de laberínticas y proustianas demostraciones de humildad intelectual. En *Rayuela* se manifiesta en un doble efecto: la cita brillante, y la burla de la cita. Pero el doble efecto no la borra sino que, de una manera paradójica, la subraya. En *Tres tristes tigres* todo ocurre al revés. Hay una abundancia increíble de citas, se dejan caer los más prestigiosos nombres propios de la historia cultural de hoy, hasta se hacen frenéticas parodias literarias. Pero todo transcurre en una dimensión de burla, de chacota, de autoparodia que despeja por completo todo asomo de pedantería. No se piden excusas sino que la cita da una vuelta completa, como un boomerang, sobre los citantes. En este sentido, el largo monólogo titulado "Bachat" es el mejor ejemplo de esa ironía vuelta sobre sí misma. Porque en pleno frenesí de citas (algunas erróneas, y por lo mismo más cómicas), tanto Silvestre como Arsenio Cué ahuyentan y deprimen e insultan a las dos muchachas que han levantado en la calle y con las que en vez de acostarse lisa y llanamente practican una suerte de fusilería verbal que sustituye al encuentro carnal. Tanta palabra termina por parecer lo que Cabrera Infante quiera que parezca: pura masturbación. Pero no se detiene aquí el doblez cómico del episodio. Estos dos bromistas delirantes que se echan por la cabeza una erudición que va de la música del siglo XVIII al Western de este siglo, están hablando en vez de conquistar sexualmente a las muchachas no sólo para sustituír el vacío de la acción con la pedantería de las citas. Lo hacen, más profundamente, para que ese dique de palabras, esos fuegos artificiales de las referencias eruditas, impidan que la conversación se oriente hacia el único tema del que ellos no pueden hablar esa noche: Laura Díaz. Hablan, citan, inventan para no hablar realmente.

Hay más: en manos de los personajes de *Rayuela* la cultura es un bien exquisito y refinado. Es la cultura a la francesa, la cultura digerida por los profesores, los poetas, los filósofos; la cultura de

Borges. Aun la cultura popular (Barthes escribe ahora sobre la Garbo como antes lo podía hacer Breton) es una cultura popular que ha sido desinfectada en la Sorbonne. Hasta lo pop se ha convertido en categoría fenomenológica o existencialista. La cultura de los personajes de Cabrera Infante es la auténtica cultura pop, la que se ha adquirido en las salas de cine de barrio y junto al ordinario aparato de televisión comprado a plazos. Es la cultura musical de los *juke-boxes,* de los *night-clubs,* del canto en las calles y veredas. Es la cultura filosófica de las redacciones de periódicos latinoamericanos. La escuela no es la Sorbonne, ni siquiera la Universidad de la Habana (aunque Cabrera Infante haya realizado estudios universitarios), sino la calle. Esto es esencial y marca, además, algo que tiene mucha importancia para la actual cultura latinoamericana. Desde cierto punto de vista, Cabrera Infante (como Manuel Puig) derivan de una tradición cultural que es muy reciente en la América Latina y que se parece más a la tradición cultural de los escritores norteamericanos que a la de los franceses. En el diálogo que grabamos en Londres, Cabrera Infante me dijo que había aprendido a escribir yendo al cine. Esa frase exagera sin duda una verdad profunda. Exagera porque parece omitir el hecho decisivo de que Cabrera Infante es no sólo un lector de libros sino un gran lector. Pero pone el acento en algo que no se ha subrayado bastante todavía: la importancia del cine como universidad, y no el cine de los grandes realizadores literarios, los dramaturgos y novelistas de la pantalla, sino el cine totalmente comercial y comercializado, el más bajo productor industrial de Hollywood. Ese cine que aprovecha y abarata toda la alta cultura es (como la TV, como la publicidad) la fuente de una cultura nueva y original. De ahí que la pedantería de los *Tres tristes tigres* esté amonestada por ese correctivo de humildad, de superchería consciente, de oropel aceptado como tal que da la cultura (sin comillas) cinematográfica.

La misma actitud se evidencia en el tratamiento del lenguaje. Nade podrá agotar nunca la maravlla del lenguaje de Cortázar en *Rayuela.* Es más: toda la novela es básica y fundamentalmente una creación de lenguaje. Su verdadero protagonista no es Oliveira sino el lenguaje. Dicho esto, aclaremos que se trata de un lenguaje totalmente inventado en un laboratorio de literatura. Es una escritura, en el sentido en que define esta palabra Barthes. Como el lenguaje de Raymond Queneau en tanto libro brillante, y sobre todo en *Zazie dans le métre,* el lenguaje de *Rayuela* es el lenguaje de Arlt, más el de Borges, más el de Onetti, más el de Marechal, más (natural-

mente) el lenguaje de ese mago de la escritura que es Julio Cortázar. En *Tres tristes tigres* se procura realizar una hazaña no menos imposible: recrear un lenguaje que existe y que no es la escritura del autor sino el lenguaje de una determinada zona de la sociedad cubana en una época determinada. Es cierto que hay unos cuantos personajes en la novela que hablan parecido y que tienen un modelo único e incomparable, ese Bustrófedon del que sólo conocemos unas parodias e incontables retruécanos. Es cierto que los tres tristes tigres se lo pasan intercambiando chistes, citándose y volviéndose a citar, repitiendo sus mejores hallazgos hasta crear entre todos una suerte de *koiné* o *lingua franca* que es el habla de grupo, la jerga nocturna a que hace alusión Cabrera Infante en la Advertencia preliminar. Como también es cierto que esa jerga se parece mucho a la del propio autor cuando escribe en su nombre propio. Pero no hay que confundir esa jerga con la lengua total de *Tres tristes tigres.*

Precisamente cumple realizar aquí una distinción muy importante entre *Rayuela* y la novela de Cabrera Infante. En tanto que aquélla está escrita a través de distintas distancias lingüísticas (unas veces el autor narra directamente, como observador ubicuo y todo poderoso, otras veces cuenta Oliveira o anota Morelli, o se transcriben sin comentarios citas ajenas), todo *Tres tristes tigres* está hablado o escrito por sus personajes. Los únicos textos del autor son la *Advertencia* y una breve nota periodística que se inserta con iniciales en la sección "Bachata". Esta distinción podrá parecer secundaria pero es de capital importancia para entender la diferencia fundamental entre una novela como *Rayuela* que es, básicamente, un *collage* de textos *escritos,* y una novela como *Tres tristes tigres* que es un *collage* de textos *hablados;* incluso cuando escriben, sus personajes tienden a un lenguaje hablado. Lo inverso es igualmente cierto en el caso de *Rayuela* en que los personajes hasta cuando hablan tienden a *redactar* sus frases. Para sintetizar este paralelo: *Rayuela* es un libro para el ojo en tanto que *Tres tristes tigres* es un libro para el oído. Barthes diría que Cortázar inventa una escritura (como Borges) en tanto que Cabrera Infante inventa un habla.

Como toda comparación esta abunda en simetrías, en falsas oposiciones, en una inevitable dialéctica que subraya, enfatiza, exagera. Nada es tan absoluto como se suele presentar aquí. Pero si me he arriesgado a hacerla es porque pienso que de esta manera se contribuye a iluminar mejor la naturaleza, similar en la superficie pero profundamente distinta, de estas dos novelas.

Otra Lectura, Tal Vez Legítima

Queda por decir lo más simple: a pesar de los malentendidos, a pesar de las confusiones, a pesar de los experimentos y las claves secretas o no, *Tres tristes tigres* es una novela de lectura gozosa y que tal vez exija menos a su lector que *La casa verde, Rayuela, Cambio de piel* o, incluso, *Paradiso*. Es una novela en que el nivel habitual de complejidades puede ser sorteado más fácilmente por el lector que por el crítico. Éste se cree obligado a entender todo, a descifrar todo, a analizar todo. El lector (el *common reader* de Johnson y Virginia Woolf) es más ingenuo y, por consiguiente, más sabio. Él se deja llevar por las alusiones, corre con el ritmo, se entrega al humor, capta la pasión y hasta el pudor, y por eso puede entrar y salir de esta compleja estructura lingüística sin preocuparse demasiado por lo que ella es, o no es, pero preocupándose mucho por lo que de ella recibe. Lo que recibe está ya muy claro. Es una provocación constante a la imaginación, a la sensibilidad, a la risa, a la ternura, y también a un subterráneo, calladísimo, más bien secreto pudor para nombrar lo más doloroso. No hay que olvidar que como lo dice explícitamente el título estos tigres son realmente tristes y este libro encierra una historia de amor desdichado que no por estar omitida en sus detalles es menos punzante. Si esta última lectura que propongo no es crítica es, sin embargo, la que han hecho y que seguirán haciendo la mayor parte de los lectores de la novela. Es una lectura legítima también y una lectura que al triste tigre que es Cabrera Infante le importa en definitiva mucho.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

ANTROPOLOGÌA Y LITERATURA

Notas sobre Oscar Lewis

Plantearse una revisión del problema de la cultura de la pobreza puede ser, en cierto modo, un reconocimiento de la exactitud de aquella frase hegeliana: "el problema de la historia es la historia del problema, y a la inversa". Porque la necesidad de la revisión está motivada por una pregunta muy simple: ¿por qué ahora, de repente, aparece la antropología, a través de un conspicuo representante, participando del "boom" de la literatura de consumo masivo?

La obra de Oscar Lewis, desde *Antropología de la Pobreza* [1] hasta *La Vida* [2] ha sido favorecida por un éxito editorial asombroso, una promoción desacostumbrada y un "escándalo" político (el que ocurrió con el Fondo de Cultura Económica a raíz de la edición de *Los Hijos de Sánchez,* en 1964) que dificultan o inhiben su crítica y su valoración. Simultáneamente, no puede hacerse abstracción de estos elementos "históricos": sería negarse a la riqueza de una sociología del conocimiento informada por ellos.

Hay, a mi entender, dos situaciones concluyentes para explicar la aceptación en tan amplio mercado de las "historias de vida" de O. Lewis. En primer lugar, el agotamiento de una veta tradicional de la antropología: el "salvaje desnudo". Fue la ocupación favorita y clásica de los antropólogos y puso los cimientos de una ciencia social rigurosa a partir de la definición –más o menos precisa– de conceptos tales como cultura, relativismo cultural, etcétera. Sin entrar en detalles (que por otra parte serían cruciales y muy interesantes), este abandono de un objeto de estudio reconoce dos causas: la gran disminución de los grupos de "primitivos" y la "descolonización" del mundo. Esta "descolonización" y el surgimiento de nuevos

1 Lewis, O.: **Antropología de la Pobreza**, México, FCE, 1961.
2 Lewis, O.: **La Vida**, México, J. Mortiz, 1969.

estados llevó de la mano un cambio de miras entre los científicos sociales de los países-metrópoli, que es coincidente con el desarrollo de políticas "neocolonialistas". Habrá entonces una extensión del campo de trabajo y el objeto predilecto serán, primero, las comunidades tradicionales, "folk", y luego los pobres, los marginales, los desheredados, los campesinos... y así podrían enumerarse todas las clases y categorías que demasiado a menudo se utilizan –irresponsablemente– como si fueran sinónimos o poseyeran valores intercambiables.

La otra circunstancia, especialmente enfática en América Latina, la constituye esa acuciante preocupación por comprender las causas y los problemas del subdesarrollo. En líneas muy generales –mejor, muy groseras– esta preocupación abarca desde los pioneros esfuerzos de Robert Redfield por explicar la mecánica del famoso "continuum folk-urbano" (que fueron seguidos por Lewis para renegar por último de ellos, acertadamente), hasta los variados trabajos de la CEPAL acerca de la industrialización, urbanización, marginalidad, campesinado, etc., en América Latina. En la última década han proliferado las investigaciones y, mucho más, las críticas a los pioneros y la CEPAL. Por lo común éstas se centran en problemas conceptuales más que en el esfuerzo o en la recolección de los datos. Este impulso ha generado una nueva concepción (ideológica y operacional) para el estudio de la realidad social latinoamericana. Los habitantes de las "villas miserias", los marginales, ya no lo serán solamente por su no-participación en los controles de la sociedad global o por no integrarse a ella [3]: ahora se intentará explicar este hecho mediante una postulada sobre-integración por el sistema [4]. Se pasará a visualizar las sociedades latinoamericanas a partir de la noción de "colonialismo interno" [5] y se abandonará el difundido concepto de las sociedades "duales" (capitalista-feudal); y así por

3 CEPAL: El **Desarrollo Social de América Latina en la Postguerra**, Buenos Aires, Solar, Hachette, 1966.
DESAL: **Marginalidad en América Latina**, Barcelona, Herder, 1969.

4 Frank, Andrew Gunder: La inestabilidad urbana en Latinoamérica en **Cuadernos Americanos**, México, enero 1966.
Frank, A. C.: La estructura de clases en América Latina, en **Las clases sociales en América Latina** - Documentos - Montevideo, Ed. Patria Grande, 1969.
Nun, J., Murmis, M. y Marín, J. C.: **La marginalidad en América Latina** - Informe Preliminar - Documento de trabajo DTS-53 Buenos Aires, Instituto T. di Tella, diciembre 1968.
Nun, J.: **Carta abierta a los estudiantes de sociología**, Buenos Aires, Mimeo, noviembre 1968.

5 Stavenhagen, R.: Siete tesis equivocadas sobre América Latina, en **Desarrollo Económico**, Vol. V, 1965.
González Casanova, P.: Sociedad Plural, Colonialismo Interno y Desarrollo, en **América Latina**, Río, Nº 3, 1963.

el estilo, en muchos otros aspectos. Los científicos sociales afinan sus instrumentos teóricos para describir y comprender estas sociedades reconocibles por la existencia en ellas de un *capitalismo dependiente,* en última instancia motor principal del subdesarrollo. Desde el punto de vista de la "madurez" de las ciencias sociales en América Latina, esta revisión crítica y la nueva conceptualización subsiguiente constituyen un hito importante y prometedor, sobre todo por el alto grado de coherencia de los planteos y por ocurrir a escala continental y desde posiciones y formaciones no fácilmente compatibles.

En este contexto histórico-científico, los libros de O. Lewis aparecen como un *sucedáneo científico* que revelan a un público no-profesional una realidad que ese mismo contexto refracta bajo las luces de un nuevo exotismo. El singular éxito de sus libros, como ya lo insinué, está determinado por esta historia particular que ha transformado la pobreza y la marginalidad, el subdesarrollo y las migraciones rur-urbanas, en temas de discusión general (hasta de salón y mesa de café), y que ha creado una especial receptividad y avidez por esta literatura "científica". Piénsese, por ejemplo, en Ricardo Pozas y en Miguel Barnet. El *Juan Pérez Jolote* [6] del primero fue saludado como un acontecimiento literario *a pesar* de su intención científica, la única del autor. Con Lewis y Barnet [7] ocurre que, en general, son valorados literariamente *porque* se supone en ellos un carácter científico. No es ésta la ocasión, pero un trabajo que debería hacerse es el de comparar las técnicas y los resultados de Pozas, Lewis y Barnet, sumando la reciente "historia de vida" de Juan F. Marsal [8]. Resultaría obvio aclarar que, desde una perspectiva estrictamente antropológica, todas estas "historias de vida" son igualmente valiosas y tienen una estructura metodológica en esencia similar. Sin embargo, es imprescindible tener en cuenta, respecto de Barnet, que su trabajo se encuadra en la tipología del "caso único", y es esta misma excepcionalidad, más que la notoria estrechez científica y la carencia de adiestramiento y rigor del autor, la que destaca más claramente la diferencia entre *Biografía de un Cimarrón* y las historias de vida de Lewis. En cuanto al trabajo de Marsal, su característica más sobresaliente es la de ser una auténtica autobiografía, donde la intervención del científico es, ya desdeñable por irrelevante, ya marginal en las notas y aclaraciones.

6 Pozas A. R.: **Juan Pérez Jolote**, México, FCE, 1952.

7 Barnet, M.: **Biografía de un Cimarrón**, México, Siglo XXI, 1968.

8 Marsal, J. F.: **Hacer la América** - Autobiografía de un inmigrante español en la Argentina, Buenos Aires, Ed. del Instituto, 1969.

Vimos que de las culturas "primitivas" se pasa al estudio de las comunidades "folk" y de allí a las "villas miseria". O. Lewis, que cabalga en esta transición, ha hecho las tres cosas: desde su estudio etno-histórico sobre los "pies-negros" y a través de Tepoztlán, llega a los alrededores de Ciudad de México y de San Juan de Puerto Rico-Nueva York. Veamos ahora en qué consiste su metodología y su concepción, sobre todo desde que abandona la noción del "continuum folk-urbano" y particularmente en sus celebradas "historias de vida".

Como el objeto de este replanteo no es empequeñecer la labor de Lewis, no hay el menor reparo al afirmar que sus libros son excelentes descripciones que se insertan en la más pura tradición etnográfica sin desmerecerla un ápice. A diferencia de las monografías etnográficas, las "historias de vida" son relatadas y construidas por los mismos sujetos, procedimiento que tiene la gran ventaja de un mayor grado de espontaneidad y "autenticidad". Mas como resultaría imposible editar *todo* lo que el sujeto refirió, en forma automática se generan, lícitamente, sospechas sobre la objetividad de Lewis (o de Pozas, Barnet, etc.). Desde luego que en un informe etnográfico común también cuenta este problema. Pero en la organización de los materiales que van a constituir una "historia de vida" la cuestión se magnifica porque no hay categorizaciones ni divisiones clara y explícitamente señaladas por el antropólogo, sino una implícita sugerencia de que el orden del relato y el énfasis sobre determinados asuntos se corresponden con la experiencia tal como fue contada. Vale decir, no tenemos un retrato de una cultura —como se pretende— sino la visión de esa cultura que tienen sus protagonistas, *a través* de la organización que Lewis hace de dicha visión personal. Si las estructuras y las ideologías circulan por canales inconscientes, ¿cómo descubrir entonces, en estas "elaboraciones superestructurales", la realidad y la intimidad de esas estructuras y esas ideologías? Además, a diferencia de lo que pasa con las monografías etnográficas clásicas, resulta casi imposible (o vano) hacer un reestudio de cualquiera de las familias, en tanto que uno de los hallazgos más importantes de la antropología lo constituyen precisamente los "estudios repetitivos". Es con justicia célebre el reestudio de Tepoztlán que hizo Lewis (en 1951) sobre anteriores trabajos de Redfield (en 1930).

Las "historias de vida" que obtiene Lewis son excepcionales por múltiples motivos. Uno de ellos es la capacidad, la agudeza y el tesón que el autor evidencia en cada trabajo. Otro es la originalidad

metodológica (como planteo preciso) de la técnica "Rashomon" y la descripción del "día tipo". Y aquí en especial sería significativo conocer exactamente el modo de intervención de Lewis en los materiales y donde la realidad descripta se resiente más por su falta de relaciones contextuales y de inserción en las circunstancias. Pese a ello, constituyen sin duda vívidos testimonios de los protagonistas de la "cultura de la pobreza". Pero deben ser considerados sólo como *testimonios* y valorados como tales. ¿Por qué? Porque el científico no puede deducir sólo de ellos la estructura social ni las formas de vida de las villas miseria latinoamericanas o de los "slums" neoyorquinos. Aparte de las breves introducciones a sus libros, que suelen incursionar en la superficialidad, es imposible encontrar el menor intento de analizar, interpretar o caracterizar la realidad estudiada. En la medida en que son biografías individuales —o a lo sumo familiares—, se convierten en un sofisticado material para el trabajo del psicólogo, y aún de alguna rara especie de psicólogo social, ya que estos materiales pueden constituir un universo para estos científicos. Pero en cuanto a ser considerados como material exclusivo para los análisis de antropólogos o sociólogos... Las "villas miseria" son algo más que la vida de las familias Sánchez o Ríos; y la estructura social se define de manera más compleja y generalizada que por las relaciones familiares o "cara a cara". Estas biografías son documentos indispensables para una descripción rica y correcta de la vida en las "villas miseria"; y también necesarias para análisis de estructura social. Pero *son una parte de la materia prima* con la que el científico social estudia y elabora hipótesis y construye modelos. De ninguna manera deben ser confundidas con esta labor científica "acabada". Quizás lo único que justifique editarlos sea la satisfacción de ese nuevo exotismo (¡y ojalá los antropólogos no se lancen a publicar sus libretas de campo y sus cintas grabadas!)

El antropólogo que ha hecho la crítica más aguda de la obra de Lewis, Rodolfo Stavenhagen, señalaba [9] su preferencia por *Pedro Martínez* [10], porque su biografía completaba los estudios sobre Tepoztlán (yo añadiría, además, que la preferencia se acentúa —ya en un nivel diferente— por las características del personaje, con el cual es difícil no simpatizar). Es evidente que estudios semejantes, tan completos y prolongados, no existen ni para la cultura portorriqueña ni para las "villas miseria" de México. De esta crítica a la

9 Stavenhagen, R.: CA Book Review, en **Current Anthropology**, Chicago, III. Vol. 8, Nº 5, diciembre 1967.

10 Lewis, O.: **Pedro Martínez**, México, J. Mortiz, 1966.

falta de contexto escapa un poco *Antropología de la Pobreza*, ya que aunque no esté presentada en los marcos ortodoxos de la teoría (?) del "continnum folk-urbano", la circunstancia de una relación común a las "cinco familias" —como es el origen rural o marginal— le otorga una cierta coherencia que excede los límites de las "historias de vida", siendo posible a partir de este material elaborar o poner a prueba algunas hipótesis. Dimensiones suplementarias que enriquecen este trabajo se configuran a partir de las distintas posiciones que ocupan sus actores en la estructura de clases y de sus diferencias en tiempo de migración, modos de vida, "éxito" en sus ajustes personales a la sociedad industrial, etc. Por otra parte, y es difícil de precisar, hay en el libro alguna afinidad con los trabajos descriptivos característicos de la sociología de las migraciones, y esto le abre un campo de posibilidades mucho más amplio que a las otras historias de vida.

La definición de la "cultura de la pobreza" está muy bien formulada y escrupulosamente descripta [11]. Hay, sin embargo, algunas consideraciones de corte conceptual que resulta pertinente enunciar. En primer lugar, el término describe situaciones que los clásicos definían como de anomia o de desorganización cultural. Si es cierto que la "cultura de la pobreza" incluye tales situaciones, debe precisarse bien el lugar y la función que les cabe en esta nueva categoría taxonómica. Lewis insiste muchas veces en definir la "cultura de la pobreza" como sumamente *estable y persistente*. Nunca aclara, pese a ello, que los habitantes de villas marginales, generalmente migrantes rurales, tienen un modo de vida notoriamente caracterizado por la *inestabilidad y transitoriedad*, tanto en su cultura material como en sus sistemas de valores [12]. Es decir, habría que explicar cómo estas características de inestabilidad y transitoriedad son compatibles con una cultura (o "subcultura" según Lewis) estable y permanente. Me parece indudable que para comprender esta contradicción —sólo aparente— es menester recurrir a conceptualizaciones extrañas a la obra de Lewis; por ejemplo las de Andrew Gunder Frank y José Nun sobre la sobre-integración de los marginales por el sistema o la de Stavenhagen cuando afirmaba que la persistencia de esta subcultura se debe a "las presiones que la sociedad toda ejerce sobre sus miembros, esto es, la estructura de clases

11 Lewis, O.: La Cultura de la Pobreza, en **Nuevo Mundo**, París, Nº 5, diciembre 1966.

12 Scobie, J.: **Revolución en las Pampas**, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968. Véase también Marsal: opt. cit. y Rulfo, J.: **Pedro Páramo**, México, FCE, 1964.

en sí misma" [13]. La tesis de la sobre-integración es una negación-superación de esa opinión tradicional de que los marginales lo son porque no están integrados en el sistema (a veces más pedestre: los marginales no se integran por negligencia o incapacidad). A la inversa, están tan bien integrados que si así no fuera ya hubieran hecho trizas las estructuras del sistema que los margina. Además, considerar la población y la mano de obra "flotante" como desintegrada o como una suerte de universo paralelo significa desconocer la mecánica de un modo de producción al que le resulta inevitable la existencia de estos marginales y que se sitúa históricamente desde los "enclosures" de la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII, la aparición del salario y la conversión del trabajo en mercancía sujeta a las leyes del mercado (a veces), hasta las modernas poblaciones pauperizadas del Tercer Mundo. Este es el motivo por el que Lewis, sobre todo en *La Vida,* no explicite las causas reales, de estructura, de la *estabilidad* de estas diferencias sociales que son algo más que irritantes: son sistemáticas; y señalo *La Vida* porque allí, en la más inmediata colonia (o colonia interna) de EE.UU. pudo haber vislumbrado las leyes de necesidad del fenómeno que estudia. Otra posibilidad que debería explotarse, verdadera vía abierta por su riqueza potencial, es la que hace hincapié en el aspecto aculturativo de la situación de los marginales. Claro que entendiendo por aculturación algo más estricto que la ambigüedad característica del concepto; es decir, no ese campo tan amplio que va desde el contacto entre dos culturas hasta los problemas misionales, el "Culture shock" y el "efecto de demostración", sino ese preciso "momento" que los sociólogos brasileños [14] han llamado de "fricción interétnica", en un modelo tomado de G. Balandier pero que reconoce antecedentes tan ilustres y más remotos: como por ejemplo el de G. Bateson cuando sugería "la extensión del término aculturación para que cubra los contactos entre grupos diferenciados en el marco de una cultura única" [15]. La aplicación de este concepto de aculturación a los problemas y las teorías de clases sociales, no solamente significaría un acercamiento promisorio, sino además necesario. Otra posibilidad más aún: contribuir con este bagaje a esclarecer cómo se cumple la difusión de las ideologías de las clases dominantes a

13 Stavenhagen, R.: **Current Anthropology,** lug. cit. Del mismo autor puede verse: Clases, Colonialismo y Aculturación, en **América Latina,** Río, Nº 4, 1963.

14 Cardoso de Oliveira, R.: Acculturacao é "Friccao" Interétnica en **América Latina,** Río, Nº 3, 1963.

15 Citado por Beals, R.: **Cultura y Sociedad,** Buenos Aires, Ed. Libros Básicos, 1965.

las clases subordinadas y, en general, a otros tipo de relaciones manifiestas de nivel superestructural.

Retomando lo anterior, es sintomático que Lewis enfatice la estabilidad de la cultura de la pobreza y estudie este tipo de realidades "estables". Porque un observador podría, parafraseando a Silvia Sigal [16], preguntar las causas por las que insiste en la "resistencia al cambio" y no se investiga, en su lugar, por qué no aparecen tendencias que eliminen los condicionamientos que impiden los cambios. Y, si aparecen, porqué y cómo se frustran.

Aceptar en bloque la noción de "cultura de la pobreza" implica caer en ese error lógico —frecuente— que consiste en tomar por el universo lo que sólo es una de sus clases, ya que "cultura de la pobreza" supone la existencia de una "cultura de la riqueza". Implica también un raro criterio de lo que la antropología es, puesto que se niega de hecho una *totalidad* y las *relaciones* entre sus partes. Y resulta de este modo absurdo querer comprender la "cultura de la pobreza" (marginales) sin ponerla en relación con su complemento (clases dominantes) en el marco de un universo relacional (sociedad global). Al margen de estas deficiencias teóricas, que no podrían subsanarse sin violencias, resulta más difícil no advertir que las sociedades latinoamericanas no son suceptibles de la aplicación de una herramienta conceptual semejante. ¿O se cree acaso posible enfrentar una sociedad dinámica, económicamente dependiente, con crisis sociales de diferentes magnitudes, con un concepto estático, auto-contenido y no-estructural?

Mucho podría decirse, todavía, de las características de la noción de cultura que maneja Lewis, en especial sobre las vinculaciones que tiene con ese estilo particular de reificación que en la antropología estadounidense alcanzó su apogeo con el "superorgánico" de Kroeber. Mucho más podría decirse también de la función que Lewis adjudica a los antropólogos, reduciéndolos a ser relatores de los campesinos y desheredados, haciendo a un lado las responsabilidades críticas de todo intelectual y omitiendo a priori cualquier posible —y responsable— acción transformadora.

Pero me parece más urgente indicar la torpe injusticia de llamar "antropología" a los trabajos de Lewis. Puede consultarse en cualquier manual elemental la escala de "sucesiones" que va desde la

16 Sigal, S.: Participación y Sociedad Global, en **Revista Latinoamericana de Sociología**, Buenos Aires, Nº 1, 1967.

Véase también Bettelheim, C.: **Planeación y Crecimiento Acelerado**, México, FCE, 1965.

etnografía a la antropología social, con la mediatización o no de la etnología (según los países y las tradiciones académicas). Pues bien, *Tepoztlán* [17] es antropología y *Antropología de la Pobreza* podemos aceptar que lo sea también. Pero las "historias de la vida" de las familias Sánchez, Martínez y Ríos son nada más que testimonios y documentos etnográficos. Etnografía excepcional y de la mejor calidad, pero etnografía al fin. No hay cargas peyorativas en esta afirmación que sólo quiere poner las cosas en su lugar, y menos aún una subestimación de la etnografía. Es probablemente la pasión por el "métier" de etnógrafo, por la relación personal estrecha y comprehensiva con el "objeto" de estudio, lo que contribuye, en mucho, a diferenciar Sociología y Antropología (al menos así lo fue alguna vez, y creo que sin perjuicio para ninguna). Pero mientras esta pasión y este "compromiso" personal no se traduzca en análisis e interpretación no nos está permitido hablar de ciencia social.

En su dimensión literaria, las "historias de vida" pueden valorarse desde muchas perspectivas. El hecho de que estos *documentos,* materia prima de las ciencias sociales, lleguen en forma de "literatura social" a un receptor que, prescinda o no de ese carácter original, lo recibe y lo transforma en placer estético o lo que sea, puede resultar finalmente la contrapartida de lo que ha pasado durante mucho tiempo: novelas y cuentos han sido tomados por los cientistas como documentos para el análisis social, descartando los posibles méritos artísticos. El reconocimiento de la deuda que las ciencias sociales tienen con la literatura no puede retacearse; muchos de los problemas más urgentes de América Latina (y del mundo) fueron denunciados, en variados tonos, por escritores. Las obras de Balzac, de S. Lewis, de Gallegos, Rulfo, Arguedas, Fuentes, la literatura oral de los "cantadores" del Nordeste brasileño (como meros ejemplos), conservan una importancia sostenida por su valor testimonial, no sometido al azar de la moda, los gustos y los estilos literarios [18].

Al lado de "documentos" tales, abundan los "panfletos" novelados que no sólo toman un camino equivocado para llegar a donde se propongan, sino que plantean el problema de la "literaturidad" de una obra. Por supuesto, este es terreno apto para los noveles científicos de la literatura, y no voy a entrar en terreno tan panta-

17 Lewis, O.: **Tepoztlán, un pueblo de México**, J. Mortiz, 1968.

18 Es interesante el trabajo de Bastide, R.: **América Latina en el espejo de su literatura**, Guatemala, Cuadernos del Seminario de Integración Social Guatemalteca, Primera Serie, Nº 3, 1959.

noso. Pero hay un interrogante que puede ser estímulo para un enfoque interdisciplinario: ¿qué hay de la "literaturidad" de las "historias de vida"? La respuesta que suministren los científicos de la literatura complementaría la imagen que los científicos sociales tienen de las obras de ficción.

En resumen: las "historias de vida" de Oscar Lewis son lo contradio de la ficción novelesca por su proceso de construcción, y hay, por lo menos, dudas y reservas acerca de su valor literario. Poseen datos esenciales para analizar la situación de los marginales latinoamericanos y, en ese sentido, son útiles para todo científico social. Por sí mismas no pueden presentarse como trabajos científicos, ya que para convertirlas en tales, para que adquieran rigor y efectividad, habría que incorporarles un análisis del contexto relacional de la sociedad global, verificando el papel de esta fuerza de trabajo marginal en las relaciones de producción inherentes al marco de un sistema capitalista dependiente. Sin este análisis, aisladas, ofrecidas "en bruto" a un público masivo, con las características de difusión de nuestra época y nuestra sociedad, despojadas de sus vinculaciones sociales y de sus circunstancias, estas biografías operan como placebos, contribuyen a enmascarar la realidad social latinoamericana.

LUIS MARÍA GATTI

BIBLIOTECA NACIONAL

RENÉ CHAR: UNA MILITANCIA POÉTICA SIN ESQUEMAS

Lo que viene al mundo para no turbar, no merece ni respeto ni paciencia (P.P.)

I. CICLO BAJO, CICLO ALTO

El último capítulo de *L'homme révolté* de Albert Camus, la superación del nihilismo, parece estar escrito bajo la inspiración de un gran poeta de nuestro tiempo, René Char. Poco conocido en el orbe americano de habla española, parcialmente traducido y sin embargo suscitador de fermentos fecundos en la poesía argentina, su obra es de las que merecen una especial dedicación; creo que es un clásico excepcional en los tiempos modernos. La actualidad, desorientadora la mayoría de las veces, no deja ver claro en este autor que por su ajuste a un mensaje hondamente original amasa una materia genuina y poderosa. A la creación de varios mitos poéticos definitivos en el mundo moderno se suma una reflexión tan esencial sobre la poesía, que creo que toda una escuela crítica se constituye alrededor de su obra. Su milagro creativo conmueve el orden del pensamiento, el de la crítica literaria, y el cuerpo mismo del fenómeno poético, tan raramente encarnado y tan problemático en un mundo en que predomina la fabricación o el constructivismo sobre la materia genuina traída del fondo del ser.

Entre los grandes mitos creados por este autor, merece preeminencia el mito de *Hypnos*. *Hypnos*, nombre que asume el poeta dentro de un *maquis* que opera en los Alpes, es el dios del sueño, o mejor el sueño mismo; pero en nuestro caso es esa condición de letargo, subterránea como la semilla, en que se engendra una fuerza rumorosa y grávida de posibilidades futuras. El hombre en la guerra asume la misma suerte, lo hemos oído de boca de Saint-Exupéry, y en René Char, el poeta pasa a la nada del Padre, un Padre que tiene algo de impersonal y de nutricio como los dioses hölderlinianos de la tierra. Esta inmersión en el letargo de la guerra, en la soledad y la incomunicación, prepara las futuras transformaciones del espíritu. La hipnosis de la fuerza fue vista por Simone Weil en el presente a través del fenómeno del nazismo, de donde surge una nueva lectura de Homero. La fuerza es el poder de transformar a los hombres en cosas, de inmovilizar y petrificar en la muerte aún antes de matar. Pero de la irremediable desventura el poeta extrae los jugos

de su propia materia; el sueño y la asfixia son el tributo de la más absoluta soledad. De ese "país" el poeta traerá sus prodigios. Dos representaciones de la cercanía y la familiaridad con la muerte dan al mito de Hypnos un carácter de localización emblemática; el cuadro el *Prisionero* de Georges de La Tour, y *La Magdalena de la bujía,* del mismo pintor. Dice Char del primero: "La reproducción en colores del *Prisionero* de Georges de La Tour, que he clavado en la pared encalada de la pieza en que trabajo, parece, con el tiempo, reflejar su sentido en nuestra condición. Angustia, pero ¡cómo quita la sed! Desde hace dos años, no hay refractario que no haya quemado sus ojos, luego de pasar la puerta, en las pruebas de la candela. La mujer explica, el amurrallado escucha. Las palabras que caen de esta silueta terrestre de ángel rojo son palabras esenciales, palabras que dan, de inmediato, socorro. En el fondo del calabozo, los minutos de cera de la claridad extraen y diluyen los rasgos del hombre sentado. En su delgadez de hortiga seca no veo un solo recuerdo que lo haga estremecer. La escudilla es una ruina. Pero el vestido flotante e hinchado llena de pronto todo el calabozo. La palabra de la mujer otorga nacimiento a lo inesperado mejor que cualquier aurora. Agradecimiento a Georges de La Tour, que domeñó las tinieblas hitlerianas con un diálogo de seres humanos". (F. d' H.). Como Simone Weil, René Char realiza su "lectura" en los signos de nuestro tiempo; y ese consuelo al moribundo lo da la palabra, ese objeto que Char arranca de su cotidianidad y de su abyección, obteniendo a través de ella, de nuevo, la luz del verbo. El ser despojado de todo alumbrará aún en medio de la tiniebla de la guerra, algo quedará de su presencia. El poeta asume su "ciclo bajo" como ese prisionero que no tiene ya nada que perder pero al que invade un gozo súbito, que en las tinieblas de su prisión y de su ceguera ve llegar la luz femenina y tibia que sobrevive. La misma encarnación de la esperanza será su *Magdalena de la bujías* "Quisiera que hoy la hierba fuese blanca para pisar la evidencia de veros sufrir: no miraría más bajo tu mano tan joven, la forma dura, sin argamasa, de la muerte. Un día discrecionario, otros, menos ávidos que yo, sin embargo, te quitarán tu camisa de tela, ocuparán tu alcoba. Pero al partir olvidarán ahogar su bujía, y un poco de aceite se desparramará por el puñal de la llama sobre la imposible solución". (F. N., F. M. 253). La dulzura de una mano que se apoya en la imagen de la muerte vela en la bujía, algo de todo aquello perdurará, se dice el poeta.

La alquimia nutre con su dolor unas pocas palabras de luz, y en esta metamorfosis dos ciclos se desarrollan, uno alto, otro bajo. Dos temperaturas del alma, una en donde el temperamento, la historia, el mundo exterior y nuestra peripecia realizan sus pruebas. Al ciclo bajo corresponde esa hipnosis de la guerra, y sus emblemas, George de La Tour, Rimbaud, en suma la prueba del dolor.

El ciclo bajo del dolor es condición esencial para realizar el ciclo alto. Insiste Char en borrar toda huella de lo despreciable que tiene la palabra si no está moldeada por la vida, y previene de los peligros de permanecer ensimismado en el ciclo alto: "El poeta no puede permanecer en la estratosfera del verbo". Los mitos de Char nacen de esta aventura prodigiosa que tiene

a la palabra por protagonista, porque la acepción de ésta ha capitalizado en su beneficio toda la peripecia del hombre y vuelve a conciliar el acorde clásico del pensamiento y la acción.

El "ciclo alto" es insensiblemente asumido en el desarrollo de la purificación del "ciclo bajo"; la serpiente de la raíz y el ruiseñor de la cima se armonizan en el ser "recualificado". El dolor y la dicha intercambian sus jugos nutricios de crecimiento y crean la armonía indecible que el relámpago ilumina. Esos atisbos súbitos a la manera de los aforismos de los presocráticos dejan un testimonio definitivo y van marcando el camino de este itinerante solitario. Lo más bello está cercano de lo más terrible, toma su sabor de "tierras" difíciles e incógnitas. Las certezas se buscan desesperadamente, y la certeza precede al conocimiento. La *máscara fúnebre* es otro mito de esta peripecia: "Érase un hombre, que, una vez, no teniendo ya hambre, nunca más hambre —tantas herencias había devorado, y tragado alimentos y arruinado a su prójimo— halló su mesa vacía, su lecho desierto, su mujer preñada, y la tierra mala en el campo de su corazón. No hallando tumba, y queriéndose vivo, no teniendo ya qué dar, y menos qué recibir, huyéndole los objetivos, mintiéndole las bestias, robó el hambre y se hizo con él un plato que se volvió su espejo y su propia derrota". (C. P. 241).

Así entonará nuestro poeta esos "himnos en voz baja", expresión que aplicada a Grecia define una modalidad en la dicción del hombre; Grecia respira como un nuevo mito en toda su obra, subterráneamente actúa en esa potencial lectura de su obra. Quizá por excesivamente explicativo, este poema no se incluye en *Commune Présence,* la antología del año 1964; en cambio aparece en *Fureur et mistère;* entiendo por esto que su obra posterior es ya un desarrollo más dinámico de este poema que quizá demasiado conceptualmente nos habla de su autor. "La Hélade —nos dice— es la ribera desplegada de una mar genial desde donde se lanzaron a la aurora el soplo del conocimiento y el magnetismo de la inteligencia, hinchando con igual fertilidad poderes que parecieron perpetuos; es, más lejos, un mapa-mundi de extrañas montañas: una cadena de volcanes sonríe a la magia de los héroes, a la ternura serpentina de las diosas, guía el vuelo nupcial del hombre, libre al fin de saberse y morir pájaro; es la respuesta a todo, aun a la usura del nacimiento, aun a las sinuosidades del laberinto. Pero una razón extranjera intenta castigar la perfección, cree cubrir el balbuceo de las espigas de ese suelo macizo, hecho del diamante de la luz y de la nieve, esa tierra imputrescible bajo los pies de su pueblo victorioso de la muerte, pero mortal por evidencia de pureza. Oh, Grecia, espejo y cuerpo tres veces mártires, imaginarte es restablecerte. Tus médicos están en tu pueblo y tu salud en tu derecho. Yo convoco tu sangre incalculable, único vivo para quien la libertad ha dejado de ser enfermiza; que me destroce la boca, ella con el silencio, yo con el grito". (P. P., F. M. 207). Pero este restablecimiento de la "tierra" se realizará en un presente, en el mundo sagrado de la palabra. Porque el mito de Grecia es en Char algo más que una razón geográfica: es el nuevo albor del hombre que restablece en su seno los poderes de la poesía.

BIBLIOTECA NACIONAL

Las purificaciones en el "ciclo bajo" y las sucesivas certezas de la luz dificultosamente obtenida en el "ciclo alto" se advierten en todo el transcurso de la obra de este poeta. Veámoslo en un poema que define esta "sequedad" e indigencia de solitario para elevarla al grado de descubrimiento y salvación por la palabra: *Sobre una noche sin ornamentos*: "Mirar la noche azotada a muerte; que siga bastándonos sólo ella. En la noche, el poeta, el drama y la naturaleza no son sino uno, pero en ascenso y respirándose. La noche trae el alimento, el sol afina la parte nutrida. En la noche tienen lugar nuestros aprendizajes en estado de servir a otros, después de habernos servido a nosotros. ¡Fértil es la frescura de esta guardiana! El infinito ataca pero una nube salva. La noche se afilia a cualquier instancia de la vida dispuesta a terminar en primavera, a volar por tempestad. La noche se colora de herrumbre cuando accede a entreabrirnos las verjas de sus jardines. Ante la mirada de la noche viviente, el sueño no es, a veces, más que un líquen espectral. No era necesario abrazar el corazón de la noche. Sólo faltaba que lo obscuro fuese amo donde se cincela el rocío de la mañana. La noche no se sucede más que a sí misma. El campanario solar no es más que una tolerancia interesada de la noche. La noche reserva a su cuidado la reconducción de nuestro misterio; la noche asea y viste a los elegidos. La noche quita ingenuidad a nuestro pasado de hombre, inclina su psique ante el presente, introduce indecisión en nuestro porvenir. Me llenaré de una tierra celeste. Noche plenaria donde el sueño sin gracia ya no parpadea, consérvame viviente lo que amo". (P. A. 115; C. P. 238).

En este restablecimiento de la tierra natal y nutricia del hombre, en este cumplimiento de los mitos en la acción y la palabra, que son aquí la misma cosa, Char halla el sentido del destino personal del poeta; pero en vez de ser el poeta quien va al encuentro de su misterio, es el misterio mismo de la creación el que envuelve y determina la existencia del poeta, éste sólo busca la manera de no traicionar su soplo, de que la maceración de la vida lo halle dispuesto para arrancarle su secreto. Toda una teoría de la creación que envuelve el destino personal del poeta se esboza y abre nuevas conciencias a la percepción del poeta.[1] Ese destino personal es llevado a su más alta soberanía de la creación y la inteligencia en obras como *Partage formel* (Seuls demeurent) y *Feuillets d'Hypnos,* esta última dedicada a Albert Camus. *Feuillets d'Hypnos* forma el "ciclo bajo", la experiencia de la guerra, que será recogida en enjambre de luz inteligente en *Seuls demeurent,* aparecida un año más tarde. El "ciclo bajo" es aquél en que "la fuente es roca y la lengua fue cercenada" (F. d'H. F. M. 115), y en que se prepara la acción inteligente, en que se "enseña a tornarse eficaz" (F. d'H., F. M. 101), conduciendo "...lo real hasta la acción como una flor deslizada en la boca ácida de los recién nacidos" (F. d'H., pág. cit.). Desde allí, y "sin detenerse en la huella de los resultados", se elabora esa *dialéctica resplandeciente de los opuestos* que llevará a una apreciación del justo medio. Transformando los "viejos enemigos" en

1 Ver "René Char" en mis **Temas de crítica y estilo**, "Cuadernos del Sur", 1960 y La Parole habitable, "L'Arc" Aix-eu-Provence Nº 22, 1963.

"leales adversarios", y lejos de toda pervertida política, "desposado ante lo esencial" (F. M. 106), el poeta "avanzará en su orden" uniendo "la inteligencia al ángel", la suma lucidez a la inspiración: "Angel —nos dice—, lo que en el interior del hombre se mantiene aparte del compromiso religioso, la palabra del más alto silencio, la significación que no se evalúa. Dispensador de pulmones que dora los racimos vitaminados de lo imposible. Conoce la sangre, ignora lo celeste. Angel: la bujía que se inclina al norte del corazón" (F. d'H., F. M. 105). Toda esta obra que respira desprecio por la estrategia de nuestros tiempos y el resplandeciente asumir de la muerte descubre las máscaras falsas de los resultados, el engaño y la verdad de los opuestos: "Revolución y contrarrevolución se enmascaran para enfrentarse de nuevo. Salida de corta duración. Al combate de las águilas sucede el combate de los pulpos. El genio del hombre que piensa haber descubierto las verdades formales, *acomoda las verdades que matan como verdades que autorizan a matar.* ¡Desfile de los grandes inspirados al revés sobre la frente del universo acorazado y palpitante! En tanto las neurosis colectivas se revelan en el ojo de los mitos y de los símbolos, el hombre psíquico somete al suplicio su vida sin que parezca costarle el menor remordimiento. La flor *trazada,* la flor repugnante, gira sus pétalos negros en la carne enloquecida del sol. ¿Dónde estás tú, fuente?, ¿dónde estás, remedio? Economía, ¿vas por fin a cambiar?" (F. d'H., F. M. 110). Su mensaje no se dirige al "hombre perdido por las perversiones políticas, que confunde acción y expiación, llamando conquista a su aniquilamiento" (F. M. 118), sino al "ser de equilibrio inestable", a esa parte del hombre "refractaria a los proyectos calculados" (R. B. S.), que, salvajemente solo, participa de todo y considera que "la eternidad no es de ningún modo más larga que la vida" (F. d'H., F. M. 127). El poeta asume sus "deberes infernales" (F. M. 126), "pone en movimiento la inteligencia sin necesidad de cartas de Estado Mayor" (F. M. 130), y mantiene su "lucidez como la herida más próxima al sol" (F. M. 143). A ese hombre que no calcula los resultados ni las recompensas de su acción, pero cuyo sacrificio servirá para "curar el pan" y "restituir el vino en la mesa", que volverá a dar un sentido a la vida, dirige Char su luminoso mensaje. Al "ser del salto", no al "ser del festín, su epílogo" (F. M. 149) se vuelve su simpatía; al hombre que es árbol, no fruto, ya que "el fruto es ciego. El árbol es quien ve" (F. M. 142) o, dicho de otro modo, al hombre que es sacrificio y acción no resultado o recompensa, se vuelve la mirada tierna del poeta. A ese hombre, "incierto de sus fines, como en Abril el árbol frutal" (S. C.) que no necesita de las pruebas y que respira como un árbol su materia ígnea y desconocida que lo hace infinito, dirigirá Char su mensaje. borar un hálito más ancho, un pulmón más poderoso que el de nuestros

II — EL PODER DE LA BELLEZA

Decíamos que en el "ciclo bajo" de la guerra el poeta elabora las savias fortificantes. El mal toma el aspecto de la asfixia; para respirar hay que claverdugos. Pero así como la Resistencia "no es más que esperanza" (F. M. 142), el mal se enmascara de bien y nos sume en el infierno de la mentira: "La

pérdida de la verdad —dirá el poeta— la opresión de esta ignominia dirigida que se intitula *bien* (el mal no depravado, inspirado, fantástico, es útil) ha abierto una llaga en el flanco del hombre que sólo la esperanza de *una gran lejanía informulada* (*lo viviente inesperado*) atenúa. Si el absurdo es amo aquí abajo, escojo el absurdo, lo antiestático, lo que me aproxima más a las posibilidades patéticas. Soy hombre de escarpaduras —grietas e inflamación— al no poder ser siempre de torrente". (F. M. 144)). En la asfixia de la guerra se elabora la meditación de este solitario que hace de Hypnos su mito: "La insensibilidad de nuestro dormir es tan compleja que el galope del menor sueño no alcanza a atravesarlo, a refrescarlo. Las posibilidades de la muerte están sumergidas por una inundación de absoluto tal, que pensar en ella basta para perder la tentación de la vida a la que se llama, a la que se suplica. Es necesario amarnos mucho, esta vez más, respirar más fuerte que el pulmón del verdugo" (F. M. 148). Pero pronto este encanto indecible de la Resistencia que abrió todas las posibilidades del hombre se tornará presentimiento de una esclerosis fatal de recompensa y de cálculo. Ese "hombre capaz de hacer lo que es incapaz de imaginar", "cuya cabeza surca la galaxia de lo absurdo" (F. M. 158) desaparecerá como el mártir —"los seres ejemplares son de vapor y de viento"— para dar paso a "las hormigas satisfechas" (S. C.), a los explotadores del heroísmo. Char teme, con razón, esa paz confortable, que seguirá a la guerra: "Temo el acaloramiento, tanto como la esclerosis de los años que seguirán a la guerra. Presiento que la unidad confortable, la bulimia de justicia no tendrá más que una duración efímera, tan pronto haya desaparecido el vínculo que anudaba nuestro combate. En el "ciclo bajo", en el mundo de la asfixia es, sin embargo, donde se revelará la todopoderosa Belleza; la convocatoria a su amado nombre está en los labios del poeta ,en la parte final de sus «Feuillets»: "En nuestras tinieblas, no hay lugar para la Belleza. Todo el lugar es para la Belleza" (F. M. 160); y el poema será la coronación de este diario viril y revelador de la condición humana a través de los horrores de la guerra, formulado en *La rosa de haya*: "Cada una de las letras que compone tu nombre, oh Belleza, en el cuadro de honor de los suplicios, desposa la llana simplicidad del sol, se inscribe en la frase gigante que obstruye el cielo, y se asocia al hombre encarnizado en engañar a su destino con su opuesto indomable: la esperanza". (F. M. 161).

III — EL PRISIONERO

El mito del prisionero adquiere en la obra de Char muchas variaciones. Encarnado en su ser y en su tiempo, la soledad del hombre que ve de pronto surgir la esperanza de una luz adquiere variados desarrollos, según los momentos de esa difícil ascensión hacia la luz que es la recomposición del hombre solar. Traduzcamos algunos ejemplos: "Tú eres lámpara, tú eres noche; / Esta lucerna es para tu mirada, / Este piso para tu fatiga, / Este poco de agua para tu sed, / Los muros enteros son para aquel que tu claridad engendró, / ¡Oh detenida, oh Desposada! " (*La verdad os hará libres*, C. P., 8) La esperanza aquí parece engendrar a su prisionera, el alma; los términos se invierten; la esperanza aprisio-

na; la esperanza, que es preesnte, libera. El destino va haciendo prisionera a la vida, de allí que la vida vaya creando las prisiones a la que una verdad repentina y subitánea sólo puede librar. Otro ejemplo es éste: "Mi juventud, jugando, hizo a la vida prisionera. / ¡Oh foso donde vivo! / Campos, os miráis en mis cuatro estaciones. / Yo trueno, vosotros giráis. (*Captifs* C. P. 14). En *Gravedad,* El amurallado, (F. M., 65), el tema adquiere todas las inflexiones de la experiencia personal del poeta con la poesía: "Si respira piensa en la cerradura / En la tierna cal confidente / Donde sus manos de tarde extienden tu cuerpo. // El laurel lo agota / La privación lo consolida. // ¡Oh, tú, la monótona ausente, / La hilandera de salitre, / Detrás de los espesores fijos / una escala sin edad despliega tu velo! // Tú vas desnuda, constelada de esquirlas, / Secreta, tierna y disponible, / Pegada al suelo indolente, / Pero íntima del hombre abrupto en su prisión. // Al morderte los días crecen, / Más áridos, más inasibles que las nubes / Que se despedazan en el fondo de los huesos. /// He pensado con todo mi deseo / Sobre tu belleza matinal / Para que ella resplandezca y se salve. // La siguieron el alcohol sin reyes magos / El batir de tu triángulo, / La mano de obra de tus ojos / Y el arenal de pie sobre el alga. // Un perfume de insolación / Proteje lo que va a florecer". La materia estéril y desnuda pasa a ser, en Char, el signo de la materia espiritual sobre la que se elabora la poesía. La "hilandera de salitre" puede ser una expresión tópica a este respecto, y el prisionero ante los muros blanqueados de cal el signo de ese "ciclo bajo" en que insiste nuestro autor: la asfixia que obliga a que el pulmón de la poesía cree otra naturaleza, desarrolle el prodigio de nuestra alma. La liberación del prisionero, del alma, es el itinerario del hombre y del poeta. En *No se escucha* (C. P. 20) dice así: "En el curso de la lucha tan negra y de la inmovilidad tan negra, cegando mi reino el terror,me elevé de los leones alados de la cosecha hasta el grito frío de la anémona. Vine al mundo en la deformidad de las cadenas de cada ser. Nos liberamos los dos. Extraje de una moral compatible ayudas irreprochables. A pesar de la sed por desaparecer, fui prodigio en la espera, valiente en la fe. Sin renunciar".

En definitiva, el tema del prisionero condensa una de las pruebas esenciales del hombre, su resistencia a la asfixia y su liberación a través de ella. La "explicación" más clara la hallamos en *Argumento,* prólogo a *L'avant-monde,* de *Seuls demeurent,* (F. M. 13): "El hombre huye la asfixia. El hombre cuyo apetito fuera de la imaginación se calafatea sin terminar de acostumbrarse, se liberará por las manos, ríos de pronto caudalosos. El hombre que despunta en la premonición, que desbroza su silencio interior y lo reparte en teatros, este segundo es el hacedor de pan. A unos la prisión y la muerte. A otros la transhumancia del Verbo. Desbordar la economía de la creación, engrandecer la sangre de los gestos, deber de toda luz. Tenemos el anillo donde están encadenados el uno junto al otro, de un lado el ruiseñor diabólico, del otro la clave angélica. Sobre las aristas de nuestra amargura, la aurora de la conciencia se adelanta y deposita su limo. Agostamiento. Una dimensión sobrepasa el fruto de otra. Dimensiones adversarias. Deportado del uncimiento y de las bodas, golpeo el hierro de cerrojos invisibles". (F. M. 13, 13.)

BIBLIOTECA NACIONAL

Da ich ein Knabe war...
El espino en flor fue mi primer alfabeto
(A. C. XIII)

IV – HEIMAT

A este trabajo interior que se cumple en el pliegue más secreto del alma humana y en la máxima indigencia corresponde exteriormente una observación de la labor infatigable de la naturaleza. El agua, las raíces, las flores, las larvas, el polvo, la nieve cumplen su destino único y son la imagen de esa paciencia infinita en que el hombre, amurallado, forma la semilla de la vida futura e inextinguible. La labor del hombre se cumplirá en esta vida, prisionero como la semilla en la oscuridad de la tierra; esta vida que no es de ningún modo más larga que la eternidad y que nos da suficientes pruebas, es el campo en donde quedará una señal de nuestro paso. A esa certeza que canta la gloria de la vida, el triunfo de la muerte ("Salud, polvo mío, salud por adelantado, gozosamente, ante las patas del escarabajo" S. C.) se dirigen las preguntas de nuestro poeta. La vida está presente, siquiera reflejada en ese "canto del cisne de los presocráticos" (S. C.); la imagen que no ha sido codificada aún "por la vanidad que juzga lo obscuro indigno de su comercio" (S. C.) vive en la fugacidad maravillosa de las pruebas. Así el agua de la Sorgue, los poceros y lugareños, con manos y rostro de obreros, con la humildad que los hace infinitos cantan aún la vida. Dice el poeta: "Río partido demasiado temprano, de un tajo, sin compañero, / Da a los niños de mi país el rostro de tu pasión. / Río donde termina el relámpago y donde comienza mi casa, / Que revuelve en escaleras de olvido los cascotes de mi razón. / Río, en ti, tierra es conmoción, sol, ansiedad. / Que cada pobre en su noche haga su pan de tu cosecha. / Río a menudo castigado, río al abandono. / Río de los aprendices de condición callosa. / No hay viento que no se rinda en la cresta de tus surcos. / Río de alma vacía, del harapo y la sospecha, / De la vieja desdicha que se devana, del olmo, de la compasión. / Río de los lunáticos / los enfebrecidos, de los matarifes, / Del sol que abandonando su arado se asocia al mentiroso. / Río de los mejores que uno mismo, río de las nieblas abiertas, / De la lámpara que sacia la angustia alrededor de su sombrero. / Río considerado con el sueño, río que herrumbra el hierro, / Donde las estrellas tienen esa sombra que rehusan al mar. / Río de los poderes transmitidos del grito que entuban las aguas, / Del huracán que muerde la viña y anuncia el vino nuevo. / Río de corazón nunca destruido en este mundo loco de prisión, / Consérvanos violento y amigo de las abejas del horizonte". (F. M. 245). Una certeza queda ante las páginas de Char, la vida aún merece vivirse. Con las palabras del poeta: "Alcanzamos el tiempo de la suprema desesperación y de la absoluta carencia de esperanza, el tiempo indescriptible. Consolación. Lo que nuestras manos, en esta extremidad tratarán de cumplir, sin duda, contará; pero en el árbol de la vida, ni más acá ni más allá. ¡Anticíclope! ¡Anticíclope!". (S. C.).

No cabe duda que en muchos aspectos de su obra Char demuestra una creciente inquietud por la supervivencia de la obra humana; esta inquietud

deriva de un espíritu hondamente religioso que rechaza naturalmente las ortodoxias, por una parte, y por otra de una inquietud creadora que se siente disminuida al pensar en el equilibrio moderador de la historia. En este último sentido coincide con Camus en atribuir al acto, que es el hombre mismo, y al instante, única historia, un valor absoluto; su antítesis, el *hombre-estratega* y la *historia* son dos rostros inauténticos que moderan el fuego verdadero. La obra de Char es en ese sentido la ascensión hacia el hombre maduro, hacia una conciencia activa y secreta de la existencia humana, que mantiene el sagrado vestigio de los orígenes. En tal sentido se manifiestan a Char la naturaleza y los humildes trabajadores: ambos poseen ese silencio que extraen de la fuente verdadera del origen. Sus amigos son seres elementales, como Louis Curel de la Sorgue; veamos su sentido dentro del todo. Notemos que no hay en Char una oposición de hombre y paisaje, hay por el contrario una verdad que los une y que canta ya en un rasgo, ya en otro: "Sorgue que te adelantas tras un telón de mariposas que resplandecen y estallan, con tu hoz de cuidador leal en la mano, la cremallera del suplicio como en collar en tu cuello, para cumplir tu jornada de hombre, ¿cuándo podré despertarme y sentirme dichoso al ritmo modelado de su segar irreprochable? La sangre y el sudor han emprendido un combate que se proseguirá hasta el crepúsculo, hasta tu retorno, soledad de márgenes cada vez mayores. El arma de tus antepasados, el reloj de las mareas, acaba de corromperse. La creación y el vendaval se disocian. El aire-rey se anuncia, Sorgue, tus hombres como un libro abierto propagan su lectura. Fuiste, niño, el novio de esta flor cuyo camino está trazado en la roca, por donde se escapaba una avispa... Curvado, observas hoy la agonía del perseguidor que arrancó al imán de la tierra la crueldad de innumerables hormigas para arrojarla por millones de asesinos contra los tuyos y contra tu esperanza. Destroza pues una vez más ese huevo canceroso que se resiste... Hay un hombre de pie, en este momento, un hombre en un campo de siega, un campo semejante a un corazón ametrallado, un campo salvado'. (C. P. 22).

Los pequeños cuadros de los Alpes del Sur, sus cadenas calcáreas, sus flores increíbles, pueblan la inocencia del poeta, que las hace desfilar en un cuadro hölderliniano. Y ante el hombre del presente exclamará: "El hombre del espacio cuyo día natal será un millar de veces menos luminoso y revelará un millar de veces menos cosas escondidas que el hombre granítico, recluido y recostado de Lascaux, de duro miembro recobrado a las lavas de la muerte" (P. A. 149). A ese hermano de la naturaleza dedicará Char algunos de sus más bellos poemas; al hombre que grabó los negros caballos en la piedra y dejó su pasión expresada en las rocas. Char llamará a esos vestigios sagrados del origen *hermanos de memoria;* comprendidos en ellos está la tradición del arte desde los grabados mágicos de Lascaux, hasta Mozart, Hölderlin, Rimbaud, Courbet, Giacometti, Braque, entre otros. En ellos el vestigio va más allá del hombre, su obra transita y sobrepasa los mundos anunciando la supervivencia de lo sagrado: la vida. De esos poemas extraigo para su traducción un considerable número, considerando que simplemente su traducción implica ya un comentario y un fundamental conocimiento.

BIBLIOTECA NACIONAL

Hombre-pájaro muerto y bisonte agonizante
(P. A.; págs. 200 y sigs.)

I

Alto cuerpo que tuvo exigente entusiasmo,
perpendicular ahora al bruto herido.
¡Oh muerto sin entrañas!
Muerto, por la que todo fue, y ahora reconciliada muere;
el, danzarín del abismo, espíritu siempre a punto de nacer,
pájaro y fruto perverso cruelmente rescatado de las magias.

II

Los ciervos negros

Las aguas conversaban al oído del cielo.
Atravesásteis, ciervos, el milenario espacio,
De tinieblas de roca a caricias del aire.
El cazador que acosa, el genio que os observa,
¡Cómo amo su pasión desde mi ancha ribera!
¿Si tuviera sus ojos al instante en que espero?

III

La bestia sin nombre

Es la bestia sin nombre la que cierra la marcha
al gracioso rebaño, como un cíclope bufa.
Y ocho insensateces componen su harnés, comparten su locura.
Y la bestia devotamente eructa en el rústico aire.
Sus flancos acosados se rompen dolorosos,
están prontos a vaciar su preñez.
desde sus pezuñas a sus vanas defensas,
toda está circundada de aire fétido.
Así veo en el friso de Lascaux
a la Sabiduría de ojos llenos de lágrimas.

IV

Joven caballo de crin vaporosa

¡Cómo eres bello, tú, primavera, caballo,
Atravesando el cielo con tus crines,
desparramando espuma por los juncos!
Todo el amor está de pie en tu pecho:
Desde la Dama blanca que nos llega del África
Hasta la Magdalena ante el espejo,
El ídolo que lucha, la gracia que medita.

V – EL "PAÍS"

Los sagrados vestigios del hombre y la naturaleza, realidad única que se alumbra alternativamente, muestran su dulce entraña abierta. El poeta recoge en el presente un pasado milenario, y el presente es memoria de un "país" infinito que se revela. Hemos visto cómo Grecia es parte de ese pasado, y cómo en él los bellos pueblecitos de los Alpes nombran con nuevas denominaciones a los viejos mitos. Niñez y naturaleza juntan sus nombres llenos de silencio rescatado a las aguas vivificadoras del origen. Los lugares –La Sorgue, Névons, Luberon, Donnerbach Mühle, Alsacia, Lourmarin, Epta, Aérea– se unen al acontecimiento de ver pasar las estaciones, de ver madurar los frutos, de ver cambiar la atmósfera y los colores del cielo en los accidentes del tiempo. Por detrás de estas apariencias bellas vigila ese país que lentamente se revela y que surge del choque –relámpago, polvo, luz, diamante–, de estos mundos en continuidad con lo sustancial de nosotros mismos.

Los hombres del lugar son la proyección que la eternidad nos brinda para incorporarlos a nuestro prodigioso presente. Sus nombres tienen, como en la antigua tradición latina, patronímicos vegetales: Fage, que evoca *fagus*; Favier, que representa a *fava*. Son los personajes lugareños, "vagabundos luni-solares", encarnación de genios de la Naturaleza que Char ve en la tradición popular que los designaba como *Transparentes*: "Afables y sin vínculos dialogaban de camino, con el habitante del lugar, en el solo tiempo que va de descansar de su atado y de volverlo a cargar. El lugareño, de imaginación viva, les brindaba el pan, el vino, la sal y la cebolla cruda; y si llovía, la paja". (C. P. 183, *Les Transparents*). Seres misteriosos y oscuros son la presencia inmediata que se completa para el nacimiento del "país" con los Hermanos de Memoria de que hablábamos. En pocas palabras, ricas como las de los poetas y peregrinos budistas, dejan caer su sabiduría en unas pocas frases proverbiales que tienen mucho de incantaciones y conjuros. En breve diálogo o en contados versos transforman en un tesoro el descanso mínimo que es ya despedida.

Estos seres transitan en un paisaje poblado de inminencia y de prodigios que mira, indefectiblemente, hacia un ámbito interior, hacia el "país" definitivo. Esa visión nace de un gran intento: opuesto al salto de Icaro que es huida el poeta manifiesta su voluntad de permanecer, hosco y solitario, como el lobo sobre la tierra, y de asumir su crecimiento en el odio, la dicha y la desdicha, en el más difícil y desolado de sus "lugares". El paisaje no se parcela, pasa del hombre, por el viento, al polvo y a las ríspidas cimas, ganando esta escala en interioridad profunda, descubriendo el infinito del ser. Así anuncia el mismo poeta su obra *Retour Amont* (Gallimard, 1966): "Nos sentimos completamente separados de Icaro que se quiso pájaro y de Leonardo que lo empujó a serlo, aunque el segundo, con un genio que nos dejó mejores visiones, nació mucho tiempo después que el primero descendiera en puré del aire del cielo. Permaneceremos, para vivir y morir, *con los lobos*, filialmente, sobre esta tierra hormigueante. De este modo, desobedeceremos alegremente al inconsciente premonitor que nos incita, vistiéndonos de oriflamas, a huir esa redondez demasiado

BIBLIOTECA NACIONAL

esclarecida que un cáncer mortifica con sus manos expertas. Allí estamos: desdichados y felices, destruidos y destructores, voraces de su vaivén, de sus pruebas, de sus resplandores, de sus azares, de su palabra y de su suelo. La mano del espíritu está demasiado cansada, las ataduras son hipnóticas, y la evasión es monótona. *Retour Amont* no significa retorno a las fuentes. No se preocupa de ellas. Sino salida imprevista, retorno a los alimentos no diferidos de la fuente, y a su ojo, hacia la montaña, es decir al peor lugar y al más desheredado que pueda existir". Así todo el paisaje de este poeta denuncia la presencia escondida de un abismo que acecha, y es bello por su inminencia y su fugacidad delirante. Traduzcamos algunos ejemplos. *Trazado sobre el abismo:* "En la llaga quimérica de Vaucluse os he observado sufrir. Allí, aunque humillada, serías un agua verde, y más todavía, una ruta. Atravesarías la muerte y su desorden. Flor flanqueada de un valle de continuo secreto". (R. A. 13). El paisaje desolado vigila como la cruel y definitiva inteligencia por detrás del encanto de la belleza. Son los climas difíciles y rigurosos a los que se expone el viajero cada vez más ávido de obtener la luz diamantina de la inteligencia. Así en *Cherir Thouzon:* "Cuando el dolor lo hubo izado sobre su techo deseado, un saber evidente se le mostró sin nieblas. No se hallaba más en su libertad como dos remos en medio del océano. El fascinante deseo de palabra se había retirado con las aguas negras. Aquí y allá persistían menudos temblores de los que seguía el trazo que se hacía cada vez más delicado. Una paloma de granito semienmascarada medía con sus alas los restos dispersos de la gran obra sumergida Sobre las pendientes húmedas, la cola de las espumas y la carrera indigente de las formas quebradas En la era rigurosa que se abría, sería abolido el privilegio de cosechar sin veneno. Todos los manantiales libres y enloquecidos de la creación habían dejado al fin de precipitarse. Al término de su vida debería ceder a la audacia nueva lo que la inmensa paciencia le había consentido cada aurora. El día giraba sobre Thouzon. La muerte no tiene como el líquen arrasado la esperanza de la nieve. En el hueco de la ciudad inmersa, el cuerno de la luna mezclaba la última sangre y el primer limo". Último fin y primer principio producen el diamante del conocimiento, el instante del derrumbamiento de las pruebas donde vela una luz inefable; el tema del fin y del comienzo, de los extremos resplandecientes en donde luce la oscura luz de Heráclito fascina al poeta. Uno de sus *Fascinantes,* la *Alondra* (C. P. 174), lo sintetiza: "Brasa extrema del cielo, primer ardor del día, / Engarzada en la aurora, ella canta la agitada tierra, / Carrillón dominador de su hálito y libre en su ruta. / Fascinante, se le da muerte maravillándola".

El rostro de la naturaleza atraviesa todos los órdenes porque va definiendo el "lugar", el "país" en que el "diamente desesperado", la vida, muestra sus escarpadas cimas. A través de vislumbres y resplandores "Sólo es conmovedor el albor del conocimiento" (S. C.), nos dirá el poeta— llegados a "las crestas del conocimiento" (S. C.), atravesando el reino de las apariencias: "El día y la noche que no son más que alucinaciones de viajero" (S. C.), "El pájaro y el árbol que se juntan en nosotros" (S. C.). Los signos y resplandores que nos llevan a la anhelada "ruta solar" (S. C.) atraviesan por todas *las pruebas*: "Lo esencial sin

cesar amenazado por lo insignificante" (S. C.), "El acto penetrante y tan grave de escribir cuando la angustia se levanta sobre un codo para observar y nuestra dicha se compromete desnuda en el viento del camino" (S. C.), "El amor que deja un surco" (S. C), "Las asociaciones de palabras que entrañan un desmentido" (S. C.), en suma, "Las acciones del poeta que no son más que la consecuencia de los enigmas de la poesía" (S. C.). La "canícula de las pruebas" por las que pasa el poeta, esas mismas "Pruebas que muestran aberrante la recompensa" (S. C.) conducen al país, esa vida infinita y recualificada, que parece declararnos el poeta en su poema *Qu'il vive!* (L. M., C. P. 9). Dice en su epígrafe: "Ese país no es más que un deseo del espíritu, un contra-sepulcro"; y el poema canta las luces alternas que pasean su certidumbre en la escala indescomponible de la vida: "En mi país, las tiernas pruebas de la primavera y los pájaros mal vestidos son preferidos a los fines lejanos. / La verdad espera la aurora al lado de una bujía. El vidrio de la ventana es descuidado. Qué puede importarle al atento. / En mi país no se interroga a un hombre conmovido. / No hay sombra maligna sobre la barca dada vuelta. / Buen día apenas, es desconocido en mi país. / No se pide prestado más que aquello que puede devolverse aumentado. / Hay hojas, muchas hojas en los árboles de mi país. Las ramas son dispensadas de tener frutos. / No se cree en la buena fe del vencedor. / En mi país, se agradece".

La unión del fino sentido del paisaje lugareño y de la universalidad hölderliniana forma una continuidad que Char matiza con la incandescencia del saber presocrático, como *materia* que surge del origen, y con anticipaciones nietzscheanas y rimbaldianas. Su dicción que adquiere la tersura de un Pascal, por momentos, y semeja la de Joubert en otros —ambas clásicas en la tradición aforística francesa— se matiza con lo incisivo de la dicción de Rimbaud y con la amplitud profética nietzscheana y hölderliniana. Una determinación literaria que se remitiese a estos autores, como a las analogías con Heidegger, desconocería, si no se ampliase, al ribereño solitario de La Sorgue, al caminante de los pueblitos de los Bajos Alpes, al observador de la sazón de los frutos, de las bestias y de las flores salvajes. Quien mira todo esto se salva, la contemplación le devuelve la salud esencial. Así nos lo dice el poeta en *Redonnez leur* (F. M., C. P. 15): "Volved a darles lo que no está más presente en ellos. Volverán a ver el grano de la cosecha encerrarse en la espiga y agitarse sobre la hierba. / Enseñadles desde la caída al vuelo, los doce meses de su rostro, / Amarán el vacío de su corazón hasta el vacío siguiente; / Pues nada naufraga o se complace en las cenizas; / Y quien sabe ver la tierra terminar en los frutos, / No le conmueve el fracaso aun cuando todo lo haya perdido". De nuevo en la prisión de las tinieblas, en el encierro de la semilla, se cumplen las pruebas que proporcionan un atisbo de la verdad y la belleza. El *Prometeo saxífrago* acuña un mito de composición totalizadora en la obra de Char. El crecimiento y la liberación comparten sus propiedades íntimas; "lleva por subtítulo: *Al tocar la mano eolia de Hölderlin;* y dice: "¿Qué es la realidad sin la energía dislocante de la poesía? / Dios había vivido demasiado poderosamente entre nosotros. No sabíamos más levantarnos y partir. Las estrellas han muerto en nuestros ojos, que fueron soberanos en su mirada. / Fueron cuestiones de ángeles las que provocaron la irrupción de los demonios. Ellos nos clavaron a la roca, para azo-

BIBLIOTECA NACIONAL

tarnos y para amarnos de nuevo. / La única lucha tiene lugar en las tinieblas. La victoria no está más que en sus límites. / Noble semilla, guerra y favor de mi prójimo, ante la sorda aurora yo te guardo con mi mendrugo, esperando el día previsto de alta lluvia, de verde limo, que vendrá para los ardientes, y para los obstinados". (*Pour un Promethée saxifrage*, P. A. 125, C. P. 208).

VI — LA PALABRA

En este viaje despiadado hacia "el país", hacia el resplandor del conocimiento que es la vida, se recualifica la economía de la palabra. La palabra, que alcanza a ser Verbo, no es comienzo sino resultado de una luz que exige un alto precio. Los de la poesía". Esta corona la gran conquista del viajero insatisfecho de las cimas, poetas son sus criaturas, sus víctimas; sus acciones "la consecuencia de los enigmas de la poesía". Ésta corona la gran conquista del viajero insatisfecho de las cimas, que como ese Heráclito alpinista de Char, nunca está satisfecho de la cima alcanzada, aunque la ascensión a los climas rigurosos vaya dejando su cuerpo herido. Para llegar a esa "Sabiduría de ojos llenos de lágrimas", a ese "Arte que brote del dolor y conduce al dolor" (S. C.) fue necesaria toda una transformación, una dolorosa alquimia, una moral desesperada que aproxima a Char a Saint-Just. El Verbo culmina entonces en la escritura, porque niega su medio para entrar en la tarea pura. Así nos dirá el poeta: "He buscado en mi tinta lo que no podía ser conquistado: la tarea pura por encima de la escritura mancillada" (S. C.). Pero este imposible se realiza en la lucha viviente de las antinomias: "En el centro de la poesía, un contradictor te espera. Es tu soberano. Lucha lealmente contra él" (S. C.); y en las pruebas de la vida se cumplirá el prodigio del conocimiento de la realidad, que sólo es poético: "En poesía —nos dirá— devenir es reconciliar. El poeta no dice la verdad, la vive; y al vivirla, se torna mentiroso. Paradoja de las Musas: precisión del poema". (S. C.). Así la palabra que es Verbo viene de la vida y va hacia ella; viene de un desolado país y crea la belleza del mundo, nos hace habitar en ella, en su instante profundo como la eternidad, como esa eternidad "que de ningún modo es más larga que nuestra propia vida".

VII — EL HOMBRE Y LA ACCION

Toda estrategia está llamada a fracasar según nuestro poeta; la vida se conquista en el riesgo que es claridad. De allí los implacables reproches a la historia como moderadora o relativizadora de la acción humana. La verdadera insurrección no tiene en cuenta a la historia, la verdadera agresividad no es venenosa. Veamos cómo el poeta expresa algunas de estas ideas. "La pirámide de mártires obsesiona a la tierra. / Once inviernos habrás renunciado al orden número de la esperanza, a la respiración de tu hierro al rojo, en atroces proezas psíquicas. Cometa muerto de un golpe, habrás aprisionado sangrante la noche de tu época. Prohibición de creer tuya esta página de donde tomabas aliento para sustraerte al gigante sopor de espina del Monstruo, a su litigio de masacradores. / Espejo de la murena! Espejo del vómito! Abono de un fuego chato

nuestra primera parte; pero el orden que conmueve la poesía es el desdeñable, puesto como carnada por el enemigo! / Dura, a fin de poder amar mejor aún un día lo que tus manos de antaño no habían hecho más que rozar bajo el olivo demasiado joven". (El antro del historiador, C. P. 24). En términos de agresión rimbaldiana el poeta enuncia su desprecio por la moderación relativa de la historia, que simboliza en la murena, el pez que detiene a los barcos, que disminuye su celeridad, tradicional emblema. La acción halla su propia justificación en sí misma; somos —como veíamos en Saint Exupéry— nuestro acto. Así el *partisan,* ese ideal del hombre que encarna todos los riesgos en Char, no será estratega de la vida: "Los estrategas no son *partisans*. Los estrategas son una plaga de este mundo y su mal aliento". (R. B. S.). El Monstruo es la historia calculada; así nos dirá que la verdad no precede necesariamente a la acción. Como en la visión, que en Saint-Exupéry precede al conocimiento, y halla expresión en el mito literario, de igual modo la palabra se salva en el fuego despiadado de las pruebas. Dice en *Plegamiento* (C. P. 25): "Cómo era puro, hermano mío, el depositario de tu bancarrota —oigo tus sollozos, tus maldiciones—. Oh vida transcripta desde la ancha sal materna! El hombre de dientes de comadreja abrevaba su zenit en la tierra de las cuevas, el hombre de tinte de delator tumefactaba en todas partes la belleza bienamada. Vieja sangre abovedada, mi gobierno, hemos acechado hasta el terror del deshielo lunar de la náusea. Nos hemos aturdido de paciencia salvaje; una lámpara desconocida por nosotros, inaccesible a nosotros, en el extremo del mundo, nos tenía despierto el coraje y el silencio. Hacia tu frontera, oh vida humillada, marcho ahora con el paso de las certidumbres, advertido de que la verdad no precede obligatoriamente a la acción. Hermana insensata de mi frase, mi amante sellada, te salvo de un montón de escombros. El sable bubónico cae de las manos del Monstruo al término del éxodo del tiempo de expresarse". La idea nietzscheana de la sangre a cuyo dictado hay que obedecer campea en la obra de Char. —"Tengo de nacimiento la respiración agresiva". (A. C., VII), nos dirá—, pero en vez de servir aquí a la perversión nazi de la figura de Nietzsche, sirve a la verdadera medida del hombre libre que halla en su destino poético la realización del prodigio de la vida. Esa meta verdadera no es alcanzada por todos, y el poeta dirá de ella: "Efectivamente estás atrasado frente a la vida. / La vida inexpresable, / La sola al fin de cuentas a la que aceptas unirte, / La que te es rehusada cada día por los seres y las cosas. / Y de la que obtienes penosamente, aquí y allá, algunos fragmentos descarnados / Al cabo de combates sin tregua". (C. P., 6). La sangre como dictado, la respiración como acción creadora, son los dos movimientos fundamentales de la vida para Char. Pero historia y vida se oponen, llegar a la vida es llegar a un infinito que va ampliando cada vez más sus límites. Por eso la afirmación que pareciera contradictoria: "Ningún hombre, a menos que sea un muerto viviente, puede sentirse anclado en esta vida". (A. C. XXI). El hombre se define contrariando las predicciones de la historia; "La historia de los hombres es la larga sucesión de sinónimos de un mismo vocablo. Contradecir esto es un deber". (A. C. XXII). La poesía conmueve el orden de la historia, y así entendemos el epígrafe de

BIBLIOTECA NACIONAL

sólo ella crea el orden verdadero, el orden de la justicia que sólo por un instante se vislumbra en el hecho histórico. En el riesgo —"Que el riesgo sea tu claridad" (S. C.) — el fin será la incorporación a las fuerzas de la vida. "Consuélate —dice el poeta—. Muriendo devuelves lo que te ha sido prestado, tu amor, tus amigos. Hasta ese frío viviente tantas veces recogido" (A. C. XV). Y el aire y la tierra volverán a sus derechos: "El hombre: el aire que respira, un día lo aspira; la tierra se apodera de los restos". (A. C. XVII). Así, el único orden insurgente es el de la poesía que niega el de la historia, para crear un nuevo orden en donde se vislumbra la verdad. Desdichadamente este orden es alcanzado sólo por el poeta en la palabra, la vida puede desmentirlo (S. C. 9). Pero un pequeño albor de conocimiento a veces se muestra a los hombres cuando éstos se unen para defenderse ante el mal, en ese único momento en que aún son rebeldes pero no vencedores. Una luz de esperanza alienta al poeta cuando dice: "Ah —si cada uno, noble naturalmente y desligado cuanto puede, levantase su propia montaña poniendo en peligro su bien y sus entrañas, entonces se renovaría el hombre terrestre, el hombre que va, la garantía que ensancha, sembrando los mejores el prodigio". (S. C.). O también al exclamar: "Somos el fruto contraído de un gran preludio inacabado. Hay abortos conocidos de todos, de los que uno queda sin consuelo y, sin embargo, soberano". (S. C.).

Difíciles resultan las preguntas finales en un poeta como Char; pero quienes hemos tenido el privilegio de conocerlo descubrimos en sus palabras —"El temor, la ironía, la angustia que sentís en presencia del poeta que lleva el poema en toda su persona, no os equivoqueís, es la dicha pura". (S. C.) — los signos de la lucha y el estímulo de la esperanza. Su presencia personal es una continuación de su obra, el corolario resplandeciente.

Me recibió con su diestra de Hércules generosamente abierta. La casa enorme, la gran escalera de la vieja mansión de Alexis de Tocqueville, se esfumaron ante su presencia. Con la naturalidad de los dioses estábamos sentados allí, como bajo un árbol o un colchón de hojas de verano. Y supe que este poeta era semejante al Hércules Ogmio que encadena a los hombres con su palabra, pero que esta palabra al mismo tiempo señalaba, como el dedo de Harpócrates, con el gesto del silencio, nos devolvía a su fuente nutricia y engendradora. Era un fuerte dios agreste el que hablaba de los dioses perdidos en nuestra edad de demencia. Sin nombrarlos estaban allí, en esa poderosa vocación por la inteligencia. Por último, su mano extrajo un talismán, de un lado el Ascálafo-buho, del otro, la inefable Atena. Y así como un hombre que ha viajado, que ha vivido la guerra y los retornos, me abarcó su fuerte sonrisa que miraba de lejos, en la gracia del saber. Sellábamos un pacto en el tema de la diagnosis de nuestro tiempo; pero al rehusarnos a cumplimentar este presente nos estrechábamos en un presente eterno. Y ese relámpago nos unió: "En Esquilo, en las tablillas que mueven el entusiasmo de una ceniza encendida —dijo, como al pasar, sin énfasis— el que cree vivir en el día se equivoca, pero la noche se ilumina de pronto con el relámpago y esas revelaciones, cada vez más lejanas, esas súbitas certidumbres, son el hilo que organiza la vida inextinguible".

Nuestras negaciones: la universidad que ha llegado al punto de canalizar y hasta de matar la imaginación, en una afirmación hitleriana que destruye lo que no comprende. Lo sagrado y universal, la desaparición de las incompatibilidades en la fe y en los ideales para reducir a estos últimos a bastardas tácticas; la prostitución por la literatura; la historia, ese basural que algunos quieren vestir de oro; todo esto quedaba atrás ante la luz serena y entusiasta de Grecia, que un paisano que venía de Vaucluse, un Heracles campesino, me tendía en su mano vegetal. Como un gran árbol generoso me "indicaba" mostrándome el talismán que hace de Atena la desesperación inteligente y el entusiasmo creador. En la nueva edición de *A une sérénité Crispée* que recibí de sus manos había un prólogo; nada tan conmovedor como esas palabras que se dirigen a la poesía como a una amante, en voz baja, en la ternura del conocimiento, y con la fe de una plegaria: "Hacia aquélla a quien dirigimos sin retoque cálidas y violentas palabras, cuando se dispone a roernos, a destruirnos, un mal pululante rodeado de muros, como el nazismo, nos sentimos todo derecho y todo deber. Aquélla nos escucha, y de cerca nos oye, nos exhorta. Bajo sus ojos, nos escondemos, combatimos, en definitiva, existimos". "Pero desde 1948, el afable, el audaz rostro, pierde su miel y su joven rubor. Sea cual fuere el nombre que se dé a la noche, la atravesaremos desde ahora solos, sin su consejo ardiente. ¿Qué es, pues, eso que agoniza, en lo más secreto de la vida y de las cosas, a pesar de la esperanza material crecida y del aguijón del verbo humano? El que saltó en el fuego no tenía más que su grito por abrigo. La desesperación es menos original que el escalofrío, pero ella libera la lucidez quitando a la imaginación su fiebre: ella vuelve traslúcidas también las grandes mentiras. La desdicha del recuerdo, ninguna llama tiene el poder de apresarla, y menos aun de alcanzarla. El hombre inspirado en las certidumbres de abajo es terror, ese hombre es espanto. Lo que funda la acción es ya su fantasma, lo que reduce a servidumbre es en seguida demencia. Sobre la hora, locamente sanguinaria. La acción es necesaria: ella forja claves probables. *¿Pero hacia qué, y en manos de quién?* Felices los ricos de espíritu, de enceguecimiento estudioso, de futiles escrúpulos, de remordimiento irresoluto! ¡Necesitados que sopla la lámpara del servidor! ¿A una serenidad crispada? Para un rubor reaparecido. No importa sobre qué rostro". (Op. cit. 2e version, Cahiers du Sud, 1963).

Ese *hacia qué, y en manos de quién,* quedan como preguntas latentes en toda la obra de este poeta. De cualquier modo la obra que totaliza el hombre continúa en René Char. Esa "realidad" a la que pareciera elevarse, patria o emerger hacia el hombre, esa realidad que es "la menos asible de las verdades" (R. B. S.) sigue existente en la misión y la palabra del interlocutor de Heidegger bajo los castaños de Provence. El camino de la acción y el descubrimiento continúa; el primero en obras como *La Provence point oméga* (tirada especial, Imp. Unión, René Char, 1965) donde combate la instalación de oficinas termonucleares y estaciones de misiles en un sitio "que vale más que nuestro pan, pues no puede ser reemplazado", la noble tierra de Albion. El libro que lleva el recuerdo "A los pájaros migradores de Pierrelatte, de Cadarache, de Marcoule, de Apt, de Fontaine-de-Vaucluse" me llega con una dedicatoria que

BIBLIOTECA NACIONAL

reedita la noble acción del *maquis* Hypnos: "Somos de nuevo "resistentes"! pero ante esta peste de nuestro tiempo, qué difícil es la lucha...". Actitud que señalaba en otra de sus cartas (24, Agosto, 1966) al decir: "Sí, la situación del mundo vira hacia la noche, hacia el caos ¡Mantenerse, cueste lo que costare! No se trata tampoco, como lo creía Rimbaud, de "mantener el paso ganado", puesto que el suelo del hombre se desmorona, pero *sí* de mantener el hálito". De nuevo el poeta desciende a las evidencias de "abajo", a la esfixia que amplía los pulmones, para ir hacia un más desgarrador conocimiento de los dioses encarnados, en nuestro tiempo, en la palabra: "Los dioses están de vuelta, compañeros. Vienen en el instante de penetrar en esta vida; pero la palabra que destituye, bajo la palabra que despliega, ha reaparecido, ella también, para hacernos sufrir conjuntamente". (P. A., C. P. 237).

HÉCTOR CIOCCHINI

En el transcurso del trabajo empleo las siguientes siglas:

P. P.: *Pauvreté et privilège,* a continuación de *Recherche de la base et du sommet.* (R. B. S.).

F. M.: *Fureur et mystère*

F. d'H.: *Feuillets d'Hypnos.*

P. A.: *La parole en archipel.*

C. P.: *Commune présence.*

R. A.: *Retour amont.*

A. C.: *L'âge cassant.*

S. C.: *A une sérénité crispée.*

Borges *

Hace cuarenta y pico de años, subí por la escalera de mármol de la Biblioteca Nacional para consultar al temible Groussac sobre un desahogo dantesco (mi primer librito). Borges, menos temible para los incautos, ocupa hoy, merecidamente, el lugar de aquel valioso francés argentinizado. Después de leer mis papeluchos, don Pablo me escribió una larga carta. Atribuyo esa deferencia a su amistad con mi padre. Con devastadora franqueza, me aconsejaba que si no tenía ninguna novedad o ningún dato inédito que revelar al lector dejara en paz al Alighieri. Que me dedicara a temas en concordancia con mi escasa (lo de escasa lo agrego yo porque estaba entre líneas) preparación. Se había escrito mucho, demasiado, sobre *La Divina Comedia* y no valía la pena volver sobre lo dicho y redicho. Recibí la carta como un chicotazo. Era el "Hacete duro, muchacho" de Don Segundo Sombra a Fabio.

Hoy, ante el pedido de mis amigos de la Sociedad Hebraica, que solicitan mi colaboración para este homenaje a Borges, ni puedo rehusarme a complacerlos, ni me siento a la altura de las circunstancias. El filo de la advertencia de Groussac se me clava en la espalda.

¿Qué no se ha comentado ya con agudeza y entusiasmo sobre la obra de Borges? De todo se trata menos de descubrirlo o de salir a la palestra para defenderlo, como en épocas pasadas (alguien recordará aquel número de desagravio dedicado por mi revista a él, en tiempos desapacibles). Para elogiar sus poemas, cuentos o ensayos, sólo quedan adjetivos gastados. Un Groussac me desaconsejaría que echara mano de ellos. La genialidad literaria de Borges no está en tela de juicio. Su fama ha cruzado mares y continentes. Nos felicitamos de que así sea. La justicia ha llegado para él durante su vida, reconocimiento que suele demorarse más de la cuenta en el caso de otros artistas. En el prefacio de sus *Obras Completas*, el autor le dirige al lector esas palabras: "Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor". Dado que estas palabras se dirigen tanto a otros lectores como a mí, aprovecho para contestarlas. Nuestro tan argentino como internacional poeta (digo poeta porque

* Palabras leídas por Victoria Ocampo durante el Homenaje ofrecido a Jorge Luis Borges en ocasión de su 70º cumpleaños, en la Sociedad Hebraica Argentina.

BIBLIOTECA NACIONAL

es el más alto título de un hombre de letras) tiene a veces estas *agachadas* (se me disculpará el criollismo). Lo que afirma es cierto, pero no del todo. Si bien creo con él que hay gente que lleva dentro poemas que jamás conseguirá transferir a la letra, niego que este genio latente lo tengan todos y que nuestras nadas, a este respecto, difieran poco. Por lo contrario, difieren mucho. El hecho tiene traza de injusticia: ¿Por qué han de escribir unos pocos los poemas que varios sienten de manera inarticulada? Sin embargo, este desnivel entre dotes nos proporciona la ocasión de gozar hasta de la injusticia. Valoramos las obras de arte que no somos capaces de crear y admiramos a quienes han nacido para darles forma a nuestros sueños. Admirar es uno de los mayores gozos de la vida. En esto del arte, está bien que existan privilegiados. Y casi diría que no puede ser de otro modo.

Ahora sí, esos privilegiados han de acompañarse de un sentido de responsabilidad mayor del que se le exije al común de las personas. No sé qué escritor italiano dijo: "L'uomo e cio che mangia". Del punto de vista físico, bastante razón tiene. Del punto de vista espiritual, la tiene toda. Por eso quienes dan el "vital nutrimento" de que habla aDnte (que me perdone Groussac la cita) son los grandes responsables.

Volviendo a aquello de que "nuestras nadas poco difieren", el mismo Borges, en aparente contradicción, ha dado gracias *al divino*

por la diversidad de las criaturas
que forman este singular universo.

Nuestras nadas, pues, difieren y Borges sabe que la caoba no es el sándalo, ni el cedro el ombú, y que la tortuga de Zenón no es el cocker spaniard de Elizabeth Browning, ni el Botafogo de Chapadmalal.

Por esta bendita diversidad demos gracias, con Borges, al Hacedor desconocido. De otro modo la forma singular de su talento estaría cortada por la misma tijera que la de un X. cualquiera: X. que puede disgustarle a él y gustarme a mí, X. sería simplemente otro Borges. Demos gracias por esta Arca de Noé, diminuta, en que navegamos río abajo, sorbidos por no sabemos qué infinitud, y en que coexisten tal diversidad de seres vivientes, cuadrúpedos o no.

Borges reúne en sí, diría yo, distintos cantos que parten de distintas modalidades de su talento: no le cuesta ser ruiseñor, ni le cuesta ser *mocking-bird*. Y al nombrar, en inglés, a este pájaro, no me refiero al inocente mimetismo vocal que le valió el adjetivo, sino a lo que la palabra *mock* abarca: parodia y burla. Desde luego, jamás se sorprenderá a Borges en actitud de *mocking-bird* si se trata del anglo-sajón. Pero otros temas, que no gozan de su simpatía, aunque respetables, no se salvan de sus "moqueries". Últimamente, John Mander, crítico y editor de *Encounter,* ha publicado un largo estudio sobre *El poder conservador de América Latina en un mundo cambiante*. Allí comenta la *mock-pedantry* de nuestro célebre compatriota. Es el único argentino que merece un capítulo entero en la obra. A ese tono borgiano, detectado por Mander, aludo yo. Pero el escritor inglés no ha captado que el tono se extiende a otros territorios.

La conclusión de Mander es que el genio literario de Borges no se discute. Así

pienso yo igualmente. Pensarlo, en el año 1969, carece de originalidad. Es hasta una perogrullada. A nuestro *mocking-bird* ruiseñor internacional, no le han de agradar las perogrulladas Temo que no se le pueda ofrecer otro manjar en esta justa demostración que le debemos a la generosa iniciativa de la Sociedad Hebraica.

VICTORIA OCAMPO

Consideraciones sobre el psicoanálisis

Bastaría comparar los varios puntos endebles que ofrece a la crítica la doctrina de Freud con el enorme favor de que ha gozado entre el numeroso público que la siguió para concluir que la humanidad posterior a la primera guerra debió padecer una profunda enfermedad moral. Frente a la atracción hipnótica y taumatúrgica del médico de Viena, aquel público debió comportarse de un modo histérico y femenino: se le rindió. El hipnotizador de la Salpêtriére y discípulo de Charcot no quería otra cosa y a partir de los historiales clínicos quedó entablada entre médico y clientela una correspondencia total. Para comprender el mito del psicoanálisis cabe tener presente que en un tiempo de desaliento y de congoja Freud ofreció no sólo la esperanza de una salvación sino el entretenimiento de una diversión: esa vieja concuspicencia del conocimiento que nos induce a encantarnos con nuestra propia imagen. Por primera vez, el hombre perdió la vergüenza de la enfermedad y no tuvo empacho en confesarse neurótico. Como tema que descubre los más íntimos resortes de nuestros actos, como quehacer clínico que monta una biografía y hace del enfermo un personaje, el psicoanálisis fue literatura y Freud el Julio Verne de *lo* inconsciente. En tal medida, el psicoanálisis encubre un vasto y fatal engaño: la sutil explicación que pedía a gritos un mundo destruido por la muerte en masa, por el odio y la ausencia de fe, por su radical perdición.

La tesis de Freud pertenece a la técnica tanto como a la curiosidad y a la propia líbido (en el sentido de *cupiditas* del autor. En cuanto la enfermedad corresponde a la Caída puede afirmarse que el psicoanálisis intenta una disolución de la culpa original en términos de una mecánica. Por encima de nuestra vida auténtica: aquella que sólo podemos considerar aquí y ahora, en la criatura y en el acto que, en definitiva, somos, Freud concibe una biografía de la neurosis, constituida por un pasado ungido al trauma que desencadena el morbo. Dotado para el análisis y la seducción, aficionado en filosofía e insensible al sentido último de la religión, Freud traspuso el mal del siglo a un supuesto espacio donde se dieran, como otras tantas "regiones" beneficiadas por la indeterminación del determinado artículo neutro, *lo* preconsciente, *lo* consciente y *lo* inconsciente: campos por los que discurría el proceso histórico de la

BIBLIOTECA NACIONAL

neurosis. El curso de la afección era lineal y el cometido del psicoanalista, como el del arqueólogo, excavar hacia atrás, hasta dar, abriéndose paso a través de la "censura" fraguada por el propio paciente, con el "cuerpo extraño" y sacarlo a la luz. Toda la técnica del psicoanálisis corresponde a la inversión de la marcha. Se trata de volverse, como la mujer de Loth. Faltaba saber si aquella línea de la vida podía desandarse sin inmovilizarla en un cuadro arbitrario.

No llama demasiado la atención el hecho de que Freud trabajara con el muy anacrónico prejuicio de los contenidos de conciencia. Si, lejos de concebirla como una inescindible totalidad temporal la entendió como un territorio fijo en cuyo subsuelo pulularan los emisarios de las tinieblas, lo hizo tanto por escasez filosófica como por necesidades de doctrina. Precisaba de aquella inmovilización caprichosa sin la cual la teoría se derrumbaba. Ontológicamente, empero, no es discutible que la conciencia es un bloque sin parcelas y que, en rigor, la psique carece de una filogenia, de una historia. La "historia" de Freud se diluyó en interpretación y en casuísmo: fue la glosa. Pero la conciencia carece de estadios por la misma razón que excluye unos supuestos "contenidos". En tales condiciones, ¿cómo describirla sin inventarla?

No sólo rechazó Freud, sin más, la idea de una conciencia ya esclarecida en las investigaciones de su contemporáneo Brentano: adhirió a una causalidad sospechosa. También en este punto echó mano de un esquema fijo. Un trauma A, padecido en la infancia o en algún otro punto de la parábola vital, corresponde en el paciente a un determinado síntoma neurótico B. Es verdad que el psicoanálisis no ha dado una respuesta demasiado convincente a la circunstancia de que sea precisamente el episodio A y no más bien otro o un conjunto de otros el causante del efecto actual. De cualquier modo, la idea, indiscutiblemente genial, de que A pase, en el paciente, por una transformación capaz de oponer un disfraz a las presiones escrupulosas de *lo* consciente, aunque hábil para fortalecer la tesis, no aclara por ello la precaridad del punto de partida: A causa a B. Por otra parte, en el examen psicoanalítico no se discierne bien si quien transforma es el paciente o el propio investigador que, de pregunta en pregunta, termina por sugerir, no sin "resistencia", la respuesta. Pero aun dejando de lado este *quid pro quo,* no es discutible que Freud se atiene a una causalidad ingenua, marcadamente aristotélica, es decir, a la idea de una causa final no distinta de la causa inmanente. Entre los elementos inconscientes que suponen la "potencia" y el síntoma neurótico que se da en "acto" establece una conexión dentro de la cual B estuviese predeterminado en A. Algo así como una "evolución creadora", a lo Bergson, que fuera de la causa A, derechamente, al efecto B. Hoy se sabe, como lo sabía en su tiempo una ontología ignorada por Freud, que no hay propiamente una causación particular independiente de la serie total de concatenaciones en que se inscribe y que dentro de esta serie hay, por lo demás, muestras evidentes de cierta virtud que, como científico materialista , desechó: la incognoscibilidad. Es decir: elementos irracionalizables que componen la X misteriosa de toda vida. Si admitimos, pues, la doble precariedad de la doctrina freudiana implícita en una concencia quieta y espacializada y en una causalidad que desprecia la autonomía del efecto sin percatarse de que éste supone invariablemente la aniquilación de la causa y debe ser analizado en el orden de una

temporalidad que escapa a los cómodos patrones de un pasado, un presente y un futuro, obrantes, en rigor, como una unidad actual y cerrada, si admitimos esto, caeremos en la cuenta de que la neurosis es, como teoría lo que el síntoma en el paciente: interpretación, y que, precisamente por serlo, carece de una entidad *per se*.

No obstante, cualesquiera sean las críticas a las que la teoría de Freud se hace acreedora no hay duda de que, al menos aparentemente, goza de buena salud. Al amparo de ortodoxos y semidisidentes, aunque también a favor de una muchedumbre de psicoanalistas y hasta de simples "licenciados" en psicología, compuesta, en su mayoría, por individuos tan desprovistos de la menor formación humanista como armados de un infalible sentido áureo de la profesión; gracias al esnobismo propio de la neo-clase de consumo que hoy la presta crédito: lo cierto es que el psicoanálisis se extendió hasta alcanzar una categoría mental, un reflejo incondicionado y una concepción de la vida en términos de epidemia. Hasta qué punto las calificaciones de sadista o masoquista, de inmaduro o de fijado en la madre o en el padre, valgan los ejemplos (hay otros menos elegantes), han sustituido a la idea de tonto o inteligente, de buena o mala persona, de sano o enfermo, es algo que valdría la pena de estudiar en el terreno de las falsificaciones del mundo contemporáneo.

Aunque más allá del bien y del mal, el psicoanálisis, tanto como la cuestión metafísica, no podía eludir el terreno moral. En este orden abrió la brecha —y la hernia— de las justificaciones. Explicada la neurosis por una represión del instinto y absorbido el acto en el "complejo", muy pronto —"tout comprendre c'est tout pardonner"— todo estaría permitido: renegar del padre o de la madre, "plantar" a la novia, deshacer el matrimonio, abandonar al amigo, abrazar otra religión o volverse homosexual, valgan otra vez los ejemplos, fueron conductas no sólo posibles sino incluso aconsejadas por la "cura". El psicoanálisis ofrecía soluciones. ¿Cómo negarlo? ¿Y de qué otro modo habría hecho carrera? Aquellas soluciones lo eran por lo bajo, claro está. El psicoanálisis, como su fundador, había nacido "in-mundo". Con el famoso complejo de Edipo, verdadera "fijación" de escuela, introducida *vellis nollis* en la vida del paciente, como si nuestra miseria constitucional pudiera explicarse por un arquetipo literario, se multiplicaron los parricidas y los enamorados de la madre. El psicoanálisis, alimentado en la interpretación de los sueños, cuya simbología, genial y todo, no pasa de una descriptiva bastante dudosa, no tarda en mostrarse, paradójicamente, como enfermedad. Era, ya, un "complejo" en el fundador y un satanismo en la curiosidad, en el inventario y en la exculpación. Ha sido, hasta hoy, la droga del siglo.

Dos tentaciones muy fuertes: la relativización de lo orgánico como sustento includible de toda enfermedad y el escamoteo de la fatalidad como Caída en un mundo que supone la pérdida del Paraíso, difundieron la doctrina freudiana. Ya en tiempos de Freud, sin embargo, Janet había presupuesto en una baja de la tensión psíquica, motivada en un determinismo constitucional y fisiológico, la verdadera causa de las obsesiones. La psicastenia era el terreno cabal donde germinaban las neurosis. Mucho menos popular que Freud, hasta el punto de que no pocos psicoanalistas "al uso" se permiten el lujo de ignorarlo, Janet había demostrado que en el fondo las neurosis escondían una debilidad y una depresión

BIBLIOTECA NACIONAL

orgánica evidenciada por una inadecuación al distinto repertorio de las situaciones vitales. En tal baja de nivel de las estructuras psicológicas, y, con ellas, del *quantum* de energía, capaces de hacer frente a la vida, en la caída, en fin, de una tensión psíquica que en fin de cuentas dependía de la naturaleza, hacían su nido los escrúpulos, las manías, los tics, las fobias, las obsesiones, que el enfermo traducía en angustia. Janet parecía bastante más sensato que Freud. El médico de Viena había preferido una indagación de "alcoba" allí donde el verdadero complejo, lejos de cobrar forma en un trauma aislado e individual, dependía de la degeneración orgánica tanto como del medio, familiar o social. Menos, pues, que de un hecho espiado por la cerradura o a través de un cortinado, la neurosis procedía de un sistema de vida y del orden, venido a menos, de las instituciones, de lo sagrado. En una palabra: la teoría freudiana no explicaba por qué el mismo "trauma" en dos individuos distintos producía en uno la neurosis y dejaba incólume al segundo.

Es verdad que la teoría se abrió paso gracias a los estragos del animismo y al prestigio de una "voluntad" estrellada en las oposiciones de un mundo caótico que acusaba hasta el límite la dureza innata de la vida. La vieja distinción cartesiana de un cuerpo como *extensio* separado de un alma como *cogitatio* hacía crisis en un medio que tornaba urgente la tesis contraria de su indivisibilidad tanto como el reconocimiento de un campo de instintos donde el primero de aquellos términos reclamaba sus derechos inalienables. Cuerpo y alma se sustentaban recíprocamente y era inútil hacer oídos sordos a su indestructible unidad. Freud, sin embargo, pareció desconocer que no siempre lo inferior es el sillar de lo superior y que el dominio de la causalidad no sólo corresponde al primero sino que es, más bien, una de las notas del segundo. Más todavía: de un modo estricto, la causalidad se da particularmente en el orden superior y temporal del espíritu. Tan empeñado en rehuir lo orgánico como lo espiritual, Freud eligió un equívoco término medio, representado por la categoría de lo inconsciente: suerte de *sustancia* que le permitió esquivar el problema de la conciencia sin perjuicio de facilitarle un causalismo de tipo espacial y mecánico. Gracias al subterfugio de *lo* inconsciente —que, por lo demás, era una *contradictio in terminis*— pudo concebir el trauma y el síntoma como *cosas* sujetas a una determinación lineal. Olvidó que también el espíritu era capaz de *causar* y que si la sobreconformación moral no era susceptible de liquidarse en la "censura" no lo era tampoco en la presunta catarsis del interrogatorio: reclamaba su vigencia en la medida en que, neurótico o no, el hombre está orientado al valor. En el "neurótico", claro está, aquellas exigencias se convertían en fantasmas y formaban el cortejo de las tinieblas. Más que con la remoción de un pasado muerto o inexistente, sin embargo, el neurótico necesitaba hallar razones que lo impulsaran hacia adelante y a zafar del demonio de la interpretación. Más que de la fácil justificación del odio precisaba del arduo trabajo del amor.

No parece sencillo conjeturar el destino de una teoría que promete, todavía, un público de adeptos. Sí es seguro pronosticar que el supuesto de una salvación comportará, para el hombre del futuro (que algunos prefieren "nuevo"), el de liberarse de una vez por todas de un "remedio" tanto o más peligroso que la enfermedad. Los primeros pasos, por cierto, no serán divertidos.

De ninguna manera las consideraciones que preceden, profanas y todo, suponen una actitud ingenua. Quien piense que nos llamamos a engaño desconociendo que la teoría de Freud no estuvo jamás encarrilada en otro "montaje" que no fuera el de su dialéctica particular de "curandero" genial, quien piense, pues, que erramos al plantear en términos ontológicos la doctrina del taumaturgo, se equivoca de medio a medio. El hecho positivo y que consideramos irrebatible es el siguiente: Freud, es bien claro, no se propuso ni una filosofía ni una moral. Sus fines eran otros. Además, aunque se lo hubiera propuesto (suposición que reconocemos absurda) no lo habría conseguido, por falta de vocación y de capacidad. Pero la circunstancia decisiva es que, lo quiera o no, el psicoanálisis no puede evitar la connotación teórica y moral. Por mucho que se les cierre la puerta, razón y moral entran por la ventana. Es inútil esforzarse en demostrar que el psicoanálisis les escapa a título de teoría científica. Todo lo contrario, la teoría suscita como ninguna otra aquel tipo de problemas. Reconocemos que las consideraciones "profanas" que anteceden —profanas, naturalmente, en la medida de nuestra inhabilitación científica— tienen un carácter polémico: algo así como si la profunda falacia del psicoanálisis hubiera terminado por excedernos. Pero la alienación total, por no hablar de imbecilidad, en que nos ha sumido la más grande y atractiva impostura que ha conocido nuestro siglo, justifica, a mi juicio, las exageraciones en que podemos haber incurrido. De cualquier modo —lo admitimos— pudimos ahorrarnos todo el artículo: el psicoanálisis, pese a la respiración artificial que le infunde la industria, la inmoralidad y la ignorancia médica, está próximo al colapso total.

MARIO A. LANCELOTTI

El despertar del monstruo

Contemplamos el amenazante despertar de un monstruo, exclama Lewis Mumford: [1] "la Megamáquina". Como resultado del esfuezo consciente y subconsciente de instituciones, de costumbres, de inventos, desde el siglo XVI en adelante asistimos temerosos y sorprendidos —como Ulises y sus hombres en la cueva del cíclope— al renacimiento y nuevo desarrollo de un satanás ambiguo, a veces con piel de cordero, otras invisible, que resurge con un vigor insospechado por sus primitivos generadores: Kefrén, Keops, Naram-Sin, Asurbanipal o Alejandro Magno.

Hace Mucho Tiempo

En épocas remotas el hombre inició su mentalización y convirtió su cerebro en algo mucho más valioso que sus manos y herramientas; su proyección mental

1 **El mito de la máquina**, trad. de Demetrio Náñez, Buenos Aires, Emecé, 1969.

BIBLIOTECA NACIONAL

en los ritos, el lenguaje y la estructura social fue el logro más importante de aquellos tiempos. Su artimaña creativa para dominar la naturaleza consistió en el empleo del activísimo sistema nervioso, con lo que otorgó forma "a un yo humano que cada día se alejaba más de su antecesor yo animal, mediante la elaboración de símbolos". Llegó a tener un cuerpo que le permitía soñar, tener imágenes y oir. Sus primeras "herramientas" fueron los sueños, las imágenes y los sonidos.

Sin embargo, por ser visibles y materiales los restos de herramientas y utensilios que se recogieron en búsquedas o excavaciones, indujeron a los investigadores a pensar que el ser humano era principalmente un *homo faber,* antes que *ludens* o *sapiens.* Mumford subraya el error de creer que el hombre es ante todo un "hacedor de herramientas". Todas las creaciones (máquinas, energía, acero, aviación, electrónica, cohetería, computadoras, automatización) quedarían sin valor si se suprimiera por ejemplo una sola frase de su remoto pasado: la creación del lenguaje; y además, si las herramientas hubieran sido tan vitales para el desarrollo mental del hombre, no habría sido posible la existencia de culturas tan avanzadas como la azteca, maya, o peruana. Ellas usaron elementales y precarios equipos de artesanía y sin embargo construyeron obras arquitectónicas extraordinariamente bien planeadas.

El buceo y las reflexiones de Mumford en la penumbra de la humanidad —hasta que comienza a iluminarse la mente con la "Aurora de rosáceos dedos" (como diría Homero) — es de una riqueza tal que convierte su obra en una de esas raras creaciones a las que merece volverse porque siempre sugieren algo nuevo. Sus párrafos sobre el lenguaje son antológicos, no sólo por sus ideas centrales sino por la constelación de pensamientos que giran alrededor de ellos y los fecundan. Creemos con él, sin duda, que la capacidad de soñar del hombre (dormido o despierto), su subconsciente (en nuestros tiempos canalizado a la fuerza por mecanismos colectivos como la radio, la televisión, el cine, mecanismos que realizan los sueños por procuración), que el lenguaje, los ritos, la ficción y la imitación, fueron impulsores enérgicos del crecimiento del ser humano.

Antes que el hombre pudiera descubrir y proyectar el orden exterior a sí mismo, debió establecerlo en su intimidad y la función ejercitada por los ritos fue en esto decisiva. Todo lo que permita la "reiteración formalizada" empapa aún nuestro vivir. Y la reflexión de Mumford es valiosa: "Desde que el orden ritual se ha trasladado al orden mecánico, como ocurre en la actualidad, la presente rebeldía de las generaciones más jóvenes contra las máquinas suele expresarse promoviendo desórdenes y tribulaciones; pero también estos jóvenes han vuelto al ritual, a un ritual tan compulsivo y 'falto de significación' como esa misma rutina a la que atacan".

El tabú, por su parte fue el primer acercamiento hacia la disciplina moral de los humanos. Es probable que sin el ritual y el tabú la evolución humana habría concluido en otro siglo, "tal como agostaron sus vidas muchas naciones 'poderosísimas' y muchos caudillos "invencibles'... en medio de psicóticas catástrofes y de horribles perversiones negadoras del vivir". En realidad todo el universo que rodeaba al hombre primitivo fue la causa de su autotransformación; ese mismo ambiente en el que estaba inmerso le hizo pasar de animal a persona humana. El ritual, la danza, el tótem, el tabú, la religión y la magia fueron los

factores (de doble y agudo filo) que proporcionaron las bases para el futuro desarrollo superior, para que el "bípedo implume" irguiera la cabeza, y todo esto "comenzó en la época de los sueños, hace muchísimo tiempo".

Las Palabras

El lenguaje fue desde el principio una creación que permitió abarcar todo el cuerpo viviente de la experiencia humana, y no solamente el magro esqueleto de las ideas definibles. Las mismas características del lenguaje que más fastidian a los positivistas lógicos —señala Mumford—, su ambigüedad, su indeterminación, su matiz emocional, sus referencias a objetos no vistos y a hechos inverificables, en fin: su subjetividad, están de por sí indicando que el lenguaje permitió abarcar el extenso universo.

Afortunadamente en el amplio camino durante el cual se erigió la complicada estructura del lenguaje los hombres no dejaron de lado ("como muchos lo hacen hoy en nombre de la ciencia") las irracionalidades de la vida. Ese empeño por suprimir la emocionalidad presuponiendo que el respeto por los valores emocionales falsea la verdad, subestima el hecho de que la "sequedad" de las llamadas descripciones "objetivas" puede ser por sí misma una señal de agudos estados negativos que ofrezcan iguales peligros de distorsión. Cuando el hombre alcanzó el nivel del lenguaje inteligible, pudo crear un mundo simbólico... Así culminó su dominio de la significación, y aquí y sólo aquí fue donde el hombre reinó como jefe supremo.

Y fue así como la más "impalpable y evanescente de las creaciones humanas —el mero aliento de su mente—" resultó, mucho antes de inventarse la escritura, el avance humano más útil, ya que todos los demás progresos subsiguientes, aun el hacer herramientas, dependieron de esa creación: el lenguaje articulado, vehículo de su capacidad de simbolizar.

La diferencia entre el lenguaje y los gestos aislados o los signos, es que aquél constituye una estructura compleja y ramificada, un todo, una integridad representativa y dinámica —como una película cinematográfica que refleja ideas, procesos, hechos, cosas—, adecuada para aprehender muchos aspectos del universo.

Mumford subraya que cuando el hombre deseó representarse las relaciones humanas y cósmicas apeló "holgadamente" al originario lenguaje de los mitos, que estaba rodeado de una sustanciosa penumbra de resonancias.

Como reacción contra la subjetividad de ese lenguaje se construyó otra mitología (peculiar a nuestra era) que otorga a las medidas cuantitativas y a las abstracciones lógicas idénticas atribuciones mágicas que los cerebros primitivos atribuían a las deslumbrantes figuras del lenguaje.

Existen peligros en el desarrollo futuro de la comunicación humana. Uno de ellos se refiere a la evolución del diálogo, esa especial relación imbricada en la estructura del lenguaje. "El diálogo está siendo socavado por un nuevo sistema de control y por la comunicación en un solo sentido, tal como lo estamos sufriendo ya en sus modos electrónicos de actuar" acusa el autor de *Technics and Civilization*.

Lentamente, con ayuda del lenguaje, el hombre se irguió y aprehendió los

BIBLIOTECA NACIONAL

diversos aspectos de la vida; otorgó así sentido a su existencia al integrarla como parte del universo, logró otorgarle un significado, "y la búsqueda de la significación es lo que corona todas las adquisiciones de los humanos".

Los Monarcas

El nacimiento de las monarquías (modificadora organización social que se basaba en la autoridad central y en el control de una minoría dominante) permitió a sus dirigentes lograr un poderío industrial y militar fuera de lo común hacia el tercer milenio antes de Cristo. El nuevo régimen poseía una estructura preponderantemente jerárquica, era una pirámide social, que incluía, desde su base hasta su cúspide, muchas familias, aldeas, ocupaciones, regiones y dioses. Esa estructura de poder fue la invención básica de la nueva era. Y desde el momento en que se afianzó, la monarquía y los grupos que la apuntalaban imprimieron su modelo político a las sociedades hasta fines del siglo XIX.

A partir del invento de la primera máquina, el arco y la flecha, maravilla de hace cuarenta mil años, se llegó, con la ayuda de las "monarquías divinas", a la gestación del monstruo, de la megamáquina. Naram-Sin, Ciro, Alejandro Magno, Napoleón, Genghis Khan, son algunas de las cabezas visibles y antiguas de ese aparato, de esa máquina descomunal, compuesta por partes rígidamente integradas y distribuidas en diversos espacios, por lo cual se convertía en una "máquina invisible". La anormal empresa de la monarquía consistió en centralizar el poder humano e imponer a la organización una disciplina tal que posibilitara la realización de trabajos en una dimensión antes ignorada. La máquina arquetípica se integraba así con el pensamiento y el esfuerzo de humanos, de animales, se servía de elementos de madera o mineral. Todo era útil con tal que contribuyera a la finalidad de montar una máquina de megapoder. Esta construcción fantasmagórica, arquetípica e invisible impuso el modelo a infinidad de máquinas secundarias, destinadas a propósitos concretos (máquinas de trabajo, máquinas militares). Pero —aclara muy bien el autor de *La cultura de las ciudades*—, cada vez que se hable de una máquina que reúne componentes tanto políticos y económicos, como sociales, burocráticos, culturales o de otra índole se hace referencia a "la megamáquina" es decir: la Gran Máquina. Al equipo técnico que dispone incondicionalmente tal aparato lo denomina la "megatécnica".

El monstruo se gestó lentamente, reunió elementos humanos y colectivos, creció y se redujo, pareció morir y resucitar a través de las edades. Mumford acumula argumento tras argumento, hecho tras hecho para iluminar el brillante diseño de sus ideas. El trayecto indudablemente no fue parejo a través de los siglos, y trazar la senda de los hombres sometidos por un ideal mecánico no es tarea fácil. Sin embargo el autor de *El mito de la máquina* lo realiza asombrosamente con un lenguaje simple y a la vez cargado de sugerencias. Hay párrafos sumamente ilustrativos, como el que se refiere a la hegemonía del poder central: "El látigo del capataz aseguraba la conformidad de todas esas partes, que ya habían sido reunidas, si no inventadas, por los reyes de Egipto a comienzos de la Era de las Pirámides, desde finales del cuarto milenio en adelante."

Cuando se construyeron las pirámides no sólo resultó evidente la existencia

de tales aparatos humanos, sino que sus resultados fueron la prueba irrefutable de su eficiencia. La máquina de la monarquía extendía sus brazos constructivos o destructores. Esto no sólo en Egipto y Mesopotamia, sino también en India, China, Yucatán o Perú. Se habían logrado movilizar inmensas multitudes de hombres y coordinar rigurosamente sus actividades, en todo tiempo y lugar, para lograr un fin claramente previsto, calculado y determinado. Se arrancaban los hombres de sus familias, de sus comunidades o sus ocupaciones habituales y se los homogeneizaba con una mentalidad pareja, se les ponía delante un solo propósito concreto. Al frente de esa especie de hormiguero, el gobernante trasmitía las órdenes mediante una cadena de funcionarios hasta llegar al nivel más bajo.

Algo faltaba para completar el enorme mecanismo y fue inventado: la escritura, que permitió trasladar el lenguaje hablado al registro gráfico y hacer llegar a cualquier distancia las órdenes exactas del gobernante. Los primeros usos de la escritura fueron para mantener los registros de los bienes oficiales: cereales, legumbres, ganados, alfarería, etc. Uno de los más antiguos escritos de que se tiene conocimiento registra la captura de prisioneros, vacunos y cabras. Los escribas cumplían en cierto modo la función que los "comisarios políticos" cumplen en el ejército soviético —señala irónicamente Mumford—: informaban permanentemente a sus superiores de todo lo ocurrido, lo cual era esencial para la buena marcha y el control de toda organización centralizada. Todo ello, llevado al máximo, logró el desmembramiento del hombre (especialmente con la división del trabajo).

La Proyección del Monstruo y Leonardo

La megamáquina crece a través de las edades y se nutre, como un avestruz descomunal que engulle todo tipo de aportes humanos y materiales. Le prestan su apoyo las técnicas, las religiones, las costumbres, el celibato, la dedicación exclusiva. Pero la gran trayectoria no se cumplió con pocas marchas y contramarchas. Por el contrario, largos rodeos, callejones y traspiés, convirtieron en sinuosa la senda hacia el objetivo máximo. El mito de la máquina fue entrando lenta, secularmente en la vida. Los inventos como el reloj, el molino, el vidrio de aumento, la imprenta, dan oportunidad a los científicos del siglo XVII de inyectar nueva sangre a la bestia y recuperar el vigor de la Era de las Pirámides.

Al final de sus reflexiones Mumford recuerda que Leonardo Da Vinci fue un apasionado de las fantasías mecánicas. Acostumbraba a divagar en torno a versiones nebulosas de lo que hoy es el teléfono, o el fonógrafo y en cierto modo contribuyó, con su mentalidad ingeniosa e ingenieril, al desarrollo de la mitología mecánica. Sin embargo en otra de sus fantasías, escrita en forma de carta, su sentido moral se destaca ante la imagen premonitoria de un horrible monstruo dispuesto a atacar y destruir la Humanidad. Mumford ve en esa fantasía un sentido alegórico de nuestra historia contemporánea, manchada por exterminios científicamente proyectados, por el uso de armas químicas, bacteriológicas y atómicas.

Leonardo hizo el elogio de la máquina, pero sintió y transmitió el miedo por su preeminencia. Fue inventor, ingeniero, artista o científico pero además tuvo un sentido moral que le indicó claramente que algo faltaba en su visión mecánica

BIBLIOTECA NACIONAL

del mundo. Supo que el hombre que él disecaba o dibujaba con todo detalle no era el verdadero. El bisturí no era suficiente para conocerlo. Era preciso conocer sus esperanzas, sus culturas, sus proyectos.

"Lamentablemente —reflexiona Mumford— los talentos de Leonardo, como sucede con los de muchos científicos y técnicos de hoy, estaban en pugna con su conciencia. Queriendo manejar mejor las máquinas, estaba dispuesto —también como muchos de nuestros científicos actuales— a vender sus servicios al duque de Milán, uno de los déspotas principales de su tiempo, con tal que le diese oportunidades para ejercitar sus talentos inventivos". Sin embargo todavía poseía libertad intelectual y disciplina moral. Aunque inventó el submarino, por ejemplo, deliberadamente escondió su idea "teniendo en cuenta la naturaleza perversa de los hombres, que cometerían sus asesinatos en el fondo del mar". Sólo unos pocos científicos de nuestros días —acota Mumford— han mostrado semejante conciencia y autocontrol.

El nuevo Leviatán mecánico había despertado ya, y su alimentación se convirtió progresivamente en el fin primordial del hombre de Occidente. Leviatán ya no marino como en el libro de Job, pero sí como lo interpretaron moralmente los Santos Padres en el sentido moral: el demonio.

Pensadores "avanzados" sostuvieron que las máquinas servirían para controlar y explicar la vida humana, y lo que es más: darían sentido a la existencia.

"El poderío, la velocidad, la estandardización, la movilidad, la producción en masa, la cuantificación, la regimentación, la uniformidad, la precisión, la regularidad astronómica y el control —sobre todo, *el control*— ...pasaron a ser las consignas de los nuevos estilos y las nuevas sociedades de Occidente."

La obra de Mumford está cargada de significaciones. Además del eje que centraliza sus aportes a la historia del gran aparato de poder desarrollado a partir del nacimiento de las monarquías, sus reflexiones, comparaciones y relaciones convierten a *El mito de la máquina* en una auténtica antropología.

Su pensamiento señala que especialmente en este siglo el hombre asiste a grandes cambios como los descubrimientos de la energía nuclear, la cibernética y los viajes espaciales; y esos grandes cambios alteran su propia personalidad. La señal de alarma surge al comprender que las minorías dominantes pueden llegar a tener a su disposición una estructura "megatécnica" de gigantescos alcances, la que convertiría al ser humano en un mecanismo pasivo, dispuesto a cumplir el papel de tuerca o tornillo en el gigantesco aparato. Algo semejante ocurre en los hormigueros, donde las funciones de las hormigas están precisamente determinadas y son típicamente colectivas.

Mumford demuestra que el progreso científico y técnico no es un fin en sí mismo, por más que resulte necesario a vastas regiones como las sudamericanas, africanas o indias. El gran error de muchos pensadores es el de creer que los aspectos materiales de producción son preeminentes y dirigen concretamente el desarrollo humano. Con ello el autor de *Story of Utopias* sugiere que los niveles materiales no determinan las capas más elevadas del hombre. Concretamente se opone al tremendo error de Marx y lo combate no con argumentos flojos, sino con una de esas obras que sin duda contará con la adhesión de las mentes sinceramente libres a las que ofrece ideas inestimables.

Lewis Mumford entra definitivamente —si no lo hubiera estado— en la línea de grandes intelectos de la humanidad; de ese tipo de pensadores capaces de abarcar verdaderas cosmovisiones, auténticas imágenes integrales del hombre, preocupado básicamente por el hecho de que los seres se dirigen a un estadio en que las organizaciones absorberán el libre albedrío de los individuos y lo imprevisto en la vida, en favor del exacto cumplimiento de finalidades concretas. "De la original naturaleza del hombre —reflexiona— sólo llegará a este punto final la inteligencia organizada; una capa omnipotente y universal de mente abstracta, horra de amor y de vida". Hasta ahora nadie había presentado la serie de evidencias antropológicas y biológicas tan inteligentemente relacionadas e interpretadas. Sus aportes son de un valor tal, que sólo la perspectiva que otorga el tiempo podrá mensurarlos.

La visión extensa, profunda y libre que nos trasmite su lenguaje alcanza, históricamente, hasta el siglo XVI. Con impaciencia sugerimos la necesidad de que ofrezca al mundo el análisis y la ponderación de los hechos de los últimos cuatro siglos. Ello permitirá el conocimiento explícito de su visión acerca de las tendencias del mundo técnico contemporáneo.

JORGE NÓBILE

BIBLIOTECA NACIONAL

LIBROS

Ficción

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *Maladrón*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.

A escasos veintinueve siglos de los poemas homéricos, la épica occidental vuelve a florecer en un espécimen indiano de dudosa ortodoxia. La *Epopeya de los Andes Verdes* —tal el subtítulo de *Maladrón*— viene a sumarse así al repertorio de obras que de alguna manera se rebelan contra los moldes consagrados de género o personajes.

"Ellos y los venados, ellos y los pavos azules poblaban aquel mundo de golosina. De otro planeta llegaron por mar seres de injuria..." sentencia el epígrafe. La cifra del relato. Dos mundos irreconciliables vuelven a oponerse: la América india, codiciada *golosina,* y el alud de conquistadores españoles, adalides de tibios ideales políticos o religiosos, en definitiva ajenos, que viene a *injuriar* la original transparencia hombre-naturaleza de este segundo paraíso.

El juego dialéctico se repite en el enfoque, también doble, pero no simultáneo, que encarna en dos historias: la defensa de la nación Mam en el país Cuchumatán, asediada por los conquistadores, y la búsqueda obsesiva de la comunicación interoceánica, que un grupo de españoles, desprendidos del grueso del ejército, inicia por cuenta y riesgo. Una historia contiene en germen a la otra (cf. p. 23, 29, 49) que finalmente la desplaza (cap. VIII y ss.). Sólo la primera alcanza ribetes épicos. Caibilbalán, el Gran Señor de los Mam, tiene estatura de héroe. Pero sería falso buscarle perfiles clásicos: está más cerca de la tragedia que de la epopeya, es un "existencialista" antes que una víctima de los caprichos divinos. Su destino de hombre *real,* perturbado por dudas y tribulaciones, acaba diluido en la magia de las fantasmagorías indígenas, como guerrero-taltuza, descenso vertiginoso desde el rango más alto de hombre al del más mísero nahual.

Y ahí se nos pierden historia y personaje. El foco luminoso se desplazará hasta encontrar a los protagonistas de la anti-epopeya. Son héroes de barro en

más de un sentido: maniáticos, herejes, oportunistas, piratas, cada uno actúa según lo determina su rapiña o su aspiración de gloria. Andanzas de pícaros por estas tierras de Dios. La excepción —una vez más— es Titil-Ic o María Trinidad, la india que los acompaña. Se han unido circunstancialmente en pos de un objetivo que en realidad interesa sólo a uno —encontrar el lugar "donde según creencias se juntan los Océanos en nupcias de sal blanca"— pero que a su vez varios heredan, como un estandarte o un trono, ante la deserción o la muerte del adalid anterior. Nombres y rostros hablan de galeras y mazmorras: Ángel del Divino Rostro ("Lo de«Divino» no es con él"); Blas Zenteno, "al que llaman Redoblás, por gigante y hablador"; Duero Agudo, el Tuerto; Antolín Linares Cespedillos apodado Carantamaulas; Lorenzo Ladrada...

Los hechos transcurren un poco perdidos en la nebulosa de la historia. Alguna que otra fecha deslizada al pasar es todo lo que nos concede el narrador, y tal vez por compromiso: 1562, 1568, 1571. Poco importa. Nadie dudaría de que el relato es una vigorosa *ficción* amasada de realidad, sueños, fantasía y leyenda. Ni tampoco se embarcaría en gratuitas comprobaciones históricas. El proceso cronológico es lineal, aunque no falta el montaje de secuencias retrospectivas, saltos en el tiempo que obran como saludable gimnasia mental, tal vez muy socorrida en los últimos años, pero no ilícita ni desorientadora. Una de ellas es la historia del Maladrón o Mal Ladrón, una pirueta que se remonta al siglo I (cf. cap. XXVIII). Se inserta como complemento de otro *leit-motiv* que se abre en contrapunto con el motivo medular de esta segunda parte. A la esperada contraposición de cultos indígenas y cristianos se suma el tercero en discordia: la actualización de la doctrina saducea, que negaba la inmortalidad del alma y la resurrección, encarnada ahora en la figura del Mal Ladrón. La fábula resulta intrascendente, no pasa de ser un flaco intento de apertura hacia otros temas: lo que permanece, sin embargo, es la dura crítica a España, por la lamentable catadura de quienes envió a colonizar estas tierras y por las creencias en nombre de las cuales las asolaron y ensangrentaron. La ofrenda de dos corazones blancos al temido Cabracán, "el que Hace los Terremotos" y las escenas finales proclaman el definitivo triunfo de América: una especie de embrujo o encantamiento hace que se escamotee a la mirada y a la garra del español cuando más sometida a él parece.

Alguna vez ha dicho Asturias —lo recuerda la contratapa—: "Mis libros se parecen a los murales de Méjico, donde todo está mezclado: campesinos, liebres, arzobispos, aventureros, mujeres de la vida". *Maladrón* es una prueba de fidelidad a sí mismo. En rara confabulación se suman —y la suma no siempre implica amalgama y coherencia— los materiales más diversos, que van saliendo de la galera un tanto desgastada del prestidigitador. Todo parece lícito: desde la aparición y desaparición inopinada de personajes y temas; insustanciales juegos de palabras ("Gusanos ondulantes, cubiertos de espinas de fuego, encargados de medirle el alma al diablo y a él, alma de tuza, por aquello de ser taltuza, y que de tal maíz (Señor de los Andes Verdes), tal tuza"; "lo magullado no quita lo contuso"); humoradas del tipo: "Cintopies [sic] que se marchan y al rato vuelven a preguntar si por casualidad no dejaron olvidado por ahí uno de sus cien pies, y a los que hay que despedir tras buscar inútilmente el pie por todas partes, con

BIBLIOTECA NACIONAL

un nuevo ceremonioso «¡Adiós, don Escolopendra!»"; hasta coloquios equinos (p. 125), un lejano eco del estilo homérico en el catálogo de guerreros (cf. p. 26 y 69) y fórmulas reiterativas que remedan letanías en imprecaciones y conjuros (p. 12, 27, 28). Reconocemos en esta obra mucho de lo que ha cimentado su producción anterior: motivos y personajes que apuntan simultáneamente a referencias reales y oníricas; denuncias sociales; sostenida rivalidad entre la cultura maya y la importada cultura occidental; estilo alucinante con resabios de rito mágico y de experimento surrealista, poblado de onomatopeyas, palabras compuestas, enumeraciones exhaustivas, asombrosas precisiones para nombrar la realidad que selecciona; un relato en el que se interpolan monólogos, fluir de la conciencia, estilo indirecto libre, etc. Pero todo acude más como un trampolín que se dispara hacia el pasado que como una presencia tangible y valiosa. Asturias se ha fabricado una receta: el resultado es una deslumbrante retórica que siempre nos atrapa, aunque como Proteo se retuerza, idéntico a sí mismo, en múltiples variaciones. *Maladrón* no sorprenderá ni encandilará. Es mala política fomentar niños mimados en el reino de las letras: Asturias ha sacudido viejas estructuras, ha inventado un nuevo lenguaje para América. Enhorabuena. El mundo lo celebra aún y proclama su excelencia. Pero no le podemos ponderar obsecuente e incondicionalmente esto que no excede los límites de una discreta novela, casi diría un "juguete" narrativo, que poco agrega a su creación ya conocida.

Cárguese a la cuenta de la siempre muy seria editorial Losada la frivolidad de numerosísimas erratas, sintácticas y en especial ortográficas, que bordan el relato. Valgan como maestra: *Las ratas cuando estaba borracho lo veían el tuerto con ojitos de rubí; caravelas; zahumado; hirzuta; de tú partido; estais; hacenme;* etc.

MARÍA ISABEL SIRACUSA

AUGUSTO ROA BASTOS: *Moriencia*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

Este nuevo libro de cuentos de Roa Bastos está dividido en tres series; la primera —*Moriencia*— y la tercera —*Borrador de un informe*— tienen por escenario al Paraguay; la segunda —*Juegos nocturnos*— se desarrolla en Buenos Aires.

Esta distinción geográfica no es meramente anecdótica. Roa Bastos es un paraguayo exiliado en la Argentina y sus cuentos están bañados por una extraña nostalgia de las selvas, las costumbres, las gentes de ese país. Pero "nostalgia" no significa aquí idealización, sino una mezcla de cariño y rabia hacia algo querido, pero traicionero.

En el primer cuento de la primera serie, *Moriencia,* una vieja, depositaria de la tradición de Manorá —villorrio perdido en la selva— cuenta la historia del telegrafista del pueblo, Chepé Bolívar. Pero la vieja recuerda mal y el narrador —su interlocutor— debe corregirla, esforzarse por volver atrás, por volver hacia lo que una vez pasó y ahora vuelve a pasar en los labios de la palabrera, cada vez con menos nitidez, cada vez más desdibujado, como si el tiempo fuera una eterna

repetición de lo mismo, pero también una repetición paulatinamente más débil, más infiel, más culpable. Esa concepción del tiempo es la clave fundamental de todo el libro.

El maestro Cristaldo, uno de los personajes más interesante de Roa Bastos, graba en el ataúd del Chepé Bolívar una frase: "No hay más que el principio y lo que está antes del principio". Esa frase parece la divisa del autor, o más bien la divisa de un pueblo hambriento, engañado, desesperanzado. Todo lo que se ha separado del principio falta a la verdad: volver a la verdad es remontarse hasta el principio, así como el maestro Cristaldo soñaba con remontarse hasta la naciente del río. La verdad habita en un presente que fue, pero ese presente se ha hecho pasado, se hace pasado porque aparece otro presente, un presente culpable de no ser ese pasado, culpable de ser sólo una mala imitación del principio, de la fuerza primera.

Esta concepción metafísica, similar a ciertas especulaciones de Borges o de Bioy Casares, es en Roa Bastos la experiencia que un pueblo tiene del tiempo y de sí mismo.

La naturaleza, con sus ciclos exuberantes y frenéticos, parece invadir con su fuerza la vida humana hasta asimilarla a sus propias idas y vueltas, hasta aniquilarla, así como destruye la casa del Maestro Cristaldo cercándola de plantas, animales y árboles.

"No hay más que el principio..." y el principio es la naturaleza que castiga al hombre y lo derrota hasta que los hombres terminan por irse del Chaco. Emigran y sólo queda en ellos el recuerdo de esas tierras que, a su vez, añoran a los ausentes. "Ahora hay mucha tranquilidad. Pero la gente sigue yéndose. Más que antes. Por eso en Itacurubí se ven cada vez menos conocidos. Lo que sobra son los perros sin dueño. Y los recuerdos que son los perros flacos de la memoria".

El tema del tiempo circular o del tiempo que se remonta a su fuente se enlaza, como es de suponer, con el tema de la identidad. Si somos, como los círculos concéntricos engendrados por la caída de una piedra en el agua, un eco cada vez más amplio, pero más difuso, del instante inicial, de la fuerza primera; si alguna vez ya pasó lo que pasa, ya fue lo que es, entonces, ¿quién es realmente? O *¿qué* es realmente? ¿Aquello que fue? ¿O esto? ¿El origen o la apariencia?

La historia misma, la dispersión del espacio, no son sino un único acto, un único lugar que utiliza todos los actos y todos los lugares para ser exactamente el mismo y, sin embargo, distinto. Como si lo Uno fuera denigrándose o envileciéndose a través de lo múltiple o del tiempo.

En los cuentos *No nato, El y el otro, Encuentro con un traidor, La flecha y la manzana,* los protagonistas se complementan en otro, llegan a ser lo que son a través de otros; como si desde siempre estuviera planeado el gesto que une a dos personas y que las descubre en su identidad. Si todo ya fue y todo ya será, cuanto habrá de pasarnos sólo espera el momento justo de su aparición. Los otros no hacen sino completar el diseño de nuestra vida. Somos atraídos hacia lo que nos estaba destinado como un trozo de hierro hacia un imán.

BIBLIOTECA NACIONAL

Y sin embargo, ignoramos qué habrá de sucedernos. Sólo después, cuando ya ha sucedido, advertimos la necesidad de un libreto, escrito de antemano, y que representamos a pesar de ignorarlo.

Los intentos para romper ese magnetismo y retroceder hacia el origen sólo llevan al fracaso y al mejor cumplimiento de lo ineluctable: "Meta a subir la cadena de la creación buscando al Más-Fuerte-de-Todo, que nunca muestra la cara. Si usted se olvida de uno solo de los que están abajo la cadena se rompe, y hay que volver a empezar. Qué pasaría si se pudiera hacer retroceder al tiempo. Llovería para arriba y no como suele; el sol viajaría del poniente al naciente; la luz se juntaría con la oscuridad; los muertos estarían vivos; los vivos no habrían nacido todavía."

Volver es encontrarse con el tiempo fuerte, pero también es anegar la propia identidad en el pasado que ya no es, que nos rechaza como un Paraíso Perdido. Retroceder es condenarse al peor de los infiernos. Es vivir al revés. Pero vivir al derecho implica creer que podemos esfumarnos en el aire como el diseño de los otros miles que fuimos, de los miles que seremos.

Pero queda otro camino: romper el círculo y lograr que se produzca algo nuevo y que eso nuevo sea dicho y reconocido como nuevo. Eso nuevo nos es contado en *La Rebelión,* el último de los cuentos de la tercera serie. Allí, la eterna repetición de las mismas traiciones, de las mismas humillaciones que sufre el pueblo paraguayo es rota por el acto de rebeldía de un grupo de soldados que se niega a disparar sobre mujeres amotinadas. El círculo en el que cada cual tenía asegurada su vida y su muerte, su incesante dolor, de pronto se quiebra para dar a luz algo inesperado. Algo sucede que no ha sucedido. El tiempo actual deja de ser la copia infiel del principio para crear un tiempo que ya no es una cadena.

Ya no se trata de buscar a través de las cosas y de los hombres aquel que seremos porque ya fuimos; no habremos de esperar el instante predestinado en que se nos aparezca ese otro que somos sin saber, ese otro que nos va a rebelar quienes somos, porque así ha de ser. Quizás el otro pueda realmente revelarme quién soy, pero porque sólo *yo* soy el destino de mí mismo.

Lo que resulta apasionante en Roa Bastos es justamente esa recíproca referencia entre el paisaje físico, geográfico, social y el paisaje moral o metafísico.

El tiempo circular, la identidad, no son meros problemas abstractos, sino modos de vida. No se trata de esquemas o de juegos, sino de una comprensión de la realidad que no descarta la experiencia metafísica, la irrealidad de la realidad y trata de entender qué significa, qué se esconde tras esa "irrealidad de lo real". La obra de Roa Bastos da cuenta de ambos factores. Por eso, nos gustan más sus cuentos paraguayos en los cuales esa "referencia recíproca" es mucho más clara.

En una advertencia preliminar, Roa Bastos nos dice que la primera serie de cuentos ha desembocado en una novela y al leer la serie nos damos clara cuenta de que sólo falta un ademán para que la novela se haga. Los mismos personajes vuelven a aparecer en las distintas narraciones; en un cuento, nos enteramos de las consecuencias o de las causas de un hecho que ocurrió en otro.

Al "novelar" sus cuentos de este modo, Roa Bastos se beneficia con múltiples efectos. Un primer efecto es la intriga. Pero también el clima de irrealidad. Una frase suelta de un cuento es el nudo argumental de otro. Como si de pronto al contemplar un fresco de grandes dimensiones, seleccionáramos un detalle y lo amplificáramos hasta obtener una reproducción tan grande o más aún que el mismo cuadro original. Así, el tiempo mismo de la narración "rallenta", se apresura, se bifurca, como los materiales rígidos que, sometidos a alta temperatura, adquieren viscosidad o elasticidad.

Pero estos efectos —de orden artesanal— no son las únicas razones que guían a Roa Bastos hacia la novela. Su narración tiende naturalmente, por una especie de tropismo, hacia el relato de gran envergadura. La vastedad de los temas que le propone esa incesante partida entre la metafísica y la realidad cotidiana lo conduce hacia una descripción más acabada de lo que nos quiere decir. Y esta descripción sólo puede darse en la novela. Es de esperar, pues, que la bondad de estos cuentos engendre una obra de mayor amplitud y de tanto o más aliento que *Moriencia*. Sería un modo singular de atentar contra la circularidad del tiempo o de invertirla. "No hay más que el mañana y lo que está después de mañana..."

HUGO BECCACECE

H. A. MURENA: *Epitalámica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

Singular distancia la que media entre lo que este autor voluntarioso, de personalidad controladora, movido por un intenso desdén y por una nostalgia de pureza se propuso, y lo que este artista de talento humorístico, gozador de su oficio y del turbio magma que el goce de cosa cualquiera implica logró, pese a los dictámenes de dicha personalidad.

Lo que se propuso no es difícil de asimilar. Lo dice la contratapa, lo revela el título general "El sueño de la razón", y ciertamente lo ilustra la obra. Es un *cuadro* (su relación con la pintura de Goya no es sólo de intención y sentido; se lo ha concebido gráfico e inmóvil, ya que los personajes cambian con la brusquedad de los muñecos de cuerda, o de las cuentas del caleidoscopio, y cada una de sus actitudes cabe en un rectángulo quieto que no es temporal sino espacial), un cuadro de las taras y aberraciones de la sociedad y del amor. Esquematismo a propósito, dislocación de intento, burla cruel, risotada fría y diabólica, exageración de lo grotesco y monstruoso como medio indirecto de aludir a otra realidad añorada, mística invertida que recupera secretamente la perdida patria mediante la descripción de su ausencia grabada en la sonrisa fija y horrible de mujeres-caretas de carnaval y de hombres-caballos de calesita. Todo esto unido al juego constante del apellido Barro y sus variantes en diversos idiomas, porque se está trabajando, con pinzas y el rostro ligeramente de costado, sobre "vil materia, podredumbre y cieno". Pero acechaba una trampa.

BIBLIOTECA NACIONAL

Sucede que el barro incluye entre sus propiedades la de colarse entre los dedos del pie. Y este autor masculino, que vigila su tema y lo mantiene bajo control, no ha podido escapar a esa característica de la sigilosa pasta casi viviente, de manera tal que por lo menos tres de las armas empleadas para combatirla están, a Dios gracias, encenegadas: 1) la delirante pornografía; 2) el humor jugoso y popular; 3) el lenguaje barroco. Jocundos hijos del pantano; lujo del idioma, alegre sensualidad y comicidad irresistible ponen su granito de arena para que la novela resulte un fracaso desde el punto de vista del autor, y un éxito desde el punto de vista del lector avisado que sonríe con malicia, como si Murena hubiera caído (literariamente) en ese engaño de la naturaleza descripto por Maupassant en "Les caresses". Por lo demás, halagadora derrota, ya que presupone que el talento creador se ha impuesto a la idea, porque es tan díscolo como el barro.

De los tres prófugos mencionados, el primero (la delirante pornografía) es de lejos la parte más deliciosa de la obra. Tanto, que valdría la pena detenerse a pensar si el próximo tomo del ciclo no debería ser, clara, abierta y buenamente, una erótica y una escatológica sin otra intención ulterior que la de instruir deleitando.

El segundo evadido (el humor), ligado al primero con lazos indisolubles, es un insólito para nuestra novelística tal vez un poco siempre demasiado lúgubre y "mensajera". El libro se lee a las carcajadas, no a las sonrisas ni a las pequeñas risas ácidas. Creo que Murena ha tomado conciencia de un hecho curioso: que los argentinos somos extraordinarios humoristas, y que ése es nuestro camino. *Epitalámica* puede marcar el comienzo de una nueva época, insinuada ya por algunos indicios: la era de la novela divertida.

El tercer fugitivo, el lenguaje, era sin duda el prisionero más ilustre, y por eso Murena lo ha encadenado con saña. Al respecto la comparación con Jerónimo Bosch, que se lee en la contratapa, me parece acertada, aunque por motivos distintos. Bosch espantaba con figuras simbólicas de terrible esquematismo, pero el resultado general era una pintura paradisíaca de colores adorables. Ciertamente, Murena no pinta con lila y cremita, no crea frases agradables y ni siquiera les deja el sonsonete habitual que nos permita ronronear tranquilos. Dirige sus agresiones contra el lenguaje, sabedor de que éste es el verdadero tramposo. Lo trastrueca, lo endurece, lo torna irritante, lo empieza lunfardo y lo termina culterano, lo corta repentinamente donde se supone que debería seguir, lo sigue cuando hace rato que el lector mentalmente le ha pegado el tajo, lo pone patas arriba y en una palabra *no quiere* que dicho lector se sienta complacido. Continuamente nos arroja baldes de agua helada similares a los que recibe el protagonista, Ludovico Barro, de manos de su amada Africa que, al igual que Murena, estaba apostada en una alta posición, en la terraza. Pero no consigue enfriarnos. Tal vez a causa de que, en el fondo, el artista que en la novela lucha contra el moralista desea seducirnos, así como la propia Africa imagina ese recurso en apariencia contraproducente para cazar a su enamorado. De modo lateral, pues, soslayando la evidencia de que lo

empleado como instrumento era lo valioso en sí mismo, Murena ha creado una novela fuertemente atractiva.

Moraleja: para lograr con exactitud propósitos moralizantes hay que ser un escritor correcto y mediocre, al que nunca pueda pasarle lo que decía Rimbaud: "Dans les villes la boue m'aparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la fôret!"

ALICIA DUJOVNE ORTIZ

ELVIRA ORPHÉE: *En el fondo.* Buenos Aires. Editorial Galerna, 1969.

Es una verdad duda pero clarísima: los signos, las palabras, envuelven al menos la posibilidad de la muerte de la cosa nombrada. Cuando "el que escribe" lo acepta, deja de ser "el que escribe" y se transforma en "escritor". En el que sabe que no se trata de comunicar algo, de contar algo o de ser testigo de algo, sino de utilizar la negatividad esencial del lenguaje para esa especie de suicidio que es transformarlo en objeto mediante la escritura.

Elvira Orphée tiene plena conciencia del problema. Lo demostró ya en sus novelas anteriores —especialmente en *Aire tan dulce*—, y lo reafirma ahora con *En el fondo,* un libro cuya perniciosa fascinación rompe los esquemas cristalizados y permite una mutación constante en el universo circular donde toda forma encuentra su opuesto y su correspondiente.

En el fondo es una obra profundamente ambigua. Leerla es como participar en el "juego del ángel" que nos propone la autora: un juego que puede conducir a la vida o a la muerte, al éxtasis o a la desesperación. En un mundo poblado de presencias mágicas y de contradicciones cotidianas, es difícil buscar una salida que no ofrezca el riesgo inmediato y definitivo. Y el lector juega al "juego del ángel" como juega la protagonista y como juega Elvira Orphée: tratando de acceder al Verdadero Misterio sin soltarse del mundo de los objetos, de la cosificación obligatoria, de las creencias tranquilizantes.

Aunque en el libro estén la nostalgia de la infancia perdida, la inquietud de la búsqueda constante y el peregrinar por los distintos países de la conciencia, nada de eso basta para definirlo. Está también el conflicto de la imagen espontánea con la imagen recreada por la palabra; está la mirada que las palabras arrojan sobre sí mismas —en aspectos que son casi puramente de metalenguaje—; está el reflejo de espejos cóncavos y convexos —nunca planos—, que las distintas situaciones desencadenan entre sí. Y planeando por sobre todo esto gira el fantasma órfico —Orphée y Orfeo, extraña coincidencia—, que sabe que no puede mirar hacia atrás, so pena de perder para siempre el objeto amado. Porque ni el personaje, ni la autora, ni el lector tienen ya derecho a volver la cabeza: lo hecho está hecho, lo escrito está escrito, lo leído está leído... y todo es irremediable. Pocos libros dan, como éste, la sensación de un cuerpo que está todo en sí mismo y que se toca a sí mismo. Y aquí Orfeo se transforma en Narciso: en las ciento setenta

y cinco páginas hay una negativa al amor de *los* demás —o de *lo* demás—, una porfía por encerrarse en la propia caparazón aunque mil fuerzas opuestas llamen, insistan, presionen y eventualmente triunfen.

En el fondo es una novela negra en su aparente luminosidad, una flor ponzoñosa o una planta carnívora. Los que sólo ven en ella una regresión al mundo infantil no la han penetrado verdaderamente. O no se han atrevido a penetrarla. La anécdota no tiene importancia, es un lugar común como lo son todos los de la literatura —¿acaso no se han escrito las más grandes obras sobre el amor, la soledad, la incomunicación o el miedo?—. Lo que importa es perder la sombra —como la perdió Peter Pan—, en la lectura de uno de los libros más densos, más sugerentes y mejor construídos de la novelística argentina en 1969.

EDUARDO GUDIÑO KIEFFER

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES: *La motocicleta.* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968.

El argumento de *La Motocicleta* puede contarse brevemente: una mañana, Rébecca Nul tuvo un sueño que la instó a cabalgar su poderosa motocicleta a fin de apurar el camino que va de su marido a su amante. Horas después, Rébecca encuentra la muerte investida de apariencias dionisíacas. De este modo, la muerte y su amante se confunden en una única imagen final.

La Motocicleta reúne ceremonias eróticas que son, también, escenas pictóricas y teatrales que hacen patente una "poesía espacial capaz de crear imágenes materiales". Sin embargo, estas ceremonias con sus rituales rigurosos constituyen una novela y, además, una novela donde es visible la plenitud de la perfección.

También dentro de la tensión del teatro emergen los escasos diálogos que suministran sentidos plurales y que se aparecen sustentados sobre un doble fondo. Por eso no hay, en *La Motocicleta,* personajes dotados de una impronta temperamental que los haría equivalentes a los "caracteres" de cierto teatro, de intriga lineal, llamado "psicológico".

La estructura de *La Motocicleta* permite que la acción progrese por obra de una voz que no cesa de alternar los tiempos verbales en forma de evocaciones, de impresiones presentes o de fantasías futuras. Es un contrapunto sabiamente orquestado que testimonia la presencia de una visión ordenadora, la que ha despojado los ensueños eróticos de una muchacha de la escoria que acarrean los derivados del flujo verbal de Molly Bloom. El lector de *La Motocicleta* lee un libro acerca de un viaje fatal e irremediable. En cambio, el personaje central que emprende ese viaje ignora que participa de un drama y que hay un drama.

Inseparable de los pormenores triviales que la convocan, la noción de fatalidad de la tragedia griega es sustancial en este libro. No es exagerado, aunque pueda parecerlo, apelar a una noción trágica tan prestigiosa. Justamente, en esta novela, la fatalidad es atraída por un objeto que remite a una imagen prosaica: la motocicleta (una envidiable Hardley-Davidson).

La alegría, constante en este libro de sexo y de muerte, nace del tema central, que es el deseo sexual realizado (e inseparable de la tragedia y de la muerte). Otra causa de exultación se origina en la incesante visión de la muerte. Por ella, el tiempo vivido sustituye al tiempo medido, condición necesaria para ingresar en los instantes privilegiados. La aspiración a vivir en poesía es, como se sabe, inherente a toda la obra de André Pieyre de Mandiargues.

En *La Motocicleta* todo se corresponde. Pero no se trata, por cierto, de contar cuántas veces se manifiestan algunas ideas graves y luminosas, como por ejemplo la primitiva identidad entre muerte y lujuria. Más importante resulta destacar que en esta novela que narra un viaje, Mandiargues no otorga —ni se permite— tregua alguna, salvo la de su humor tan delicado como feroz.

Una difícil cohesión rige este libro cuyo ritmo mide el avance de la motocicleta, ritmo alternado por los cuadros eróticos evocados por la protagonista. Pero en verdad, el ritmo de esta novela es una pura alusión al movimiento ciego del acto sexual. Basta pensar en esa suerte de —digamos— "mecanoerotismo" que se ha creado entre la motociclista y su *toro negro* o *esclavo negro,* la Hardley-Davidson; basta examinar, también, la plenitud y el extravío de las escenas sexuales hechas y deshechas por Rébecca y Daniel; basta contemplar la escena final, el momento en que la muchacha, al morir brutalmente, siente que es su amante, y no la muerte, quien se expande dentro de ella.

No hay nada ni nadie que no sea, en este libro, una figura o una postura erótica. Tanto es así que no vale la pena destacarlo pues se trata de algo perfectamente visible. Quiero subrayar, empero, el hecho perturbador de que la vestimenta de Rébecca —que obliga a que la confundan con un efebo— es enteramente de cuero negro. Este detalle, que no es detalle sino emblema, es sumamente claro, fuera de toda especialización en el fetichismo de la vestimenta: el cuero negro alude a las relaciones sexuales regidas por la dominación y la sumisión o, más exactamente, a la dialéctica amo-esclavo o sádico-masoquista. Nada de esto importaría si no existiera la sumisión real y absoluta de Rébecca a su amante y que resulta escandalosa por ser una sumisión elegida y afrontada con la máxima alegría, tal como la de *Madame d'O,* heroína del tan bello libro de la improbable Pauline Réage.

Alejadas de lo psicológico, las ideas, en Mandiargues, son elementos en gran parte estéticos, formales. Despreocupado de las motivaciones, hace referencia continua a un solo motivo que es más que motivo: el deseo. En ningún momento alude a sentimientos de otra índole, ni siquiera al amor. Sólo el deseo.

La escritura de André Pieyre de Mandiargues es de una densidad luminosa inseparable de la noción de poesía. Asimismo, esta sabia, hermosísima escritura y esta sintaxis como una danza ritual, ayudan a la imaginación, la *transportan* en el sentido literal del término. No es asombroso que así ocurra pues, como ha escrito Octavio Paz, *el universo de Mandiargues es un espacio mágico, hecho de oposiciones y correspondencias.*

Mandiargues es siempre concreto, si bien lo es doblemente cuando menciona situaciones originarias de las sombras interiores. Su tono, distante y entrañable, no oculta un desdén admirable destinado a los falsos valores.

Narrada por una tenue tercera persona del singular, *La Motocicleta* expone

BIBLIOTECA NACIONAL

múltiples simetrías y vínculos sutiles que permiten la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, de los tres tiempos verbales así como la desaparición de las fronteras que habitualmente los separan.

En este libro donde la confianza en el azar es absoluta, nada queda librado al azar. La trama es tan delimitada que puede parecer un delirio algebraico.

Estos detalles, y tantos otros que no señalo, designan la pasión de la exactitud de André Pieyre de Mandiargues, quien ejecuta el tránsito de las imágenes de la sombra interior a las presencias fulgurantes con una precisión que no admite el desorden ni el azar. Antes que una ligera interpretación psicológica, histórica, sociológica, etc., prefiere la paciente descripción que garantiza la autenticidad de las visiones y de los hechos legítimamente inventados. Tanto aplomo en la conducción de la fuerza visionaria atestigua una intensa necesidad de verdad poética. En efecto: la perfección, en Mandiargues, sólo puede coincidir con la libertad.

La noción del orden se hace visible hasta en las irrefrenables evocaciones eróticas de Rébecca. Ésta, sumida en una situación límite (toda ella es deseo), se exige un estado de lucidez superior y se vigila sin cesar a fin de no ser una marioneta en manos del azar. En la tregua de vida que le concede la aurora, sin duda la última para ella, intenta sobrepasar los numerosos emblemas de la muerte que va encontrando en el camino. No sólo no se abandona a pensar en la impensable muerte sino que se dedica a contemplar, en orden, las figuras de sus exaltadas escenas mentales. Posturas, escenas y cuadros eróticos donde hay dos figurantes: Daniel y ella. Al respecto, pocas páginas son tan memorables como ese instante privilegiado en el *Baño de Rosas,* cuya descripción es un admirable poema. Pero la descripción de los instantes soberanos puede tener, también, como punto de partida, un hecho trivial. Así, por ejemplo, Rébecca, a mitad del camino, bebe unas copas de kirsh y de improviso el aroma del kirsh la arrebata, misterioso intercesor que le aporta el canto de lo que fue desmemoria. Entre la motociclista y la memoria recobrada se produce una intensa comunión que vivifica un mundo que poco antes había sido una profusión de seres y cosas de significación nula. Esos instantes, esas imágenes y esos gestos evocados son la derivación de una compleja elaboración del lenguaje. De esta suerte, creo que se justifica la notoria frecuencia con que apelo al verbo *ordenar,* que en Mandiargues no significa, evidentemente, el acto banal de poner las cosas en el lugar que les corresponde, sino que remite al drama mental del artista por organizar el pensamiento vivo. Cabe reiterar, por otra parte, que algunas posturas, cuadros y figuras eróticos parecerían responder al reclamo de Antonin Artaud de una *poesía espacial capaz de crear imágenes materiales.* En su duración alucinada, imposible de medir, esas figuras y esos cuadros, cuyo ritmo recuerda la sonoridad de la lluvia contra la tierra, suspenden el fluir de la narración. Y es así como el máximo poder de alusión del lenguaje puede resumirse, por ejemplo, en un "cuadro" donde figura una bella muchacha que muere.

Ya se ha dicho que quien narra *La Motocicleta* es una borrosa tercera persona del singular que se esfuma adrede, así como el director de una pieza teatral en el lapso de la representación.

No es arbitraria la mención del teatro: el señorío que ejerce lo ya previsto por la fatalidad o por el azar es uno de los temas capitales de este libro. Por

él, la protagonista se traslada al plano trágico. En el vértigo de la velocidad, la amazona de la motocicleta se convierte, a medida que se acerca a su muerte, en una criatura exultante. Rébecca cree estar conduciendo su destino. Pero su carrera se relaciona con el teatro, donde cada gesto ya está previsto por la visión ordenadora del creador. Justamente, el principio básico de *La Motocicleta* sería la imposible refutación del azar o la tentativa de abolirlo o, por lo contrario, como en el teatro, la posibilidad de gobernarlo. En este sentido, Mandiargues muestra una doble preocupación: por una parte ha hecho suya, activamente, la maravillosa idea (inseparable de las ceremonias del vivir) del *azar objetivo*. Pero también, por otra parte, identifica el azar con la muerte. Claro es que esta segunda acepción es menos simple que como aquí se la alude.

En *La Motocicleta*, la muerte (imprevisto y azaroso ocultamiento) ilustra el significado absoluto del erotismo. Esta novela se funda en la muerte y en la lujuria. Mandiargues conduce su libro con objetividad extremada. Al destacar con minuciosa serenidad los aspectos hechizantes del deseo amoroso junto con la amenaza de la muerte, crea un ceremonial implacable.

ALEJANDRA PIZARNIK

BAICA DÁVALOS: *Interregno*. Buenos Aires, Sur, 1968.

Recrear artísticamente el mundo peculiar de ideaciones y ensueños infantiles exige habilidad y gracia. En principio, hay que asumirlo en tanto ámbito particular de experiencias donde el adulto sólo tiene una participación mediata y dudosamente activa: la de la simpatía, aun entendida en su más generoso sentido.

Porque la condición de esta precoz experiencia humana —y también de otras, por cierto— es esencialmente intransferible, inalienable. Quien intente, como Dávalos, dar una pintura esquemática de horas de infancia, debe sortear siempre la dificultad de expresar verosímil pero mágicamente. Y si lo que se quiere es, además, crear un personaje-niño con relieve propio, la composición puede correr el hipotético doble peligro de resultar anodina por ingenua, o impropia por pedante.

Es imprescindible diseñar manteniendo el misterio, la virtud todopoderosa de esas mitologías de chicos en las cuales no existe otra realidad que la de lo imaginario, o mejor, en las que no hay conjugación necesaria entre verdad y realidad.

Una característica positiva de *Interregno* consiste aproximadamente en eso: el narrador-ordenador presenta, en tercera persona, una sucesión de cuadros casi teatrales. Allí alternan con justa oscilación el claro relato de hechos con el enfoque fiel a las trasposiciones soñadas por el protagonista, a los cambios de identidad que le sugiere su fabulación constante.

Por detrás, contracanto y sostén de la línea más o menos autobiográfica de sucesos, están la ciudad provinciana y sus gentes, escenario para el ejercicio de determinada sociabilidad. Pero no se produce un ingreso decisivo del espacio que tipifique personajes, por ejemplo. La provincia es la tierra de la infancia, de la

familia numerosa, de la plaza y el cine, del río donde se buscan o surgen, inesperadas, las aventuras, y se resume en un grupo de notas apuntadas apenas, trazadas sobre todo en sentido inverso a las de la capital inhóspita.

En la evocación no faltan el primer contacto con los juegos prohibidos, el desconsuelo por la muerte del perro más amigo, ni la casa de campo y los hermanos, implacables jefes de apócrifa dinastía indígena.

La segunda parte recoge el breve paso del adolescente por la gran ciudad y es seguramente menos inspirada que la primera; el material carece de matices nuevos, y ha perdido facilidad, su mejor condición. Para enriquecerlo, se vuelve al pasado, relevante ahora, pues por él se esclarece el porvenir.

En general, el autor desconoce complejidades de elaboración o arabescos verbales, y expone simplemente, con una visión un tanto nostálgica, por momentos sobriamente burlona, que está de acuerdo con el género. Su ingreso en la historia consiste en no tomar partido, en recorrer hacia atrás sin prisa y sin preocupación una estela probable de recuerdos.

Las horas infantiles se cuentan como el tiempo de un reino sin tiempo, reino de maravilla que maneja la cábala y se entiende con la embriaguez de la pura fantasía. Tiempo del que cada uno parte toda vez sin retorno porque "Hay un presente esperándole adonde se dirija. Con él construirá día a día su propio pasado. Entonces, el mundo le pertenecerá." (Página 77).

TERESA ORECCHIA

Poesía

HORACIO ARMANI: *Para vivir, para morir.* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1969.

La poesía será tanto o más valedera (entiéndase *perdurable*), cuando alejada de acrobacias verbales y de fantasiosas cerebraciones, busque integrar el rigor de un equilibrio que dosifique por igual la estructura interna en que se anima cada verso junto a la decantación que pueda promover lo que llamamos sentimiento. Es decir, cuando el poema surge signado por la *esencial* y constante *aprehensión* de las vivencias capaces de conmovernos. En la unión de estos dos términos, en su re-unión, creo ver la identidad de la poesía con el misterio creador y con su más posible representación: la letra escrita. Para su definición estética no encuentro otro quivalente que el que Theodor Lipps denomina "Einfühlung", o sea *proyección sentimental.* Esto es, *irradiación,* inmanencia de aquello que pueda significar una experiencia de espíritu apartada de la transitoriedad que estimula a

lo *novedoso,* porque lo novedoso, al fin y al cabo, no es más que afán de *estar al día:* reticencia, evasión del real compromiso con el ser en función de su propio existir. Y conste que estos conceptos no aluden a ningún *ismo;* sí a todo ese siempre reinventado recetario que conduce a una poesía deshumanizada, carente de nervio, despojada de carnadura latiente.

La presencia de un poeta, siempre promueve el ánimo a alguna meditación. La obra en verso de horacio Armani —ocho libros hasta el presente—, induce a estas y otras afirmaciones. Los poemas de *Para vivir, para morir,* resultaron finalistas del Premio de Poesía "Leopoldo Panero" 1967, consagrados por el voto de un jurado integrado entre otros nombres por Gregorio Marañón, Gerardo Diego, Luis Rosales y Gastón Baquero. Dentro de la diversidad de las cinco secciones del libro, adviértese una unidad de tono y de lenguaje que afianzan la labor de un poeta rico en experiencias, partícipe de la encrucijada que ensombrece a nuestra época con sus conflictos, progresos y retrocesos, y sumergido en el existir esperanzado del mundo. Invariable y seguro equilibrio, melancolía auténtica, sensaciones sacudidas por un penetrante lirismo al par que un desolador desgarro de alma, de ser y de inconforme desarraigo, proyectan en estos poemas la atmósfera de una sensibilidad claramente regida por la nostalgia y el casi abandono elegíaco. Lo mejor de la lírica española de nuestros días halla nítidas resonancias en el personal acento que combustiona el canto de Armani; y también un ininterrumpido monólogo tendido hacia la Suprema vastedad: "Para vivir, para morir, Dios mío,/no hacen falta recuerdos: sí un instante/que haya vibrado un día con el latido del amor"; "el minuto en que ardió todo el temblor de un ser/hasta dejarnos solos, completos ya de mundo,/llenos ya de pasión y sin destino, amando a todos/porque sí, mansamente, sin querer otro premio/que esa desnuda aceptación de todo". Ni postura religiosa ni quejumbre oracional; antes bien, la convicción de una actitud asumida ante el mundo: "Lo que es del hombre el tiempo se lo lleva/y lo de Dios parece un juego estéril/cuyo destino es sólo permanencia". Pero el poeta tiene conciencia de que "el juego de la vida se reduce a un azar limitado/por el tiempo...", de ahí su ahincada búsqueda y la insistencia de su conflictual confesión: "Hace ya mucho tiempo que estoy solo: viví conmigo mismo en guerra", hasta llegar a la certidumbre ideal de pedir, tal vez en vano: "Concédenos, oh tiempo, en todo instante/la libertad de nunca equivocarnos".

La transfiguración del paisaje natal promueve en su ánimo expresivo otro momento de bella y conseguida poesía, en las estrofas de "Recuerdo un mediodía" y "Gente del norte". En la sección que denomina "Poesía", da libre cauce a su desengaño existencial: "Amo el sueño que cae/de noche sobre todos/y nos iguala,/apasionadamente destruyendo tanta jornada miserable...", matizado por un leve toque de ironía, como deja traducir en la composición "El idiota". Ese "único riesgo" (el amor) que por igual abraza a todos, también solicita su desvelada vigilia, vuelto arrobo de admiración y ternura: "¡Curva en que todo cabe:/qué liviano elemento/para besar desnudo al sentimiento!". Poesía revestida de una temblorosa y fina vehemencia, que rehúye el roce sensual, porque es toda percepción de sentimiento; o como el propio poeta afirma: "la belleza/que de tan suave duele". Actitud lírica que entronca con la de algunos de los más valiosos exponentes del grupo neorromántico surgido hacia la década del 40, y

que en muchos de estos poemas de Armani parece rebrotar con inquietudes y motivaciones visibles ya en las páginas de "La vida de siempre", 1958: el desasosiego metafísico del ser; la demanda gozosa y entresoñada del amor y la persistida añoranza por la ausencia materna, que cierra con "Cuatro despedidas a mi madre", las páginas de este libro recorrido de una humanísima y solitaria búsqueda, desde cuyo centro irradiador, el poeta testimonia que "todo lo hermoso vive en soledad", al igual que la poesía, ese abismo por el que muere y renace el hombre, día a día.

Un verédico y para siempre recuperado pasado queda flotando en la luz de estos poemas que señalan un camino y nos acercan al hontanar donde surge el canto con el eco y también con la tristeza que hacen más cierto y extraño nuestro destino de sentir, vivir y esperar.

DAVID MARTÍNEZ

FEDERICO GORBEA: *El arte único*. Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1968.

El epígrafe de Louis de Broglie me alerta sobre el tema de este libro: el tiempo como bloque unitario. En efecto, apenas lo abro me encuentro con ese "tiempo distinto" a partir del cual el poeta se goza en lo que "es tránsito y resistencia" y descubre sus metáforas, centelleantes analogías entre el alma y lo creado que únicamente pueden venir de ese *instante* peculiar en el que la memoria es una sola onda. Es indispensable tener en cuenta este tiempo, núcleo de la poesía de Gorbea ("¡Ah lo que se repite y es todo pasado y futuro, presa instantánea de cuanto animas!"), porque de él arranca su solidez y desde él se explica que los otros temas paralelos (1. la caducidad. 2. el amor de lo creado. 3. el ritmo vital. 4. el ordenamiento por el verbo) posean una cualidad robusta, una lucidez casi cercana a la dicha, sin otra melancolía que la de cierta acidez como de otoño herrumbrado ("frutos agriamente sonoros" los llama el autor), cierta resonancia chirriante, a la vez pesada e incorpórea, de música japonesa, que hace pensar en el rechinar de nuestra calavera oculta, en un regusto a muerte sin embargo aceptada.

No por casualidad he clasificado con números. Esta poesía tiene una delimitación de espacios tan rigurosa y metódica que me induce a idéntica labor minuciosa. Todos los poemas enumeran esos temas, todos son artes poéticas y exhaustivas definiciones de un canto consciente de sí mismo. Elijo un poema al azar: "La ira de los sentidos y un recto denguaje despliegan lo que tu ojo distante perfecciona en secreto". Aquí está el ojo distante que es la visión en el tiempo distinto, la que se da en el minuto suspendido de la comunión; está la violenta posesión sensorial de las cosas creadas; y está el recto lenguaje al que más adelante llama "esmerada voz", "ordenado abismo", "cuidadosa vehemencia", "magra, estricta tarea": la palabra que defiende "la suerte de tu especie', el verbo que superando la contradicción de vivir y nutrido del "cascado sabor" de los alimentos terrestres, de su propia caducidad, realiza la "hazaña" de nombrar, que es una nueva fundación del mundo.

Es evidente en Gorbea el culto al heroísmo del lenguaje como valiente empeño en fijar lo que se sabe fluyente, y de allí la característica de su poesía al mismo tiempo perfecta y no acabada, "criatura siempre naciente", rodeada por lo que en el poema "Hölderlin" es descrito como "margen de lo tatuado": o sea, en este caso, el margen vibratorio y sugerente de los simbolistas. Es evidente también la elección de coraje que significa buscar "su orgullo entre frutos del páramo". No es una poesía fácil, ni surge de una actitud interna de facilidad. La experiencia del tiempo distinto no le otorga una fe satisfecha. La eternidad de Gorbea no es estática. En lo creado percibe agudamente el ritmo del yin y el yen, el pulso de las puertas que se abren y se cierran, aislando un instante vacío, intemporal, pero volviendo siempre al vaivén infinito. Las naranjas de estos poemas son solo "breves formas de quietud". La hoja ordena el "laberinto de la materia" pero no hacia el borde o la frontera detenidos, sino solo a "rasgos de una fricción que la sostiene". El substrato es la energía, la movilidad. Hay ciertamente un ambiente de otoño, de ceniza, de crepúsculos rescatados por "el brazo que alguien te ofrece ya no asediado por un paisaje de vanos límites", así como el mirlo que se posa por fin en el árbol "retorna a este lugar donde tal vez comienza otra vigilia", hasta que árbol y pájaro se unen y olvidan el uno en el otro. Es la caducidad vencida por la fusión mística, el tiempo distinto, el instante solitario que triunfa sobre la soledad y en el que se recuperan el olvido y la memoria.

Pero Gorbea sabe que fuera de esos momentos únicos está la labor humana frente a lo mutable. Y entonces busca dos caminos. Primero, el amor de lo creado. Esos frutos que se deslizarán al "ocre de abril" son, a pesar de todo, una "respuesta irreprochable". La aceptación del ritmo vital se equivale con la entrega al tiempo distinto, ambas indisolubles y exaltadas por los sentidos en ira que ofrecen a la "excitada pupila" imágenes de terrible belleza, imágenes análogas al alma porque el ojo sensible es afín al ojo distante. Y segundo, la misión ardua y concentrada de recrear el Universo en el verbo: verdadera posibilidad del hombre, su posibilidad trágica, su rebeldía prometeica.

El mundo de Gorbea es, en definitiva, fluyente pero no ilusorio; la apariencia, "voraz aunque no efímera". Y en este sutil equilibrio, en esta voluntad de estrictez veo aquella preferencia del taoísta por el vacío de la copa, antes que por la copa misma: una mística controlada que no se permite ni aun la complacencia en los transportes de los sentidos del alma, un manejo del fervor de los sentidos del cuerpo que eleva sus "frutos agriamente sonoros" a la atmósfera desnuda donde lo humano y lo sagrado son uno. Donde, riesgosamente, Prometeo respira "el aire (que) enrarece las sienes".

El Arte Único es un libro que requiere una lenta degustación y cuyo hermetismo puede suscitar rechazo inicial. Pero ocurre con él como con sus "Alimentos": "los dientes vuelven a ser poblados por esa mordedura que no han conseguido marchitar". Un sabor a naranja que perdura en quien lo ha comido, con su sol inextinguible.

ALICIA DUJOVNE ORTIZ

BIBLIOTECA NACIONAL

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: *Poetas catalanes contemporáneos*. Barcelona, Seix Barral, 1968.

Diez son los nombres de los poetas convocados en esta antología por Goytisolo ubicados en dos grupos entre los que media el sangriento tajo de la guerra civil, de tan deplorables consecuencias para el desarrollo de las culturas del mosaico ibérico, y muy en particular de la catalana de secular prestigio. El primero de ellos lo integran los poetas que alcanzaron su madurez antes del cataclismo y allí están los nombres de Carner, Riba, Foix, Salvat-Papasseit y Manent. En el segundo figuran los que con denodado esfuerzo "comenzaron a seguir" cantando en su propio idioma, pese a las dificultades acrecentadas. Son ellos Pere Quart, Rosselló-Pórcel, Espriu, Vinyoli y Ferrater.

Claro está que tan simétrica división cronológica, no puede dejar de ser aleatoria y su propio responsable nos lo advierte: en el primer caso, fuera de Salvat, muerto mucho antes de la guerra, en 1924, los otros cuatro han continuado su labor con posterioridad a ella. En el segundo, Rosselló-Pórcel murió en pleno año 38 siendo aún muy joven. Tales dificultades son de por sí ineludibles, pues tanto la vida como la muerte, y el canto que entre ambas se levanta, nunca se avienen a encasillarse en las clasificaciones sistemáticas. Pese a ello debemos agradecer a Goytisolo este trabajo que nos permite conocer una muestra de la labor de poetas de tan diversos temperamentos y auténtica personalidad, a través de sus traducciones, ya que de otro modo hubiesen permanecido fuera del alcance de nuestra comprensión.

Claro que pese a su eficiencia, y a lo bilingüe de la edición un poema traducido, así sea de un idioma peninsular a otro, no puede dejar de ser un bello rostro adivinado a través de un cristal al que empaña el aliento. Se traducirá, seamos optimistas, lo esencial, pero para comprobar lo ya bien sabido, que en la poesía lo esencial siempre es "lo otro", las evanescencias prosódicas, los sobreentendidos de clan, las interlíneas, todo lo que se deja a cargo del lector, cuyo idioma no puede ser retraducido al original del poema ni por el más sagaz de los traductores.

Aquí debo confesar mi anticipada desolación ante los posibles malos entendidos por lo que tengo que añadir, y es que ante la traducción en un poema escrito en lengua extraña, comprendo lo irreparable de sus deficiencias que no dejan de ser reflejo de las mías. Pero ante las traducciones de estos poetas catalanes, cultísimos todos ellos, como lo demuestran sus bien asimiladas influencias intra y extrapeninsulares, capaces fuera de toda duda de escribir en castellano con soltura desde luego superior a la mía, como lector, experimento la sensación de un presunto rechazo, no ya impuesto por la fatalidad semántica, sino en cierto modo deliberado.

Desde luego que ni se me pasa por la imaginación cuestionar su derecho inalienable a escribir en su idioma preferido, pero pienso en las consecuencias limitativas para la noble labor del que disponiendo de dos idiomas simultáneos se decide por el área incomparablemente más reducida, añadiendo a las mil dificultades inherentes al ejercicio poético, la puramente estadística de la reducción voluntaria del número de sus posibles lectores.

Si se tratara de poetas que por cantar al terruño se vieran forzados a un contacto inmediato con el decir de sus gentes para acceder a lo universal a través de lo popular —el caso de la *Mireia* de Mistral en Provenza o de *La Sardana* de Maregall en la propia Cataluña— comprendería la *necesidad* del idioma vernáculo y la validez del sacrificio de la extensión del área de posibles lectores por el acrecentamiento de la intensidad en el goce de los menos, capaces de compartirlo a fondo.

Pero ese no es el caso de ninguno de los diez poetas integrantes de esta hermosa antología: sus temas prescinden de lo folklórico y de todo prurito de inmediatez populista, para ser los de cualquier poeta culto universalizante dentro o fuera de la Península Ibérica. Ninguna fatalidad idiomática o literaria les obligaba a la preferencia de cualquiera de sus dos idiomas, y de haber decidido por el de más dilatada extensión, es seguro, dadas sus cualidades, que tanto yo como la mayoría de los lectores de esta nota, hubiésemos conocido sus nombres y sus poemas mucho antes que la noble tercería de Goytisolo nos lo hiciera posible. En los casos de Josep Carner y de Gabriel Ferrater, para limitarme al primero y al último de la muestra de tan pareja calidad, ello me parece indiscutible.

Se me ocurre que la solución pudiera estar en que estos poetas amantes de la perdurabilidad de su lengua ancestral, escribieran sus poemas —escribieran, digo, no que escribieran y luego tradujeran, porque ni el propio autor sería capaz de eludir la manquedad implícita en toda traducción— en ambos idiomas: concebir y reelaborar cada vez dos versiones del mismo poema, lo que redundaría en beneficio de ambas.

Todavía un gallego puede aventurarse, en cuanto poeta culto, a permanecer dentro de su idioma vernáculo, porque su lengua está menos necesitada de traducción a nuestros oídos. Algo se difumarán, sin duda, pero los adivinaremos entre la llovizna que, al diluirlos, les añade el nostálgico encanto de su propia región. Pero eso no sucede con el catalán, de reciedumbre prosódica pródiga en abruptas tes finales, *malalat, set, desfet,* etc., en súbitas frenadas en acentos agudos y en su autenticidad idiomática que torna imprescindible la traducción. Sirva de ejemplo este poema del recién citado Gabriel Ferrater:

> Aleshores, quam jéiem
> abraçats davant la finestra
> oberta al pendis d'oliveres (dues
> llavors nues dins un fruit que l'estiu
> ha badat violent, que s'omple
> d'aire) no teniem records. Érem
> el record que tenim ara. Érem
> aquesta imatge. Els idols de nosaltres,
> per a la sumisa fe de després.

Necesitamos la intercesión de Goytisolo para que se nos aclare su belleza:

> Entonces, cuando yacíamos
> abrazados frente a la ventana

abierta al desmonte de los olivos (dos
semillas desnudas dentro de un fruto que el verano
ha abierto violento, y que se llena
de aire) no teníamos recuerdos. Éramos
el recuerdo que tenemos ahora. Éramos
esta imagen. Ídolos de nosotros
para la fe sumisa de después.

Es entonces cuando conmoviéndonos como nos conmueve esa fidelidad a lo propio, no deja de impacientarnos que tal poeta, al que sabemos poseedor de nuestro común idioma, prefiera enclaustrarse en el suyo minoritario.

Sin discutirle su pleno derecho a ello, no deja de dolernos el voluntario portazo que hizo imprescindible la siempre relativa eficacia de la rendija entreabierta por la buena voluntad del traductor.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

OSVALDO ROSSLER: *Antología* (con prólogo de Fermín Estrella Gutiérrez). Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.

La antología es una prueba severa que no todo poeta puede sortear. De repente queda en exhibición el desarrollo de un destino para ser medido y juzgado: temática, conflictos, evoluciones del lenguaje. Si el camino elegido por el poeta fue equivocado, o abundó en defectos, la antología reafirmará cada una de esas fallas, pondrá al descubierto de una manera progresiva la aridez, la falencia de una labor que como la del poeta exige no sólo constancia, sino gracia, don de creación, individualidad matizada. La otra posibilidad es que nos encontremos ante una prueba definitiva.

La muestra que Ediciones Culturales Argentinas ha hecho de la obra poética de Osvaldo Rossler se inscribe en el segundo caso. Es decir, muestra la evolución de un poeta real; de un poeta que se comunica auque a cada momento esté señalando las dificultades para entrar en comunicación; que no es intimista a secas, pero cuyo mundo se mueve dentro de la más neta intimidad; que no hace prédica social, pero que desde el primero hasta el último libro no ha dejado de patentizar un estado de alerta frente a problemas colectivos; que no es hermético ni oscuro, pero que tampoco muestra acceso fácil como podría desprenderse de esa fluidez y claridad, de esa idea de transmisión directa que causan sus poemas.

Rossler dice cosas, ensaya permanentemente interpretaciones sobre los hechos y conducta de sí mismo y de los otros, y lo hace con exactitud, con esa prodigalidad que pareciera patrimonio casi exclusivo de novelistas o filósofos. ¿Poemas entonces equiparables a tratados morales? No. Y esto por la sencilla razón de que antes que nada son objetos estéticos. Rige en ellos la música, la imagen, el ritmo. ¿Poesía, por ende, que se solaza con el efecto artístico? Tampoco. Toda esa cobertura no lleva otro propósito que hacer más efectiva la penetración de aquello que se quiere revelar desde el plano más íntimo. Poemas como *En un bar*, o *El*

hombre de la oreja cortada, o *El mito de la libertad,* o *Buenos Aires,* han señalado un nuevo tono entre nosotros precisamente porque la aptitud confesional fue llevada a sus últimos términos: "Escribo desde un bar, desde una mesa/con tajos, quemaduras,/manchas de suciedad antigua./Es una mesa de madera,/es una mesa de silencio,/es una mesa hecha con tablas,/con paciencia, con tedio, con rutina,/es una mesa y es también/un estado de alma,/es un apoyo más, es un soporte/donde puedo volcar y descansar/el peso de mi cuerpo, los dos brazos,/donde puedo escribir/en medio de la gente lo de siempre./Suelo venir aquí/cuando me canso de mi pieza y siento/que me he quedado afuera/del espacio y del tiempo de los otros./Suelo venir cuando me advierto a solas,/tremendamente a solas en un cuarto/donde la lámpara y el libro/terminan por volcarme en un abismo./Suelo venir, suelo arrojarme enfermo/en la silla cualquiera de una mesa cualquiera/cuando siento en lo interno/que el acto de vivir de alguna forma/debe ser compartido, dividido,/sometido al consenso de los otros" *(En un bar).* En *Buenos Aires* la recapitulación es más vasta aún, incluye infancia, evoluciones de la adolescencia, inicia la despedida: "Aquí me crié y urdí mi propio laberinto,/aquí elevé mis horas en el amor o el odio,/aquí logré los diálogos más hondos con amigos,/aquí habré de morir un día señalado".

Esta poesía que no se solaza con el canto en soledad, que nunca deja de revelar ese toque motivo, ese temblor que es la demostración de la receptividad del poeta para con lo que lo rodea, de más en más inicia la aprehensión de nuevos temas y situaciones. Así los últimos libros, *Cantos de amor y soledad* (1965); *Tiempo que vivo* (1966); *Argentina extraña* (1967) tienden a completar una visión abarcadora de la persona del poeta y de la realidad general. Qué lejos estamos de la amistad paciente con la pena personal, de la queja estéril de tantos otros. Parecería que nuestro poeta trata de redimirse del ejercicio de un oficio que hace de la propia persona un culto obligado.

Rossler en esta antología nos ofrece una historia, un ciclo, una aventura interior. Lo que nos dice pertenece a todos, refleja un medio, una época, el corazón de una ciudad que alberga y castiga simultáneamente. A punto de concluir estas líneas, vuelvo a tomar el libro, a recorrer los apretados elementos que componen un orbe nacido imperiosamente para irradiarse. Fantasía y realidad se disputan cada imagen, cada trozo de palabras. Las llamas del instinto y del espíritu alumbran por igual. Estoy seguramente ante algo perdurable.

JORGE CRUZ

Antropología

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Mitológica, I Lo Crudo y lo cocido,* traducción al castellano de J. Almela. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Para Claude Lévi-Strauss la antropología es una verdadera encrucijada donde confluyen los intereses de psicólogos, lingüistas, lógicos y etnólogos. El objeto

privilegiado que sustenta semejante convergencia es el espíritu humano. Este concepto iluminista solo es exhumado para someterse a una definición formal. No sin alguna analogía con la crítica kantiana, se trata de fundar su alcance universal sobre la posibilidad de establecer un inventario exhaustivo de las leyes de estructuración de lo real a las que, en definitiva, se reduce. Para el autor esta concepción no representa un presupuesto de índole especulativa, sino una hipótesis cuya validez tiene que ser probada. La demostración deberá abarcar el amplio escenario de las manifestaciones humanas. Inspirándose en la distinción marxista entre infraestructura y superestructura, Lévi-Strauss escoge un par de dominios que por su localización polar le parecen aptos para prestar apoyo a proposiciones del grado de generalidad que intenta alcanzar. Su obra en conjunto puede ser considerada como la realización progresiva de esa demostración. Una primera etapa fue cubierta por *Les structures élémentaires de la parenté* (1949) cuyo objetivo consistió en probar que instituciones en principio tan variadas como las del parentesco podían ser interpretadas como manifestaciones de un conjunto limitado de reglas formales. Las publicaciones ulteriores estuvieron consagradas a explicitar las posibilidades metodológicas inauguradas por el primer momento de la prueba. *El pensamiento salvaje* (1962) extrae las últimas riquezas de aquel dominio inicial y comienza ya a explorar el ámbito que definirá su segunda etapa teórica. Si, a pesar de ciertas significativas vacilaciones, Lévi-Strauss conviene en atribuir carácter infraestructural a los hechos de parentesco, habrá que admitir que el momento complementario de su argumentación, al tematizar el multiforme universo de los mitos, aspira a instalarse en el orden de las superestructuras. Al estudio de tales productos de la imaginación humana está consagrada la serie *Mitológicas* que se inicia con *Lo crudo y lo cocido* (1964) y se completa con *Du miel aux cendres* (1968), y *L'origine des manières de table*

El interés de Lévi-Strauss por los mitos no esperó, sin embargo, hasta *El pensamiento salvaje* para ponerse de manifiesto. Ya *Antropología estructural* (1958) recogía una serie de trabajos dedicados al tema y dejaba establecido el marco categorial para las investigaciones ulteriores. Ese mismo año aparecía el trabajo sobre "La geste d'Asdiwal" *(Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études)* y fue el análisis de un mito el que, en su clase inaugural del *Collège de France* (enero de 1960), le permitió ilustrar el método estructural. Pero el verdadero arraigo del interés por el estudio de los mitos en la corriente estructuralista solo se aprecia cuando afloran los vínculos que la unen con las investigaciones del formalismo ruso en el campo del folklore (cf. Claude Lévi-Strauss, "La structure et la forma. Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp", *Cahiers de l'Institut de Sciences Économiques Appliquées,* nº 99, 1960).

Frente a estas incursiones preliminares, subordinadas casi siempre a propósitos teóricos (por ejemplo, la ilustración del alcance extralingüístico del método estructural), *Lo crudo y lo cocido* inaugura la exploración sistemática del universo mítico. El terreno escogido para esta nueva puesta a prueba de la metodología estructural, y de su hipótesis correlativa acerca de la naturaleza del espíritu humano, es la mitología de los pueblos indígenas de América del Sur. El autor, cuyos primeros trabajos de campo se desarrollaron en este mismo escenario, describe la empresa como una excursión por el vasto paisaje mítico

que se extiende desde el Chaco hasta más allá del Amazonas. Tal itinerario entraña el análisis de casi dos centenares de mitos que cubren una gran variedad de temas: origen del agua, del fuego, de los cerdos salvajes, de las estrellas, de las mujeres, de las plantas cultivadas, de los colores de los pájaros, del jaguar, de la vida breve, etc. El problema que enfrenta Lévi-Strauss es análogo al que se le presentó en el campo del parentesco: se trata una vez más de desentrañar la unidad oculta tras la diversidad de las manifestaciones. Y así como la multiplicidad de los hechos de lenguaje no es obstáculo para que el lingüista establezca ese reducido inventario de sus reglas de formación en que consiste la sintaxis, tampoco el mitólogo tropezará con la multiformidad de su dominio cuando intente esbozar "una sintaxis de la mitología sudamericana" (pág. 17). Para ello será necesario reducir ese diversificado conjunto de mitos a la unidad de un sistema de relaciones. La unidad así lograda no será la de una substancia, sino la de un grupo de transformaciones. El sistema alcanzado funcionará como un código global que garantizará la recíproca traducibilidad de los mitos. Si el análisis se limitase a considerar los contenidos particulares de cada mito —al estilo de la mitografía tradicional—, no solo quedaría bloqueado el camino hacia la universalidad, sino que se disimularía la propia índole relacional del mito. Este último, en efecto, funda una verdadera "lógica de lo sensible" (págs. 11 y 23) y la reflexión acerca de su naturaleza tiene que colocarse más allá de la alternativa clásica entre lo concreto y lo abstracto, lo empírico y lo lógico, lo sensible y lo inteligible.

El punto de partida y el hilo conductor de la indagación lo constituye un mito de los indios Bororo del Brasil central: *Los guacamayos y su nido* (págs. 43-45). Por el papel que desempeña, Lévi-Strauss lo denomina "mito de referencia". El análisis estructural permitirá distinguir las secuencias que lo integran y, una vez establecidas estas, construirá el grupo de transformaciones del que cada una participa. Para esta última operación, será necesario recurrir no solo a los materiales del mito de referencia, sino también a los de otros mitos cuyas relaciones de isomorfismo con aquél se encuentran suficientemente fundadas por el contexto etnográfico. Se pasa así de la consideración de los mitos particulares a la de ciertos "esquemas conductores" (pág. 12) que se cordenan a lo largo de un mismo eje. El punto de inserción de cada uno de esos esquemas en el eje es el origen de nuevos ejes provenientes ya no del análisis de mitos de la misma población, sino de poblaciones cercanas cuyas analogías estructurales autorizan esa extensión. Semejante desarrollo transforma, a su vez, la índole de los esquemas y mitos hasta entonces relegados por el análisis pueden ser integrados al sistema junto con otros pertenecientes ya a poblaciones cada vez más alejadas. Nace, de esta manera, "un cuerpo multidimensional" (pág. 13) y el estudio de los mitos se expande como una nebulosa.

Pero si tal es la descripción del movimiento del análisis, es preciso convenir —nos dice el autor— que este se adecua a la naturaleza propia de su objeto. Los temas míticos "se desdoblan hasta el infinito" (pág. 15) y el objeto de la mitología solo ostenta la unidad de una tendencia o de un proyecto y nunca la de una substancia. Retomando una metáfora que le es cara, Lévi-

Strauss alude a la realidad mítica como a un inagotable juego de reflejos y al estudio de los mitos como a una extraña persecusión, en esa trama sin principio, de rayos que se cruzan y se separan constantemente. La tarea del mitólogo es inacabable porque la índole del mito es in-terminable. Y, en efecto, el análisis bien pudiera haber comenzado por otro mito y su punto de llegada también hubiese podido quedar más acá o más allá.

Semejante indeterminación esencial no puede menos que renovar la pregunta acerca de la peculiar naturaleza del mito. A este interrogante el autor comienza por darle una respuesta negativa: la realidad mítica *no es* aquello que creen quienes en cada caso la viven. Si la lectura de un mito es una operación interminable que pronto transgrede las fronteras de ese mito para alcanzar paulatinamente un territorio ilimitado, aquellos contenidos particulares en los que determinado grupo social pone su fe aparecen como momentos arbitrariamente extirpados de ese dinamismo esencial. Y así como quienes usan una lengua no son conscientes de la estructura gramatical que la constituye, de la misma manera los "usuarios" de los mitos desconocen la trama de relaciones en función de la cual solamente estos adquieren su significado. Por eso, lejos de que sean los hombres quienes piensen los mitos, habría que admitir que son estos quienes "se piensan entre sí" "a través de los hombres" pág. 21) .

Lévi-Strauss se aproxima, pues, a una respuesta positiva a aquella pregunta cuando aborda la comparación del mito con el lenguaje. Si convenimos en denominar "código de primer orden" al lenguaje articulado, en la medida en que el mito se apoya sobre ese nivel lingüístico para construir una estructura que lo trasciende, habría que considerarlo como un "código de segundo orden". Y puesto que la mitología se define como la constitución de un sistema global de equivalencias que permite pasar de unos mitos a otros, se la puede pensar como un "código de tercer orden". Aunque no es difícil advertir que, por obra de aquella adecuación que señalamos entre el movimiento del análisis y la naturaleza de su objeto, el estudio de los mitos termina por ser una parte de la realidad mítica (pág. 21) .

El autor da un paso más hacia la solución del problema planteado por la índole del mito cuando reconoce el parentesco entre este y la obra de arte. Ambos se dejan definir por el establecimiento de aquella "lógica de lo sensible" a que ya aludimos. Y, según Lévi-Strauss, también el arte tiene que ser pensado como una forma de lenguaje. Ya en otras obras había propuesto algunas reflexiones acerca de los fenómenos estéticos. Pero si, por ejemplo, *El pensamiento salvaje* se concentró en el análisis de la pintura (cf. cap. I) , ahora el interés se transfiere al dominio de la música. *Antropología estructural* había sugerido que la estructura de los mitos debía concebirse por analogía con lo que en música se conoce como "variaciones sobre un mismo tema" y que la interpretación de un mito se parecía más a la lectura de una partitura que a la de un texto literario. *Lo crudo y lo cocido* va hasta el final de ese camino. Con esto pretende el autor haber hallado una solución particularmente elegante al problema de obtener una forma de exposición que no traicione el carácter multidimensional del mito. De manera que no solo reconoce a la música —empezando por la de Ricardo Wagner— como la principal fuente del análisis

estructural de los mitos, sino que el mismo libro estará ordenado ya no según la serie lineal de los capítulos, sino al estilo de una obra musical. En sus diversas "partes" encontraremos un "tema y variaciones", una "sinfonía", una "fuga", una "sonata", una "pieza cromática", un "divertimento', una "cantata"... todo esto precedido por una "obertura" que introduce las escasas precisiones metodológicas que el autor cree necesarias para la inteligencia del texto.

Nos hemos limitado a evocar algunos de los rasgos que definen el clima especulativo de este libro. Su mérito más inmediato lo constituye, a nuestros ojos, el hecho de presentar una considerable masa de material mitográfico que normalmente solo se encuentra en publicaciones especializadas. En cuanto a las proposiciones de carácter metodológico y especulativo —pero en el caso de Lévi-Strauss es difícil deslindarlas claramente— que sustentan el tratamiento de ese material, pensamos que por de pronto tienen que ser sometidas a la prueba de esa "severa crítica" que el propio autor (pág. 39) no vacila en solicitar para conceptos que como los de simetría, inversión, equivalencia, homología, isomorfismo organizan la actividad estructuralista. Pero también es evidente que una crítica de esa naturaleza tendrá que partir de un análisis del conjunto de la obra del autor. Esperemos, al menos que, como lo expresa el protagonista de uno de los mitos analizados por Lévi-Strauss, los dardos de la crítica permitan rescatar con toda su riqueza la viviente mitología que habita en el seno de ese cuerpo teórico.

RICARDO POCHTAR

Entrevistas

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: *El arte de narrar*. Caracas, Monte Avila Editores, 1968.

Detrás de un título sorpresivo se desarrolla un gran *party* intelectual donde el anfitrión, Emir Rodríguez Monegal, reparte los confites temáticos a sus invitados. Estos, escritores de pro y luces en su mayoría (alguna pintora y un cineasta muestran también sus galas) hablan con agilidad de gimnastas y destreza de malabaristas frente a un implacable grabador atentamente vigilado por el señor Monegal. Reducida a su esencia, la fiesta es un reportaje silvestre y, a veces, sesudo. Se obvian algunas vulgaridades y se cae en otras. Se va a la médula aunque esto traiga sus inconvenientes. No deja de ser una entrevista en la que los asuntos, a pesar de estar bien motivados, no fraguan a la altura de sus pretensiones. Están como arrancados a girones de un todo más denso y también, necesariamente, más extendido.

El encuentro con Carlos Fuentes, tal vez el mejor de todos, es un *puzzle* donde el elemento sobresaliente es el escritor emigrante o inmigrante, según el

ángulo visual. Para el autor de *Cambio de piel* el despegue físico del escritor concluye en un aterrizaje casi forzoso en su centro creador. "Hay un momento en que una literatura existe y va adelante gracias a sus emigrados" dice Fuentes. Caso Cortázar y Octavio Paz, varias veces citados a propósito del tema en esta y otras entrevistas. Porque hay una coincidencia, sin duda fortuita, y es la de que muchos nombres que figuran entre los agasajados, son golondrinas que por ahogo espiritual (político o social) han ido a refugiarse a otros climas. París, en orden de preferencia. Max Aub, Guillermo Cabrera Infante, Juan Goytisolo. Y todos se justifican con ejemplos gloriosos en la historia de la humanidad. Lo cual puede ser significativo pero no verdad apodíctica. Algunas golondrinas no hacen verano y aunque la perspectiva sea un excelente mangrullo que permite discernir sobre el panorama contemplado, no es necesario irse para que una literatura exista y siga adelante gracias a sus escritores exilados, como lapidariamente piensa Fuentes. Además, y para continuar con el entrevistado más eufórico en el tema, acusa de "canibalismo ambiente" a toda la literatura latinoamericana, calificativo que se morigera un tanto con otras aclaraciones más lúcidas sobre la nueva casta de escritores americanos. No todo es zona de depresión en este hemisferio.

El diálogo con Severo Sarduy no tiene desperdicio. Pese a su juventud —no contaba treinta años cuando se hizo la entrevista— las meditadas expresiones sobre el barroco americano y los pasos de la crítica moderna desde el estructuralismo esencial del lenguaje, señalan en él una inteligencia despierta dispuesta a abordar con seriedad el hecho literario.

Otros entrevistados toman atajos menos literarios. Max Aub discurre graciosamente sobre "la confusión de nuestro tiempo" y la justifica filosóficamente con aquello de que la vida crea situaciones y lo que a simple vista es una "confusión" no es más que mera virtud humana de ser como el camaleón. Leonor Fini, la musa surrealista sin edad, tropicalmente discurridora, abrumada de actividades a los sesenta años, no pierde el genio lúdico de su generación. Su charla es un *scherzo* vivaz, malicioso, moteado de vistosos juegos de palabras.

El arte de narrar, practicando un "género rutinario" y de lejana antigüedad, consigue resultados desparejos. El salpicón de tópicos y creadores dificulta una unidad prometida en la tapa y aunque el hábito no haga al monje, siempre se espera que congenien.

BEATRIZ DE NÓBILE

IVÁN SCHULMAN Y OTROS: *Coloquio sobre la novela hispanoamericana.* México, Tezontle, 1967.

Este libro contiene los trabajos de un grupo de distinguidos críticos universitarios, reunidos en 1966 en la Washington University (Saint Louis, Missori, E.E.U.U.), para discutir sobre la novela hispanoamericana. Si bien no se menciona en la obra que haya existido un cuestionario previo, todos los participantes del coloquio han coincidido en tratar un repertorio de temas que reflejan cabalmente lo más esencial de la materia.

Iván Schulman se ocupa de *La novela hispanoamericana y la nueva técnica,* y comprueba que en la narrativa hispanoamericana se va dando un proceso de asimilación y síntesis de lo americano y lo universal. En la búsqueda de la universalidad de la expresión, se recurre a nuevos procedimientos formales para captar la obsesión por el tiempo y la angustia. Estudia Schulman los aportes de la narrativa europea y norteamericana, y afirma que la adopción de técnicas nuevas no significa el abandono de la preocupación social: se trata de una óptica que va de lo interno a lo externo, para lograr una narrativa en que se plasme la crisis contemporánea. Se desdibujan los límites genéricos y la preocupación por el lenguaje indica el sentido lírico predominante.

Manuel Pedro González aborda *La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional.* Hace años que González viene criticando, en las experiencias narrativas contemporáneas, tanto la falta de originalidad y el espíritu de imitación de los nuevos novelistas, como el esnobismo y la pedantería de muchos críticos que alientan, desmedidamente, a ciertos escritores. Su posición de compromiso con una literatura de tipo social es, por otra parte, tan conocida como su apasionamiento y combatividad.

Según González, asistimos a una crisis universal de la novela que, desde 1945, no ha producido ningún valor notable. Después de un período de vitalidad, se padece hoy una decadencia transitoria, como corresponde a la crisis social del "capitalismo democrático". Los narradores se han extraviado y "han echado por el atajo de la extravagancia, lo grotesco, la mistificación, la excentricidad embrollada en la sintaxis, la puntuación y hasta el léxico" (p. 49).

Los imitadores latinoamericanos de Joyce, Faulkner y los experimentalistas franceses, no han pasado del "pastiche", y, por otra parte, agrega, la buena narrativa contemporánea se ha escrito al margen del ejemplo de autores como los mencionados.

A la promoción de Asturias, Carpentier, Uslar Pietri, Mallea y otros, ha sucedido un grupo de narradores que, además de carecer de originalidad, son mortalmente aburridos. Como ejemplos, González cita *Rayuela,* las obras de Carlos Fuentes, *La ciudad y los perros* y otras más. Todas ellas representan, según él, los vicios de imitación, complicación innecesaria y bizantinismo.

González afirma que "Ninguna renovación técnica será válida y fecunda si no es auténtica y autóctona, es decir, si no es ingénita y secuela del genio creador nativo" (p. 76). La afirmación, tan contundente, pareciera ser verdadera; pero quizás no lo sea tanto la identificación de originalidad y calidad literaria. ¿Qué es, por otra parte, la originalidad? ¿Representa un valor absoluto? ¿Hasta dónde puede el artista escapar a la imitación de los que considera modelos mejores? La discusión sería larga; y ya se ha planteado muchas veces en la historia literaria.

Pero si las bases de estas afirmaciones son muy discutibles, sus juicios de lector de novelas, experimentado y sensato, se deben tener muy en cuenta. González advierte la dimensión intelectual de algunos d los novelistas nuevos, pero no se engaña en cuanto a las fallas estrictamente narrativas de muchas de estas novelas. Sus análisis de *Rayuela, La región más transparente, La muerte de Artemio Cruz* y *La ciudad de los perros,* nos muestran su voluntad de compren-

der a los autores, pero también su ánimo insobornable, decidido a sostener, contra todos, sus juicios acerca de lo que él considera fracasos rotundos.

Muy distinta es la posición del chileno Juan Loveluck, quien en su *Crisis y renovación de la novela en Hispanoamérica* y luego de un análisis detallado y profundo de todo el panorama de la última narrativa, se hace cargo de los defectos y aciertos de los escritores involucrados en estos estudios. La renovación técnica y la búsqueda de una dimensión en profundidad, que se advierte en la novela contemporánea, son decididamente positivas. Es verdad que en *Rayuela* hay "un virtuosismo a veces enrarecido" (p. 129), y que muchos de estos libros, dirigidos a lectores intelectuales, necesitan aclaraciones comprensivas. También es cierto lo de la imitación de procedimientos formales. Pero todo ello debe juzgarse a la luz de un criterio contemporáneo, para el cual "El arte es una comunidad sin fronteras en que todos aprenden de todos" (p. 133). La imitación honrada, sostiene Loveluck, ayuda a la originalidad; y lo importante es subrayar que, a través de riesgos e imperfecciones, se apunta hacia una universalidad que es valiosa.

Otro crítico chileno, también novelista y poeta, Fernando Alegría, en *Estilos de novelar o estilos de vivir*, refuerza la posición de Loveluck, al ahondar en los motivos de la proyección universal a que aspiran estos escritores. Quien quiera integrarse con su realidad en plenitud de experiencias, no podrá menos que ser testigo del drama y de la angustia contemporáneos. La novela es una forma de vivir la rebeldía y la búsqueda de autenticidad en que se ha embarcado el hispanoamericano de nuestros días.

Todos los trabajos agrupados en este volumen giran en torno a cuestiones graves y decisivas de la literatura hispanoamericana contemporánea. La voz de Manuel Pedro González disuena con las de los otros participantes del coloquio; y sus protestas de lector, que conocemos a través de los juicios del crítico, establecen un diálogo apasionante por la seriedad, firmeza y claridad de los planteos de cada uno de los interlocutores.

En esta obra, que consideramos entre las más valiosas de las publicadas últimamente sobre la materia, queremos subrayar, además, la riqueza de los temas que en ella se tratan; pues si bien la originalidad y la imitación, y el sentido y alcance de la renovación formal de la narrativa nueva, son los principales, de todo el conjunto se desprende una multiplicidad de cuestiones que interesan extraordinariamente. En cada uno de los trabajos puede hallarse, asimismo, una fuente abundante de referencias críticas, indispensables para el estudio de estos problemas. La erudición y la bibliografia acompañan, pues, la responsabilidad de los análisis y juicios, siempre dentro del talante propio de cada crítico.

Sin querer alcanzar una unanimidad que no se ha pretendido en este libro, quizás se pudiera concluir en que la novela hispanoamericana, a través de una crisis que como tal es positiva y fecunda, muestra frutos logrados, junto al inevitable tributo de fracasos que comporta un proceso literario tan rico y complejo.

ENRIQUE ZULETA ÁLVAREZ

Ensayos

DOMINGO MILIANI: *La realidad mexicana en su novela de hoy*. Caracas, Monte Avila Editores, 1968.

No se trata de una interpretación de tipo sociológico, sino de un enfoque integral de la novelística mexicana. El texto es breve y el lapso abarcado muy amplio (ya que llega a "hoy" tras un análisis que comienza por la novela prerrevolucionaria), pero el libro no es superficial, y tiene toda la utilidad de una síntesis, muy válida como introducción al tema, pero no solamente como tal.

El primer capítulo nos muestra a México como un collage, *creado lingüísticamente,* en el que se superponen las elogiosas hipérboles oficiales con los sarcásticos comentarios que uno oye cuando se adentra en el país. En "Contexto histórico cultural del siglo xx" pasa revista al positivismo porfirista, las vivencias revolucionarias, la aparición de la filosofía de lo mexicano (Ramos y Paz), y las novelas que surgieron en ese contexto. La obra de Azuela, considerada la cumbre de la novelística revolucionaria, ya señala, para él, el paso a otra cosa: el comienzo de la "novelística del desencanto", que constituye "las honras fúnebres de la revolución". Esa otra novela, que tanto debe a las búsquedas representadas por Ramos y más tarde por Octavio Paz, comienza en 1943 y 1947, con *El luto humano,* de Revueltas, y *Al filo del agua,* de Yáñez. Se trata de la *novela mexicana,* distinta de la *novela de la revolución mexicana,* porque se dirige, según interpretamos, al alma de lo mejicano, a lo que hay en ella de universal y de particular. *Al filo del agua,* obra crucial, implica la sustitución del paisaje "como poema épico de la flora y la fauna" por el paisaje como misterio y atmósfera, la transformación del ritmo de la prosa en elemento narrativo funcional, el enfoque que podríamos llamar antiépico de la revolución y, por supuesto, el ingreso de Proust y Joyce a la literatura mexicana. Otra novela clave fue *Pedro Páramo,* en 1955, pero el hecho fundamental es para Miliani el "asalto a la ciudad" efectuado por Carlos Fuentes con *La región más transparente,* y continuado por la novelística actual.

Termina el libro con una mención de los principales nombres de este momento. Falta, como en toda enumeración comentada de este tipo, la perspectiva que permita organizar y valorar autores y obras. Y nos falta, sobre todo, una buena comunicación editorial que nos posibilite a nosotros conocerlos y formular nuestros juicios. Carencia que es peor todavía en el caso de la crítica (el libro trae una útil y para nosotros fantasmal bibliografía), para la que resultan insignificante pero valiosísimo paliativo las numerosas citas de Miliani. El autor de este breviario es venezolano, lo cual implica un enfoque objetivo pero, nos parece, no exterior (en el mal sentido de la palabra) del tema.

FLORINDA FRIEDMANN

PABLO ROJAS GUARDIA: *La realidad mágica.* Caracas, Monte Avila Editores, 1969.

"Ensayos de aproximación literaria" se subtitula el volumen, con objetividad innegable. En cambio, el título es engañoso, por cuanto el lector puede suponer que realmente se trata de un análisis serio de ese fenómeno literario que representan los rostros de escritores reproducidos en la tapa. Nada hay de eso. Son comentarios impresionistas más o menos floridos, al nivel de aquéllos con que nos obsequiaban/obsequian nuestros suplementos periodísticos dominicales. Al igual que éstos, los artículos de Rojas Guardia aciertan a veces, pero demasiado pocas y el texto es demasiado difuso, demasiado de tertulia (actualizada), para que el libro tenga valor. En la contratapa, expresiones como "amalgama la emoción y la idea en el molde de sus palabras" y "este mar emotivo en el que vemos bracear al prosista" advierten al lector que éste es, precisamente, el tipo de crítica que no queremos para una literatura que merece otra cosa.

F. F.

ELEMIRE ZOLLA: *Historia de la imaginación viciosa,* traducción de Enrique Pezzoni, Caracas, Monte Avila Editores, 1969.

Erudito y exaltado, Elemire Zolla es un infatigable fiscal del hombre-masa, ese espectro contemporáneo tan abstracto al que sólo se puede acorralar con estadísticas, tan ubicuo que se asoma en los estadios y los palacios, y cuya desaparición coincidiría probablemente con la del mundo que lo ha engendrado. ¿Celebraría Elemire Zolla este doble eclipse? En principio, no. Religioso, nada tiene contra la Creación, si bien la entiende a su manera. Pero como del hombre-masa no tolera ni la más ingenua o abrumada expresión, a Elemire Zolla bien puede sucederle que ponga a su propio lector en la absurda encrucijada de estar siempre con él, o siempre contra él, y que el lector, sometido a semejante compulsión desde las primeras páginas, considere el resto del libro bajo esa luz, quizá algo irritante, porque aconseja impaciencia. *Historia de la imaginación* viciosa se propone denunciar el "pecado" de la fantasía, lacra psíquica que, según Elemire Zolla, corroe a la sociedad industrial donde prospera el abominable hombre-masa, pero que arranca desde siglos atrás, florece en el romanticismo y alcanza su más perniciosa expansión, por el momento, en el arte de vanguardia. Ya las primeras metáforas de Elemire Zolla permiten al lector adivinar un curso y hacerse prudentemente a un lado. Por ejemplo, cuando compara al "hombre fantasioso" con el grillo, que es "inquieto y caprichoso", de voz "estridente, excitada, monótona", y lo opone a la abeja "laboriosa y sabia", de voz "grave, majestuosa y modulada", que correspondería al "pensador". Las metáforas de un escritor forman parte de sus premisas. Esta al parecer irresistible afición suya por las ilustraciones naturales, se amplía en Zolla hasta las dimensiones de un perdido orden teocrático-paleotécnico, que él añora.

Zolla no inicia al lector en los misterios de ese mundo, donde la imaginación recta prevalecía y todo haya sido, acaso, hogaza y honestidad. Sin embargo, le brinda algunos atisbos. Por ejemplo, afirmando que el campesino, "terminada la faena, se hunde en el sueño (y no necesariamente por extenuación)". Según Zolla, el campesino antiguo se dormía porque su imaginación no era enfermiza. Y cuando el lector comprende, de pronto, que para acuñar semejante frase es preciso no haber visto nunca una guadaña o una azada (quizá ni siquiera un caballo), se descarga a sí mismo, sin mayor trabajo, del delito que supone reparar sólo en frases y citar a medias. Hasta tal punto todo el libro es así, que citarlo a medias resulta imposible; cualquier cita equivale a la totalidad.

Fastidiosamente resignado, el lector avanza a lo largo de esta vasta invectiva, gobernada sólo por la fantasía del autor, que no deja posibilidad alguna de acuerdo o de disentimiento. Del amplio panorama, el lector no sabe ante qué detenerse. Atacando a los románticos alemanes Zolla habla de "la Europa rebelde a Goethe", pero de éste cita fragmentos de *El esqueleto de los roedores,* trabajo científico sobre esos laudables animales, como ejemplo de imaginación ordenada. Cuando aborda la fantasía en las letras francesas, invoca la autoridad de "uno de los últimos autores eminentes de la Francia religiosa, el padre Surin", de quien cita un largo párrafo sobre defectos, pero quien nunca escribió poemas o novelas. A continuación, aunque Stendhal, Flaubert, Rimbaud y Jarry fueron quienes primero denunciaron a la burguesía, la industria cultural y otros males, Zolla no vacila en declararlos cómplices de la imaginación corrupta, y ni siquiera Baudelaire, pese a todo lo que escribió sobre la materia, escapa a la guillotina, por apiadarse de un infeliz y sus delirios. Al aplaudir después la caza de brujas en Nueva Inglaterra, Zolla se complace en citar al "puritano Nathaniel Hawthorne" como cifra de probidad intelectual. Claro que pasa por alto la denuncia que sobre el verdadero motivo de un proceso por hechicería formula el propio Hawthorne en el primer capítulo de *The house of the seven gables,* por no hablar de su profética teoría de la antinovela moderna, que traza animadamente en el prefacio.

En fin, quien cree en las virtudes del campesino antiguo, no necesita leer este libro; quien no cree en ellas, tampoco.

LUIS JUSTO

SOLITA SALINAS DE MARICHAL: *El mundo poético de Rafael Alberti.* Madrid, Gredos, 1968

De la elección adecuada del método, en la investigación estilística, depende —sin dudas— el logro en mostrar la significación expresiva de un autor y su obra. Se ha llegado a decir que cada texto lleva en sí, el método, el acceso hacia la significativa exposición de esa obra. Esto ocurre con Solita Salinas de Marichal y la poesía de Alberti. La autora utiliza como fundamentos de su investigación un método que reúne los principios de Bachelard unidos a una corriente filológica hispánica (la escuela tradicionalista de Menéndez Pidal y la estilística

de Dámaso Alonso). Esta convivencia metodológica refleja la aparente diversidad que en temas, formas, procedimientos y hasta actitudes vitales agrupa la poesía de Alberti. La complejidad metódica aclara —en este caso— la compleja materia poética. Se estudian detenidamente los cinco primeros libros de Alberti, es decir la media década que va desde *Marinero en tierra* hasta *Sobre los ángeles*, por constituír, según la autora, la definición de la personalidad poética de Alberti. Otro de los aciertos interpretativos de Solita Salinas de Marichal es el utilizar las memorias de Alberti, como clave orientadora de circunstancias y motivaciones poéticas. La historia personal no diluye aquí, sino aclara la elaboración expresiva de una poesía en que hay, según parece, que acudir a muchos elementos convergentes para su interpretación.

La constante coincidencia entre vida y poesía que hay siempre en Alberti, hace necesario no prescindir de lo histórico, en particular de la historia literaria. Dos son las proyecciones, constantemente aludidas en el libro: la literatura española del momento ("bajo el signo de Góngora" o la poesía tradicional por ejemplo) y las escuelas literarias europeas, que de alguna u otra forma inciden en esos años. De todo esto puede inducirse la importancia del comparatismo, necesario si se parte de la intención de ordenar ese caudal de elementos dispares que constituyen una riqueza que no desdeña lo histórico como pasado ni como actualidad.

Insistimos sobre el acertado enfoque del estudio de Solita Salinas de Marichal: caracterizar con multiplicidad de recursos una poesía múltiple en sus singularidades, en sus voces, en sus temas. Su resultado trascendió la poesía misma de Alberti para darnos —consecuencia, una vez más de la correspondencia entre crítico y poeta— una imagen de su generación literaria: ya que esos primeros cinco años de la producción literaria de Alberti con sus ricas polaridades y ambivalencias reflejan los cambios y alcances que la poesía española logró desde 1924 hasta 1929. La eficacia del análisis de esos cinco años iniciales de Alberti, les ha otorgado una ejemplaridad tal, que avanzar en la comprensión de su lírica no constituirá ya, ningún tropiezo.

ROBERTO YAHNI

Documentos

ISAAC FRANCISCO ROJAS: *Intereses argentinos en la Cuenca del Plata*. Buenos Aires, Museo Social Argentino, 1969.

No es nada frecuente que un libro de serio rigor técnico e informativo sea, a la vez, un libro lleno de pasión. Menos frecuente aún es que junto a la pasión puesta de manifiesto en la defensa de una posición justa y verdadera, se tenga el juicio sereno y el equilibrio necesarios para valorar los esfuerzos del

oponente (llamémosle así) y hasta se declare admiración por alguna de sus actitudes.

Esto ocurre con *Intereses argentinos en la Cuenca del Plata,* obra constituída por los artículos aparecidos en "La Prensa" y "La Nación" en los meses de agosto y setiembre de 1968, así como el tercer capítulo reconoce como base la conferencia pronunciada en octubre del mismo año en el Instituto Popular de Conferencias. Los tres anexos que la completan —dos de los cuales reproducen párrafos de publicaciones brasileñas que refrendan la opinión del autor— brindan un material de destacable coherencia y unidad, sin olvidar el valor que agrega la documentación hasta ahora dispersa.

Tal como lo advierte el Almirante Rojas, los intereses argentinos están siendo perjudicados y —cosa más grave aún—, la soberanía nacional aparece seriamente vulnerada por el uso que hace Brasil de los cursos superiores de ríos de la cuenca del Plata.

En momentos en que se estudian a nivel internacional los problemas atinentes a la disponibilidad y aprovechamiento de las aguas superficiales, en que preocupa a todos los países del mundo la falta de agua potable a plazo fijo si no se corrigen gravísimos defectos de uso y administración, este libro trata de despertar las conciencias adormiladas de quienes consideran exagerada la advertencia. No, no hay la menor exageración cuando se analiza el desaprovechamiento de los recursos hidráulicos de nuestro país y nos atrevemos a agregar que la mayoría desconoce ese punto que el autor coloca en sexto lugar: "aproximadamente el 70 % de la superficie del territorio nacional es árida o semiárida"; no hay exageración cuando se menciona la falta de una política hidráulica adecuada ni cuando se pone de relieve el peligro de muerte que corren las poblaciones ribereñas del Paraná —especialmente las localizadas en el área de mayor desarrollo industrial del país— por falta de caudal necesario. Y para qué hablar de la polución de las aguas o de lo paradójico de que Brasil y Paraguay lleguen a vender energía hidroeléctrica obtenida de ríos también nuestros, a las provincias mesopotámicas, a Chaco y a Formosa.

Quienes entendemos que la organización del espacio nacional debe ser preocupación constante y primera de pueblos y gobiernos, hallamos que la obra del Almirante Rojas, valiosa de por sí en cuanto significa, pone de relieve la necesidad de que se encaren otras que clarifiquen problemas semejantes con el mismo desinteresado interés y el mismo tono apasionado. Resultan válidas para este libro y para los que, inspirados en la misma fe aún no han sido escritos, las palabras de Eduardo Mallea: "...en una época de quiebras y de miedo la pasión debe ser el tono de la verdad".

MARÍA RENÉE CURA

EXPOSICIONES

Horacio Coppola

Parecería que en estos momentos de incertidumbre y desorientación en materia de artes en general, y de las plásticas en particular, muchos de sus mejores y abnegados maestros hubiesen experimentado entre nosotros la necesidad de hacer un alto en su trabajo, para recapacitar, frente a su obra considerada en conjunto, acerca de su validez o fracaso.

Esto explica la sucesión de exposiciones retrospectivas a que estamos asistiendo, casi siempre con el muy saludable resultado de verificar que la honestidad artesanal puesta al servicio de una auténtica capacidad creadora, nunca deja de producir sus excelentes resultados.

Ahora le toca el turno para demostrárnoslo a Horacio Coppola, sin que los críticos de arte así colocados frente al irrefutable tribunal de ellos mismos, parezcan haberse dado por enterados.

Ocurre algo muy paradójico y es que esos críticos, entusiastas cuando las máquinas se entrometen en el quehacer estético, ya desde el interior de las mismas obras de arte, como en el caso de las tentativas de Schofer o de Le Parc, ya desde su exterior tal como ocurre con el actual empleo de las computadoras electrónicas, adoptan una actitud elusiva cuando la tal máquina se reduce a ser una cámara fotográfica. Los fotones no les merecen la misma simpatía que los electrones, ellos sabrán por qué.

Por mi parte confieso que en la obra de arte lo que ante todo me interesa son los resultados, y que las diversas técnicas empleadas para conseguirlos, así sean las rudimentarias de un punzón, o un dedo embadurnado de pigmentos, o por el contrario las regidas por la cibernética, jamás alcanzarán ni mi adhesión ni mi rechazo por otros motivos que no sean los de su mayor o menor eficacia para entrar en contacto con mi sensibilidad.

Y es de acuerdo con esa pauta como luego de ver la exposición realizada por Horacio Coppola en el Museo de Arte Moderno de nuestra ciudad, me resulta increible que no haya sido reconocida como lo que fue: una de las más significativas manifestaciones de arte realizadas este año en nuestra ciudad.

Toda la extensión de los pisos octavo y noveno del teatro San Martín ocupados por el museo se vió colmada con los sucesivos aciertos de una labor tesonera, ninguno de los cuales impidió el desarrollo de una búsqueda sagaz en la profundización de un refinamiento, de origen artesanal pero de intención y logro innegablemente artísticos.

En el más alto de ambos pisos se extendían a lo largo de sus muros las insólitas visiones de un Buenos Aires a un mismo tiempo pujantes y obsoletas:

colmado de tranvías, "turbio de mayorales" como diría Fernández Moreno, con vacas lecheras por la calle Viamonte, y la agresiva sordidez de los muros de la Penitenciaría de la calle Las Heras, con el entierro de Carlitos Gardel y las campesinas avanzadas de la pampa que aún transponían la Avenida General Paz adentrándose hasta los rancheríos del bajo de Saavedra. Imágenes que necesitan una breve vacilación antes de ser identificadas con las de nuestros personales recuerdos, pero que luego pasan a ser reconocidas como de una fidelidad conmovedoramente mayor, cuando no podemos menos de aceptar que esa y no la de nuestra evanescente memoria era la forma que la realidad ciudadana nos ofrecía allá por el año 1936, un año después de la exposición que junto con Grete Stern realizara Coppola en esta Revista *Sur*...

Esa capacidad de captación tenía que estar asistida por algo más que el auxilio de una fría objetividad documental, porque de haberse reducido a eso, solo nos podría ofrecer ahora un legajo de certificados de defunción y no las lúcidas iluminaciones de cómo fueron las cosas y las casas porteñas para esa época.

Y esa capacidad para la añoranza, esa salvación de lo temporal en la perdurabilidad reiteradamente conmovedora, no tengo por qué dejar de correr el riesgo de decirlo, es uno de los nobles propósitos del arte alcanzado en cada una de las fotografías de esta serie de Horacio Coppola.

Lo que acaso sea el peor reproche que hoy se le hace a la fotografía, consiste en el insoslayable parecido con sus modelos, y cuando esa mera duplicación de lo dado pasa a convertirse en finalidad definitiva, desde luego que tan pueril propósito tenderá a desviarla de lo estético. Pero que el Marc Chagall de los retratos de Marc Chagall obtenidos por la cámara de Coppola se parezca eventualmente al modelo que enfrentó, es secundario, aunque no exento de sentido, lo que allí importa es el patetismo rezumante de un rostro impar, la intergiversable versión de un modo del ser humano sorprendida en su fugacidad por el atisbo decididor del "ahora" en el que el fotógrafo justifica o malogra su trabajo.

Y aparte de eso, las "imagemas", en las que la misma objetividad de lo objetivo alcanza a traducirse en pura subjetividad estética.

Donde la rígida imparcialidad de la imagen "dada" se doblega ante los artificios compositivos del artista, y los reflejos de reflejos, en entrevero de matices desarticulan lo directamente reconocible y pasan a reorganizarlo "desde adentro", sometiéndolo a una voluntad creadora, superior en cuanto a logros de técnica estética, a todo lo que estaba al alcance pictórico del cubismo analítico.

En sus "imagemas", Coppola procede a la desintegración y recreación simultánea de sus modelos transfigurados, que aun mantienen contacto, aunque en puntas de pies, con la realidad de donde proceden, pero para remontarse hacia otro plano de existencia, ya de pura validez estética.

Su imaginación creadora, y los resultados por ella alcanzados a través de sus refinamientos artesanales son plenamente justificativos de una vocación arduamente mantenida a lo largo de toda una vida de artista. Tal es, para mí, el evidente balance de esta exposición ejemplar.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

MUSICA

Estreno de La Clemenza di Tito, de Mozart, en el Teatro Colón

"Con inexplicable atraso..." No, nada de eso. Los porteños no podemos blasonar grandes inquietudes mozartianas; las estadísticas lo prohiben. Nuestros abuelos no pasaron de *Don Juan*. Sólo en 1928 el Colón estrenó *Las Bodas de Figaro,* y las otras óperas tardaron un poco más: *Cosí fan Tutte* en 1934; *El Rapto en el Serrallo* en 1938; *La Flauta Mágica* en 1941; *Idomeneo* hace sólo seis años. Por eso, que a *La Clemenza di Tito* le llegue el turno ahora no es inexplicable. Lo inexplicable es que por fin le haya llegado, y precisamente este año, en medio de una temporada que se desencadenó con *Turandot — Traviata — Trovatore — Norma.*

La necesitábamos. Antes de conocerla, porque era bueno entrar en contacto con todas las hijas de tamaño padre, aun tratándose de una con mala fama. Y, una vez conocida, porque era muchísimo mejor de como nos la habían pintado la crítica tradicional y un antiguo registro fonográfico. No podía ser de otro modo; pues se trata de un Mozart de 1791, simultáneo de *La Flauta Mágica.* Pero mucha leyenda negra pesaba sobre sus espaldas: obra de circunstancias, género en el que Mozart no creía, composición a los apurones, pieza de encargo bien rentada, etc. Hacer la crítica de esa crítica de más de un siglo no sólo será iracundia; también estricta justicia.

No descubriremos nosotros que Mozart no era un romántico. Sin embargo, hemos de descubrir que sí lo han sido, en mayor o menor grado, sus exégetas tradicionales. Esto nunca preocupó mucho, pues de todos modos, Mozart quedaba glorificado: en su inmensidad, todo enfoque era posible. Y aun tijereteado, la parcialidad resultante era más inmensa que toda otra totalidad. Luego, la exégesis tenía visos de omnicomprensión. Demos un único ejemplo: podía encararse a Mozart y su Teatro Lírico como la individualización psicológica de sus criaturas mediante un tratamiento estrictamente musical. Osmin, Don Juan o Papageno lo permitían, y con creces. Sólo que Mozart (aun superando en esto a todos los demás) no se detuvo en este u otro esquema acuñado a posteriori por la crítica. Y ese "niño-músico" tan dócil, de pronto, en *La Clemenza di Tito,* se había tornado "enfant terrible", refractario al progreso lineal que su exégeta entreviera, y en una cabriola hacia el pasado se negaba a hacer retratos psicológicos. ¿Qué hacer? Pues ninguna clemencia con ese inclemente *Tito.* Al desván de las antiguallas con él...

Pero a nosotros nos gusta amar, y no usar. Amemos a Mozart tal como es. Y dejémoslo bromear feliz entre bambalinas, como aquella vez que arruinó una representación de su *Flauta Mágica* para hacer un chiste con el glockenspiel a Schikaneder, que oficiaba de Papageno. Y si lo pensamos mejor, el único que no sabía que estaba creando la ópera alemana era Mozart. Bien podía crear pues, al mismo tiempo y sin tanto compromiso, otra ópera italiana, y para colmo de las muy viejas. Quizá lo supiera, y obrara así a propósito, para evitarse tanto monumento no siempre desinteresado.

La Clemenza di Tito no responde a ningún esquema evolucionista; es una hija del siglo XVIII, no una disconforme "pionera" del XIX. ¿Y qué importa? ¿Por ventura el siglo XIX es una culminación de los tiempos, que al margen de él sólo admite profetas pero no mesías? Si es retórica y falsa en el tratamiento teatral, no lo es más de una Tetralogía. Sólo es distinta. Y no hablemos de falta de acción dramática. ¿Acaso Tristán no agoniza durante más de media hora, y el Rey Marke no tarda veinte minutos en lamentarse de su suerte? En suma, cada uno con su retórica, que todos tenemos alguna, y de las de hoy ya se encargarán nuestros nietos.

Pero nos queda su música. Y no busquemos adjetivo para ella; no existe. Si hubiese palabras equivalentes de la música, ésta no tendría razón de ser, y el misterio mozartiano sólo sería nuestra incapacidad expresiva. Pero es un misterio, y tal vez de los más altos. Gocémoslo en silencio. Que ante Mozart no hay absurdo mayor que oficiar de pedante.

Veamos, sí, las formas: del rondó al aria de capo, siempre números cerrados y unidos por extensos recitativos ("accompagnati" y "secchi", estos últimos de Süssmayer). Y aquí una cita de Strawinsky: "Esta sujeción voluntaria... es la necesidad de un orden sin el cual nada se hace y con cuya desaparición todo se disgrega. Y todo orden requiere una norma. Utilizando una forma dada, ya consagrada, el artista creador no se halla en manera alguna trabado para manifestar su personalidad. Por el contrario, ésta se desarrolla favorablemente y hasta cobra mayor relieve, espíritu solemne y austero".

Espíritu solemne y austero. Por su misma índole argumental, tal era el de *La Clemenza di Tito*. Y esto la acerca a *La Flauta Mágica* mucho más de lo que algunos se imaginan. Porque si hacemos abstracción en ésta de sus personajes cómicos (Papageno, Monostatos), en toda ella campea un clima de nobleza uniforme, apolínea, poco dada a las variaciones anímicas — en las que los románticos basaron buena parte de su ideal. En otras palabras: la indiferenciación psicológica de Sesto o de Tito es más cercana al tratamiento de Sarastro o Pamina que al de Leporello o Cherubino. Es verdad que algunos han creído ver la personificación de la maldad en las endiabladas *fioriture* de la Reina de la Noche, pero esto es tan delirante como que la viésemos en las *fioriture* no menos endiabladas de Vitellia. Si Mozart hubiese pretendido esto, ¿por qué el Convidado de Piedra no es un tenorino vocalizante o, mejor aún, un castrato?

En suma, debemos convencernos de que este *Tito*, como *La Flauta Mágica*, como los fragmentos del Requiem, responden a una desnudez severa y marmórea, que nada tiene de pre-romántica, y sí mucho de regreso a Gluck, a formas más densas y más simples, en desmedro de la anterior gracilidad del *Fígaro*, tan

diáfana y cincelada. Pero aquí conviene una pregunta: ¿Tan sólo nosotros tenemos derecho a oficiar ingeniosamente de neo-clásicos, o también lo tenía Mozart? Porque la posteridad no le aceptó esa voluntad de estilo; *Tito* no era algo distinto del *Fígaro,* era algo equivocado.

Y bien: concedamos esa hipótesis de trabajo. También nos gusta, porque ¡qué maravilla que Mozart haya podido equivocarse! Eso nos permite devolver a su rostro la capacidad de rictus que le hemos ido quitando a fuerza de perpetuarlo inmóvil en una pose tirana, con la estúpida sonrisa de la perfección, de lo acabado. Y además, porque nos fija aun más su verdadera dimensión: Mozart, equivocado, sigue valiendo más que todos los demás acertados.

JOSÉ LUIS SÁENZ

CINEMATÓGRAFO

Don Segundo Sombra

El cielo y la tierra se abren en el gran ángulo de la pampa dejando ver dos hombres a caballo que se dan un apretón de manos mudo, seco, intenso. Son Don Segundo y Fabio que se despiden. Quizá para siempre. Fabio lo ve partir acongojado por esas "cosas que un hombre jamás se confiesa". Prevé los movimientos de Don Segundo, y los recuerdos comienzan a surgir: una infancia en la que Fabio grande aún es testigo del chico que fue, pero que progresivamente toma vida autónoma. La memoria crece, indaga, revive. La memoria se instala y cobra presencia de testigo y protagonista en el relato de una relación simple, pura, fundamental: un chico se hace hombre, y al hacerse hombre descubre la tierra, el campo, el cielo, el mar, los animales. Todo lo hará al lado de un tutor que tiene la palabra precisa, el consejo adecuado y la experiencia que se trasmitirá. Es Don Segundo. "Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre", reflexiona Fabio, y Don Segundo, hombre-idea en la memoria de Fabio ha dejado tras de sí la enseñanza fundamental para vivir.

Durante años, las páginas de Ricardo Güiraldes hablaron solas en su elocuente silencio literario de esos encuentros y descubrimientos. Ahora, el cine, y con el cine Manuel Antín, reviven, animan y comunican en voces, ruidos e imágenes la particular odisea de amor que se escribiera hace más de cuarenta años. Don Segundo Sombra película es también un acto de amor. Un acto de respeto artístico y creativo como pocas veces se ha dado en el traslado de una a otra forma de arte. Sería *(es)* inexacto hablar de una adaptación al cine. Antín ha tomado el libro de Güiraldes y lo ha llevado a la pantalla casi palabra por palabra, episodio por episodio, y lo que es más importante, entrelínea por entrelínea.

Un leve reordenamiento dramático (que en algún caso beneficia la acción, como el unir a Antenor (Luis Medina Castro) desde el principio con Fabio, colocarlo en el episodio del baile, hacer que ese hombre sea el actor con quien después aquel tendrá la pelea), la supresión de algún pasaje (el cuento de Mercedes —que hubiese resquebrajado la unidad estilística del film—, Fabio en su estancia), no quedan en modo alguno como omisiones o infidelidades. Por el contrario, la trama se aligera, adquiere otro ritmo, un ritmo mucho más cinematográfico que de todos modos no traiciona lo literario. Porque lo importante es que el espíritu de Don Segundo, el espíritu de Fabio-Güiraldes, está siempre presente. En los descubrimientos, en la relación entrañable, en la aven-

tura permanente de ese resero que tiene siempre su alma por delante, "como madrina 'e tropilla", en la viril emoción de la conjugación del hombre con la naturaleza, y de las diferentes despedidas entre amigos, entre atisbos de amor, entre el niño hecho hombre y el hombre que se ha ganado —entre todo y entre todos— el derecho de ser llamado "padre".

Pero aún hay algo más emocionante en el "Don Segundo..." de Antín. Es la perfecta captación del campo y sus hombres. De los rojos amaneceres incrustados en las paredes del pueblo y que convierten calle y muro en una unidad-testigo del muchachito que se libera, de esas brumas matutinas que casi no se atreven a tocar el suelo y permanecen suspendidas pintando al cielo de blanco y recortando en gris los montes de árboles solitarios y aferrados a una tierra que ni los reclama ni los rechaza, de la lucha silenciosa y amalgamada de tropa y resero en la singular comunión de animal y hombre. Dios hizo a los hombres y a los árboles hacia arriba, para que echen raíces, y a los caminos y los carros a lo largo, para que se muevan, dice Faulkner en *Mientras agonizo*. Por eso, quizá, Dios puso al gaucho sobre un caballo para hacerlo recorrer las pampas echando una larga y profunda raíz en cada centímetro cuadrado que recorre. Y esto también lo capta la película de Antín (ayudada por una fascinante fotografía en colores de Miguel Rodríguez y por los rostros tallados a sol y a viento de gauchos auténticos entre los que se destacan el vigor del de Adolfo Güiraldes como Don Segundo y la comunicatividad del de Juan Carballido como Fabio). Es el reflejo, sin folklorismos baratos ni rebuscados, de un campo que sólo puede amar quien lo haya conocido y sentido. Es el reflejo de un gaucho que piensa, reflexiona y actúa, que sólo puede captar quien haya llegado a su esencia.

Sin caer en lo peyorativo, se podría decir que jamás se pudo imaginar una ilustración mejor para las páginas de un libro. Y la virtud mayor de esta ilustración es que tiene alma, que palpita por sí y que se convierte en otra obra de arte paradójicamente igual e independiente de la que la inspiró.

JUAN CARLOS FRUGONE

ÍNDICE

PÁG.

La narrativa mexicana de hoy, por Emmanuel Carballo 1
Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje, por Silvia Molloy 15
¿Qué voy a hacer yo con una guitarra?, por Enrique Anderson Imbert 25
Cuatro poemas, por José Emilio Pacheco 35
Observaciones, por Homero Aridjis 37
Estructura y significaciones de Tres tristes tigres, por Emir Rodríguez Monegal 38
Antropología y literatura - Notas sobre Oscar Lewis, por Luis María Gatti 52
René Char: una militancia poética sin esquemas, por Héctor Ciocchini .. 62

CRÓNICAS

Borges, por Victoria Ocampo 80
Consideraciones profanas sobre el psicoanálisis, por Mario A. Lancelotti .. 82
El despertar del monstruo, por Jorge Nóbile 86

LIBROS

Ficción

Miguel Ángel Asturias: *Maladrón,* por María Isabel Siracusa 93
Augusto Roa Bastos: *Moriencia,* por Hugo Beccacece 95
H. A. Murena: *Epitalámica,* por Alicia Dujovne Ortiz 98
Elvira Orphée: *En el fondo,* por Eduardo Gudiño Kieffer 100
André Pieyre de Mandiargues: *La motocicleta,* por Alejandra Pizarnik 101
Baica Dávalos: *Interregno,* por Teresa Orecchia 104

Poesía

Horacio Armani: *Para vivir, para morir,* por David Martínez 105
Federico Gorbea: *El arte único,* por Alicia Dujovne Ortiz 107
José Agustín Goytisolo: *Poetas catalanes contemporáneos,* por Eduardo González Lanuza 109
Osvaldo Rossler: *Antología,* por Jorge Cruz 111

Antropología

Claude Lévi-Strauss: *Mitológicas. I. Lo crudo y lo cocido,* por Ricardo Pochtar 112

Entrevistas

Emir Rodríguez Monegal: *El arte de narrar,* por Beatriz de Nóbile 116
Ivan Schulman y otros: *Coloquio sobre la novela hispanoamericana,* por Enrique Zuleta Álvarez 117

Ensayos

Domingo Miliani: *La realidad mexicana en la novela de hoy,* por Florinda Friedmann 120

PÁG.

Pablo Rojas Guardia: *La realidad mágica,* por F. F. 121
Elemire Zolla: *Historia de la imaginación viciosa,* por Luis Justo 121
Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti,* por Roberto Yahni 122

Documentos

Isaac Francisco Rojas: *Intereses argentinos en la Cuenca del Plata,* por María Renée Cura 123

Exposiciones

Horacio Coppola, por Eduardo González Lanuza 125

Música

Estreno de La Clemenza di Tito, de Mozart, en el teatro Colón, por José Luis Sáenz 127

Cinematógrafo

Don Segundo Sombra, por Juan Carlos Frugone 130

Se terminó de imprimir en
los talleres de Impresora
Sur, S. A., Luis Sáenz
Peña 1955, Buenos Aires,
el mes de octubre de 1968

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

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

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

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

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

Pintores argentinos y extranjeros

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

JORACI

Primer centro gráfico de difusión internacional del arte argentino.

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.

IMAGEN

GALERIA DE ARTE

JORGE LUDUEÑA
DIBUJOS
del 13 de noviembre al 3 de diciembre

Paraguay 867

GRADIVA

GALERIA DE ARTE

KAZU TAKEDA:
Pintura Sumi-e.
Hasta el 27-10-69.

JORGE GAMARRA:
Acrílicos.
Desde el 28-10 al 14-11-69.

RICARDO MARTÍNEZ:
Pintura *naïve,* homenaje póstumo.
Desde el 28-10 hasta el 14-11-69.

SAN MARTIN 793

RIOBOÓ

GALERIA DE ARTE

GALERIA EMBASSY - Local 29
CHARCAS 626

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

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

Literatura - Historia argentina e hispanoamericana - Política nacional e hispanoamericana - Economía - Derecho, etc.

Importación — Exportación

LIBRERIA HUEMUL

SANTA FE 2237 **83-1666**

Librería RODRIGUEZ

Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

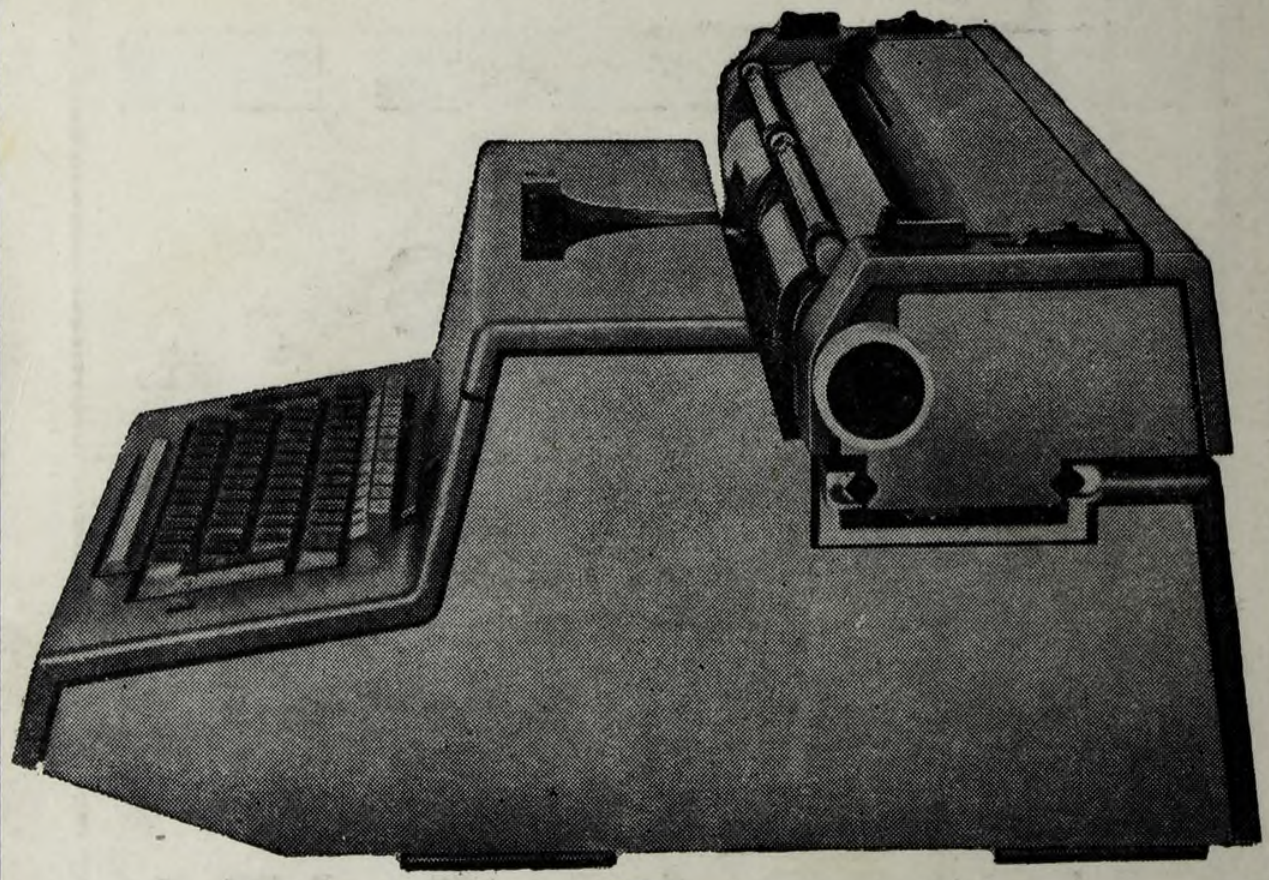
SUSCRIPCIONES:

SARMIENTO 871
T. E. 35-8125/26

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.

H0008111

S1CJ.15.1.2

Preci