Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

VICTORIA OCAMPO	**Después de cuarenta años**
JORGE LUIS BORGES	**Variación**
GABRIEL ZAID	**Versiones de Vidyapatí**
MICHEL DE CERTEAU	**Las revoluciones de lo creíble**
ENRIQUE ANDERSON IMBERT	**Viento Norte**
A. F. MOLINA	**Los cuatro dedos**
CRISTINA CAMPO	**La nuez de oro**
ENRIQUE DE RIVAS	**El espejo y la sombra**
HEBE UHART	**Genaro**
ELIZABETH AZCONA-CRANWELL	**Imposibilidad del lenguaje o los nombres del amor**

CRÓNICAS Y NOTAS

Sábato: la construcción de la novela total, por Luis Wainerman • Cortázar: ¿misticismo o arte prop?, por Luis Justo • Estructura, sociedad y modernización, por Jorge Nóbile • Proceso y equilibrio, por Ricardo Pochtar • LIBROS, **por Alicia M. Alonso, Miguel A. Dolan, Elizabeth Azcona-Cranwell, Amílcar G. Romero, Teresa Orecchia, Hugo Beccacece, María Antonieta Moisá, Alfredo Veiravé, Jaime Barylko, Silvia Cristina Lerner, Graciela Montes, Beatriz de Nóbile •** ARTE, **por Adolfo de Obieta •** POLÉMICA, **A propósito de una réplica, por Mario A. Lancelotti.**

325

JULIO-AGOSTO DE 1970

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 ..... $ 500.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 2.500
Número simple: $ 500.—

Otros países:
Anual ..... 10 dólares
Número simple: U$S 2.—

Japón, inmemorial. Y quizás el más moderno de la década del 70. Llamando a un número, hablando con una mujer, instalándose en una motonave Mitsui O.S.K. Lines (que ya es Japón, en cuanto se embarque), haciendo escalas en Santos, Cartagena, Panamá, Los Angeles, San Francisco y Honolulu, llegando finalmente a Japón, usted irá adquiriendo, suavemente, la certeza de otro mundo en el mundo.

El número es 32-7809. Y la mujer, Irma, le informará sobre los planes de pago sin anticipo.

Su linea es

Mitsui O.S.K. Lines

Unica linea con servicios de carga y pasajeros para Centroamérica, California, Honolulú y Japón.

Agente General en la Argentina
EMPRESAS LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS
Corrientes 389 - Buenos Aires

Ediciones RICORDI

PEDAGOGÍA MUSICAL

ALVIN. - Música para el niño disminuido.
BARBACCI. - Educación de la memoria musical.
GAINZA. - La educación musical del niño.
GARCÍA ARTETA. - Didáctica musical.
PHALEN. - La música en la educación moderna.
STOKOE. - La expresión corporal y el niño.

BIOGRAFÍAS

ERHARDT. - *Richard Strauss*. Su vida y su obra.
PAHISSA. - *Manuel de Falla*. Su vida y su obra.
ROLAND. - *Ravel*. Su vida y su obra.
SCHUMANN. - Su arte y su vida.
SCHWEITZER. - *J. S. Bach*. El músico poeta.

Salones de Venta: Florida 677, Cangallo 1560, Sarmiento 1771, Bs. Aires

EN MATERIA DE LIBROS
TODO LO ESCRITO ESTÁ EN

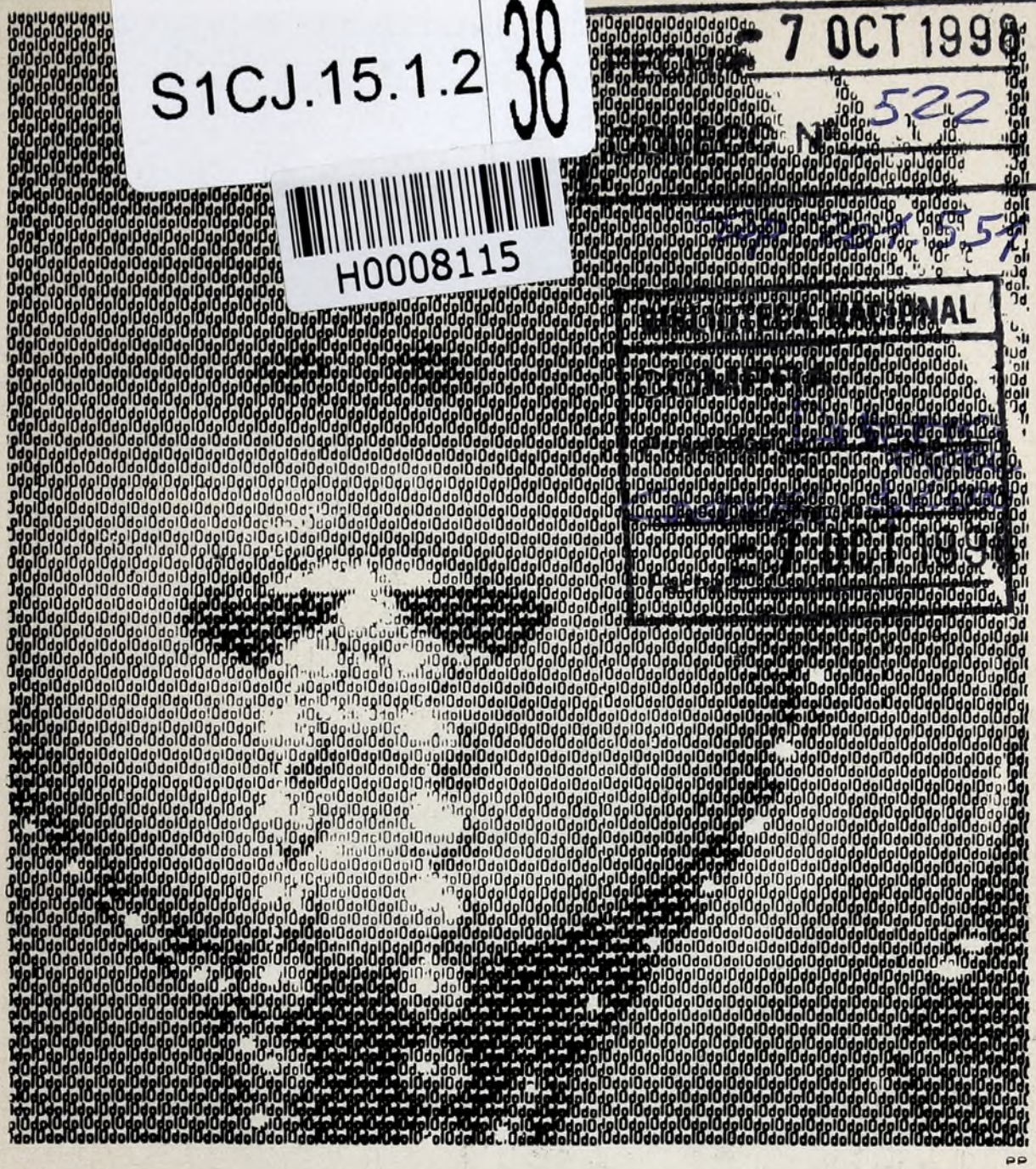
Librería

EL ATENEO

Editorial

Florida 340 **Buenos Aires**

BIBLIOTECA NACIONAL
7 OCT 1998
S1CJ.15.1.2 38
H0008115



Odol

¡el auténtico!

indian tonic

CUNNINGTON

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

NOVEDADES

NOVELISTAS DE NUESTRA ÉPOCA

Raymond Queneau: *Los hijos del viejo Limón,* 284 págs., $ 9,50.
Una de las obras más representativas de este erudito y fascinante escritor francés, en impecable traducción al idioma español.

Ricardo Martín: *Los ojos y la boca,* 128 págs., $ 4,50.
Esta novela obtuvo el Premio Pedro García, de narrativa, instituido en homenaje al 40º Aniversario de la Sociedad Argentina de Escritores.

ACABAN DE APARECER

Magda B. Arnold: *Emoción y personalidad* (2 tomos).
Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis.

Alberto M. Salas y Miguel Guerín: *Floresta de Indias.*
Prisma.

Robert Graves: *La Diosa Blanca.*
Los Fundamentos de la Cultura.

Eduardo González Viaña: *Batalla de Felipe en la casa de Palomas.*
Novelistas de Nuestra Época.

León Benarós: *Memorias ardientes.*
Poetas de Ayer y de Hoy.

Carlos Goldoni: *Pamela Núbil, Mirandolina, La viuda astuta.*
Biblioteca Clásica y Contemporánea.

José Ingenieros: *Tratado del amor.*
Biblioteca Clásica y Contemporánea.

EDITORIAL LOSADA S.A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

MONTEVIDEO - SANTIAGO DE CHILE - LIMA - BOGOTÁ

RECUERDE ALGUNOS TITULOS DE

SUR

Donde los Angeles no se Aventuran	E. M. Forster
El As de Bastos	Francisco Ayala
La Mirada de Jesús	Ricardo Bacchelli
Civilización China y Burocracia	Etienne Balazs
Cuatro Obras	Ingmar Bergman
Gente en el Tiempo	Massimo Bontempelli
Incertidumbre que Dejan los Sueños	Roger Caillois
La poética de Saint John Perse	Roger Caillois
Comentario del Evangelio	Lanza del Vasto
Lo Mejor de Henry Miller	Lawrence Durrell
El Revés de la Trama	Graham Greene
Esencias y Formas de lo Trágico	Karl Jaspers
Leonardo Como Filósofo	Karl Jaspers
La Guerra Interior	Eduardo Mallea
Un Día, El Tiempo, Las Nubes	Ricardo Molinari
Invitado a una Decapitación	Vladimir Nabokov
Testimonios (6ª Serie)	Victoria Ocampo
338171 T. E.	Victoria Ocampo
Ensayos Críticos	George Orwell
Toda Pasión Concluida	Vita Sackville West
Relación Parcial de Buenos Aires	Alberto Salas
Retrato de un Desconocido	Natalie Sarraute

Distribuye:

SUDAMERICANA S.A.

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

SUDAMERICANA EN OCTUBRE

Manlio Argueta — El valle de las hamacas

Primer premio del concurso Centroamericano de novela.
Colección El Espejo, 160 págs.

Herman Melville — Moby Dick o la ballena blanca

Una novela norteamericana clásica.
(Obras maestras del Fondo Nacional de las Artes), 2 vol., 914 págs.

Roger Caillois — Imágenes, Imágenes

Un sagaz ensayo sobre lo fantástico. 126 págs.

Aldous Huxley — Las puertas de la percepción. Cielo e infierno

Dos ensayos precursores sobre alucinógenos.
Colección Índice, 174 págs.

Lawrence Durrell — Tunc

Una nueva novela del autor del *Cuarteto de Alejandría,* que combina erotismo y farsa.
Colección Horizonte, 424 págs.

María Rosa Oliver — Mundo, mi casa

El testimonio de la infancia de la escritora. 270 págs.

Max Horkheimer — Sobre el concepto del hombre

Ensayos en que el autor señala la transferencia del individuo al ente colectivo.
Colección Estudios Alemanes, Editorial Sur, 210 págs.

☆

EDITORIAL SUDAMERICANA

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

EDITORIAL SUR

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

EDUARDO MALLEA: *Antología personal*

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.)

☆

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **BUENOS AIRES**

OBRAS DE INTERÉS

CESBRON: *Es Mozart quien muere.* Enc. (DESTINO) ..... $ 14,88

GARCÍA PAVÓN: *Cuentos Republicanos.* Enc. (DESTINO) .... „ 12,75

GIMÉNEZ ARNAU: *El distinguido delegado.* Enc. (DESTINO) .. „ 12,75

MOIX: *Olas sobre una roca desierta.* Enc. (DESTINO) ..... „ 14,88

OLDENBURG: *La piedra angular.* Enc. (DESTINO) ..... „ 21,25

SENDER: *El rey y la reina.* Enc. (DESTINO) ..... „ 12,75

PAVESE: *El bello verano.* Enc. (DESTINO) ..... „ 19,13

KESSEL: *Los jinetes.* Enc. (DESTINO) ..... „ 21,25

MATUTE: *La trampa.* Enc. (DESTINO) ..... „ 12,75

DÍAZ PLAJA: *Los paraísos perdidos.* Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 12,15

MALARBA: *Salto Mortal.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 11,05

ELSNER: *El Retoño.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 11,05

BUTOR: *Repertorio III.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 21,25

FAUCHEREAU: *Lectura de la Poesía Americana.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 17,85

FERRATE: *Líricos Griegos Arcaicos.* Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 17,85

AURBACH: *Lenguaje Literario y público en la Baja Latinidad y Edad Media.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 19,13

REZZORI: *Viva María.* Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 12,75

XIRAU: *Octavio Paz, el sentido de la palabra.* (J. MORTIZ) .. „ 7,56

CROCE: *La infancia dorada.* Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 7,56

SOLÍS: *No es la soledad.* Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 7,56

AGUDELO: *Nuestro lecho es de flores.* (Rúst. (J. MORTIZ) .. „ 22,70

GARIBAY: *Lo que es del César.* Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 14,20

SAINZ: *Obsesivos días circulares.* Enc. (J. MORTIZ) ....., , 16,58

GOYTISOLO: *Reivindicación del Conde Don Julián.* (J. MORTIZ) „ 16,58

IBER-AMER ARGENTINA

PUBLICACIONES HISPANOAMERICANAS S.A.C.I.

BOLÍVAR 260 **30-4036/3908** **BUENOS AIRES**

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

Una nueva y extraordinaria colección

para el docente que debe enseñar MANUALIZACIONES, para los padres que guían a sus hijos, para los aficionados a tareas manuales.

COLECCIÓN

CÓMO HACER...

CÓMO HACER . . .

Mosaicos en casa, E. Arvois	6,50 $ – 650 m$n
Labores con perlas y cuentas de cristal, M. Stradal	5,25 $ – 525 m$n
Trabajos de cestería, A. Bauta	5,25 $ – 525 m$n
Muñequitos en un momento, R. Scholz Peters	3,50 $ – 350 m$n
150 trabajos manuales y juegos infantiles, U. Kühnemann	5,25 $ – 525 m$n
Juguetes de madera	6,50 $ – 650 m$n
Collares y adornos de fantasía, M. von Socher	5,25 $ – 525 m$n
Trabajos en cuero, W. Bühler	6,50 $ – 650 m$n
Trabajos con materiales plásticos	5,25 $ – 525 m$n
Regalos para papá, U. Kühnemann	4,50 $ – 450 m$n
Regalos para mamá, U. Kühnemann	4,50 $ – 450 m$n
Esmaltar, un entretenimiento útil, K. Zechlin	8,— $ – 800 m$n

Esta magnífica serie de pequeños libritos ha tenido calurosa acogida porque permite descubrir vocaciones, orientar aptitudes y adquirir destrezas. Profusamente ilustrados.

Solicítelos en las buenas librerías.

Editorial KAPELUSZ

Moreno 372 T. E. 34-6451 al 59 Buenos Aires

YA APARECIÓ

de
JULIÁN
MARÍAS

Esquema de nuestra situación

ADQUIÉRALO EN LAS BUENAS LIBRERÍAS
O DIRECTAMENTE A SUS EDITORES

PRECIO DEL EJEMPLAR $ 3,50

Y también otro nombre de prestigio
en la COLECCIÓN ESQUEMAS:

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

"EL BARROCO LITERARIO"

PRECIO DEL EJEMPLAR: $ 3,50

SOLICÍTENOS CATÁLOGOS COMPLETOS

HAY EXISTENCIA PERMANENTE DE TODOS LOS TÍTULOS

EDITORIAL COLUMBA

EDITORIAL COLUMBA

Ventas: VIRREY CEVALLOS 1364
T. E. 26-1339 - Buenos Aires (Suc. 34)

SUR

NÚMERO 325 JULIO-AGOSTO DE 1970

DESPUES DE 40 AÑOS

And I pray that I may forget
These matters that with myself I too much discuss
Too much explain

T. S. ELIOT

En el último número de The Criterion, *T. S. Eliot, su director, dedica unas páginas a los lectores. Les explica que durante dos años ha estado pesando la decisión que por fin ha tomado. "Dieciséis años es mucho tiempo para que quede un hombre a la cabeza de una revista. A menudo he pensado que era excesivo".* The Criterion *duró dieciséis años, por consiguiente.* Sur *va a cumplir cuarenta en enero de 1971. Cierto es que los países donde aparecieron ambas publicaciones son distintos. Nosotros éramos (somos) aún pioneros, en esa y otras materias. El hecho exige que estemos siempre en la brecha.*

The Criterion, *una gran revista literaria inglesa, no le pertenecía a su director. Estaba subvencionada por la vizcondesa Rothemere. Es otra diferencia.* Sur *me ha pertenecido y pertenece, materialmente. En lo espiritual, ha sido compartida por un grupo de escritores. Al comienzo, se hizo la revista con Mallea (fue, con Waldo Frank, quien me urgió a emprender la aventura) y con Guillermo de Torre. Luego, han ocupado el cargo de jefe de redacción principalmente José Bianco, (cuya capacidad para este cargo he elogiado cada vez que se me ha presentado la ocasión) con interregnos (cuando viajó a Europa) de Borges, Lida* (full time proffessor *en Harvard, pues a esa Universidad fue a parar desde el desbande de hombres de talento, que se llevó también a Amado Alonso), Sábato, María Luisa Bastos y,*

actualmente, Enrique Pezzoni (profesor en la Universidad de Buenos Aires y en algunas de U.S.A.).

Durante los primeros años, no había sumario que no fuera examinado, encargado por mí, de acuerdo con mis preferencias. Más tarde dejé mucha más libertad (a veces casi toda) en manos de amigos colaboradores en quienes confiaba. En 1929, habían clamado por lanzar una revista: ahí la tenían, en marcha. Estaban al tanto de lo que yo pretendía que fuera, en líneas generales. Creo que nunca se apartó de esa línea, salvo en algún detalle sin mayor importancia para el conjunto. Las fallas fueron casi siempre de orden monetario y acarreadas por falta de liqcidez, como se dice ahora.

Con el correr del tiempo, cosa ni soñada en los comienzos, las divisiones políticas se agudizaron de manera alarmante. Sur *llegó a sufrir el descuartizamiento de Ravaillac, sin merecerlo. Tal vez algunos se figuren que lo mereció. Escritores de quienes habíamos publicado las primeras obras, de difícil colocación por ser ellos novatos, olvidaron esa insignificancia y nos trataron sin miramientos. Amigos muy queridos (y que lo fueron hasta el final de su vida) pidieron, por razones extraliterarias, que borráramos su nombre del Comité de Colaboración. El primero fue Drieu la Rochelle, el segundo Ortega y Gasset. Años después hizo lo mismo Sábato, que luego pidió que lo reintegráramos.*

Lo fundamental, en una revista literaria, tal como fue concebida la nuestra, es mantener y defender el standard literario. *En arte no cabe la igualdad ni la caridad. Premiar una obra mediocre porque su autor vive en circunstancias difíciles es inconcebible. La obra está bien o mal escrita, bien o mal pensada (aunque no coincidan los gustos y el pensamiento del autor con los nuestros. Ejemplo, en lo que me concierne: Jean Genet). No hay más pasaporte que el talento. Claro que hay grados en el talento y que mal puede uno sentarse a esperar que se presente un Shakespeare inédito todas las tardes. Pero a la exigencia de calidad a que yo me refiero se resiste cada vez más el mundo moderno. Es* impopular, *y con eso queda todo dicho.*

Las gentes se inclinan ante un Pelé, después de una cuantas patadas certeras. No ha ocurrido otro tanto con un Borges. Soy testigo. Ni con un Caillois. Temo que cada día se agrave el mal. Sería interesante y útil dedicar estudios a estos fenómenos y llegar a un diagnóstico que pudiera salvar lo que aún es salvable.

La música actual, con mayúscula, se separa cada vez más de

lo popular, de ese torrente de canciones y cantantes que provocan delirio en los tumultuosos televidentes y radioescuchas. El ejemplo es aplicable a otras formas de arte. Al mismo tiempo, hecho insólito, y en flagrante contradicción con lo que antecede, el vulgo compra las obras de Cortázar (tan luego de Cortázar) y se pasea con sus libros en Torino, o en subte, o en colectivo. Sin embargo, Cortázar es netamente un autor para minorías, no para lectores a quienes ha de aburrir fabulosamente (perdón, querido amigo Cortázar) porque no están preparados para digerirlo y saborearlo. El autor de Rayuela *es un escritor para escritores, casi casi. Su técnica y sus finezas no han de ser detectadas por el vulgo (el del Torino, o del subte, o del colectivo, tanto da). Y que nadie se me ofenda. Frente a la máquina (sin ir más lejos la de mi auto, que manejo) yo soy el vulgo, y requete vulgo. La perfecta arquitectura que les permite funcionar sin fallas a esos motores queda fuera de mis entendederas, aunque sepa repetir como un loro: diferencial, engranaje, carburador, cilindros, y* tutti cuanti.

Tal vez exista un factor que no deba echarse en saco roto: el esnobismo. Suele tener ramificaciones imprevistas y se lo explota. Para mí, juega en el caso Cortázar, como en algún otro. Ahora bien: ¿por qué ha de despertar esa reacción tal o cual *escritor? ¿Son los resultados de una propaganda masiva? ¿El intenso machacar le proporciona así al autor una carta de ciudadanía entre distintas clases sociales que aceptan con pareja docilidad un idioma que no llegan a entender de veras, o a fondo? Este tipo de reflejo condicionado se prestaría a la investigación de un estudioso.*

Examinemos otro aspecto del acontecer del momento (agigantado por los nuevos medios de difusión). Todas las cosas tienen su valor específico y están perfectamente bien en el sector que les corresponde.

Ni el vals de antaño, ni el jazz, ni el tango se sitúan en el mismo piso *que las composiciones de Bach, Debussy, Strawinsky, Falla (estos dos últimos han utilizado y sublimado con genial destreza temas populares). Lo menciono por haber oído a órganos de propaganda ciertas declaraciones. No parecen estar al tanto de la desigualdad de esos valores y los trastrocan. Estimo que nuestro tango (y nuestro football), aunque cuente con una aplastante mayoría de adictos ("las urnas" le darían preeminencia absoluta) carecen de credenciales para representar al país a nivel de algunos de nuestros escritores, artistas o científicos. Sostener esta verdad de Pero Grullo, hoy, es impolítico e impopular. Se cultiva en "el pueblo" la igno-*

rancia de que grandes escritores han nacido tanto en hogares humildes como en cunas encumbradas. Que tanto el vizconde de Chateaubriand (aristócrata) como D. H. Lawrence (hijo de un minero) ocupan, por su talento, el mismo rango en el mundo literario y que este mundo hace ya tiempo que se ha emancipado de los prejuicios de clase, raza y situación económica (a pesar de las rivalidades).

Supongo que no se señalan adrede estas concordancias. En nuestra época se prefiere acentuar hostilidades, incitar el desconocimiento de un hecho que no se basa en falsas jerarquías sino en las verdaderas (pues las hay). Educar al soberano sería enseñarle (también) que los escritores, cualquiera sea el peldaño de la escala social a que pertenezcan, son suyos e importantes, por lo menos, como los que tocan el bandoneón o patean la pelota, y que se les debe respeto. Esta enseñanza es tan necesaria, para todos, como la de la epopeya de los grandes militares.

Una suerte de ostracismo pesa, en este momento de drama político-histórico inexplicable aparentemente, sobre ciertas formas de la cultura. Las más altas. En su despedida a The Criterion *hace años, T. S. Eliot planteaba ya este problema. Presentí, al leerla, cuando aún no se había hecho carne en mí como ahora, que me tocaría pronunciar palabras semejantes, a corto o largo plazo: "...quizá por mucho tiempo la continuidad de la cultura tendrá que ser mantenida por un pequeño número de personas... y no necesariamente por personas provistas de* wordly advantages... *En cuanto a mí, ya no siento el entusiasmo indispensable para hacer de una revista literaria lo que ha de ser. Con esto no quiero sugerir que me desinterese de la suerte de la literatura actual... Por lo contrario, siento que es tanto más esencial que los autores preocupados por esa pequeña parte de la* literatura *realmente creativa —y muy rara vez inmediatamente popular— se empeñen en aplicarse asiduamente a su tarea, sin pactos y sin sacrificios del standard literario, cualquiera sea el pretexto invocado". Me adhiero a esta declaración de un poeta siempre presente en mi pensamiento.*

Sur *me ha traído amistades y enemistades. Era lo normal. Me ha permitido apreciar hasta dónde llega la generosidad de algunos seres de excepción. Tengo mucho que agradecerles a* voluntarias *que, cada cual en su sector, han* regalado *horas y horas de atención y trabajo a quehaceres de urgente necesidad en toda empresa como* Sur. *Me refiero a Fryda Schultz de Mantovani, que colaboró en*

SUR como escritora y gerente ad honorem, ayudada en esta última tarea por Matilde Díaz Vélez y María Renée Cura, igualmente ad honorem. En cuanto a nuestro jefe de redacción, Enrique Pezzoni, no puedo callar que nunca he topado con semejante mezcla de buen humor, olvido espontáneo de sus intereses, inteligencia y cultura auténticas.

No les guardo rencor a los que me han atacado. Mi puesto se prestaba al jeu de massacre. *Y a eso han jugado conmigo, en ciertas oportunidades.*

Puntualicemos: estas declaraciones no son un despliegue de nobleza *para lucir vanidosas magnanimidades. Se trata de una operación de limpieza. Algo de orden doméstico. En toda mujer se oculta una ama de casa que ejerce su vocación de fregona en los más variados menesteres. Le gusta el aseo y la sensación de que todo ha quedado en su lugar. Si no, se siente intranquila. Barramos pues el piso, enjuaguemos los platos, colguemos las cacerolas, apaguemos las luces (cuestan caro), abramos la ventana para ventilar. Es lo menos que se nos puede permitir después de cuarenta años.*

"La difusión de la cultura en un pueblo torna poco a poco imposible el sistema de castas", *dijo en 1931 un pensador. Ese mismo año, y con idéntica idea,* entre otras, *se fundó la revista SUR. Pero la difusión de la cultura no parece ser el camino elegido por la mayoría de la turbulenta juventud contemporánea. SUR no conoce otro. Lo seguirá, con los medios de que disponga, y mientras disponga de ellos, hasta el fin. "No hay que vacilar en hacer lo que aleja de nosotros a la mitad de nuestros partidarios y triplica el amor del resto", dijo este mismo hombre.*

La Editorial SUR continuará. Además, publicaremos, dos veces por año, un cuaderno-libro dedicado sea a sucesivas antologías de ensayos, cuentos y poemas (valiosos), aparecidos en los 326 números de la revista, sea a un tema que nos interese especialmente, o a una personalidad del mundo de las letras.

SUR, revista bimestral, se suspende.

Se suspende hasta que cambien las circunstancias, si cambian. No quiero, como diría Valéry, retirarle a esta publicación, para que subsista, *lo que prometí darle* para que existiera.

Octubre 1970 - San Isidro

VICTORIA OCAMPO

VARIACIÓN

Doy gracias a la luna por ser la luna, a los peces por ser los peces, a la piedra imán por ser el imán.

Doy gracias por aquel Alonso Quijano que, a fuer de crédulo lector, logró ser don Quijote.

Doy gracias por la torre de Babel, que nos ha dado la diversidad de las lenguas.

Doy gracias por la vasta bondad que inunda como el aire la tierra y por la belleza que acecha.

Doy gracias por aquel viejo asesino, que en una habitación desmantelada de la calle Cabrera, me dio una naranja y me dijo: "No me gusta que la gente salga de mi casa con las manos vacías". Serían las doce de la noche y no nos vimos más.

Doy gracias por el mar, que nos ha deparado la Odisea.

Doy gracias por un árbol en Santa Fe y por un árbol en Wisconsin.

Doy gracias a De Quincey por haber sido, a despecho del opio o por virtud del opio, De Quincey.

Doy gracias por los labios que no he besado, por las ciudades que no he visto.

Doy gracias a las mujeres que me han dejado o que yo he dejado, lo mismo da.

Doy gracias por el sueño en el que me pierdo, como en aquel abismo en que los astros no conocían su camino.

Doy gracias por aquella señora anciana que, con la voz muy tenue, dijo a quienes rodeaban su agonía "Dejenmé morir tranquila" y después la mala palabra, que por única vez le oimos decir.

Doy gracias por las dos rectas espadas que Mansilla y Borges cambiaron, en la víspera de una de sus batallas.

Doy gracias por la muerte de mi conciencia y por la muerte de mi carne.

Sólo un hombre a quien no le queda otra cosa que el universo pudo haber escrito estas líneas.

JORGE LUIS BORGES

VERSIONES DE VIDYAPATÍ

Las versiones que se presentan parten de las versiones del metjili al inglés del poeta bengalí Deben Bhattacharya. La información sobre Vidyapatí, del hinduista inglés W. G. Archer. (Del libro *Love songs of Vidyapatí* publicado por la UNESCO).

* * *

Vidyapatí (1352-1448) nació en Bisapi, aldea del noreste de la India, cerca de la frontera con Nepal, en una región tropical y sin embargo casi al pie de los Himalayas, donde se habla metjili (derivado del sánscrito). El reino de Metjila estaba entonces en el límite de la ocupación musulmana y pagaba tributos para conservar su relativa independencia. El padre de Vidyapatí era cortesano y bramín, un hombre estudioso y devoto que lo inició en las escrituras sánscritas.

En su larga vida, Vidyapatí compuso un manual sobre el arte de escribir cartas en sánscrito, himnos religiosos, poemas oficiales y una serie de cuentos pedagógicos sobre cuestiones políticas y religiosas, todo en sánscrito. Pero su extraordinaria originalidad se da en metjili y en un período limitado y favorable: cuando es amigo del príncipe Silva Simja, que luego sube al trono. Entre 1380 y 1406 (año en que el rey desaparece misteriosamente en una batalla contra los musulmanes) compuso medio millar de canciones amorosas, que lo hicieron justamente célebre, aunque hasta la fecha no hayan sido leídas más que en círculos eruditos. Sin embargo, su gloria local subsiste y es verdaderamente popular: sus canciones se cantan todavía, sobre todo en las bodas. No es raro oir: ¿Cuál te sabes de Vidyapatí?

* * *

Las correspondencias entre el cancionero de Vidyapatí y los cancioneros medievales-renacentistas más o menos contemporáneos (sin comunicación de por medio) sorprenden, además de que sirven para entenderlo desde una perspectiva familiar.

En las cortes hindúes (como en las europeas), la lengua culta era el sánscrito (el latín) y frente a esa lengua clásica, los idiomas populares, el metjili, el bengalí, etc. (el provenzal, el gallego-portugués, etc.) parecían incapaces de expresiones "elevadas" (hasta el siglo XX se ha dicho misa en latín...): los sanscritistas (latinistas) recitaban y explicaban el Ramayana y el Mabarata (La Eneida, las Metamorfosis), mientras el pueblo cantaba en su lengua. Pero los emperadores musulmanes tenían otra actitud. En 1325, Naser Saja hace traducir el Mabarata al bengalí (como "las cantigas de amigo, extrañas totalmente al mundo latino clerical, que las despreciaba y abominaba, eran graciosamente acogidas por grandes poetas del mundo árabe desde el siglo XIX": Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*).

La gran originalidad de Vidyapatí está en la frescura y libertad de sus canciones amorosas, y se acompaña de algunas novedades importantes:

a) Es el primer gran poeta hindú que pasa de escribir en sánscrito o verter del sánscrito, a escribir directamente en la lengua del pueblo. Mester que recuerda a otros bramines clericales convertidos en juglares: Berceo, todavía en el paso intermedio de vulgarizar obras piadosas latinas escribiendo en "román paladino"; el Arcipreste de Hita, ya escribiendo y sintiendo en términos populares el Libro de Buen Amor, aunque siguiendo más o menos ejemplos clásicos (una especie de "nuevo Ovidio", como Vidyapatí fue "el nuevo Jayadeva") y otro contemporáneo, medieval-renacentista, también clérigo, también enfrentado a una presencia musulmana (llega a escribir en árabe), también autor de una especie de novela-colección de cuentos alegóricos educativos (Blanquerna), que incluye unos pasajes sorprendentes de "erótica a lo divino" (el Libro del Amigo y el Amado, juglaresco, trovadoresco y escrito en la lengua del pueblo): Raimundo Lulio.

b) En sus canciones, el sentimiento de la mujer se expresa no sólo sentido desde el hombre, sino por cuenta propia y desde la mujer (como en las "cantigas de amigo"). La falta de respeto al objeto, la lírica centrada en el yo, la monótona identidad del autor con la primera persona del singular de sus versos, vicios (o innecesarias limitaciones) de casi toda la poesía occidental de los

últimos siglos, tienen una saludable confrontación en esta libertad de Vidyapatí (y por supuesto, en los cancioneros medievales renacentistas. Véase la estupenda *Lírica hispánica de tipo popular* de Margit Frenk Alatorre).

c) En Vidyapatí pueden verse no sólo los mesteres de clerecía y de juglaría, prolongados y alambicados en el renacentismo cortesano, sino inclusive la "erótica a lo divino".

Con una diferencia importante. Según Bruce W. Wardropper *(Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental)* en el caso cristiano siempre hay un *contrafactum,* digamos un refrito, que sacraliza un punto de partida mundano, basándose en la escisión abierta por el cristianismo entre este mundo y el otro. (Escisión originalmente platónica y ajena al judeocristianismo, pero que, en todo caso, ha sido un sello del cristianismo desde pocos siglos después de haber surgido hasta la fecha.) El cristianísimo gusto de Baudelaire por el erotismo blasfemo no es muy distinto ni va mucho más lejos que esta cancioncita al divino adulterio, compuesta por Santa Rosa de Lima a partir del conocido original:

Las doce son dadas,
mi Esposo no viene
¿quién será la dichosa
que lo entretiene?

En cambio, la poesía erótica hindú de la que parte Vidyapatí, es originalmente religiosa. Las aventuras eróticas de Rama, Vishnu, Krishna, son "divinas", como las de los dioses del olimpo romano, inclusive en sus relaciones con mortales y semidioses. Un libro del siglo IX o X, el Bagavata Purana, cuenta los amores de Krishna en el papel de amante de vaqueras ("Moza tan hermosa no vi en la frontera, como la vaquera de la Finojosa": Santillana); divinidad que salva por el amor y por encima de las conveniencias sociales.

Este papel de Krishna, y una de sus amantes: Rada, se vuelven el centro de un culto popular, particularmente arraigado en Bengala, según el cual la salvación se alcanza celebrando la unión sexual para adorar a Krishna. Inspirado en este culto, un poeta bengalí del siglo XII, Jayadeva, escribe una de las grandes obras de la poesía erótica sánscrita: el Gita Govinda. El mayor elogio que Vidyapatí recibió de su pueblo fue ser llamado "el nuevo Jayadeva". (Bengala es una región vecina de Metjila, y es también

donde por primera vez los musulmanes les dieron categoría literaria a las lenguas populares haciendo traducir el Mabarata).

Octavio Paz ha señalado que en el erotismo hindú suele verse algo que no existe y que es más bien una "proyección" occidental: el deseo incumplido de diálogo sexual total. La tradición cristiana hace difícil que la mujer asuma su papel de mujer más libremente en relación con su cuerpo, y por eso "ve" expresada su parte reprimida en las tradiciones tántricas, donde sin embargo, tampoco hay un verdadero diólogo sexual total: la sexualidad femenina no se expresa, aunque se preste a toda clase de "libertades" sexuales, mientras la personalidad femenina y su creatividad propia no se expresen. Y en la tradición hindú, la mujer es un cero aún más a la izquierda que en la tradición occidental. Algunas sectas creen por ejemplo que una mujer no puede "salvarse" sin reencarnar previamente como hombre. Lo cual corresponde con la famosa cuestión medieval: *Habet mulier anima?:* las mujeres ¿son personas?

Pero es evidente que en la poesía de Vidyapatí las mujeres son personas. Lo cual quizá es inconcebible (en su contexto) sin suponer que tuvo originalidad religiosa. Las canciones de Vidyapatí, como el Gita Govinda, cuentan amores divinos: los de Krishna y Rada. Pero mientras que en el Govinda, es el Divino Esposo quien verdaderamente ejerce, en las canciones de Vidyapatí no sólo ejerce vivamente la persona de la mujer, sino que el ejercicio mismo del amor se vuelve otra cosa: diálogo sexual, en vez de liturgia; o si se quiere: "liturgia" natural, naturaleza libre, desacralizada, y por eso mismo más sagrada: más cerca del misterio físico del ser personal.

Archer ve la diferencia polarizada en los protagonistas: el Govinda sería poesía masculina, Vidyapatí un poeta femenino. O para decirlo con su atinado ejemplo: en el pasaje de Govinda que habla de "la pura y clarísima alegría del trato de las manos del Mejor con la delicia de los pechos" son "las manos de Krishna, no los pechos de Rada, el verdadero tema de la poesía de Jayadeva".

Pero tal vez hay algo más que un cambio de polaridad, ya de por sí sorprendente. Tal vez la suprema originalidad de las canciones de Vidyapatí es la religiosa: desacraliza las relaciones sexuales, y eso en el mismísimo contexto del culto a Krishna.

En una fascinante reinterpretación del contexto histórico del Cantar de los Cantares, el teólogo holandés Schillebeeckx, apoya las

recientes corrientes exegéticas que niegan que el valor religioso del Cantar dependa de la interpretación alegórica, y establece la importancia del carácter natural, no sacralizado, del matrimonio hebreo, con toda su exaltación de las realidades terrenas, como una manifestación anti-idolátrica, en contra de las prácticas-mágico-sexuales de sus vecinos cananeos (ritos de fertilidad, prostitución "sagrada", etc.)

Según esto, frente a la lírica "a lo divino" de la tradición occidental y frente a la liturgia de los amores de Krishna en el Gita Govinda, pudiéramos ver, en las canciones de Vidyapatí, a Krishna y Rada como "simples" personas enamoradas ("y seréis como dioses").

* * *

Traducir un poema es recrearlo, pero traducir la traducción de una canción metjili del siglo XIV al inglés de un poeta bengalí del siglo XX, sin ser hinduista, ni saber metjili, ni siquiera muy bien inglés, no sólo autoriza, obliga a limitarse a una sola exigencia: que la versión valga por sí misma en español como un poema que "le roba la idea" al original, y hasta sus detalles.

Quizá por eso las únicas observaciones justificables son las siguientes:

a) En las versiones no se cambia la persona del original (primera, segunda, tercera, masculina o femenina) excepto en "Crisol" donde en vez de usar la segunda y la tercera, se usa únicamente la segunda. En todas las versiones, el uso del vocativo "amigo", que tanto recuerda las canciones gallego-portuguesas, está en el original.

b) En las versiones se suprimen los nombres propios para evitar un exotismo innecesario. Soluciones:

- en "La ilusión" se omite el comentario final: "Dice Vidyapatí: escucha, hermosa, otras lo retienen". El comentario expresa una simpatía burlona que alude al "adulterio divino" de Krishna. Sin esta alusión, en español queda un comentario trivial que parece mejor suprimir, con la misma libertad que Bhattacharya suprime estos comentarios en algunas de sus versiones.
- en "Explicaciones", se suprime el comentario, que en nada favorece la reticencia del poema: "Dice Vidyapatí: lo cuentas tan bien que pudiera creerte".

— en "Quejas", el comentario es esencial. Se sustituye únicamente el "Dice Vidyapatí" por un guión. Además se sustituye el nombre propio en "Madava fue mi tortura". Según las notas, Madava es una de las advocaciones de Krishna, y quiere decir literalmente "el meloso" (la abeja y la miel, son alusiones eróticas constantes de la tradición poética sánscrita). Que la miel sea tortura, es de una fuerza expresiva, buscada seguramente por Vidyapatí, más importante y comunicable, que el contexto retórico tradicional que permite esa alusión.
— en "Súplicas", se suprime el comentario: "Dice Vidyapatí: el deseo frustrado mata", y en su lugar se amplía la alusión a la muerte del zángano, que no está en el original, pero encaja en la tradición amor-miel-abeja-etc.
— en la "Diadema de la luna" se omiten los nombres propios de "Rada es quien monta a Krishna". La alusión bíblica ("ganarás el pan con sudor de tu frente") es violenta nada más en cuanto puede sonar a mérito, en vez de gracia. La versión inglesa dice: "gotas de sudor de su rostro brillan como perlas en la luna: un regalo del dios del amor".
— En "Fin del mundo", se suprime el vocativo "oh amigo" y el comentario "Dice Vidyapatí: ¿Cómo pudiera yo jamás creer tanto absurdo?"

DESEOS ANGUSTIOSOS

Que nadie nazca.
Mas si tiene que ser,
que no sea mujer.

Mas si tiene que ser,
que nunca se enamore.

Mas si tiene que ser,
que no padezca
a su familia.

Quisiera estar segura de ti.
Que no vieras a otras.

Mas si tiene que ser,
que me vuelvas a ver.

LA TONTA

Mañana volveré, me dijo aquella noche
Tengo alfombrado el piso de escribir: mañana.
¿Cuándo será mañana?, me preguntan.
Mañana, mañana...
¡No volvió!

SUEÑO

¡Qué cosas dijo!
Mi cuerpo se encendió.
Viendo brotar su amor,
mis ojos, dichosos,
se empañaron.

Anoche lo soñé.
Desprendió mi vestido.
Me apresuré a cubrirme
los pechos con las manos,
mas ¿quién esconde montes
con pétalos de loto?

EXPLICACIONES

Los rápidos del río,
amigo mío.

La pintura perdida,
el peinado perdido.

Tuve que nadar.
Perdí los aretes,
rompí mi collar.

Un breñal seco
a la orilla del río,
rasguñó mis pechos,
rasgó mi vestido.

¿Qué te quedas mirando,
amigo mío?

Fueron los rápidos del río.

QUEJAS

—Amigo mío,
¡Lo que pasó esta noche!
La miel fue mi tortura.
Bebió mis labios,
arañó mis pechos,
me apretó cara a cara
hasta dejarme sin aliento.
Su vigor juvenil
desenfrenado, lo aturdió.
Rústico,
no sabía el arte del amor.

—Señora mía,
está usted encantada
con ese dios glotón.

SÚPLICA

Pechos repletos como copas.
Miradas maliciosas que me tienen perdido.
No me tortures más.
Ya no soporto esta agonía.
Estoy zumbando como un zángano
listo para la miel.
Reina mía, apiádate.
Clemencia, no seas cruel.
Si he de morir, que muera.
Pero en la miel.

CELOS

Mira, preciosa, aplácate.

Que tu largo collar,
cuyas cuentas repaso,
si toco a otra, me ahorque.

Que los cántaros de tus pechos,
colmados en mis manos,
si mis palabras suenan falsas,
me ahoguen.

Con tus brazos, amárrame,
en tus muslos, lacérame,
en tus pechos, sofócame.

Tortúrame día y noche
con el fuego furioso de tu amor.

LA DIADEMA DE LA LUNA

Su caballera cruza
la hermosura de su cara,
como nubes negrísimas
por la luna.

Su guirnalda deshecha
anda en su pelo,
igual que en aguas desbordadas.

Hoy, refinadamente,
ella es quien monta en él.
Se gana con amor
las perlas de su frente.

Con toda fuerza cae
sobre los labios de su amado
como una luna halcón
sobre una flor de loto.

El collar va y viene
bajo los pechos que se agitan
como borbotones de leche
de cántaros colmados.

Los cascabeles de su cinto
suenan a gloria del dios del amor

FIN DEL MUNDO

No sé si estaba cerca o lejos,
si fue en un sueño o me abrazó.
Como un relámpago cayendo,
como una tumultuosa
corriente embravecida,
lo sentí en todo el cuerpo.
Mi pecho se alertó.

Me bebí aquella luna
volcada sobre mí,
mientras sentí caer
la noche a mi alrededor:
las estrellas, la bóveda
del cielo, mi vestido,
mis pechos: todo se desató.

Oí bramar una tormenta
y era yo. Sentí
oscilar la tierra
y era yo. Creí
irme, arrastrada por el diluvio,
pero no era el fin del mundo.

CRISOL

El oro se depura
en el crisol.
En no poder
se refina el amor.
Amor, amor,

calma tu indignación.
A veces sí
y a veces no.
Si se encienden
las palabras
y se enciende
la emoción
y luego no,
es que no es de aire
sino de carne y hueso
el amor.
A veces sí
y a veces no.

GABRIEL ZAID

LAS REVOLUCIONES DE LO "CREIBLE": LA CRISIS DE LA AUTORIDAD

Contra la inconciencia.

En el sentido más amplio del término, las autoridades[1] significan una realidad difícil de determinar, y sin embargo necesaria: el aire que hace respirable una sociedad. Las autoridades permiten una comunicación y una creatividad sociales, pues dan *referencias* comunes a la una y vías *posibles* a la otra. Definición aproximada que será necesario precisar.

Las autoridades también se corrompen, pero sólo cuando nos ahogamos percibimos que están viciadas. Las enfermedades de la confianza, el recelo contra las estructuras y las representaciones políticas sindicales o monetarias; las formas sucesivas de un malestar que persiste nos recuerdan hoy este elemento que olvidamos durante los tiempos de seguridad y que sólo parece indispensable cuando nos falta o se pudre. Pero ¿acaso habrá que concluir que, sin aire, todo andaría mejor; que sin autoridades la sociedad ya no conocería ese malestar? Sería reemplazar la enfermedad por la muerte del enfermo.

Comparto la convicción de quienes consideran el descrédito de la autoridad como uno de los problemas esenciales planteados por una atmósfera social que se ha tornado progresivamente irrespirable. Muchos observadores diagnostican esta circulación anémica, este aire viciado en nuestra realidad. Del mismo modo, muchos saben que ya no basta con hablar. Creo que se acerca un momento en el que las opciones fundamentales deberán manifestarse mediante actos y apelarán a nuestras responsabilidades. Esta exigencia puede medirse por el descrédito en que caen nuestros

1 Por "autoridad" entiendo todo lo que es (o pretende ser) autoridad —representaciones o personas— y se refiere pues, de una u otra manera, a lo que es "aceptado" como "creíble".

"cuadros de referencia" oficiales y que atestigua una mutación de lo creíble.

Desde este punto de vista darían prueba de una escandalosa ligereza quienes entregaran a la destrucción un sistema de autoridades sin preparar su reemplazo; quienes se lanzaran gozosamente hacia la violencia sin considerar que ella serviría para provocar la represión o el fascismo; quienes se alegraran con la perspectiva de asistir al gran desbarajuste sin preguntarse cuál sería el precio del espectáculo, quién lo pagaría: siempre los mismos, los más numerosos, los menos favorecidos. Este júbilo me indigna: inconsciencia de intelectuales, arte de mirones, "huelga escatológica". Aun si la cólera y el utopismo son las consecuencias de una lógica y, a menudo, los signos de una protesta muy fundamental —diría yo—, no tenemos derecho a dejarnos arrastrar hasta ellos: por sentido político; por precaución, para no sustituir una responsabilidad compartida por un terrorismo de "élite"; por respeto hacia las fidelidades y las opciones espirituales necesariamente ligadas al riesgo de existir en sociedad.

Pero por la misma razón, y porque toda elección debe ser hoy asumida a título de toma de posición personal, me solidarizo con quienes desean "afianzar la verdad" y establecer nuevamente en sus fundamentos democráticos una organización social de la autoridad: ellos tienen el coraje de ver y de decir lo que ven; se niegan, con razón, a tomar los odres por gigantes (a tomar por "autoridades" los poderes y las tradiciones que sólo *utilizan* lo que se supone que *representan*); impugnan las terapias desdeñosas que anestesian la sociedad, que mantienen la irresponsabilidad para sacar provecho de ella y que explotan un malestar para lograr beneficios inmediatos cuyas consecuencias lejanas son demasiado previsibles.

Entre dos formas de inconciencia, la que se niega a ver los estragos y la que se excusa de reconstruir, la que niega el problema y la que renuncia a la búsqueda de una solución, es necesario buscar las vías de la lucidez y de la acción. Hay una relación entre el descrédito verificable y el trabajo futuro. Encarar de nuevo estos dos momentos que se enfrentan, será quizá descubrir mejor, en las autoridades, la condición latente y móvil de toda organización social. Si, como creo, las autoridades permiten a cada uno articular su relación con los otros con su relación con la verdad, representan aquello que nunca se adquiere y de lo que no se puede prescindir: una credibilidad.

Lo increíble

"Es difícil creer en algo". Esto decía hace poco, en la televisión francesa, una joven comunista yugoslava. Estaba dispuesta a defender su país contra la U. R. S. S. que, en otro tiempo, había sido para ella la gran patria del socialismo. A pesar de eso, no juzgaba menos necesario mantener lazos estrechos con el bloque vecino. Pero en ella, algo se había hundido en el silencio. Ya no tenía ni un lugar ni un nombre que le dijera la *verdad* de sus exigencias. Le quedaba solamente, por razones políticas o estratégicas, una alianza útil.

En muchos países, las confianzas también se desmoronan. Violentamente o sin ruido. Caen "valores" que suscitaban adhesiones y todo un sistema de participaciones. *"Uno ya no cree en eso"*: ¿quién es ese *uno*? ¿Y cómo se produjo tal situación? Es casi imposible determinarlo. El fenómeno sólo es visible cuando ocurre. De su lenta preparación sólo existen signos después, cuando se ha producido, cuando el resultado está allí, así como junto a un muerto remontamos su pasado, de golpe jalonado de presagios hasta entonces inadvertidos. Del mismo modo, hoy, las tradiciones son impugnadas; los patriotismos desmistificados; las reglas y los ritos se deshacen, los "antiguos" se desacreditan... si nos fiamos de las noticias llegadas de Africa, América y Europa, y de lo que hemos visto. ¿Qué ha pasado para que *esto* ocurra? ¿Debemos pensar que este extraño desafecto carcome todas las tierras que ha tocado la civilización "occidental" y redescubrir, con las localizaciones del mal, el mapa de su imperio que también se deshace? Es posible. Pero nadie se atrevería hoy a responder a semejantes preguntas.

Sean cuales fueren sus modalidades o su extensión en cualquier parte, el descrédito de las autoridades es nuestra experiencia actual. Los síntomas se multiplican, nos prohiben ignorar el problema circunscribiéndolo a tal o cual sector político, religioso o social. Los síntomas se dan en todas partes, afectan a todos los "valores": los del régimen, los de la patria, los de las Iglesias o los de la Bolsa. La desvalorización se extiende. Allí mismo donde es compensada y ocultada, reaparece bajo otra forma. Los dogmas, los saberes, los programas y las filosofías pierden su credibilidad: sombras sin cuerpos que ni la mano ni el espíritu pueden aprehender y cuya evanescencia irrita o engaña el gesto que todavía los

busca, no nos dejan sino la ilusión, a menudo tenaz, o la voluntad de "mantenerlas".

Pues aun en aquellos que dicen y repiten que es necesario "mantener" las verdades o las instituciones de ayer, esta voluntad se revela como lo contrario de lo que cree afirmar y desplaza la cuestión. Esta voluntad se apoya sobre una *necesidad* cuando sería preciso que una *realidad* correspondiera a esta necesidad. Un orden es indispensable, declaran; el respeto de los "valores" es necesario para el buen funcionamiento de un partido, de una Iglesia o de la Universidad; la confianza condiciona la prosperidad. Sin ninguna duda. Pero de todos modos, el resultado es que falta la convicción. Actuar *como si* existiera y porque es una fuente de provecho nacional o particular es reemplazar subrepticiamente la veracidad por la *utilidad;* es suponer una convicción por la sola razón de que se necesita de ella, decidir una legitimidad porque preserva un poder, imponer la confianza o fingirla a causa de su rentabilidad, reclamar la creencia en nombre de las instituciones cuya supervivencia se transforma en el objetivo primero de una política. ¡Extraña inversión! Nos aferramos a las expresiones y no a los que ellas expresan; a los beneficios de una adhesión más que a su realidad. La defensa de los "valores", al privilegiar los servicios que rinden a un grupo que ya no cree en lo que esos valores decían, los considera perdidos desde el momento en que los justifica solamente para obtener un provecho. En voz baja, cuántos "realistas" o "conservadores" confiesan de este modo la devaluación que combaten a grandes voces.

Otros, sin duda, tienen razón: los jóvenes ya no admiten un espectáculo impuesto en nombre de la utilidad, y, ante el desfile de autoridades, se atreven a gritar que están desnudas. Ese juego los resulta imposible, y denuncian crudamente los intereses que oculta.

Muchos prudentes responderán que esas cosas deben callarse, aunque sean ciertas. Y en verdad, defienden así algo indispensable a toda sociedad: un orden, razones de vivir comunes. Pero para preservar manifestaciones sociales llegan a recusar la verificación de que deben ser objeto las autoridades para ser "aceptadas", es decir, para representar su papel; olvidan que este orden no tiene legitimidad sino en nombre de las adhesiones y de las participaciones que organiza.

Prefiero la lucidez, quizá cruel, que busca autoridades respetables empezando por un examen de situaciones reales. La ilu-

sión no conducirá a la veracidad. Por esta razón debemos examinar todo este fenómeno que se extiende; no basta con describirlo, es preciso primero verificar: en número creciente, los militantes se lanzan a la búsqueda de una causa que merezca su generosidad sin engañarla, pero no la encuentran. Son los apátridas de una exigencia que ya no tiene representaciones sociales, pero que aceptará solamente una tierra y referencias creíbles.

La emigración espiritual

Esos *militantes sin causa* pertenecen quizá a una generación de asalariados, privados de sus campañas de otrora y únicamente capaces de asociar al hastío de un trabajo (convertido en su propia razón de ser) la evocación de las grandezas de antaño. Una complicidad general parece darles la razón, ya que las ceremonias oficiales y la televisión privilegian la repetición de los mismos entierros. Tenemos demasiados aniversarios y poco presente. Un país como Francia festeja grandezas y celebridades que eran, ayer, signos de unión, pero que ya no lo son y que necesita solamente para sentirse segura, para distraerse o para mezclar a la prosa cotidiana el resto de sus antiguos penachos. No terminamos nunca de honrar a desaparecidos. ¿Cómo asombrarse de que nazca la necesidad de nuevas fiestas? La causa se llena de objetos conmemorativos sin cesar rescatados de sus estuches y de sus fundas. Esta acumulación de recuerdos no habla de los valores, sino en tiempo pasado, como si la enorme expansión de una sociedad —a la manera de esos árboles todavía frondosos cuyo corazón está ya muerto— no tuviera sino un centro inerte para justificarse: la tumba de ayer. El cuidado del "espíritu" se vuelca hacia el socorro de viejas piedras en peligro y corona a los antiguos combatientes.

En verdad, el hecho más característico es de otra clase. Las instituciones tienen hoy más emigrados que asalariados; los que parten son más que los nostálgicos. El profeta Ezequiel, hábil para construir una lengua de la imaginación, nos da una "visión" de esa partida que adquiere hoy otra significación, pero siempre temible. Vivía en los tiempos en que Jerusalén, vencida por los babilonios, estaba sometida a las deportaciones, y en que los ciudadanos a salvo creían haberse convertido en *élite* al permanecer dentro de los muros sagrados. El profeta vio el carro cuatro veces querubínico de la "gloria de Yahvé elevarse por encima del tem-

plo y abandonar la ciudad".[2] El espíritu desertaba de la ciudad. La arquitectura de las instituciones se vaciaba de sentido y quienes la ocupaban no "mantenían" sino piedras, un suelo y aparatos, engañosa posesión del espíritu. Para Ezequial, el invisible sol de su pueblo había dejado esta tierra para tomar el camino de los exiliados.

Nos sucede algo análogo. Se produce un exilio.

Muchas instituciones —monumentos ocupados por sus cuidadores titulares que creen salvaguardar su verdad— parecen abandonadas por quienes precisamente se dicen fieles a una exigencia de conciencia, de justicia o de verdad. Lo que emigra, con escándalo y protestas a veces, pero más a menudo sin ruido y como huye el agua, es la *adhesión* —la de los ciudadanos, la de los inscriptos en un partido o en un sindicato, la de miembros de una Iglesia. Hasta el espíritu que animaba las representaciones las abandona. No ha desaparecido. Está en otro lugar, ha partido al extranjero, lejos de las estructuras que su partida convierte en espectáculos desoladores o en liturgias de la ausencia. Y si tantos personajes importantes adquieren hoy un tono vengador o lloroso para protestar ante el cielo contra una época desprovista de virtudes, no es, según la imagen del profeta, porque ese "espíritu" ya no existe, es sólo que no habita junto a ellos. No falta. Les falta.

Esta situación paradójica es peligrosa y anormal. Aun si admitimos que una fermentación cultural, política, espiritual es muy real, pero está en exilio, es preciso no disminuir las consecuencias nefastas de una disociación entre un lenguaje social y los que renuncian a hablarlo. Este cisma desgarra lentamente los tejidos de la cultura. Es un estado violento que hace proliferar la violencia: una "sinrazón" colectiva multiplica a los hombres incapaces de soportar cuanto haría *creíbles* sus poderos y a los emigrados presos en la trampa del rechazo, sin embargo necesario. Los contrarios se desarrollan y se encierran mutuamente en posiciones extremas.

Este estado de cosas empuja hasta sus posiciones extremas y desenmascara (pero ese cinismo ¿es otra máscara o es su verdadero rostro?) a aquellos que no pueden ya explotar los aparatos para fines útiles. Desmoraliza también a los hombres que todavía apoyan las instituciones y por convicción sienten que gritan vana-

2 *Ezequiel*, cap. 10-11.

mente en medio de las ruinas. Algunos acaban por huir, no para construir en otra parte, sino por debilidad, abandonando en el lugar los uniformes de su función, olvidando sus responsabilidades y encontrando, en la soledad, en la enfermedad, en una carrera o en los prestigios de las "misiones en el extranjero" (para hablar allí de la juventud de su país, ¿por qué no?) una coartada cuya necesidad agrava la confusión general. Otros se vuelven rígidos, creen diabólica la objeción más razonable, piensan que lo defienden todo defendiéndose a sí mismos y, literalmente, pierden el sentido.

Inversamente, hay, como se sabe, una psicología de emigrados: vuelve a encontrársela en la proliferación y el desmoronamiento de ideologías sin comunicación; en el utopismo que arrastra la imposibilidad de medir, por responsabilidades en el país, el peso de las realidades sociales; en el mantenimiento de los jefes únicamente a título de un pasado heroico; o en una historia fijada en leyenda (así "mayo" se transforma para Francia en un Douaumont más, y es triste decirlo). La emigración espiritual, por ser un hecho y una necesidad, no deja de ser una enfermedad social cuyas manifestaciones se multiplican. Una lógica de la ruptura desarrolla sus consecuencias antes de que intervengan las decisiones personales o colectivas: revolución cultural acelerada por la misma censura que quiere esconder los efectos.

El rechazo de la insignificancia

Quizás porque una civilización se descompone, porque en todo caso nosotros nos encontramos hoy en nuestro lenguaje social como en una razón (o sistema) cuya razón ya no percibimos, no es menester concluir una ausencia del hombre con respecto a sí mismo o la desaparición de referencias fundamentales que organizan la conciencia colectiva y las vidas personales, sino más bien una falta de coordinación entre esas referencias y el funcionamiento de las "autoridades" socioculturales. Estas se hacen insensatas en la medida en que *ya no corresponden* a la geografía real del sentido.

Análoga a la distancia que separa los muros de Jerusalén y el Espíritu que reside en Babilonia, ese desajuste tiene en principio la forma de un retiro y de una eliminación. Cada vez más opaca, una vida marginada no tiene ya salida en nuestro sistema de representaciones. Campo y ciudad —y no sólo sindicatos y uni-

versidades— se pueblan de silenciosos. ¡No porque les falten ideas y criterios! Pero sus convicciones ya no son adhesiones. Un índice, entre muchos: durante las elecciones sindicales en muchas empresas francesas (pero ¿quién nos dará una estadística en esos casos?), los trabajadores tacharon la cabeza de una lista al votar por ella: decapitaron el aparato para devolverlo a la base. En el momento de los resultados, los pontífices ven sus nombres excluidos sin conocer la mano que los tachó ni comprender por qué.[3] Aquellos de los cuales se creían representantes y de los que habían hecho una propiedad se han convertido en extraños; han partido hacia otro lugar. Y es milagroso que esa partida deje huellas. ¡Cuántos pontífices han sido abandonados, decapitados en silencio y todavía no lo saben! Su poder funciona de modo tal que no se dan cuenta de la vida sorda, de las interrogaciones nuevas, de las aspiraciones inmensas cuyo ruido se aleja para no ser sino un objeto de temor, de precauciones y de tácticas.

Sé que siempre es fácil movilizar a los silenciosos y creerse, sin títulos, sus delegados. Pero no se trata de prevenirlos o de reintegrarlos a las filas de causas ya hechas. Su invisibilidad corresponde solamente a la rigidez de tantas fachadas caducas. Detrás de esos decorados políticos o de esas liturgias de la repetición se produce, sin embargo, un inmenso trabajo interior que, por una política miope, demasiados poderes se obstinan en no enfrentar a la discusión pública y se felicitan por no escuchar más. La abstención, resultado de una marginación de ese trabajo, manifiesta más bien, por parte de muchos campesinos, trabajadores y jóvenes, un rechazo de la insignificancia.

Ese rechazo toma normalmente formas más violentas. Basta escuchar para persuadirse de ello: la violencia nace de una rebelión contra instituciones y representaciones que se han tornado "increíbles". Impugna lo insignificante. Dice *no* a lo insensato. Defiende "otro país", privado de signos y desprovisto de derechos —ese país extraño formado por las exigencias de la conciencia y donde se buscan razones comunes para vivir. Antes de elaborar teorías sobre la violencia, antes de hacer su apología, como si fuera un valor o un fin en sí (yo no lo haría jamás, pues el mío también sería un discurso también insensato), es menester reconocerla como

3 Es una experiencia frecuente y además temible la incomprensión y la desorganización de los "intelectuales" o de las autoridades ante un movimiento de masas surgido de profundidades que no conocen. Cf. por ejemplo: W. E. Muhlmann, *Messianismes révolutionnaires du tiers monde*. Gallimard, 1968, pp. 271, 286, 347, 351, etc.

un hecho de importancia. Una cosa es comprobar, en el conflicto, un elemento imposible de eliminar de la experiencia humana y, en el auge actual de la violencia, una reivindicación tan esencial que renunciar a ella significaría perder el derecho y el gusto de existir (hay causas que valen más que la vida); otra es hacer de la violencia una ley —posición contradictoria que olvidaría por qué uno se bate, que quitaría todo sentido a la lucha privándola de objetivos verdaderamente políticos, que renunciaría a la instauración revolucionaria apuntada por riesgos afrontados en común, y que rebajaría la voluntad de convertirse en un conjunto de hombres a la mera "ley" bestial (o natural) de una *struggle for life*.

La violencia que surge por todas partes en los bordes de regímenes autoritarios es ante todo otra cosa que la salvajada estúpida de la que nos habla la propaganda. Nacida de categorías sociales a las que se ha retirado cuidadosamente toda responsabilidad antes de tratarlas de "irresponsables", impugna, levanta, desgarra el sistema que elimina los movimientos profundos y las renovaciones de un país o de un grupo. Tiende a fundar un lenguaje sensato entre hombres. Detrás de la cólera, aún cuando no siempre sepa bien su verdadero nombre, está el deseo de crear una ciudad y una política; está la voluntad de organizar las condiciones de vida en función de razones para vivir.

Revelaciones ocultas de la cultura

El proyecto que elabora un grupo se traduce inmediatamente por una constelación de referencias. Éstas pueden no existir sino para el grupo, pueden no ser reconocidas fuera de él. No son, por ello, menos reales e indispensables para que haya comunicación. En el corazón de las montañas bolivianas (el *Journal d'un guerrillero*[4] nos lo contaba ayer no más) como en los suburbios de nuestras ciudades o en las asambleas estudiantiles, se diseñan nuevos recursos; emergen creencias, que hacen *posible* una elaboración común. Un lenguaje, desde que se habla —desde que es respirable—, implica mojones, fuentes, una historia, una iconografía, en suma una articulación de "autoridades". El gesto que desmistifica poderes e ideologías, crea héroes, profetas y mitos. ¿Contradicción? No. A toda voluntad constructora (y cada grupo la supone), son necesarios estos signos de reconocimiento y esos acuerdos tácitos sobre

4 Ed. du Seuil, 1968, pp. 87, 110-112, etc.

condiciones de posibilidad para que se abra un espacio donde desplegarse. Los puntos de mira organizan iniciativas. Un mapa permite viajes. Representaciones *aceptadas* inauguran una nueva credibilidad al mismo tiempo que la expresan.

Esas credibilidades nacientes testimonian lo más frágil, lo más movido también, pero lo más fundamental que hay en la vida social. Enuncian invenciones. Pero, a menudo, esas inauguraciones, novedades que se agitan en el espesor de la historia humana, se señalan solamente por lo que se hace creíble y por lo que deja de serlo. Así habla, con pudor, el lenguaje popular. No dice directamente lo esencial sino a través de lo que no niega o de lo que "acepta". No declara sus desacuerdos sino repartiendo de otro modo lo que es autoridad, de modo que manifiesta eso *sin lo cual* no se puede vivir. La convicción no se muestra sino distribuyendo lo que respeta y lo que ya no respeta; se expresa cambiante discretamente los mapas oficiales, y por las representaciones que *no desconoce*, del mismo modo que la lengua familiar dice "no me caes mal" en lugar de "te quiero".

Toda reflexión sobre la sociedad debe volver a sus comienzos, con una atención pronta a la sorpresa. Pues los viajes y la etnología, los encuentros y el psicoanálisis enseñan que *las revoluciones de lo creíble* no son necesariamente reivindicadoras; son, a menudo, más modestas en sus formas y más temibles, como movimiento de fondo; ocasionan desplazamientos en la adhesión; reorganizan subrepticiamente a las autoridades aceptadas; en una constelación de referencias, privilegian algunas y derriban otras. Trabajo secreto, al cual las representaciones públicas no pueden permanecer extrañas sin convertirse en una fachada insignificante.

A la inversa, como lo muestran los movimientos de "liberación obrera" o de "concienciación" que asocian estrechamente al nacimiento del grupo y a la toma de conciencia personal el poder de expresarse, es preciso que en una vida cerrada en sí misma se abran puertas y ventanas: autoridades aceptables, mojones que permitan un "comercio" socio-cultural. Los signos creíbles son necesarios, porque son igualmente una *salida* de la experiencia: es decir, la condición de su posibilidad.

Palabras y representantes

Dos historias verdaderas indican los dos modos bajo los cuales se opera esta conjugación entre la geografía táctida de la expe-

riencia y aquella, visible, de los recursos existentes. El primero abre un espacio de palabras; el segundo diseña una topología de la acción. Lo que es autoridad en una sociedad adquiere esas dos formas; discursos (obras, textos), o bien personas (que son también representantes).

Manuel, paisano vagabundo en los poblados de México, proponía ya una revolución cultural cuando, creyéndose un cochino, apenas (¿no es "risible"?, decía) se atrevía a soñar con "encontrar las palabras apropiadas" para "cantar la poesía de la vida" y "expresar las pasiones más bajas de la manera más hermosa". Las palabras podían cambiarlo todo, como una ventana en una pieza cerrada; podían *permitirle* ganar la batalla contra sí mismo" y *autorizar* otro tipo de intercambio con los otros. Los hombres que saben escribir esas cosas hacen el mundo más habitable". Algunas palabras de poeta, y *quizá* el mundo vivido comience a transformarse: en ellas se crean días. ¿Quién no tiene, por sí mismo, la experiencia que abren esas autoridades? Para Manuel un espacio nuevo (un "mundo habitable") se constituiría por esas "palabras" *poéticas* articuladas sobre un *"combate"*. Admirable definición de lo que vuelven creíble, pasar de lo imposible a lo posible, verdaderas autoridades. La vida cotidiana, como la política o la filosofía, conocen esas autoridades que abren campos nuevos al pensamiento y a la existencia colectiva.

Por otra parte, ya no son solamente los nombres comunes los que se tornan, literalmente, políticos; son nombres propios, vivientes. Así, ayer, una vieja obrera enferma, casi nuestra vecina en París, se hacía conducir por un amigo al Père-Lachaise, cerca de las tumbas de Edith Piaf y de Maurice Thorez. "Ves, muchacho, Edith Piaf, cantó lo que yo pensaba. Y Thorez se batió por mí".[5] Esas autoridades *aceptadas* dicen algo muy distinto de la pasividad popular de la que los poderes autoritarios hacen el elemento de su propaganda y de una ilusoria justificación. Semejante "reconocimiento" testimonia una convicción y su pudor; es también un juicio. Una silenciosa connivencia habita el espesor de una experiencia que unos enuncian y que otros declaran verídica.

Constantemente esta historia se reinicia. Puede ser política o cultural; los dos aspectos, por otra parte, se distinguen cada vez menos. Y muy a menudo, bajo jerarquías convertidas en propieta-

5 Pierre Antoine, *Les surprises du moraliste*: en *Le concours medical*, t. 88, Nº 43, octubre 1966, pp. 6427 ss.

rias de lo que deberían "permitir" y dejar hablar, hay luchas oscuras contra lo insensato, poéticas sociales que despiertan y expresan autoridades nacientes. Ese murmullo organizador de una lengua verdadera sorprende siempre a los dioses del poder y a los personajes del teatro oficial cuando, por azar, se callan un momento.

Toda autoridad se basa en una adhesión. Proudhon incluso dice que es "materia de fe" y que tiene por fundamento una "creencia". Únicamente un acuerdo espiritual puede hacer legítimo el ejercicio de un poder: es una convicción (que es *fiscalización*) proporcionada a una representación (que es una *salida*). Esta coordinación crea un lugar sin propietario y está constituida por un intercambio o un reparto: se hace "garantía" de la comunicación por una modesta y necesaria credibilidad. Quizá, después de todo, el lenguaje no es sino el espacio, todavía neutro, pero ya abierto, de una comunicabilidad. De todos modos, las condiciones de posibilidad de semejante intercambio siempre deben revisarse o verificarse por una especie de revolución cultural que no tiene forzosamente formas espectaculares pero que provoca (si, por ceguera se la rechaza) endurecimiento por parte de las autoridades establecidas y emigraciones del lado donde se operan lentos o bruscos desplazamientos.

Ciertamente, todo enunciado general, en esta materia, es no sólo discutible, sino también, en muchos aspectos, erróneo y risible, pues afirma positivamente lo que no es sino una regla negativa nunca percibida directamente, una condición de posibilidad constantemente *perdida* de vista, ya sea porque, "evidente", desaparece en los sobreentendidos de la comunicación; ya sea porque, ausente, su imagen es la abstracción y la utopía. Pero ¿es posible captar lo esencial de otro modo que no sea a través de lo que es ridículo *decir* de él y como aquello *sin lo cual* nada sería dicho? La vida social y el papel que representan en ella las autoridades nos remite, así, a lo que las hace posibles.

Una "tarea infinita"

Una sociedad resulta finalmente de la respuesta que cada uno da al problema de su relación con una verdad y de su relación con los otros. Una verdad sin sociedad no es sino una carnada. Una sociedad sin verdad no es sino una tiranía. De este modo la doble relación —con los otros y con la verdad— mide el alcance "filosófico" del trabajo social. Esta reconciliación es una "tarea infinita";

Husserl lo decía en un texto capital.[6] Esta tarea ha aparecido con la "idea" –según él, griega– de crear una "comunidad filosofante" por un incesante "movimiento de educación cultural".[7] Ese "poder de crear culturas, es, según Husserl, la ambición que el hombre se ha fijado en un momento de su historia, ambición a la que aspiraba como a un signo de su dignidad, y que hoy corre el peligro, en Europa, de provocar su "cansancio", como si se hubiera cansado de sí mismo. Pero toda acción, en la medida en que es política, es también "filosófica"; retoma la tarea de fundar una sociedad sobre razones de vida propias de *todos* y de *cada uno*.[8]

A esta tarea corresponde, entre otras cosas, reconstituir en el lenguaje común, a través de una crítica de estereotipos tradicionales y de los poderes convertidos en impensables, los circuitos que hacen *posible* un reconocimiento recíproco. Algunos mojones deben permitir esa circulación y jalonarla. Así se organiza una red de autoridades, a la vez producidas y aceptadas. Ellas aseguran la comunicación. Pero por eso mismo designan aquello con lo cual nadie se puede identificar y a lo que nadie puede sustraerse sin renunciar al lazo necesario entre la relación con una *verdad* y la relación con los *otros*. Hoy la atención se dirige hacia los movimientos populares que intentan instaurar o restaurar una red de relaciones sociales necesarias para la existencia de una comunidad y que reaccionan "contra la pérdida del derecho más fundamental, el derecho de un grupo social a formular por sí mismo sus *cuadros de referencia* y sus modelos de comportamiento".[9] Ciertamente, hay en esas referencias, en sus representaciones, en las autoridades que las significan, una inercia, benéfica en la medida en que prohibe al individuo creerse el único y el frustrado de sus ambiciones privadas en el cuerpo social.

Sin embargo, esas referencias dependen también de equilibrios inestables y sucesivos. Cambian con las redes combinadas (políticas, económicas, culturales) de las cuales no se pueden disasociar. Así, con la jurisprudencia, las leyes, las constituciones y las mil formas de un "derecho" que sigue siendo costumbrista, se mueven, se desplazan, cambian su brillo, a medida que aparecen o

6 E. Husserl: *La crise de l'humanité européene et la philosophie*" en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1950, pp. 225-258.

7 Ibid. p. 243.

8 Cf. M. de Certeau, *La révolution fondatrice*, en *Etudes*, junio-julio 1968, pp. 80-8-.

9 M. Isaura Pereira de Quieroz, *Réforme et révolution dans les sociétés traditionnelles*, Ed. Anthropos, 1968, p. 260.

se borran los criterios (religiosos, nacionales, estéticos, científicos, etc.) de la conciencia colectiva. Secretas porosidades modifican los contratos del lenguaje, es decir, los acuerdos, tan difícilmente calculables, entre el derecho visible y el revés opaco de la credibilidad, entre lo que las autoridades *articulan* y lo que es *aceptado,* entre la comunicación que ellas permiten y la legitimidad que suponen, entre lo que hacen posible y lo que las hace creíbles.

MICHAEL DE CERTEAU

(*Traducción de H. B.*)

VIENTO NORTE

A poco de llegar a Londres, en 1936, me convidaron a una fiesta. La deslucía uno de los invitados, tan consumido, tan demacrado que pensé: "¿Habrá tenido este infeliz la horrible ocurrencia de venir a morirse aquí?". No era viejo: cincuenta años, a lo más, pero desde mis veinticinco lo vi anciano. Tampoco era de débil constitución: su cuerpo, bajo si se considera que era inglés, dejaba adivinar una musculatura que en mejores tiempos habría sido capaz de levantar pesas en el circo. Sin embargo, el pobre estaba para que lo sacaran en camilla al sol: más que pálido, cadavérico. De seguro que algún accidente lo había arruinado y ahora los ojos azuleaban serenos y distantes como si ya hubieran avizorado a la muerte.

Sea que las gentes lo rehuyeran o que él se apartase de ellas, lo cierto es que ese espectro de hombre —delgado, macilento, tembleque— amenazaba con desvanecerse en un rincón. Antes de que se desvaneciera del todo acudió la dueña de casa, me cuchicheó "es un famoso escritor" y me presentó. Su nombre, William Fryer Harvey, no me dijo nada. Famoso, sí... Famoso para la dueña de casa, quien, dicho sea de paso, después de haberme clavado con ese Harvey, se fue muy aliviada a reunirse con los amigos en el lado más bullicioso de la sala.

Como yo me fatigaba de sólo mirar la fatiga de Harvey —ya no podía tenerse de pie; cualquiera hubiera podido derribarlo con un dedo— le propuse que nos sentáramos. Accedió y, a paso de tortuga, nos metimos en un corredor y acabamos en un estudio desierto. Con dificultad y acaso con dolor se acomodó en un sillón blanco que hasta entonces, en contraste con los austeros grises de la habitación, había parecido muy alegre pero que, de pronto, al recibir el peso de un efermo, adiós alegría, se redujo a uno de esos tristes asientos en las salas de espera de los hospitales. Arrimé una silla y me le senté enfrente. Es la postura clásica —tête-à-tête— que invita a contar cuentos.

Debió de haber notado en seguida, por mi pronunciación, que yo era extranjero pero, con típica discreción británica, no me averiguó de dónde era. Sólo cuando, en el curso de la conversación, mencioné a Buenos Aires, me preguntó si yo era argentino. Habiéndole dicho que sí se disculpó por el clima de Londres como si él tuviera la culpa, como si él —seco, canoso, friolento— fuera el invierno mismo.

—¡Lo que va a sufrir usted con los fríos de Londres! —me compadeció—. Usted, acostumbrado al clima templado de su país...

—No crea —le repliqué— .Prefiero el invierno. Allá en Buenos Aires ahora es verano. Uno se asa. La temperatura pasa a veces de los cuarenta grados. Y cuando sopla el Viento Norte no le digo nada. Nace en las regiones caldeadas del Ecuador, junta los vapores del océano, pasa por selvas y pantanos del trópico, arrastra todos los virus que encuentra y se queda en la mal llamada Buenos Aires hasta que la atmósfera ya no da más y se descarga en tempestad eléctrica. En esos días no se puede vivir. Los nervios no aguantan. Nada aguanta: chorrean las paredes, los muebles se descolan, las llaves se enmohecen en el bolsillo, los libros se cubren de verdín, las costuras del traje se pudren de sudor... ¡Huy! Viscoso, todo viscoso... La irritación de las gentes es tal que, junto con el mercurio de los termómetros, sube el índice de criminalidad. No exagero. La policía lo sabe: son días de discusiones, locuras, peleas y asesinatos. Créame, mister Harvey: de un verano de Buenos Aires, sobre todo cuando sopla el Viento Norte, un escritor podría sacar mucha materia para cuentos de violencia.

—¿También usted es escritor? —me dijo fingiendo cómicamente una mirada aprensiva.

—Oh, no —le contesté riéndome—. Periodista y gracias. Pero me gusta regalar anécdotas a los escritores amigos. ¿Quiere que le regale una?

Mister Harvey sacó la boca de donde la tenía sumida y se esforzó en ponerla en una sonrisa.

—A ver qué le parece esta anécdota, que causó sensación en los círculos intelectuales de Buenos Aires. Un poco más y se hace folklore. A mí me la contaron varias veces, y en diferentes versiones.

Y se la conté, más o menos, como la recuento ahora y aquí.

El 19 de enero de 1934 —a las dos de la tarde el termómetro indicó la máxima absoluta de cuarenta y cinco grados— Masaccio, viñetista italiano a sueldo de la editorial *Espasa,* se derretía en una pieza de hotel. Fue a apantallarse con un cartón y de pronto, obedeciendo a una fuerza inexplicable como no sea por el hábito de jugar con el lápiz, se puso a borrajear un croquis. El lápiz no ligaba los trazos sino que, caprichosamente, los dispersaba por el cartón. Ese rayado ¿para qué servía?: ¿para un banco, para una puerta? Y este perfil que sube ¿adónde va? Ah, quizá quiere contornear un cuello, un mentón, una mejilla... Era como si un segundo Masaccio —sin haber comunicado su plan al primer Masaccio— estuviera dibujando por él. Aunque no. No era un doble. Un doble duplicaría, con idéntica imaginación, su modo de concebir los detalles del diseño. Estos, en cambio, le eran ajenos. No. Un doble, no. Más bien era otro artista, muy distinto, que se había metido en el cuerpo de Masaccio y desde adentro le conducía el brazo. Ahora los rasgos empezaron a juntarse. Cinco, diez, quince minutos después ya el bosquejo estaba cobrando sentido. Se movía, vivía. Masaccio miraba lo que había hecho y no lo podía creer. ¿Él, era él, él, quien estaba dibujando eso? Por lo pronto, la escena que dibujaba era como las de la serie de *Les Gens de Justice* de Honoré Daumier, sólo que sin sarcasmo ni intenciones caricaturescas. Un reo, de frente, con las manos aferradas a la barandilla, abría los ojos, no tanto de desesperación por la sentencia que acababa de recibir sino de sorpresa por lo que descubría en un cartón que el juez, de espaldas, le estaba mostrando.

Masaccio nunca había visto a ese hombre. Nunca había presenciado una

escena semejante. Nunca había pisado los Tribunales. Sin embargo, el dibujo parecía copiado del natural. Las líneas, vigorosas y elocuentes, daban vida a un instante en la historia del crimen. Más que un objeto dibujado por el placer del arte por el arte era la expresón de un juicio. No solamente un juicio criminal tramitado ante los Tribunales, sino el juicio moral de un hombre sobre su prójimo, sobre su hermano. Con honda compasión el artista ofrecía la imagen ¿de un pobre hombre?, sí, pero más: del pobre Hombre. ¿De un criminal?, sí, pero más: de un Caín juzgado por un comprensivo Abel poco antes del Juicio Final.

Masaccio era un ilustrador ornamental y fantasioso pero esta vez, sin qué él supiera ni cómo ni por qué, le había salido una obra maestra de realismo. Los detalles eran impresionantes. El esqueleto del criminal, aunque invisible, estaba presente en los gestos de su poderosa anatomía. El pelo cortado a cepillo, una cicatriz en la sien, las hinchadas fosas de la nariz, la boca abierta con un diente de menos, los ojos atónitos daban carácter a esa cabeza atormentada por oscuros pensamientos.

Masaccio paró el cartón sobre la mesa, lo admiró como si no fuera suyo y murmuró: "Éste no es mi estilo ¿será que me he muerto, en un ciclo ya perimido de mi vida de artista, y de ahora en adelante seré otro?". Turbado por la sensación de haberse despedido para siempre del que era, arrojó una mirada a la sórdida habitación, a la cama deshecha, maldijo la hora en que se desterró, pensó en la bella Italia y se lanzó a la calle.

Fue un error. La ciudad era un horno. Los pies sintieron el calor a través de las suelas de los zapatos que se hundían en el asfalto. La camisa, empapada de sudor, se le pegó a las carnes: repugnante mucílago. Huyendo de sí mismo, caminó y caminó sin saber por donde iba. Avenidas, casas, árboles vibraban en una luz irreal: él era un perro acosado que no podía tenderse en ninguna sombra. Ya a punto de desmayarse comprobó, por una verja, que esos altos muros a los que se había arrimado eran los del cementerio de Chacarita. Cruzó la calle. En un portón había una losa con letras doradas: "Marmolería de Donatello. Pedestales, balaustradas, altares, fuentes, decoración de sepulturas, inscripción de lápidas y toda clase de trabajos de marmolistería".

Ese nombre, Donatello, y el suyo propio, Masaccio, sonaron como ecos de voces que reñían en el fondo de los siglos o, en todo caso, en el fondo de la reminiscencia de una lectura olvidada ¿lectura, tal vez, de las *Vidas de pintores*, de Giorgio Vasari? Presintió que una lúdica divinidad, escondida detrás de un cielo que sólo a los de abajo podía parecer adusto, se disponía a meter la mano en el tablero y a jugar con el destino de dos hombrecitos que habían sido, en una remota partida, y ahora volvían a ser en esta copia de la anterior.

Masaccio entró en el patio y, del lado de la izquierda, por donde también le llegaban los latidos del corazón, oyó ruidos de martillo y cincel. ¡Qué! ¿Había en Buenos Aires, hundida a esas horas en un universal letargo, otra alma en pena que, como él en su hotel, se empeñaba en seguir trabajando a pesar del bochorno?

Se asomó al taller.

Un hombre, de espaldas, estaba acuclillado ante un bloque de mármol, a primera vista oficiando un esotérico ritual. La camisa era escarlata —una llamarada— y de la cabeza —o de un cigarrillo oculto— salía un humo ominoso.

Golpeó las manos.

El hombre se volvió y entonces Masaccio, como en una pesadilla, lo reconoció: era el del cartón. El mismo pelo cortado a cepillo, las mismas fosas nasales respirando fatigosamente, la misma cicatriz en la sien y, al sonreirse, un diente de menos. Salvo en la expresión —el hombre, ahora, miraba sin sorprenderse de nada— era exactamente igual.

—No me siento bien —dijo Masaccio desde la puerta—. ¿Podría darme un vaso de agua, por favor?

El hombre se puso de pie y se enjugó el sudor de la frente con la manga de su camisa escarlata.

Mareado, Masaccio se apoyó en un ángel de mármol pero tuvo que retirar la mano: envuelto por el aire que reverberaba en olas de fuego ese ángel quemaba como si acabase de llegar del infierno.

—Agua, no. Aguardiente es lo que usted necesita. Pase y siéntese —dijo el hombre; fue a la alacena y trajo una botella, dos vasitos y una copa de agua—. Digan lo que digan, no hay nada como el aguardiente. Es bueno para el corazón. Bébase esa copa y, después, dele al aguardiente.

El hombre trataba a Masaccio con familiaridad. Cualquiera hubiera dicho que eran viejos conocidos. Aun se sonrió con picardía como sabiendo que Masaccio sabía que el convite era una excusa para beber él.

Masaccio tragó agua mientras el otro tragaba aguardiente.

—Lamento haberlo interrumpido en su trabajo.

—No. Justamente cuando entró yo terminaba de grabar una fecha, que era lo único que quedaba por hacer.

—¿Una lápida?

—Sí. Pero ésta no me la encargaron. Aunque debo confesarle que la he labrado de un tirón. ¡Ni que me la hubieran encargado estando yo dormido!: uno despierta y todo lo que recuerda es que hay que hacer una lápida... Hoy, yo no pensaba trabajar. Imagínese. ¡Con este calor! Pero descubrí en un rincón un mármol defectuoso que no sé cómo fue a parar ahí: si lo vi antes, se me ha olvidado. Bueno. No bien descubrí el mármol defectuoso ya estaba yo, como un poseso, con las manos ocupadas en el martillo y el cincel. Todavía me pregunto qué es lo que me hizo trabajar con tanta furia. ¡Eh! Sea como sea, se me ocurrió labrar un modelo de lápida que sirva de reclamo. La exhibiré en el patio, a la vista de los que pasan. Inventé un muerto ¡je, je, je! lo bauticé con un nombre raro que me vino no sé si del cielo, del purgatorio o del infierno y le puse la fecha de hoy. Acérquese. Mire.

Masaccio se levantó, dio la vuelta y se enfrentó a la lápida. Decía: "Yace aquí Masaccio. Nació el 20 de noviembre de 1900. Murió, arrebatado por el destino, el 19 de enero de 1934".

Masaccio se tambaleó como golpeado por un portento.

—¿Qué le pasa? Beba, beba más. Es el calor.

Y el hombre se sirvió otro vasito.

—No es eso. ¿Sabe una cosa? Ese nombre de la lápida es el mío.

—¿De veras? ¿Masaccio? ¡Y yo que creía que en Buenos Aires no podía haber

nadie que se llamase así! ¡Qué casualidad! Bueno... Mucho gusto. Yo soy Donatello.

—Ya sé —dijo él y tuvo que sentarse, vencido de cansancio por un largo viaje en páginas medio olvidadas de las *Vidas* de Vasari. ¿Telepatía? Más, más: a sus espaldas oyó los pasos del destino, cada vez más cerca de sus víctimas.

—Masaccio... Donatello... —murmuró—. ¿Qué hacemos en Buenos Airs?

—¿Por qué lo dice? ¿Porque somos italianos? ¡Bah! Buenos Aires es una colonia de fantasmas italianos.

—Pero es que no sólo el nombre de la lápida es mío: también ésa es la fecha de mi nacimiento.

—¡No me diga! ¡Esto sí que es coincidencia! —exclamó Donatello y apuró otro trago—. Pero por lo menos hay algo que no coincide ¿eh?: la fecha del óbito. ¡Ja, ja, ja!

Masaccio no quiso mencionar otra coincidencia aún más perturbadora: la de su criminal sentenciado que resultaba ser el retrato de Donatello. Vislumbró, entre desgarrones de nubes allá en los picachos de su cerebro, un enigma titilante como estrellita.

Al cabo de un rato no pudo resistir más la sospecha que lo estaba recomiendo y le dijo:

—Perdóneme, pero hay algo extraño que... no sé... me gustaría aclarar. Usted nunca oyó hablar de mí ¿no?

—No.

—Por mi parte, no recuerdo haberlo visto nunca a usted. Sin embargo tengo razones para creer que debo de haberlo visto, si no personalmente, en fotografía. Dígame ¿usted ha tenido alguna vez algo que ver con la justicia?

Donatello se puso serio.

—¿Yo? Nunca —protestó con dignidad.

—¿Algún lío en los Tribunales? ¿Algo que hizo y por eso lo procesaron?

—Nunca. Ni una multa. ¿Por qué me lo pregunta? ¡Avise! ¿Acaso me ve cara de criminal?

—¡No, no! Discúlpeme —dijo Masaccio al tiempo que retrocedía un paso para librarse del hálito alcohólico del hombre; precaución inútil, pues el hombre, avanzando un paso, recuperó la distancia perdida y lo apremió con el mismo aliento:

—¡Caray! Por algo me lo habrá preguntado. Digameló.

—Nada, nada.

—Ah, eso no. No me va a dejar ahora con la espina. ¿Qué se ha creído? Se mete en mi casa, lo trato bien y ahora me sale con insinuaciones...

Cuanto más hacía Masaccio por eludir una conversación que iba tomando mal cariz, más se enfurecía el otro.

Donatello (¡qué parecido al dibujo!) acabó por gritar, rojo de aguardiente, loco de viento norte:

—¡Usted me ha ofendido, desagradecido!

—Discúlpeme —suspiró Masaccio con una voz compadecida, triste y resignada. Acababa de comprender: el juego llegaba a su fin.

Entonces, ya vesánico, Donatello volvió a agarrar el cincel.

—¿Y es éste el destino que, según su lápida, me arrebataría trágicamente? —preguntó Masaccio sin esperar respuesta; pero, en medio del dolor y de su propio grito, alcanzó a oir:

—Desgraciadamente, sí.

Con eso terminé el relato.

Mister Harvey lo había escuchado con atención pero cuando terminé bajó la cabeza y se quedó callado. Estábamos tête-à-tête —ya lo dije— en la postura clásica que invita a contar cuentos. Excepto que lo clásico es que el viejo sea quien cuente y el joven quien escuche. Aquí, al revés. Por si acaso mister Harvey no me había entendido el cuento —además de enfermo parecía medio sonso— se lo erpliqué:

—¿Comprende, mister Harvey? El juez, cediendo a un impulso secreto, vaya uno a saber si de humor o de perplejidad, mostró a Donatello, en el momento de sentenciarlo, el dibujo de Masaccio que la policía se había incautado en el hotel durante la investigación del asesinato. Donatello, al reconocerse, abrió tamaños ojos: fue ésa, precisamente, la expresión que Masaccio había captado. ¿Comprende? Un embrollo de tiempos: todavía en el pasado cierto presente fue ya un futuro... Un misterioso cataclismo cósmico. Las vidas de Masaccio y Donatello se entreveraron, como si dos trenes que corrieran paralelamente descarrilasen, saltasen de las vías, chocasen en el aire y cayesen entrecruzados. ¿Qué le parece? Si le gusta se lo regalo. ¿Por qué, mister Harvey, no escribe sobre este suceso? Es raro ¿no?

Cuál no sería mi sorpresa cuando mister Harvey, que me había dado la impresión de estar a las puertas de la muerte, ya sin fuerzas para hablar, me contestó, con voz cascada, sí, interrumpiéndose en accesos de tos, sí, pero con autoridad, vehemencia, ironía, lógica y amplitud:

—¿Raro? Mucho más de lo que usted cree. En su relato hay un abominable destino que, en el mismo día, opera en forma de premonición en dos personas que se encuentran por casualidad. Llamémoslas 'A' y 'B', si usted no tiene inconveniente.

—Ninguno.

—'A' dibuja a quien va a ser su asesino y 'B' graba el nombre de quien va a ser su víctima. El acontecimiento de la condena de 'B' que 'A' ha dibujado es posterior al acontecimiento de la muerte de 'A' que 'B' grabó.

Paré la oreja. Yo no había leído nada de mister Harvey, "famoso escritor" según la dueña de casa, pero qué duda había de que quien era capaz, con tal rapidez, de reducir un relato a su esquema elemental, también debía de ser capaz de construir relatos partiendo de esquemas como ése. Continuó:

—Algo parecido a ese descarrilamiento de tiempos de que usted hablaba nos está pasando a nosotros dos. Usted y yo nos hemos encontrado aquí también por casualidad y estamos en la inminencia de un crimen: en este caso el crimen sería un plagio. Ya lo dice el refrán: el mejor plagio es ése en el que el robo va acompañado por un asesinato; o sea, la completa obliteración del nombre del verdadero autor. Usted oyó la anécdota en Buenos Aires, varias veces, en diferentes versiones, y ahora, muy amable, me la quiere regalar para que yo la convierta en un cuento inglés. Muchas gracias. Pero esa anécdota que argentinos anónimos

están transmitiendo de boca en boca, antes de hacerse folklore fue literatura. Supongo que debió de haber llegalo a la Argentina un libro titulado *The Beast with Five Fingers,* de 1928, y cayó en manos de un conversador. Allí hay un cuento, no tan hábil como la versión de usted, pero con una situación parecida: "August heat". Léalo. Lo escribí yo.

Abrí los ojos. ¡Claro! ¡Acabáramos! ¿A qué asombrarse de que mister Harvey fuera capaz de reducir mi relato a un esquema elemental?: después de todo, ese relojero de idóneos dedos no hacía más que desarmar las piezas del reloj que él mismo había armado antes...

No sí si divertido o avergonzado exclamé:

—¡Perdón, mister Harvey, perdón! ¡Qué plancha!: yo, con aires de gran señor, le obsequio un cuento... ¡y resulta que era de usted! ¡Qué papelón!

Mi cara debió de ser la pintura del avergonzado más que la del divertido pues sentí que mister Harvey me miraba con simpatía. Extrañado de que en las cuencas oscuras de su calavera aún hubiera ojos que brillasen bajé la vista y murmuré:

—Perdóneme. Si lo plagié fue sin querer...

—No se aflija —me dijo agarrándome la rodilla con los cinco dedos de su mano huesuda—. Nolens volens, todos plagiamos. Uno cree inventar un cuento pero siempre hay alguien que lo inventó antes. Tome, por ejemplo, el tema del cuadro que absorbe la vitalidad de criaturas reales o que influye sobre sus destinos. Centenares de escritores lo han elaborado: Oscar Wilde, Henry James, Galdós, Poe, Gogol, Novalis, Hoffmann, Calderón...

Mientras recitaba esa nómina —era mucho más larga, pero me la he olvidado— mister Harvey se apoyó más en mi rodilla y se fue levantando del sillón como si, después de conjurar a sus sombras, se propusiera acompañarlas a redrotiempo y dejar a cada una en su morada histórica. Entonces vi a mister Harvey como siempre la imaginación popular ha visto a los contadores de cuentos: un viejo memorioso, comunicado con los primeros sueños de los hombres.

—Un cuento sale de otro —dijo despidiéndose con un apretón de manos—; y ése de uno anterior; y así hasta los orígenes, en la mitología. Cuando publiqué "August heat" me preguntó Montague Rhodes James si yo me había inspirado en su cuento "The mezzotint". Sospecho que no me creyó cuando le aseguré que no. Y no le mentí. En "August heat" combiné "The Prophetic Pictures" de Hawthorne con "L'esquisse mistérieuse" de Erckmann-Chatrian y "Die Weissagung" de Arthur Schnitzler para vestir un mito griego ¿lo reconoce?: un oráculo ha profetizado a Ífito que alguien —él no sabe quién— será castigado por haber cometido un asesinato; al mismo tiempo otro oráculo, en otra ciudad, hace ver a Heracles que alguien —tampoco él sabe quién— ha sido asesinado: Ífito, que anda de viaje, de pura casualidad visita a Heracles en su casa; fatalmente, el anfitrión asesina a su huésped...

—¡Fantástico! ¡Y yo que me creía que todo eso había pasado en Buenos Aires! —le dije poniendo cara de ingenuo.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

LOS CUATRO DEDOS

Al colocarme el sombrero se me hunde la cabeza entre la camisa. Pretendo subirla con las manos pero la arranco del esfuerzo. No siento el menor mareo y puedo verlo todo a mi alrededor, hasta a mí mismo, sin cabeza, triste y decepcionado.

* * *

Se oyó una voz, aunque sombría, que era perfectamente inteligible a pesar de estar llena de nudos y de tropezones.

La voz me inquietaba, y más aún cuando reconocí a su dueño; porque aquel hombre era mudo. No lo ignorábamos ninguno de los presentes. Pero la explicación de ese fenómeno no fue menos inquietante, pues si él no habló en aquella ocasión, hablaba su sombra.

* * *

Me levanté medio aturdido y salí a la terraza a respirar aire fresco.

"El mar ha subido de nivel —y continué en un susurro para mí mismo— ha estado lloviendo toda la noche".

* * *

Ella baraja de prisa y me echa los naipes. Yo los cojo despacio y me dispongo a ordenar el juego. Donde hay un cuatro de bastos veo una calavera, donde hay un siete de espadas veo una reja y donde hay un as de oros veo una guillotina. Después la miro a ella que ríe escandalosamente, hacia dentro, con cara de gato.

* * *

El pelo crecía tanto por la noche que amanecía como dentro de un nido. Pero una mañana desperté calvo. Al día siguiente comenzó a levantárseme la piel. Cada noche pierdo un dedo, un diente, una oreja... y así sigo. Esto no puede durar mucho pero mi salud es perfecta.

* * *

Pongo las manos sobre el fuego y no siento nada.
Salgo a la lluvia y no me mojo.
Me miro en el espejo y no estoy enfrente.

* * *

Esperaba el autobús y para entretener el tiempo leía un libro. Cuando alcé los ojos, ante mí pasaba un barco.

* * *

Desde que descubrí que puedo atravesar los espejos me siento más seguro. Siempre llevo uno en el bolsillo. Ahora lo utilizo para pasar en el otro lado las horas del sueño. Cuando tengo una dificultad también me evado a través de él. Vivo ligero como un pájaro y no necesito ducharme para tener la sensación de que estoy limpio.

* * *

A cada cucharada de sopa sacaba un ajo que después le crecía sobre la lengua. Uno a uno, antes de morir, le dejaban una visión desconocida del hueco de la boca.

* * *

Al cambiar la A por la G. Al cambiar el 1 por el 9. Nuevunidad, oa, aoa, ooa. Las sílabas vuelan inversas, las centenas se reducen. El llano es montaña, cueva, nube evaporada. Gertrudis camina con los brazos para venir ir en dirección contraria y la lluvia parada a dos metros del suelo.

* * *

La cogía y se la arrollaba al cuello. O se envolvía las manos en ella a modo de manguito. También la usaba de cinturón y cuando asistía a un concierto al aire libre la colocaba sobre el asiento como almohada.

Pero a pesar de ser una muchacha joven, atractiva, muy culta y con personalidad, nadie se enamoraba de ella.

No hubieran reparado en la existencia de un pasado, pero era más de lo que podían perdonar las excentricidades que hacía con su sombra.

* * *

Cuando veo un cerdo enorme que cruza la calle llevando en sus lomos un gallo los miro como si viera volar un autobús. Los autobuses han desaparecido y hay ranas en los charcos. Está todo tan cambiado que no existen periódicos y donde antes se bebían combinados ahora empiezan a despachar vasitos de vino.

* * *

2 y 2 siempre han sido 4.

Aquel niño se mordía los dedos. Un día descubrió que podía sacarse la uña como si fuera el cascabullo de una bellota. Dentro había una gelatina dulce que chupaba con avidez. Así, chupándose, llegó a quedar completamente desinflado.

* * *

En aquella calle bajar era subir a una terraza. Las casas tenían los números al revés, se entraba saltando por la ventana del piso bajo y dentro, una loca ofrecía caramelos envenenados. Los forasteros miraban con curiosidad desde el centro de la calle pero no se atrevían a saltar al interior.

En la esquina había un letrero que decía: PROHIBIDA LA ENTRADA A LOS IMBECILES. Siempre circulaban grandes multitudes.

* * *

Decía: "Yo tengo vocación de chupar el aire".

Aquella muchacha siempre estaba ocupada en coger un pedazo de aire, arrancándolo con los dedos, y lo chupaba dándole formas. curiosas. Después, aquellas estatuas de aire las colocaba en una vitrina.

* * *

Por decir "pasión" decía "sorpresa".

Decía "noche" por decir "entrañable".

Decía "lluvia" por decir "navaja".

Por decir "verano" cogió un hacha y se cortó el dedo meñique. Después sacó la lengua y advertí que se había quedado mudo y que las palabras se le imprimían sobre la lengua. Tan expresivos eran sus gestos que logré entenderle y también leí sobre su carne húmeda y esponjosa, "después de esto me disculparás que pronuncie las menos palabras posibles".

* * *

Se desatornillaba los dedos de una mano y los dejaba sobre la mesa. Para desatornillarlos de la otra utilizaba los dientes. Después dormía un sueño profundo y lento. Mientras, los dedos vivían su vida.

* * *

Aparentemente todo era normal en aquella sombra pero yo la vi que daba pequeños saltitos sobre el suelo, como si estuviera lleno de guijarros, aunque era liso. Lo demás fue cuestión de paciencia. Me dediqué a espiarla. Cuando creía tener la seguridad de que no la veía nadie hacía de las suyas. Se alargaba indefinidamente o se

recogía pegada al cuerpo, se desprendía de su dueño y caminaba a su lado o detrás como si efectivamente fuera otra persosa distinta, rodaba hecha una bola, se inflaba, o encogía. Acaso llegó a darse cuenta de que la espiaba pues en alguna ocasión creí ver que me hacía una seña.

Lo que nunca ha sabido es si el dueño tenía alguna idea de la singular sombra que poseía. Por mi parte no conozco las intimidades de la que me pertenece.

* * *

Aquella ciudad tan limpia, de calles amplias y fuentes y arbolados, amaneció estrecha, sucia y llena de tortugas. Pensé que estaba equivocado y traté de disimular buscando mis barrios habituales. Anduve de un lado para otro sin encontrarlos, aunque veía rostros de personas conocidas que no mostraban extrañeza. No quise hacer preguntas y sigo mi vida como si todo fuera normal.

* * *

A mi amigo le crecieron setas sobre la calva y entre ellas le brotó el pelo. Al arrancar las setas, que eran de apetitoso sabor, le desaparecía el pelo y brotaban otra vez. Si insistía en arrancarlas le quedaban sobre la cabeza unas señales purulentas. Pensó en la conveniencia de arrancarse la cabeza por el cuello y acabar de una vez.

"Pero acaso —se dijo— brote una seta inmensa y quién sabe lo que ocurriría después si a esta misma seta se le cercena el cuello. Hay que pensar otra cosa".

Se construyó un alto sombrero reforzado con metal y madera que se sujetó a la cabeza con unos fuertes tornillos para que ni el viento se lo arrancara. No se lo ha quitado nunca. A veces siente en el interior bruscos movimientos y fuertes empujones. Y así va tirando.

A. F. MOLINA

LA NUEZ DE ORO

Ave, viaticum meae peregrinationis.
CICERÓN

Las criaturas nacidas en domingo tienen el don de ver a las hadas que presiden su bautismo.
CARLO FELICE WOLFF

Todas las tardes a las cuatro y media, durante algunos estupendos y largos veranos, la grava regada de la alameda crujía con particular reserva, casi con ceremonia, bajo las gomas del *Dilamda* azul que desde el portal oscuro y ardiente de la antigua Via Cavaliera había subido, centelleando entre luz y follaje a lo largo de los tilos de Via dei Capuccini, más allá de las nobles y extravagantes verjas de Villa Revedin, hasta nuestra colina. Y en tanto que al frío arpegio de las gomas sobre la compacta masa de siesta y cigarras yo dejaba caer el triciclo en el prado inglés, y Luis, talar en su chaqueta roja, abría con un relámpago la puerta vidriera en el broncíneo arco de la hiedra, mis hermosas y altas primas, Zarina y María Sofía, descendían como pájaros del coche. Instantáneamente, el blanco puro de las últimas ulmarias, que ya sembraban de pétalos la grava, prolongaba esos nuevos blancos: los largos guantes de mis altas primas, sus ceñidas *cloches* en gajos, el pelo recién lavado de sus viejos *sealyhams* y, sobre todo, sus carteras: aquellos profundos bolsos de hilo o de tela en los que, de siesta en siesta, desde las sombrías y agobiantes habitaciones de Via Cavaliera, subían a mí sus viejos juguetes.

Había pasado, para mí, el tiempo de los gritos destemplados, del qué-me-traes aferrada a esos bolsos. Con el corazón en tumulto (a punto de saltárseme del pecho), pero sonriendo en silencio, yo caminaba entre mis primas, que me conducían de la mano hacia

la mesita de hierro verde, preparada para el té al pie del cedro del Líbano, y sus altas butacas de madera, pintadas también de verde y sembradas de duros globitos de barniz. Mi madre, que acababa de levantase, bajaba con un kimono violeta, llevando dos o tres almohadas de gruesa tela con rosas amarillas. Había besos y exclamaciones ("Pero, ¿por qué bajaste tan pronto?" "Por favor: hace más de una hora que estoy despierta", "¿ No has dormido? Sin embargo, estás bellísima: una rosa", "¡Oh, qué va; ya casi ni duermo!", "¡Pero qué espléndida tarde!", "Oh, sí; me parece un sueño estar otra vez aquí"); después, mi madre reparaba en mí, una sonrisa daba la vuelta al corro y sobre la mesa redonda, entre cortas carcajadas, los hermosos bolsos se abrían como corolas bajo los rostros radiantes: trigueño-durazno el de mi madre y el de María Sofía (que, si bien algo más joven, se le parecía), aterciopelados ambos; japonés, cubierto de pecas doradas, el de Zarina, que en realidad se llamaba María Cesarina, pero que traducía así su nombre en memoria de la desdichada emperatriz de Rusia. Y en el denso silencio de siesta y cigarras, pequeños objetos brotaban de los bolsos y eran dispuestos en círculos sobre la mesa.

Es quizá cruel, pero puede resultar útil que un niño se eduque entre personas veinte o treinta años mayores que él. Es cierto, de todos modos, que a mi infancia, irregular en muchos sentidos, se superpuso con inefable serenidad otra infancia ya transcurrida: la de mis grandes primas y sus hermanos, últimos niños de pamelas de paja y altos cinturones azules que el mundo no arrebata a su infancia. No quisiera detenerme demasiado en esos juguetes austeros y fascinantes que, de siesta en siesta, yo iba heredando: aquellas habitaciones de muñecas, de nogal oscuro, tan suave, tan tibiamente lúgubres, con el lecho de ornado respaldar, la pequeña y rechoncha mecedora y el lavabo semejante al cáliz de una flor, con su jarrita azul, cerrado pimpollo. Y los minúsculos tapices de lana verde y los cubrecamas acolchados y aquella absurda banqueta, muy firme sobre sus onduladas patas, que pertenecía a la casa de muñecas, pero que a mi me sugirió el sabor de largas siestas al aire libre y me inspiró toda una serie de pequeños vergeles, cercados con paciencia y ramilletes de ulmarias, en los rincones más ocultos del jardín. Juguetes que habían atravesado una guerra, que habían superado, con un salto heroico e inmensurable, el abismo que habría de hendir un siglo, para venir a posarse en el frágil borde del último contrafuerte, donde nosotros resistíamos todavía:

¿hasta cuándo? Juguetes postreros, mínimos testimonios luctuosos de una época en la que aún no había entrado la complicidad, en la que aún el juego era profecía y propedéutica: aquella única y siempre insuficiente *répétition générale de la vie* que es la infancia precisamente: la carroza que es solo una carroza más pequeña, el caballo de madera, verdadero caballo en miniatura, la muñeca que es una mujer diminuta o una niña, pero nunca un ambiguo, alusivo fantoche; como la niñita de tres años, de zarcillos y *bandeaux* y con una rosa en la mano, que enmarcada en un rincón de mi cuarto parecía más bien una pequeña abuela y era, sin embargo, la única criatura por la que suspiraba aquella niñez mía poblada solo de adultos. "Es un antiguo retrato de la pricnesa de Linguaglossa, la hija de Crispi, el Primer Ministro", oía decir en casa; "La pobrecita ya no es de este mundo..."

Uno de esos veranos, cuando me condujeron a la casa de la colina, yo había aprendido ya a leer. Paseando con mi joven padre (que llevaba el bastón como un sable, la empuñadura enfilada en el bolsillo del abrigo), por las calles de la ciudad donde pasábamos el invierno, y siguiendo la punta de ese bastón que de pronto apuntaba a letreros de anticuario o de pasteleros, había captado rápidamente la relación, la ley de gravedad que eslabona las letras. La noticia llegó a mi madrina de bautismo, la solitaria Gladys Vucetich, y también ella subió aquel verano desde su casa de Via dei Capuccini, oscurecida por vastos cedros y por su luto riguroso y definitivo en memoria de toda una estirpe de heroicos militares; subió con sus crespones, su paso tardo dificultado por una enfermedad mitológica (pues no le había impedido "hacer toda la guerra en la Cruz Roja") y allanado por los golpes del negro báculo con regatón de goma en el ápice: los clarísimos ojos (tan claros que las órbitas parecían vacías), fijos en una visión ligeramente maníaca, algo así como un firme presagio de catástrofe. Gladys Vucetich, a su vez, había hallado en aquella gran casa impenetrable (donde el silencio era tal que hasta en lo profundo del lóbrego comedor se oían gotear los grifos de la remota cocina), los libros de su infancia. Y ahora también ella venía, con su don oracular, no menos fatídico que la medalla de oro con mis cuatro nombres (Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina) que me había colgado al cuello el día del bautismo.

Eran libros con cubiertas durísimas, de bellos y desvaídos colores, un poco góticas. Recuerdo, en una de ellas, una figura fe-

menina, alta, cerrada, con una cinta amarilla en la frente, que guiaba a una niña llevándola por los hombros. ¿Hacia dónde? No alcanzaba a responder el poco espacio concedido. Y por eso aquella ilustración exhalaba una especie de dulce horror, sobre todo por el aspecto de la chiquilla, que era, en pequeño, idéntica a la mujer: la misma cinta, pero verde, en la frente; las mismas largas mangas en punta; algo más rubia, grandes los ojos, se apoyaba con ese impulso de angustiada renuencia que revela, como un espejo, la extrema fascinación, en la persona inclinada sobre ella. *HADA NIX* decía al pie, con siete grandes letras góticas: nada más signaba aquella imagen femenina en viaje hacia los primeros misterios.

Lo mismo que los diseñadores de juguetes, en aquella era prediluvial, tampoco los ilustradores de libros habrían comprendido jamás si alguien les hubiera sugerido que "ayudaran al niño" a aceptar los místicos personajes con los que habría de encontrarse (y, en consecuencia, inevitablemente, a no creer en ellos). Con ese vil pretexto se instauró más tarde la deformación de las figuras que siguió a la glaciación irreparable del dibujo animado: las muecas de los gnomos-falsos-cachorros, los ojos en blanco del ogro ("Vamos, no le crean; ¿no ven que ni siquiera él lo cree?"), la irisada inconsistencia, propia de coleópteros, de príncipes y princesas ("En el lugar de éstos, que no tienen rostro, pueden poner a quien les plazca: a ustedes mismos, por ejemplo"). Los libros de Gladys Vucetich pertenecían al tiempo de su infancia, el *liberty* fin de siglo, y con esmero, en figuras *liberty* fin de siglo, aquellos pintores habían ilustrado los cuentos en el mismo ecuánime, puntilloso blanco y negro que hubieran consagrado a *Demetrio Pianelli* o a *El crimen de Sylvestre Bonnard,* y, empero, no sin esa sutil ebriedad que les hubiera guiado la mano al idear, por ejemplo, escenarios para *La tempestad.* Fluía de esas figuras una mezcla sombríamente adorable de Anna Pavlova con alas de gasa y coronas de estrellas y de recepción en una corte habsbúrguica española de 1880: un ambiente de suave funebridad donde las princesas de talle de avispa daban la impresión de llevar corsé y acaso postizos, en vastos palacios oscuros, llenos de palmeras en vasos, balcones, cortinas con pasamanos de un palmo de alto. Descubrí entonces, con un estremecimiento, que aquellos fatales lugares y personajes no eran distintos, a la postre, de las amarillas e inquietantes fotografías *cabinet* de mi abuela joven y otras bellas parientes fallecidas que, en estuches de cuero verde, mi madre siempre llevaba consigo en sus viajes: aquellas fotografías son-

BIBLIOTECA NACIONAL

rientes con sonrisas tan remotas y siempre tan angustiantes para mí ya que detrás de la dama de pie, más allá del cortinado recogido, más allá de densas nieblas y follajes, gravitaba constantemente una amenaza de tormenta. Ahora, la princesa del libro de cuentos que había pertenecido a Gladys Vucetich llevaba corona en vez de *toque* de plumas, pero se vislumbraban por fin los estupendos y dolorosos secretos de aquella amenaza que estaba más allá de los frágiles hombros. Vertiginosamente ahora, por el ornado ajimez podía penetrar como flecha en el aposento y llegar a las manos de ella un gran pájaro blanquinegro con un pequeño Rey de los Elfos en el lomo. O bajo los pliegues del cortinado se colaba lenta, trágicamente, nada menos que el Monstruo: el desolado íncubo enamorado, el nocturno visitante de aquella esbelta y pálida Belinda que era para mí la juventud de mi abuela, expuesta por entero al horror. Y el Monstruo, como lo habían representado aquellos severos y probos pintores, era nada más que un Monstruo: quimera patética e innombrable, a medias grifo y a medias serpiente, dibujada con minuciosidad maníaca, escama por escama, anilla por anilla; y precisamente por esa loca fidelidad a su nombre constituía para mí una pena indecible ver brotar gruesas lágrimas de esos ojos, mientras yacía allí, en el suelo, pobre Monstruo, con su corona en la cabeza y Belinda sentada a la mesa, en la hora ceremonial de la cena, de la música: sola, petrificada, impávida.

Esta figura fue, en particular, lugar geométrico para mí, junto con otra, y por muy distinta razón, que ilustraba el cuento de *Los zapatitos de baile*. Aquí, un soldado de fortuna, de guardia ante la cámara de doce princesas que con las suelas siempre relucientes de sus zapatitos habían provocado las sospechas del rey su padre, aquel soldado, luego de echarse astutamente en el yelmo el vino con opio que las muchachas le ofrecían, lograba descubrir los húmedos reinos subterráneos y lacustres en los que, a medianoche y por un escotillón, se internaban las princesas, siguiendo una vertiginosa escalera de caracol, para ir a bailar a una isla con sus jóvenes amantes. Y la figura mostraba a las doce, desnudos los hombros, el esponjado pelo ceñido por un broche redondo, tan fascinantes y palpables como la más bella de mis grandes primas, que en ese momento (hombros, caderas, seno delicado, visibles en contraluz bajo el vestido blanco) se dirigía al grifo escondido bajo una escotillita de hierro que liberaba mágicamente, como desde el centro de la tierra, el estoque de agua que brotaba en el prado

inglés. Así se podía creer en cada palabra, casi en una segunda lectura del cuento, al oír a aquellas deliciosas criaturas de piel aterciopelada y ojos de almendra murmurar mientras a la sombra del centro del Líbano tomaban té con saboyardos y lenguas de gato (convencidas, las inocentes, de que nadie las entendía): "¡Cómo nos divertimos anoche!, ¿no?", "¡Oh, qué manera de reirnos a espaldas de aquel pobrecito!", "¡Con tal de que papá no se entere!", "No tengas miedo, no sospecha nada...". En el libro, por supuesto, tienen una voz muy distinta, respiran un aire muy diferente; sin duda la verdadera vida de mis bellas primas es una vida riente y densa de medianoche, hora a la cual, como el pobre centinela narcotizado, yo debo dormir entre las dos altas redes de mi cama de bronce. Hora de desafío y leve delirio que no me es dado saborear sino al día siguiente: deletreando, el dedo sobre la página, sentada al borde de un arriete de cinias de color herrumbre, absorta hasta advertir un hilo de saliva a la comisura de la boca. Seguía las espirales de la escalera de caracol, seguía a las doce que bajaban, como las doce horas, hacia el centro de la tierra, hacia la medianoche oscura y líquida de la vida. Pero ahora, de pronto, en el jardín, la voz de mi madre interrogaba quedamente a la cocinera que se había asomado a la ventana de la cocina: "Cocinera, ¿está todo preparado? Ya sabe usted qué importante es para mi hermano...". Yo imaginaba sus grandes ojos fúlgidos y ansiosos mientras, con el dedo sobre el libro, seguía a aquella otra dulce criatura hechizada, la Patita de *Las tres granadas* que nadaba en el canal, al pie de las ventanas de las cocinas reales:

—Señor cocinero: ¿qué hacen en palacio?
—Deben estar durmiendo, Patita.
—Señor cocinero: ¡ayúdame!
(apenas) un día más, (y) después no tornaré...

Y las cocinas reales, ¿qué eran si no nuestra cocina, con su gran alacena oscura y el horno de ladrillos rojos en el que Fernanda ponía en ese momento el timbal de fideos y al que después sería arrojada, atada de pies y manos, la perversa Reina Madre? Mientras yo leía, al pie de la ventana de nuestra cocina fluía agua, fluía un canal, en vez del arriate de cinias, de la mata de ulmarias: al punto de que aún hoy, si por un instante volviera a aquella cocina perdida, las cinias y las ulmarias al pie de la ventana me parecerían extravagantes, tanto como si las viera asomar de pronto en medio de un canal de Venecia. Y en aquellas mañanas de verano

BIBLIOTECA NACIONAL

encandiladas de sol líquido, escondidas por el *clic* de las tijeras de podar de Ricardo entre los bojes, por el fresco pataleo de los perros en la grava, por el zureo dorado de las tortolillas en el cedro, una voz que me llamara de repente desde una ventana me hacía sobresaltar como un disparo de escopeta, reventar mi propia piel, que rodaba al suelo igual que la del Rey Serpiente al quebrarse el encanto... Mi piel de oro que era el libro: donde la escotilla en medio del prado inglés conducía a los lagos, a las islas subterráneas, donde un canal fluía al pie de las ventanas de la cocina, escotilla y cocina que ahora quedaban aisladas de golpe, brutalmente desposeídas de su blasón, de su secreta arma gentilicia.

Comencé a pensar por aquel entonces que entre mis parientes podía acaecer cualquier hecho milagroso, en aquella su innegable doble vida: de modo que la casa entera, ya de por sí misteriosa, se enriqueció gradualmente con ulteriores enigmas. Las cosas más normales (la prohibición, por ejemplo, de hablar en la mesa, sobre todo cuando estaba presente mi tío, el bellísimo y taciturno hermano de mi madre, en torno del cual toda la casa gravitaba como en torno de un oscuro sol) tendían sobre horas y encuentros un velo de mágicas interdicciones. Sobre la mesa blanca y redonda, en las veladas de estío abiertas al jardín, el silencio cobraba su real valor, que es el de atesorar potencias; y cuando mi tío, a menudo cansadísimo por las muchas intervenciones quirúrgicas hechas durante la jornada, caía en una liviana *rêverie* que nadie osaba turbar, y su bella mano, que tenía en el meñique una serpiente de oro con ojo esmeraldino, se posaba distraídamente en el bol de *baccarat* y deslizaba un dedo por el borde, con un sonido sutil, similar al gemido de un espíritu cautivo, la cara atmósfera de la habitación se transmutaba en un antro donde un mago, el Mago de Latemar por ejemplo, levantando su linterna hacia los pálidos rostros de los prisioneros, estuviera por pronunciar su veredicto de salvación o de condena, cosa que en el fondo mi tío hacía varias veces por día, pero de la que solo yo presagiaba, en aquellos silencios consumidos por el gemido del cristal y afinados por el resplandor del anillo serpentino, las impenetrables implicaciones. En la mesa respondían los resplandores de otros anillos: las cuatro perlas que en el anular de mi madre formaban una especie de abeja lunar, la trenza de oro del de mi padre, que en los largos crepúsculos brillaba, al agitar silencioso de un lápiz sobre las grandes hojas de

las partituras, cubiertas por los negros signos de otra lengua, más silenciosa e impenetrable aún.

Ente los libos de Gladys Vucetich había uno, levemente más moderno, de *Hada Mix,* ilustrado por un genial artista que solo dibujaba párpados a sus personajes, dejando en las órbitas vacías una luz acuática y sepulcral: ojos de sirena o de estatua. Así, la presencia misma de Gladys Vucetich, con sus ojos tan claros que parecían vacíos, se cargaba de nuevos arcanos: su apelativo de Madrina ("¿Quién es Gladys Vucetich, mamá?", "Es tu madrina"), evocaba inmediatamente aquella escena augural del bautismo, tan frecuente en los cuentos, donde cada una de las doce hadas (precisamente, las Hadas Madrinas), lleva su don a la cuna de la princesa recién nacida. Pero sin duda no eran las muñecas que Gladys Vucetich me regalaba el don al que aludía el cuento: debía encontrarse más bien en ciertas frases imprevistas que brotaban de ella mientras sus ojos de agua me miraban sin parpadear y el cayado le allanaba el camino como la varita del Hada Cangrejo en el descampado de Brocelandia, la noche del Consejo Secular: "¿Sabes que has nacido en domingo? Verás muchas cosas que los demás no ven". O si no, apoyando un dedo en la venita azul aún visible entre mis ojos: "Eres bienaventurada, pequeña. Tienes *el nudo de Salomón*".

Pero había escenas que según aquellas ilustraciones transcurrían bajo inmensas bóvedas de cripta, revestidas también de palmas y de cortinados, pero en verdad harto monumentales para evocar alguna figura familiar. Detrás de aquellas imágenes aparecía entonces, como la segunda placa de una linterna mágica, la vasta comarca, la vasta tierra encercada de la Certosa, el cementerio metropolitano adonde, desde hacía algún tiempo, me llevaban el día de los muertos: imponente extensión de moradas mortuorias y, por haber sido un vasto convento del seiscientos, cementerio diferente de cualquier otro; tenebroso palacio con grandes fugas de galerías, de pasillos, de patios, semejantes a un escenario de tragedia española representada en la época de Alfieri: pura demencia romántica, consagrada al mal sutil, a los amores prohibidos y a las guerras redentoras, pero siempre y únicamente para mí tenebroso palacio de hadas. Por las grandes capillas gentilicias que se abrían a ambos lados de las galerías, en los inmensos pasillos techados que iban de uno a otro claustro, de una a otra ala, implorantes manos de mármol se tendían desde los monumentos sepulcrales, sobre los que aún se deshojaban guirnaldas, aún se marchi-

BIBLIOTECA NACIONAL

taban flores. Manos de blancas mujeres deshechas en llanto, abrazadas a columnas truncas, a medallones de piedra, la cabeza oculta por un brazo, por un jirón de sudario. Oh, vaya si conocía aquellas manos. Palmas levantadas que imponían prohibiciones ("No sentarse nunca al borde de una fuente, no comprar nunca carne de condenado . . .") , dedos que sellaban los labios ("Y no habrás de hablar ni reír durante siete años, siete meses y siete días . . .") . Altas figuras inclinadas, que muy a menudo sostenían un niño, lo conducían, reacio, protegiéndolo con las grandísimas alas, como la desconocida de la cinta amarilla (Hada Nix, la Madrina) guiaba a la niña, la pequeña neófita fascinada y aterrorizada, hacía aquellos lugares arcanos: y los ojos estaban vacíos, como los de Gladys Vucetich. Pero tampoco allí había que detenerse o preguntar: mi madre tenía prisa, corría en el luminoso aire de invierno que resplandecía azul y húmedo de rocío (único color en aquel mundo de grises) en los arcos de las galerías. Con el velo calado hasta el cuello del abrigo de piel, hasta el ramillete de rosas que tenía entre las manos, susurraba: "Rápido, por aquí: *nosotros estamos al fondo,* más allá del último patio." Imposible comprender con exactitud aquellas palabras: sólo quedaba en claro que nuestra meta era otro sitio, el final de algo, más allá de los claustros y los jardines, más allá de las grandes urnas cubiertas de musgo de los parientes menos próximos que yo nunca había conocido y que se habían destacado en las ciencias, las artes y el ejército: al pie de las inmensas estatuas sepulcrales: el Luto, con la lira rota; los "lloraduelos", que eran puro llanto solidifacado en los pliegues de los mantos; el negro Tiempo, con su clepsidra en alto (helo aquí: el Mago de Latemar, que elevaba hacia nuestro rostro su linterna fatal) , que algunos de ellos había esculpido.

En cierto momento nos encontrábamos con mis grandes primas y sus naricillas frescas, los ojos rientes y japoneses de Zarina, los besos, el perfume (mezclado al extraño aroma de café fresco que todos parecían llevar consigo en aquella ciudad) , todo urdía una intriga aún más angustiante entre aquel reino de ángeles oscuros, aquel enorme horror pétreo recorrido por ráfagas heladas, y la maravillosa alegría de la mañana fuera de la ciudad, la fragancia que brotaba de sus ramos de claveles blancos, el recuerdo de la casa de la que venían y a la que habríamos de regresar para el almuerzo: con la deliciosa mesa florecida, donde amorcillos se zambullían en pequeñas copas de plata y los profundos armarios de nogal guardaban sin duda aún tesoros . . . De bracete con mis gran-

des primas, mi madre olvidaba mi presencia y hasta aquella tremenda prisa por llegar a la meta: de vez en cuando pasábamos ante una gran tumba, nos deteníamos por un instante a leer las inscripciones: *Laudomiae Rizzoli, spe lachrymata, Federicus Comes Isolani sibi ipse et suis aedificavit; Vale, cara anima,* que no me imponían ni más ni menos miedo que otros desgarrantes vocativos

—Adiós, Falada, colgado allí arriba.
Adiós, Reina que pasas allí abajo:
Si tu madre lo supiera
De dolor se moriría...

O bien:

Espero, espero en la oscura noche
Y abro el portal si alguien llama:
La mala suerte llega al cabo de la buena
Y llega con aquel que no conoce el arte...

Y todo adquiría terrible vida en los breves comentarios hechos junto a mí, detrás de velos y pieles: "Anna Pepoli: ¡pobre desdichada! Tanto padecer por ese miserable..." o "Fabrizio y Bianca..., la tragedia de toda una familia, un momento de locura", que esbozaban ante mí visiones de matanzas abstractas y paradigmáticas: Barbazul, sus siete mujeres sumergidas en su propia sangre y Anna, hermana Anna, que desde la torre otea en vano el horizonte, la desdichada.

Y de pronto ese mundo de nombres arcanos, de gestos petrificados que helaban el corazón (esos gestos que, lo sabía, si un día hubiéramos llegado de veras *hasta el fondo,* sin pronunciar palabra, sin volver la cabeza, habríamos podido quizá deshacer, liberando del hechizo a todo el palacio y convirtiéndolo en vastísimo e iluminado salón de baile), ese mundo se abría de pronto, luego de volver una esquina, en el claro patiecillo y después en el semicírculo de una capillita cercada por una verja de hierro forjado y después una pared blanca, ciega y definitiva como el término de un horizonte. Allí se operaba el prodigio: los nombres cifrados, las inscripciones jeroglíficas, eran reemplazadas de golpe, sobre el mármol suave, por *sus* nombres, por mis propios nombres, los que yo misma llevaba al cuello desde mi nacimiento en la medalla de oro de Gladys Vucetich: Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina... Aquella capillita donde los claveles y las rosas ponían una frescura aún más fúlgida, como agregando mañana a la mañana; ese era el enigma, el verdadero, el único; el nudo no de la Gran

BIBLIOTECA NACIONAL

Certosa solamente, sino de todo: de la chiquilla conducida por los hombros hacia la fiesta oculta, del arriete que se transformaba en canal, de los ojos, del anillo con la serpiente, de los subterráneos y de la sangre, del silencio y de la prohibición. De la niña con la rosa, en la que vejez e infancia, tácitas, me aferraban con sus recíprocos secretos.

Mi madre pronunciaba las dulces, espeluznantes y rituales palabras: "Aquí está la abuela; aquí, el abuelo: reza por ellos"..., y yo leía, bajo el nombre de aquélla a la que había visto tan inerme en su fotografía de muchacha, alzados los grandes pliegues tempestuosos para dejar entrar al monstruoso amor, para dejar penetrar hacia ella al Divino Príncipe, leía bajo el nombre que era también el mío, Maria Angelica, dos palabras: "suavis anima", y a su lado, bajo el nombre que era también mi nombre, Marcella, "anima fortis". "Reza por ellos", repetía mi madre con la mirada de quien debe, con la sola fuerza de su corazón, liberar a la pareja prisionera, al heroico amor embrujado. Y con esas palabras abstractas y reverenciales, la gran cortina aterciopelada de la piedad filial se cerraba al fin sobre mí, una nube de llanto me nublaba los ojos. El cuento de hadas estaba allí, terrible y radiante, resuelto por un instante e irresoluble: el viático eterno, siempre retornante en los sueños, para el peregrinaje, nuez de oro para mantener en la boca, para aplastar entre los dientes en el instante del supremo peligro. Buscaba el pañuelito y ahogaba en él los suspiros mientras mi madre, remota la mirada, posaba su mano enguantada sobre mi nuca.

CRISTINA CAMPO

(*Traducción de Hernán Mario Cueva*)

BIBLIOTECA NACIONAL

EL ESPEJO Y LA SOMBRA

I

Vino la sombra al espejo
susurrándole: "hermano,
préstame tu luz, el marco
preciso de tu espacio;
estoy cansada de pensar el mundo
entre nieblas disuelta, sin un arco
para mi cuerpo cada vez más largo,
por los siglos desnudo, por el viento
o la lluvia o la nieve sin amparo".

El espejo le dice: "hermana, fuiste
como yo, en tu día, espejo claro,
¿mas ves en este ángulo pequeño
un roce apenas roce, como un vaho
disuelto entre la luz? Es mío,
se irá todas las noches agrandando,
espesándose, haciéndose más vaho,
y poco a poco de mi luna clara
se habrá adueñado como un musgo blanco.
Entonces, ese día, sólo entonces,
hermana sombra, te daré mi marco;
en él te quedarás, la frente hundida,
el cuerpo ya remoto, deshilado,
y yo me iré por donde tú me digas,
hasta cansarme, como tú, del ancho
sendero libre de las libres sombras,
hasta volver después a este mi espacio
donde tú no estarás, sino tu eco
que yo oiré, deshilándome hacia lo alto,
mientras venga otra sombra, como tú, nostálgica
de seguir esperando...".

II

Dos relojes poseo que latiendo en la noche
como espejos del tiempo son el uno del otro;[1]
dos relojes desdoblan[2] el tiempo de mi espacio[3]
donde un espejo es eco del espejo del otro.[4]

II. 1

Da la una y da la una
¿da la una o dan las dos?
¿Es el tiempo acelerado
o el tiempo partido en dos?

II. 2

¿Esta alcoba es más alcoba
por tener menos espejo
o el espejo más espejo
por tener menos alcoba?

II. 3

En el espejo, la alcoba.
En esa alcoba un reloj.
En el reloj está el tiempo
y dentro del tiempo yo.
Cuando se rompa el espejo,
cuando se pare el reloj,
¿quedaremos yo y el tiempo
o el tiempo sí y yo no?

II. 4

Siete veces va el eco
de un espejo a otro espejo;
siete veces siete veces
son cuarenta y nueve ecos,
reflejados en sí mismos
son la medida del tiempo
y el tiempo que en sí refleja
siete veces siete espejos
me da el tamaño del día,
del minuto y del silencio.

III

Esta sombra que me invade[1]
de su espejo viene al mío.[2]
Yo que sé lo que ella sabe
sé que en mi espejo no cabe
y he llenado su vacío.[3]
Entrándome yo en su espejo
y ella entrándose en el mío,
soy sombra de su reflejo
y ella es el cuerpo del mío.[4]

III. 1

Sombra, sombra que me invades
por toda mi geografía,
no me digas lo que sabes
pues no es tiempo todavía
para ese viaje. Mis naves
no pueden surcar el agua,
el agua, sobra, que sabes.

III. 2

Mi espejo es pequeño, sombra,
mas tú me lo diste.
Mírate en él y toma
lo que viviste.
Por un instante sólo, que
[quien vive
apenas es reflejo que recibe.

Entreme en él para darle
aire templado.
Que mi aire te dure, sombra,
como tú, sombra, largo.

III. 3

Dejaste al venir a mí
un hueco helado.

III. 4

Por mi cuerpo tu reflejo:
contracambio de misterios
en los espejos de noche
nudos y sordos y ciegos.

IV

En los espejos dobles los relojes rivales
van marcándose el tiempo como amigos leales:[1]
en el uno se suman los minutos sonados;
en el otro se restan los espejos pasados.[2]
En los relojes dobles los espejos lunados
juegan al gemelazgo de dioses olvidados[3]
y mientras trazan curvas con ansias siderales
dos ojos en la alcoba hacen viajes astrales.[4]

IV. 1

De la vía estrecha a la ancha,
desde la baja a la alta,
¡cuántos son los que me miran,
qué pocos los que me pasan!

IV. 2

Vas sumando y voy restando,
tú en tu espejo y yo en el mío.
Cuando me voy calentando
tú te vas quedando frío.

IV. 3

Yo soy Cástor, tú eres Pólux,
en espejos narcisados.
Si tú en tu noche te ahogas
en mi día te rescato.

IV. 4

Jugando a los equinoccios
Cautopate se hace Cautes
mientras Mitra y San Miguel
con sus capas se hacen pases.

BIBLIOTECA NACIONAL

V

Oí por los espejos el grito de una noche
sin saber en qué fila de noches colocarla;
encendí cada noche para dejar a oscuras
la noche de ese grito hasta poder aislarla,
como el sereno antiguo que encendía farolas
una a una, en la calle terriblemente larga,
para luego apagarlas, llorando de tristeza
una a una, también, cuando llegaba el alba.
Mas cada noche en luz ocultaba su grito,
y una a una encendidas, resplandecían largas,
larguísimas hileras de noches desgritadas.
Consulté los espejos donde temblaba el eco
del grito de la noche que así se enmascaraba,
y en los espejos todos vi las noches luciendo
cómplices, el silencio de la noche ocultada.
Las fui apagando todas, una a una, en su fila,
como el viejo sereno de antiguas madrugadas.
Y el grito de la noche se quedó en los espejos
como el eco de un llanto o de una carcajada.

ENRIQUE DE RIVAS

BIBLIOTECA NACIONAL

GENARO

En la puerta había un cartel que decía:

SE VENDEN TODA CLASE DE AVES. HAY TAMBIEN AVES DE PARAISO.

Y habían venido campesinos del pueblo vecino para ver el ave del paraíso. Vinieron en un carro, y también dos señoras de la ciudad, de sombrero. Se bajaron del carro y dijeron.

—Vinimos por el cartel.

Entonces Genaro, que era el que lo había puesto y vendía las aves, dijo:

—El ave del paraíso...

Y fue adentro y le preguntó a su mujer:

—¿Dónde está el ave del paraíso?

Y la mujer dijo fuerte:

—Esta mañana no la vi.

Entonces Genaro les dijo:

—El ave del paraíso está en un corral que queda muy lejos. Más allá de esa montaña.

Y la señora de la ciudad preguntó:

—¿Se puede ver?

Y él dijo:

—No, no se puede. Pero tengo otras aves para vender.

Les mostró lo que tenía: una gallina renga y un pollo con viruela, pero las señoras dijeron que no querían esas aves y se fueron en el carro.

Genaro entró en la casa, y su mujer, que se llamaba Anunciada, le dijo:

—Eso es mentira. El mandamiento dice: "No mentir".

Entonces Genaro se le acercó para pegarle, pero la vio muy asentada con las manos en las caderas, y agarró el cinturón grueso que tenía y fue a pegarles a los chicos. Les pegaba un poco a cada uno hasta que quedaba sudoroso y los chicos corrían y se

escapaban. Tenía diez chicos, pero había recogido siete que pedían limosna y ahora les pegaba a todos de vez en cuando.

A la noche se reunían para comer y Genaro sabía historias de Salomón y también de San Cayetano y de Jesucristo, y siempre contaba esta historia:

"Una vez había un pastor que tenía muchas ovejas y Nuestro Señor le pidió la más linda y que fuera toda blanca. El pastor eligió una muy linda, pero no era toda blanca, porque tenía una mancha negra en el rabo. Entonces el pastor pensó:

"Nuestro Señor no se va a fijar en el rabo, porque El no se ocupa de esas cosas y se va a creer que es toda blanca.

"Cuando se la dio, Nuestro Señor, sin mirar el rabo ni nada, supo que tenía la mancha y dijo que no la quería, y el pastor se quedó desmayado".

Cuando Genaro contaba esta historia todos quedaban impresionados y miraban pensativos las ovejas.

A la noche rezaban el rosario y Genaro decía oraciones para curar el mal de ojo, para que se fueran los malos vecinos, para que viniera gente de la ciudad a comprar toda clase de aves y para la buena muerte. Y una vez que la comida había alcanzado para todos y era la hora de la siesta y Genaro no se había enojado ni una sola vez, ni le había pegado a su mujer, dijo Genaro con voz ronca:

—Ahora vamos a ir a la montaña.

Y les hizo poner el sombrero para ir a la montaña y como tenían sólo dos sombreros, Genaro ordenó:

—Una cuadra uno y una cuadra otro.

Fueron todos a la montaña y cuando llegaron arriba ya estaban cansados, y Genaro dijo:

—Aquí Dios se le apareció a mi abuelo.

Y el más chico, que siempre se quedaba pensando, preguntó:

—¿Dónde?

Y Genaro dijo:

—Donde está nube.

Todos miraban la nube y no veían nada y Genaro estaba con el pelo erizado, el sombrero en la mano y diciendo cosas en voz baja. Ellos tenían más miedo que cuando les pegaba con el cinturón.

Empezaron a bajar lentamente y a medida que bajaban se iban tranquilizando y corrían, y cuando llegaron a la casa, la madre sirvió otra vez de comer y todos comieron mucho. Genaro

le comió la comida a su mujer y ella gritó; Genaro ya iba a pegarle; pero después miró a lo lejos y cuando todos hicieron silencio, dijo:

—Te perdono.

Los domingos iban a misa a pie, porque no tenían carro, y Anunciada miraba por el camino todos los carros que pasaban. Genaro le hacía desviar la mirada y decía.

—El mandamiento dice: "No hay que envidiar".

Y una vez que salían de misa e iban caminando despacio, vieron pasar a una mujer por la vereda de enfrente. Anunciada dijo:

—Esa fue adúltera cinco veces.

Y Genaro le dijo:

—No se debe levantar falso testimonio.

Y la pellizcó fuerte. Después se dio vuelta y miró a la mujer adúltera, pero como ya estaba lejos no la podía ver bien. Entonces hizo visera con la mano y la vio. Luego se sacó el cinto y le empezó a pegar a su mujer. Decía:

—¡Ya no hay santidad! ¡ Todos miran a sus prójimos y levantan falsos testimonios!

Los chicos se desbandaron y llegaron antes a la casa y se escondieron toda la noche, porque sabían que si no los veía no les hacía nada.

A veces Genaro contaba de cuando había sido soldado del rey y combatía a los prusianos que morían como moscas. Guardaba una medalla de plata que le habían dado por haber matado a dos prusianos. Se la había entregado un pariente del rey que llevaba penacho. Y cuando llegaba a esa parte de la historia, Anunciada decía:

—Y te dijo: "Bravo soldado".

Entonces Genaro se levantaba, clavaba el cuchillo en el suelo y gritaba:

—¡Yo soy el que cuenta!

Los miraba a todos y después seguía contando la historia.

Y una vez no tenían ni trigo, ni arroz, ni papas, ni carne, y todos se arrodillaron de noche para pedir a Dios que les diera papas y carne. Genaro se preguntaba por qué Dios no les mandaría comida. Tenía un hijo con las piernas torcidas y un día le dijo a su mujer:

—Ese no le gusta a Dios.

Y le decía que caminara derecho, como caminan todos los que andan bien. También decía que a Dios no le gustaba la ga-

BIBLIOTECA NACIONAL

llina tuerta y le retorció el pescuezo y la mató, y anduvo tres días buscando por todas partes qué cosas eran las que hacían enojar a Dios. Y así degolló al pollo con viruela, puso la verja más lejos de la calle, borró el cartel del ave del paraíso y bañó a la cabra que tenía mal olor.

Tenía chicos de todas las edades, y una vez, uno de los más grandes se escapó. Entonces llamó a la policía para que lo trajeran y la policía lo buscó tres días y después lo llevó a la rastra. Cuando Genaro lo vio se emocionó y lo besó en la frente y en la cabeza. Otra vez ese chico, en vez de darle rebasillo al burro, lo tiró en la zanja y Genaro se dio cuenta pero no le dijo nada. Ahora Genaro estaba cada vez más pensativo y frecuentemente pensaba en el chico, que no le había dado de comer al burro, pero no le pegaba ni con el cinto ni con la bota. Y una vez que Genaro pasaba al lado del corral de la cabra y contaba monedas, sintió una voz que no era ni de hombre ni de mujer, y era una voz bien clara que le dijo:

—Yo soy Jesucristo y te vas a morir.

Y él sintió que las piernas le dolían y que se sentía mal del estómago, pero no dijo nada a nadie. Al día siguiente, sin que nadie lo viera, se levantó al alba y se fue a la montaña donde su abuelo había visto a Dios, y se quedó allí, sosteniendo el sombrero con las manos, arrodillado, pero Dios no le dijo nada y se tuvo que volver. Y ya no se enojaba por nada y otras veces volvió a la montaña a ver si oía la voz, pero no oía nada. Entonces pensó:

—Debe ser al lado del corral de la cabra.

Y allí fue. Y una vez no pasó nada y otra tampoco. Pero un día que iba distraído y también contaba monedas, sintió la misma voz que le decía:

—Te vas a morir y vas a venir conmigo.

Y aunque no le dio tiempo de preguntar quien era, él supo que era Jesucristo.

Y ahora ya no contaba más la historia de Salomón ni de la oveja, contaba la historia de la muerte de Jesucristo y cómo le clavaron los clavos y de todas las veces que se había aparecido así. Entonces el más chico, que estaba cansado, le preguntó una vez:

—¿No se cuenta la historia de la reina de Saba y los camellos?

Y él no respondió, ni le pegó, ni le dijo nada. Y cada vez que él empazaba a contar la historia de los clavos, todos se miraban. Ahora no les pegaba ni les decía nada.

Y una mañana que había estado leyendo desde el alba un libro que hablaba de la muerte, de repente se puso el sombrero y se fue al pueblo, a la casa del cura. El cura tenía sueño y se tuvo que vestir, y Genaro le dijo:

—Soy Genaro. Venía a decirle una cosa.

Entonces le contó, y el cura le preguntó cuándo le había hablado y cuántas veces y dónde, y él dijo que cerca del establo de la cabra. El cura se quedó un rato pensativo y dijo:

—A mí nunca me sucedió una cosa así y hace veinte años que sirvo al Señor. ¿Para qué tiene que hablar?

Y otra vez lo miró y dijo:

Además no tenés trabajo y sos muy mentiroso. ¿Por qué te tendría que hablar?

Y Genaro dijo:

—Yo lo oí.

Y le contó cómo era la voz, que no era ni de hombre ni de mujer y cómo no lo llamaba en la montaña, sino siempre cerca del establo de la cabra. Entonces el cura no sabía qué partido tomar y le dijo a Genaro:

—Debo pensarlo.

Y Genaro se fue a su casa y leía siempre en ese libro, apoyado en la verja y una vez, mientras leía, oyó la voz que le decía:

—El mes que viene te vas a morir y Yo te voy a llevar conmigo.

Y ahora casi no comía, pero igual tenía buen color y sólo un domingo se sacó el cinturón para pegarle al hijo que tenía piernas torcidas, porque de repente se dio cuenta de que no le gustaba nada a Dios. Su mujer Anunciada ahora lo miraba con otra cara y a veces conversaba con la vecina y las dos lo miraban por donde caminaba, y decían:

—Ahora va al granero.

O si no:

—Ahora va a buscar agua.

Y lo seguían fascinadas con los ojos.

Después nunca más se volvió a sacar el cinturón y estaba contento, y una noche en que su mujer Anunciada estaba durmiendo, la despertó y le contó lo de la voz. Ella se asustó y se puso a llorar. Decía:

—¡Mi pobre y querido marido!

Pero él dijo que no debía asustarse, porque lo iba a llevar Jesús. Y como Genaro tenía buen color a pesar de que no comía,

BIBLIOTECA NACIONAL

su mujer lo miró y dijo que siendo así, a lo mejor iba a estar muy bien.

Cuando faltaba diez días para que se cumpliese el plazo, le encargó a su mujer Anunciada todas las cosas. Le encargó que comprara un hermoso cajón, que fuera un cajón de roble y que tuviera borlas de color rojo y que después no lo llevaran a pie al cementerio, que lo llevaron con coche de caballos y con camelias. Ella le prometió que así lo haría y para eso vendieron el pollo, la mitad de la casa, la cabra y les pidieron plata prestada a los vecinos con los que estaban peleados. También mandó qué carrera debían seguir los hijos y lo dejó escrito todo. Uno iba a ser talabartero, otra granjera y así todos. Dejó también escrito a cuáles vecinos iban a saludar y a cuáles no, porque le habían hecho desprecios; y después de haber dejado escrito todo eso, se pasaba el tiempo leyendo y esperando oir otra vez la voz, pero no la oyó por muchos días. No fue más a la iglesia ni tampoco a la montaña, porque tenía miedo de que la voz hablara y lo encontrara fuera de lugar, y se quedaba siempre por ahí, y de noche soñaba con el establo de la cabra y una nube, y también con la voz, que en sueños era distinta.

Y la noche anterior al día que tenía que morir, se quedó solo en su pieza, porque su mujer no quiso dormir con él y ella estaba en otra pieza con sus hijos rezándole al Dios de los clavos. El los oía rezar desde su pieza, oía como un ruido que se repetía y a su mujer que de vez en cuando lloraba y después se callaba. Y pensaba que Dios lo había llamado porque era bien portado, porque había sacado el cartel del ave de paraíso y por muchas otras cosas. Y así se quedó dormido del todo. A la mañana siguiente, cuando apenas había salido el sol, la mujer y los hijos, que habían estado rezando hasta esa hora, entraron a la pieza, vieron que respiraba y se asustaron. El hijo menor lo tocó y lo llamó y el padre no se despertó, pero cuando lo tocó otra vez, se despertó y vio a su mujer y a todos los hijos que estaban allí parados y no se movían. Entonces la madre lo miró, los miró a todos y dijo:

—Voy a hacer el desayuno.

Pero los chicos no querían irse de allí y no se fueron hasta que el padre, tendido de espaldas, se tapó la cara con las cobijas. Entonces ellos, sin que nadie les dijera nada, fueron saliendo de a poco.

A mediodía el padre se levantó y limpió el corral de la cabra. Miró a su hijo, el que tenía las piernas torcidas y no le dijo nada. Su mujer le dijo a la tarde siguiente.

—Nosotros no tenemos carro. Nunca tenemos carro nosotros.

El la miró y no le contestó nada.

Esa tarde temprano colgó el cartel que decía SE VENDEN AVES DE PARAISO, pero cuando vio venir un coche de la ciudad, lo sacó y esperó con timidez que pasara. Su mujer dijo enojada:

—¡Pasó de largo, pasó de largo!

Y hablaba fuerte. El no dijo nada y cuando cayó el sol, los miró a todos y dijo:

—Vamos a dormir.

Y llegó el vecino a pedir el dinero que había prestado. Se fue armado, pero Genaro le dijo:

—Pronto se lo voy a dar.

El vecino le preguntó cuándo y Genaro le dijo qué día y se puso a trabajar para juntar el dinero, y como su mujer vio que trabajaba y que ya estaba por devolver el dinero, le dijo:

—Ayer vi un carro chico.

Y él siguió trabajando y pudo comprar el carro. Ahora iban todos al pueblo en carro, pero como a él le gustaba más ir caminando, a veces se iba solo a pie, miraba las cosas del pueblo y se volvía. Y trabajó dos meses para comprar un burro nuevo, y cuando volvió del pueblo con el burro, le dijo a su mujer:

—Me duele el hombro.

Y la mujer le fue a preparar fomentos y a juntar hojas de malva para hacerlos, y cuando volvió, vio que se tocaba el pecho, y ladeaba la cabeza y después se murió. Entonces Anunciada lo puso en el cajón que tenían comprado de antes, y esa noche ella y los hijos lo velaron. A veces se oían voces y de vez en cuando la mujer que lloraba, y luego otra vez las voces.

HEBE UHART

BIBLIOTECA NACIONAL

IMPOSIBILIDAD DEL LENGUAJE O LOS NOMBRES DEL AMOR

Hay quien sucede entre las cosas dejándoles un gusto que las cambia. Es obrar como si el aire se partiera, con el fervor lunático de no saber si la sustancia calla o resplandece. Existe la materia donde se hunde la vida. Acontece la forma y el tiempo se diseca como un gran pájaro apedreado.

Hay quien sabe qué hacer con las memorias y ordena el ejercicio de los días. El asunto es seguir, vivir con los objetos y nunca con los nombres polvorientos. Incrustar los recuerdos en las claras cuestiones de la tierra.

Pero mi única materia es la sustancia de mi vida. Me sucede el lenguaje y le ocurren las figuras decibles, el humo de vivir.

Y cuando digo de este nudo de ausencia porque alguien ya no está y digo que lo amaba por un dormir estrecho de reconocimientos y un despertar ajeno para el frío, cuando oigo que me era necesario y este gran hueco que es él mismo se hace también de una sustancia imperceptible. En cambio, su omisión de mí se transforma en un día cruzado por los hechos y el mundo. Mis maneras no alcanzan a separar el sentido de su voz de lo que calla al paso de la noche.

Yo leía prolijamente las iluminaciones en su cara. Con sus modales fabricaba mi casa, mi morada de voces era el sustento de mi vida.

Pero cuando lo digo no lo vuelvo a vivir, ni siquiera lo creo. Sólo es como las aguas. Es abrir una lluvia que diluye los gestos, la realidad que le nacía a todo.

Y cuando hablo del avance del tiempo en el olvido, no estoy diciendo nada. Apenas lego a las palabras la fuerza que restaba cuando aún eran sombras y no frases.

Nombrar es un cuchillo. Asestarle palabras a las formas. Cuando ya las he dicho la oscuridad secuestra su azul fosforescencia.

Si al menos fuera algo de mi vida lo que cayera dentro de su reino. Si al menos lo que el tiempo deshace fuera sustancia misma de ese tiempo.

Pero estamos perdidos. Ni tributos, ni el contorno palpable de este hablar. Y es entonces cuando todo se pierde en divagar y estar y representarse y vivir y enloquecerse con la noche, un vaso y las palabras.

Sitio que vive y no responde, lugar donde dura una frase que en ajena memoria ya estaría olvidada en los vaivenes de este mundo. Quedarse, tratar inútilmente de que el tiempo se apegue a esto que también huye, a esto que se dice, se repite, trata de merecer este juego supremo de luces y de amor.

Estoy, quizás estamos. Pero ¿Qué es estar? ¿Qué es vivir? ¿Por qué se está, se vive, no se contesta a "otras voces" con nuestra voz insuficiente que sólo sabe ahondar sobre sí misma?

En un lugar desconocido, algo responde a mi llamado. Algo que está en la niebla baja en la que acierto un sonido inescuchable. Está en la lluvia que presta su idioma devorante para nuestra necesidad de las respuestas, para la fiebre de inventar las palabras. Está en las otras músicas y en la lejanía donde las cosas duran de una nueva manera, donde la libertad de amar está en el modo de componer un gesto más lejano que aquellos que tanto hemos guardado.

Estar, verse, devorar las imágenes.

Fuera de las contestaciones orgullosas, de la ambición de días con la tierra a nuestros pies.

¿Qué confieso? ¿Dónde está la luz? ¿Qué supone este afán de seguir en la ausencia y en las voces no dichas?

Es algo que estremece. Lo repito funcionando muy solo en la manera de callarse cuando tanto está hablado casi insaciablemente.

Hay voz, destellos, pájaros, olvido. Sabiduría del olvido. Apertura de todo lo que calla. Respuesta. Silencio.

ELIZABETH AZCONA-CRANWELL

BIBLIOTECA NACIONAL

CRÓNICAS

Sábato: la construcción de la novela total

Al tiempo que la literatura latinoamericana se deja seducir por las novelas voluminosas, se hace cada vez más necesario redefinir ciertas nociones sobre qué es "novela total". Este concepto, muy en boga en el lenguaje de muchos de nuestros escritores, preocupó a Sábato antes todavía de *El escritor y sus fantasmas*. Expondremos su filosofía sobre la novela, o más bien, cómo el desarrollo de sus novelas pone en marcha a su propia filosofía.

El concepto de "novela total" es tan abstracto y tradicional que dentro de ese ómnibus pueden entrar *La Divina Comedia* y *Tirant lo Blanc, La Guerra y la Paz* y *La Montaña Mágica*.

Sábato insiste en que los grandes novelistas siempre han expresado una época en vastas peripecias. Cuando aquéllas faltan, los momentos de la Historia se plagan de extensas e inútiles documentaciones que nada revelan de sus esperanzas más entrañables ni de sus mitos más recónditos.

También se dice que "novela total" no puede ser más que un proyecto muy general y muy vago: Su realización sería infinita y no hay dos novelistas que hayan aprehendido la totalidad de la misma manera. Dante y el Quijote totalizan el mundo a través de un *viaje;* en novelas como *La Guerra y la Paz* otra estructura parece negar la anterior. Se trata de la *trama*. Pero ¿qué es ésta sino una cantidad de viajes entrelazados?

Caminando se fecunda la tierra para el anhelo imposible de totalización de lo infinito; aún no se agotaron las posibilidades del *viaje* para remontar océanos y mares abiertos. Dante se deja conducir a través de las jerarquías del Infierno y del Cielo, donde se comporta permanentemente como esos confesores que, mirando el cielo, escuchan los pecados y dejan que caiga el castigo sobre la cabeza de los culpables. No es lo mismo el viaje de don Quijote que se larga a los caminos para ejecutar una justicia que nadie le pide; una diferencia de actitud puede hacer que dos viajes sean absolutamente distintos.

La *Odisea* es una peripecia donde el mundo está abierto por la astucia de un marino que se hunde y se salva de infinitos peligros.

El *Ulises* de Joyce, ese otro mamotreto del siglo xx, es un periplo a través del idioma inglés con recorridos hasta entonces permitidos y otros no permitidos: asociaciones mentales bajo la fractura de sintaxis entrecortadas: desarrollos flúidos donde las conjuntivas son pasadas por alto y aparecen hiladas estructuras atómicas que nada tienen que ver; palabras construídas por simple contigüidad;

juegos de palabras, voces que se escuchan en la calle, que puestas en el discurso de otro novelista podrían ser interferencias pero que en Joyce intervienen en el desarrollo (o no-desarrollo, porque en el fondo es un viaje eleático, una apariencia de movimiento). Como ésos son los barcos, no hay cabida para los personajes, o mejor, los personajes son las palabras. Cada una de ellas es un vagón de un largo tren: ya no veinte o treinta sino miles y miles de personajes que como en Babilonia, aparecen pocas veces ante nuestros ojos y siempre cambiadas, asociadas a un vecino distinto y por eso no se exige rigor alguno ni responsabilidad en su tratamiento, ya que,como es de esperar, las palabras lo arrastraron al novelista como los enanos a aquel otro viajero que era Gulliver.

Toda novela trata de integrar una época dentro de estructuras de cristalización que van desde las "vivencias madres" hasta fundamentos lingüísticos más o menos constantes de la subjetividad.

Pero si hay una estructura de prestigio dominante en Occidente, esa es la del "Yo", que Kierkegaard definió como "una relación que se relaciona a sí misma". El hecho de que la "antinovela" sea siempre una forma de asaltar, de ensayar una estructura verbal a espaldas del "Yo", significa que aún constituye un enemigo lo suficientemente poderoso como para que esos intentos no hayan podido liquidarlo. Pero el yo viene a ser en el seno de la "antinovela" o un vestigio de alguna manera presente o un guardián del orden que tiene que aparecer toda vez que la anarquía ha agotado el sinsentido de los hechos. La presencia de "palabras en el aire" tiene un único fin: embrollar los hechos, que son la piedra de toque de las palabras. De la misma manera, la ausencia del yo impregna de estupidez existencial a las obras que se mueven en la sobrevaloración de las estructuras verbales.

Sábato pertenece a un momento de la historia de la novela que debemos definir como "la época de la inusitada fuerza del yo que agoniza". Todo lo que viene desde Joyce hasta nosotros ha logrado llamar la atención en la medida en que atenta contra el Personaje (hubo también muchos grandes anuncios que quedaron en nada). Los actuales defensores de la *antinovela* parecen finalmente advertir que la persistencia de su intento corre el riesgo de seguir desintegrando lo ya desintegrado.

Schopenhauer y Nietzsche habían anunciado "la reacción como progreso". Sábato está en esta línea que afirma la reaparición inquebrantable de lo que no se puede destruir en el seno del cambio, y que el pasatismo de nuestra época da como superado.

Mientras ciertas estructuras existenciales se mantengan habrá literatura del yo: me refiero, por ejemplo, a la ambigüedad de lo humano, a la adversidad del otro, a las habladurías de las que somos objeto y a la acción modificadora de la que queremos ser sujeto.

En Homero era el Destino lo que totalizaba al individuo, y éste aparece en la tragedia griega como su antagonista. En la novela kafkiana es el Estado aplastante lo que hace del individuo una excepción y nos exige una revalorización de su propia dinámica.

BIBLIOTECA NACIONAL

En *Hombres y engranajes,* Sábato no estaba lejos de W. Weidle cuando decía que "frente a los grandes novelistas del siglo XIX, a esos escritores que como Balzac creaban un mundo y mostraban criaturas vivientes desde afuera, a esos novelistas que como Tolstoi daban la impresión de ser el mismo Dios, los escritores del siglo XX son incapaces de trascender el propio yo, hipnotizados por sus propias desventuras y ansiedades, eternamente monologando en un mundo de fantasmas".

Es evidente que estas palabras vertidas en *Hombres y engranajes* están justificando a *El túnel,* donde el problema es el planteo de un yo a-mundano. Cuando aparece *Sobre héroes y tumbas,* ¿el escritor se ha traicionado o más bien ha desenvuelto estados de agregación contenidos embrionariamente en su primera novela?

En ésta, la soledad revestía mayor carácter absoluto, de manera tal que el encuentro de los seres merecía mayor explicación. La similaridad de Pablo Castel y María Iribarne: "era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado" (p. 144).

Martín, en cambio, *deambula de un lado* a otro para buscar a Alejandra. Como un sonámbulo recorre todo un mundo de seres que agreden su soledad, como Méndez, Molinari, Bordenave y Quique que "ocupan los rostros invisibles de Alejandra". Pero también se encuentra con réplicas de su nostalgia como Tito D'Arcángelo, el viejo entre lumpen y anarquista que votó toda su vida por los conservadores, porque no podía olvidar a la hija del dirigente conservador Olegario Souto, de quien el padre de Tito había sido cochero.

Nunca descubrirá Martín el fondo último de Alejandra, pero el "Informe sobre ciegos" de Fernando Vidal Olmos contiene una explicación del mundo que le hubiera valido a aquél para develar el "misterio de la existencia".

A través de estos innumerables viajes se mundifica el yo y se abre el mundo según nuestra manera de mirarlo. Al haber en cierto sentido una explicación de la totalidad, ya no podrá decir Sábato que se es incapaz de trascender el propio yo, y el monólogo con los fantasmas sigue existiendo, pero cobra cuerpo.

En la novelística fenomenológica de Sábato hay tres estadios por los que el yo se articula y mundifica en la cristalización de la "novela total", son ellos: el Hombre Concreto, su inclusión en una Monadología y la postulación de un Sistema del Mundo o Mito que explica la forma de ser de los estadios precedentes.

A) *El hombre concreto*

Nuestro modo de ser es limitado: el cuerpo, la situación, la temporalidad son las formas con que se anuncia lo Relativo y por las que nos desilusionamos de lo Absoluto. En la novelística de Sábato el Yo expresa su concreción en la dialéctica entre *ver* y *verdad.*

Martín del Castillo, el protagonista de *Sobre Héroes y Tumbas* quiere saber objetivamente si Alejandra lo quiere o no. Quiere "saber" con certeza para entregarse con total seguridad. No sabe amar sobre la marcha. Cierto *voyeurismo* lo impulsa a *ver*, a representarse obsesivamente el rostro de Alejandra, a detener el fluir angustioso de los hechos en una única certidumbre: ese rostro verdadero e integral de la muchacha que es tanto Dragón como Princesa. El curioseo, el afán de certeza absoluta lleva a la destrucción del frágil vínculo que aún existía. Bruno trata siempre de disuadirlo, le explica que eso está bien en los proyectos de un matemático, pero que en la vida es más importante el deseo y la esperanza.

El argumento es análogo al ataque de Sábato al objetivismo literario. Existencialmente se lo comprende como un juicio al cientificismo que ha impregnado la conciencia del hombre moderno y que en definitiva es el fundador de esa literatura que se pierde en el detalle innumerable de las cosas. La crítica al objetivismo y la defensa del Hombre Concreto se manifiesta de soslayo cuando Bruno llega a la conciencia de que "la realidad es infinita, además infinitamente matizada y si me olvido de un solo matiz ya estoy mintiendo".

Martín es el Hombre Concreto. El espíritu lo asiste, la carne lo llama. Él tratará de reprimirse, pero al final se traiciona; es más que ningún otro personaje el desgarramiento del Espíritu Encarnado. Su problema central es el cuerpo: articularse con su soma, renegar de él o asumirlo totalmente, que es lo único que le queda. En *Sobre Héroes y Tumbas* (p. 23), dice:

> "...Los dolores en Martín se habían ido acumulando uno a uno sobre sus espaldas de niño, como una carga creciente y desproporcionada (y también grotesca), de modo que él sentía que debía moverse con cuidado, caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente, como si llevara enormes fardos de basura y excrementos, y monos chillones, pequeños payasos vociferantes y movedizos, que mientras él concentraba toda su atención en atravesar el abismo sin caerse, el abismo negro de su existencia, le gritaban cosas hirientes, se mofaban de él y armaban allá arriba, sobre los fardos de basura y excrementos, una infernal algarabía de insultos y sarcasmos. Espectáculo que (a su juicio) debía despertar en los espectadores una mezcla de pena y enorme regocijo, tan tragicómico era; motivo por el cual no se consideraba con derechos a abandonarse al simple llanto, ni aún ante un ser como Alejandra, un ser que parecía haber estado esperando durante un siglo, y pensaba que tenía el deber, el deber casi profesional de un payaso a quien le ha ocurrido la mayor desgracia, de convertir aquel llanto en una mueca de risa".

Para Martín, que ha vivido creyéndose horrible, el amor de Alejandra es algo tan inexplicable que no lo puede recibir. La gracia es algo que requiere preparación dispositiva. Su ascetismo no ha sido la potenciación de lo sexual, como lo era la abstinencia de Vidal Olmos, sino su represión. Su timidez, el

BIBLIOTECA NACIONAL

rechazo de su propio cuerpo lo ha ido *alejando* de la *Alejandra* que luego aparecería. El cuerpo es algo que debe ser *desalejado* [1] previamente para dar lugar a la *Alejandra*.

Cuando ella le dice que las mujeres deben de encontrarlo atractivo, Martín desvía la mirada como si se le estuviesen burlando otra vez. Desde esta perspectiva, gran parte del libro I de *Sobre Héroes y Tumbas* es una analogía de la querella mística entre el Alma y su Esposo. El Alma es Martín, que simboliza al cristiano. Dentro de la teología, el Esposo es Cristo que viene a anunciar la Resurrección de los cuerpos y reconcilia el "soma" con el alma. Platón había enseñado la separabilidad de *soma* y *psykhé*. Martín es el cristiano platónico y dualista de cuya ingenuidad hace fácil presa el demonio. Alejandra es, precisamente, el demonio que aparece para ganarle de mano a Cristo en la invitación a reconciliar el alma con el cuerpo. Se presenta para seducir, no para salvar. En lenguaje profano pasa gradualmente de la celebración del Espíritu dominando sobre el cuerpo a una directa ridiculización de su espiritualidad. En la teratología de Sábato el demonio aparece sin que nadie lo invoque, elige su presa, ésta se resiste pero aquél vence como un cazador infernal, y ya su ausencia será para el que se ha dejado cautivar, un verdadero suplicio. Alejandra va poseyendo a Martín a medida que le va hablando (p. 14):

> "...Una ansiedad en tus ojos, debajo de esa frente que parece un balcón saledizo. Pero no sé si es todo eso lo que me gusta en vos. Creo que es otra cosa... Que tu espíritu domina sobre tu carne, como si estuvieras siempre en posición de firme. Bueno, gustar acaso no sea la palabra, quizá me sorprenda, o me admira o me irrita, no sé... Tu espíritu reinando sobre tu cuerpo como un dictador austero.
>
> Como si Pío XII tuviera que vigilar un prostíbulo. Vamos, no te enojés, si ya sé que sos un ser angelical. Además, como te digo, no sé si eso me gusta en vos o es lo que más odio".

Volviendo a la dialéctica entre ver y verdad, los griegos homéricos carecían de ciertos conceptos sustanciales que nosotros poseemos.[2] Para ellos parece no haber existido la palabra "vista", y no por deficiencias de lenguaje. Tenían una gran cantidad de verbos para designar las distintas maneras de mirar, y cada una de ellas conducía una distinta pasión. Mirar era un *pathos*, una predisposición determinativa (podría decir Heidegger) que abría el mundo según la manera de mirar. La mirada-temerosa daba apertura a lo temible y veía cosas que la mirada-colérica era incapaz de ver. La vista no era lo que es hoy para la literatura del objetivismo, que toma los hechos a través de una pantalla neutra donde se van presentando abigarradamente, todos mez-

1 N. del A.: *desalejar*: es un existenciario heideggeriano que posibilita la noción de espacio y que está indudablemente ligado al concepto de "cuerpo".

2 N. del A.: Esta hipótesis fue desarrollada por Bruno Snell y retomado por C. Eggers Lan en *El concepto del alma en Homero*.

clados, heterogéneos e inconexos como un carnaval de sucesos aburridos ante los ojos de un sapo. Muchos escritores latinoamericanos pretenden todavía, la captación de todos los objetos, de todos los gestos exteriores sin relieve, sin juegos de luces ni sombras, sin metafísica ni fondo trágico. Más que novela-total escriben un total-todo-está-dado.

Vidal Olmos se propone echar luz sobre las cosas (p. 255):

> "¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato? Esta veroz lucidez que ahora tengo es como un faro y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria: veo caras, ratas en un granero, calles de Buenos Aires o Argel, prostitutas y marineros; muevo el haz y veo cosas más lejanas: una fuente en la estancia, una bochornosa siesta, pájaros y ojos que pincho con un clavo. Tal vez ahí, pero quién sabe: puede ser mucho más atrás, en épocas que ahora no recuerdo, en períodos remotísimos de mi primera infancia. No sé. ¿Qué importa, además?".

Nuestra época vive atravesada por el dualismo irreductible entre Voluntad y Representación, y manifiesta la diferencia entre ver y mirar. *Ver* es representarse y contemplar, es la predisposición determinativa de la Verdad. *Mirar*, en cambio, es un querer y un modificar. La mirada sigue la flecha del deseo o de la voluntad y tiene como supuesto la otredad de las subjetividades adversas que nos hacen frente.

B) *La monadología o intersubjetividad*

El *ver* se complica con el *mirar*. Este supuesto nos pone ya en el estadio monadológico de la novela.

Una metáfora muy de lo humano nos la brinda Heinsenberg en el Principio físico de indeterminación y que Sábato, en sus tiempos de físico, entendió como "Principio de Incerteza" para extenderlo a todas las mediciones. Cuando, por ejemplo, introduzco un termómetro para medir la temperatura de una masa líquida muy pequeña, el termómetro mismo enfría o calienta ese medio falseando *ipso facto* la temperatura que se pretendía conocer. Cuando se quiere conocer la posición de una partícula atómica hay que iluminarla con fotones y en ese bombardeo cambia la posición que precisamente se deseaba determinar.

Así es la mirada. Ella no puede ser objetiva porque siempre modifica el objeto. Sábato describe el episodio en que se encuentran por primera vez Alejandra y Martín: él está de espaldas y se siente mirado, entonces se turba, se descoloca. El funcionamiento es muy sartreano, pero está impregnado del esoterismo de Sábato. Es difícil encontrar el significado preciso de ese fragmento. Lo importante allí no es tanto la mirada activa de Alejandra sobre Martín y el modo de ver de Martín a Alejandra, ni la turbación consiguiente, sino el enigma telepático del encuentro a través de comunicaciones secretas, hecho que pertenece, luego lo sabremos, al mundo de los ciegos. (p. 12 de *S H* y *T*).

BIBLIOTECA NACIONAL

"Cuando de pronto —dijo Martín— tuve la sensación de que alguien estaba a mis espaldas, mirándome.

Durante unos instantes permaneció rígido, con esa rigidez expectante y tensa, cuando, en la oscuridad del dormitorio, se cree oír un sospechoso crujido. Porque muchas veces había sentido esa sensación sobre la nuca, pero era simplemente molesta o desagradable; ya que (explicó) siempre se había considerado feo y risible, y lo molestaba la sola presunción de que alguien estuviera estudiándolo o por lo menos observándolo a sus espaldas, razón por la cual se sentaba en los asientos últimos de los tranvías y ómnibus, o entraba al cine cuando las luces estaban apagadas. En tanto que en aquel momento sintió algo distinto. Algo —vaciló como buscando la palabra más adecuada—, algo *inquietante,* algo similar a ese crujido sospechoso que oímos, o creemos oír, en la profundidad de la noche.

Hizo un esfuerzo para mantener los ojos sobre la estatua, pero en realidad no la veía más: sus ojos estaban vueltos hacia dentro, como cuando se piensa en cosas que exigen toda la concentración de nuestro espíritu.

'Alguien está tratando de comunicarse conmigo'...".

Leibniz describía la Representación y la Voluntad como las dos funciones de la mónada: percepción y apetición. Por un lado, Sábato, como el filósofo alemán, trata seres sin ventanas, aislados, que se las tienen que arreglar para espiar a medias su torturada vecindad. Por otro lado, en la primera y cuarta parte de *Sobre Héroes y Tumbas,* mucho de lo que dice o piensa Martín es una reproducción de lo que pensaría Bruno en las mismas circunstancias, y no se sabe si lo dice Bruno directamente o una conciencia intertemporal que discurre sola refundiendo a los personajes y superando ese dualismo aparentemente irreductible entre mirar y ver, Voluntad y Representación.

En ciertos momentos la narrativa se va como frenando en estorbos como "Martín dijo que Alejandra dijo". No es un "estilo incorrecto" sino la estructura misma de la intersubjetividad: una galería de espejos en que las conciencias se interreflejan y donde lo que importa es la galería más que los espejos, como en aquel castillo de Marienbad filmado por Resnais.

En otro momento Martín narra el presente que vive como si lo hubiese discutido con Bruno mucho después, en un futuro que para el lector ya es pasado porque la novela está escrita en pretérito. Gracias a esa conciencia intemporal la historia se teje como antelación y memoria. Ya advertimos cómo ese estadio intersubjetivo tiende a ser superado, y esto no es literatura: la existencia aislada de la mónada es la que Sábato hará estallar en pedazos a través de esa conciencia intertemporal que para otros es un mero recurso literario.

La novela cervantina hizo nacer al personaje en el sentido en que hoy lo entendemos. Don Quijote ha sido disecado del Mito, distanciándose de él al individuarse, a diferencia de Amadís que participa y vive en su seno prodigioso y totalizador. Don Quijote *choca* con la realidad en lugar de participar de ella,

alejándose así de aquel origen épico en que la novela vivía en estado embrionario. A medida que progresa el siglo XIX se acentúa la individuación de los personajes, se desarrolla la perspectiva y el punto de vista, para lo cual es necesario que se oculten uno a otro, que se guarden secretos, que desaparezcan y reaparezcan al tiempo que la individualidad se va volviendo demoníaca.

El problema de Pablo Castel, como el de Martín y Fernando Vidal Olmos, es el del perseguidor. Es necesario un "modo de vista" para perseguir a María Iribarne. El ocultamiento de Alejandra durante largos períodos es la desgracia de Martín. Sus sueños no son más que premoniciones, aguzamientos de la vista para saber de ella. El punto de vista lo ha yectado en el mundo. Su desventura es la perspectiva, la distancia en cuyo horizonte *Alejandra* se *aleja* y desaparece. No parece casualidad esa especie de clave, ese nombre que parecería denunciar a una *"aleja hombres"* que por el solo impacto de su presencia se transforma en intocable.

Gran parte de la literatura de este siglo se abocó a la tarea de superar la individuación del personaje. Joyce agota el fluir de la conciencia para reunir a los individuos en un discurso que está dentro y fuera de la conciencia, sobre y entre los personajes. Si los hechos devienen, la conciencia fluye. Por esta razón para Joyce la ley de su novela no es sin importancia para las leyes de las cosas, pero se sitúa en el mundo como un ser llegado de otro planeta que se asombra de la continua sucesión de objetos. ¿Puede decirse entonces como definitivo el que Joyce haya liquidado el sustancialismo en que se manejaba la novela anterior a él? ¿No ha sido esa experiencia una nueva manera de situarse más que una revolución del lenguaje?

Sábato, como otros novelistas que dieron la espalda a la provocación del joycismo, ensayó recursos más modestos y menos "técnicos" para superar la individuación del personaje: la conciencia intertemporal que flota como antelación y memoria en la galería de espejos que es el conjunto intersubjetivo de los personajes. Pero es más: la videncia, la adivinación de todos contra todos, el andar como sonámbulos cuyos sueños muestran planos profundos de la conciencia del otro. Un solo ejemplo: cuando Martín se duerme en la plaza corrigiendo las pruebas de imprenta sueña que navega por un río que corre por una gran selva; desde la espesura oye gritos de angustia, al despertar encuentra a Alejandra agitándole alegremente el pelo. Ella era la que gritaba en el sueño y este punto de vista es el verdadero, no el de la vigilia: las sacudidas alegres (eso se sabrá más tarde) eran un llamado, un pedido de auxilio. Ahora lo advertimos, sólo un gran Mito de la Vista podrá curar a Martín, ese obsesivo *voyeurista* que ha creado un sexto sentido para conseguir lo que buscaba.

C) *El mito, sistema del mundo*

Ya hemos indagado cómo el punto de vista individual es el origen de la novela nacida del género épico y la desgracia de la existencia disecada del Uno totalizador. Hemos dicho que en el estadio épico existen coordenadas fijas, reglas de caballería y mitos; mítico era también el comportamiento, pero el personaje

BIBLIOTECA NACIONAL

pasaba como una ilusión en el seno de una estructura que no le daba al individuo la facultad originaria de la libertad fuera del Reglamento (la Caballería). Esto no fue simplemente una época de la Literatura sino de la Historia. Las coordenadas fijas de la objetividad de nuestra época son distintas: es el Estado aplastante bajo el cual se hunde el Individuo en su insignificancia.

El escritor contemporáneo se exige una síntesis entre tesis y antítesis, entre Mundo, Estado (entendido hegelianamente) e individuación. Para ello no basta el fluir ni la intemporalización de la conciencia. Es necesario, además, recobrar las estructuras objetivadas desde un punto de vista particular. El personaje debe construir con su propia perspectiva su Sistema de Mundo ya que no le es posible participar en el ya existente. Esta construcción es el resultado de un acto antagónico, diría Sábato. ¿Qué es un Sistema del Mundo? La manera como alguien integra en un esquematismo su respuesta a diversas incógnitas. Aristóteles, por ejemplo, fue incapaz de definir la ley de inercia, no por ceguera sino porque no habría tenido sentido dentro de su Sistema. Heidegger[3] comprueba cómo en la historia de la ciencia tanto Aristóteles como Newton explicaron los mismos misterios dentro de distintos sistemas. Así, aquél, en los orígenes de la ciencia, no dejó de analizar la caída de los cuerpos. Pero como según sus axiomas la causa del movimiento es la naturaleza particular de los cuerpos, la caída se explicaba como descenso de las *naturalezas más pesadas* hacia su lugar *adecuado*. Las caídas uniformemente aceleradas también tenían su justificación. Los *cuerpos de caída rectilínea* eran tales que cuando se acercaban a su lugar adecuado, aceleraban la marcha por incontrolable simpatía. Muy diferentes eran los astros, señores del espacio, de movimiento "circular", perfecto, sin aceleraciones.

No en vano Sábato ha sido físico-matemático y, por lo tanto, un hombre de sistemas. No en vano Fernando Vidal Olmos es un hombre de prejuicios al modo de todos los constructores de sistemas. Si ve a un ciego pidiendo limosna en un subterráneo, concluye que los ciegos son "seres de vida subterránea", teoría que cree confirmada por la piel fría y resbaladiza de los ciegos; si se encuentra con filántropos, sociedades benéficas y almas caritativas que los asisten, infiere que hay una secta tenebrosa, con infinitos ramales, que gobierna el mundo. Esto es precisamente lo que se propone demostrar a lo largo de todo el "Informe".

¿Qué ocurre cuando dentro de un Sistema hay incógnitas sin respuestas? Ningún científico abandona de golpe las conclusiones a que llegó después de tantos esfuerzos. Nace una paranoia científica por integrar la realidad al Sistema: el caso del "neutrino" en la Física Atómica.

Para Vidal los ciegos dominan el mundo, y así descarta la casualidad en las largas cadenas de los hechos, porque todo, lo que se llama todo, viene explicado en sus teorías. No podía ser sino así, ya que la Secta de los Ciegos gobierna nuestros sueños; no tienen vista pero disponen de facultades parapsicológicas, *lo ven todo*, tienen "poder de vida y muerte, que se ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación o el anónimo, las maestritas o los inquisidores."

3 N. de A.: Véase *Heidegger*: La pregunta por la cosa.

Ese afán de integrarlo absolutamente todo en el sistema se manifiesta el día que Vidal recibe una de esas "cartas que se envían en cadena y que normalmente se tiran a la calle":

> "En mi caso, aumentó mi zozobra, ya que mi experiencia me había demostrado que nada, pero lo que se dice NADA podía ser desdeñado en una trama tan fantástica como la que me envolvía. De modo que la leí con cuidado; tratando de encontrar vínculos entre aquellos remotos sucesos con licenciados y generales y mi asunto con los ciegos. Decía: Esta cadena proviene de Venezuela. Fue escrita por el señor Baldomero Mendoza y tiene que dar la vuelta al mundo. Haga 24 copias y repártalas entre sus amigos pero por ningún motivo entre los parientes por lejanos que sean. Aunque no sea supersticioso los hechos le demostrarán su efectividad. Ejemplo: El señor Ezequiel Goiticoa hizo las copias, las envió a sus amigos y a los nueve días recibió 150 mil bolívares. Un señor llamado Barquilla tomó en broma esta cadena y su casa sufrió un incendio que destruyó parte de su familia y por este motivo se volvió loco".

La novela de Sábato se totaliza cuando advertimos que el sentido de esta pesquisa sistemática es una investigación de las Tinieblas, las mismas a que Martín no pudo penetrar (el misterio de lo femenino, de Alejandra Vidal Olmos) pero a las que Fernando sí accede mediante su aptitud sistemática, violando así el secreto de lo Sagrado, de lo Terrible y Fascinante en las guaridas del Mundo de los Ciegos. ¿No es acaso semejante la clausura en que viven estos sectarios y la que, según Alejandra, llevan las mujeres de las *boutiques* cuando hablan de maridos y amantes, de cuernos y secretarias? Esos "loros pintarrajeados", despreciados por Alejandra, constituirán para Fernando una secta menor, tributaria de la vicosidad de la secta de los ciegos, pero como buen misógino no cree oportuno penetrarla. Él es un "iniciado" en ese mundo y se reserva para tareas mayores: la violación del Secreto de los Secretos, el único que vale la pena descubrir. Hacer *evidentes* a los *no videntes*, algo que Descartes jamás imaginó, él, que era el filósofo del método y la evidencia, y preparó el camino de la ciencia y la modernidad. Fernando Vidal Olmos lo hace para vengar a Martín que se estrellaba contra el misterio sin entrar en él. Viola *El Secreto* para vengar a Martín que no puede penetrar *un* secreto, como si entre ellos hubiese un entendimiento de hombre a hombre que lo lleva a aniquilar y hacerse aniquilar por su propia hija; y lo hace para destruir al "destructivo sexo opuesto" por sobre los lazos de filiación. Punto en que coinciden la máxima criminalidad con la máxima santidad.

Martín y Alejandra constituyen una Mónada Central que soporta un sinnúmero de fuerzas exteriores y de hechos remotísimos que vendrían a explicarla. En la dialéctica de los tres estadios significa la Cura de la Monadología en la síntesis del Mito, la forma en que un Sistema del Mundo explica una obsesión de raíz intersubjetiva.

BIBLIOTECA NACIONAL

Lo santo, o tal vez lo demoníaco reside en que Fernando está solo en una empresa que pertenece a cada uno de nosotros y a Martín en especial. Su *Cegatología* no es más que una rama de una ciencia más vasta que tiene al *Otro* como objeto, y, siendo su principal misterio la Otredad, Fernando está más solo que nadie, más que el propio Martín que ha tenido algún momento de paz con Alejandra, o de verdadera comprensión por parte de Tito, Bruno y Hortensia Paz.

La síntesis con que se construye la Novela Total, en Ernesto Sábato, podría enunciarse como: "El desgarramiento interior del Hombre Concreto, puesto al Mundo en un particular Sistema que explicará el modo de ser de su desventura frente a la otredad intersubjetiva".

LUIS WAINERMAN

Cortázar: ¿Misticismo o arte-prop?

Algunos autores formulan advertencias al lector; se refieren al impacto que el libro puede tener sobre su ánimo. Julio Cortázar hubiese debido prevenirlo acerca del impacto de *Último round* sobre sus brazos. Con cierto fervor y buen estado de salud se puede estudiar anatomía, digamos, de pie, sosteniendo el voluminoso tratado con ambas manos, o con una sola para volver la página de vez en cuando; el recio volumen ayudará con su encuadernación, y el anhelo de recibirse de médico hará el resto. *Último round* plantea simultáneamente al lector los problemas de la encuadernación y del anhelo; el de la encuadernación se resuelve antes —a su manera—, y corresponde darle esa cronológica prioridad. Físicamente el libro responde a un diseño especial, idea de Julio Silva: un corte transversal impartido a las páginas más cerca del límite inferior que del superior desarticula el volumen en dos de distintas dimensiones, si bien articulados por la cola de encuadernar, que une ambos lomos con una tapa y contratapa únicas. El total debe ser apoyado sobre la mesa o mejor sobre el atril; quien intenta leerlo no digamos en la cama, sino en una silla-tijera, siente que a las pocas páginas el libro inferior se desprende y le cae encima. *Último round* es, pues, para el ángulo recto o la vertical. ¿Sutil mortificación de la carne? ¿Libro para ascetas? No es exageración preguntarlo, porque el problema del anhelo permite pensar lo mismo. Conocidas razones de oportunidad íntima diferencian unas lecturas de otras; se puede leer una novela en un baño turco; poemas probablemente no. ¿Para qué se lee? Si por anhelo entendemos más que la mera inquietud policialmente excitada por la anécdota, comprobamos que *Último*

round renueva la inquietud, pero entrecorta el anhelo. *Último round* es una macromiscelánea de textos. Relatos, poemas, ensayos, crónicas, chistes se interceptan y huyen, enmarcados por fotografías y dibujos, subrayados por un colosal despliegue tipográfico, en una vorágine de ingenio verbal y composición gráfica, alucinante *show* de frases y fenómenos visuales donde el sonido podría agregar muy poco. Pero cuidado: no es que Cortázar mezcle todos los géneros en uno. Por lo contrario, distingue muy cuidadosamente entre ellos y, más aún, se sirve de las diferencias entre los géneros, modulándolas a la perfección, para armar el libro. El autor auténticamente omnívoro no puede con su genio. Hace de todo un mismo arrebato que después arrebatará al lector, o no lo arrebatará, pero en definitiva su libro parece escrito tanto para el autor como para el lector, o para la oportuna hermandad en un éxtasis común. Esto Cortázar se lo niega al lector. Ajeno al novelista-poeta o al poeta-relator, para Cortázar un cuento es un cuento y un poema un poema; en el fondo, quizá humildemente, Cortázar llama al pan pan, y al vino vino. Pero demasiada justicia es injusticia. Cortázar se excede en la humildad, o bien el *showman* es excedido, al término del espectáculo, por la eficacia de cada número. No hubo tiempo para respirar. Y así como le niega el posible éxtasis en un infinito ilusorio, Cortázar le impone al lector la árida tensión del asceta en el desierto o en la celda.

El aburrimiento y el "Libro de los libros"

Un escritor puede inmiscuirse, hasta el punto de confiscarlo, en el aburrimiento del lector; pero se presta a reacciones indiscretas. Después de todo, son pocos los momentos de buen aburrimiento, sólido, esos en que uno no se distrae y puede pensar lentamente; como seguramente piensan, cuando piensan en serio, para ellos, los especialistas en "lectura rápida", medios audiovisuales, arte publicitario y otras fisonomías de la velocidad. Pero uno se distrae. De pronto echa mano a un libro, y quizá en ese caso la literatura consuele sin convencer. Puede darse el caso de la literatura que convence sin consolar, que, siendo irresistible, se lee sin dejar nada, como la propaganda, salvo la permanencia del anhelo, acaso algo gastado, sin más. Con la diferencia de que la propaganda es inevitable y el libro no. Cortázar ya había escrito el libro-chiste *La vuelta al día en ochenta mundos*, cabal incursión suya en la materia. Es verdad que no carece de precedentes en Cortázar. Pero *La vuelta al día en ochenta mundos* es puramente eso, un libro-chiste. En *Último round*, el marco de este género, más o menos nuevo, Cortázar lo expande hasta lo irreconocible. Severos artículos de estética literaria (sobre el cuento), impresionantes crónicas (sobre la India), dramáticas cartas (sobre la situación del intelectual latinoamericano) y algún patético poema ponen realmente al lector —tomando por "real" todo lo que puede entenderse en términos de "cosa"— ante una suerte de "libro total", tantas y otras son las cuerdas que Cortázar pulsa dentro de la flexibilidad del libro-chiste, de su brevedad y su instantaneidad. ¿Se propuso en *Último round*, acaso, escribir ese famoso libro, ideal de muchos escritores, piedra filosofal de mucha literatura moderna, que "termina con todos los libros"?

BIBLIOTECA NACIONAL

Suele ser alevoso remontarse a la primera obra de un creador para referirse a las últimas. En este caso no sólo no es alevoso; además es indispensable. Desde *Los reyes* (1949, ed. Gulab y Aldabahor), Cortázar no necesitaba demostrar, si de eso se trataba, su idoneidad literaria. La perfecta estratósfera culterana de esta tragedia seudo-neoclásica escrita en Buenos Aires al promediar el siglo xx hace de ella una suerte de tortuoso escándalo. Todo permite pensar que Cortázar no se propuso, mediante *Los reyes,* demostrar sus virtudes académicas; si se piensa en la Academia, más bien *Los reyes* es un juvenil e impecable hueso arrojado a la docta corporación. Pero si no pensamos en la Academia, ni en la Facultad de Filosofía y Letras, ni siquiera en el libro en la calle, sino en el escritor ante la página en blanco, comprobamos que *Los reyes* se acerca más que *Último round* al ideal de "libro que termina con todos los libros". Un libro es una aberración, una acción tan deliberada como prescindible. Considérese una resma de papel. Cuánto indispensable contrato, cuánto equitativo testamento podría escribirse allí. ¿Por qué convertir la resma en una obra de imaginación? Como monstruosidad *Los reyes* es más intenso que *Último round.* Pero en vez de subrayarlo su anacronismo lo disimula. "Académico", se opina fácilmente.

El humor se encuentra con sus límites

Considerar *Los reyes* un mero derecho de formalismo proyecta cierta tiniebla sobre la restante obra de Cortázar, porque obligaría a llamarla "informalista". Confusa palabra, "informalismo" no supone necesariamente lo mismo en bellas letras que en pintura. Supone en ambos casos instrucción y deliberación; mucho tiempo para pensar, o para manejar informaciones, y poco para actuar. Pero un escritor que decide prescindir de lo formal, ¿de qué decide prescindir? En bellas letras la estructura totalmente abierta es igual a la negación de la obra. Cortázar lucubra "formas": novelas, cuentos, y demás ejercicios de las especialidades respectivas, aun si se prefiere llamar a esas obras "antinovelas" o "anticuentos", diversión dialéctica de relativo fruto. Nadie podría, sin embargo, negar el salto que va de *Los reyes* a cualquier otro libro de Cortázar. Pero culmine el salto en *Los premios, Rayuela* u otro título, una nota permanece: Cortázar nunca pierde el rumbo, después de timonear en *Los reyes* la "cultura", pasa a timonear el "humor". No el humorismo, desde luego. El humor comprende todos los signos discernibles de la persona hasta el límite donde empiezan las cosas (la obra, el efecto) y donde termina la libertad de ese huevo incongruente e ineludible que es el yo. De *Los reyes,* purísimo fruto del trabajo en un taller secreto, Cortázar salta a la evidencia deslumbrante, sentimental e imperiosa del taller mismo. Esa evidencia, Cortázar la gobierna con igual rigor. Emerge avasalladora, pero siempre oportuna, la primera persona. El "tú" de *Los reyes* deja su lugar al "vos", histórico, correspondiente a la experiencia de Cortázar. La puntuación se torna coloquial, y también el vocabulario, y como convocadas por esta nueva habla brotan la condición argentina y la condición universal de Cortázar. No brotan de una actitud central, sino separadas, como diferentes

habitaciones de un mismo taller. Son contiguas, pero no son lo mismo, y el dueño pasa conversando de una a otra, ensamblándolas con su infatigable humor. En ese terreno es difícil maniobrar sin equivocarse, y Cortázar no se equivoca. Poco importa si ignora, o aparenta ignorar, que el "monte con puerta" es una variante del conocido juego de naipes llamado "monte"; su asombro parece auténtico, y la correspondiente laguna en su "argentinidad" pasa a segundo plano; en todo caso, hará sonreír con simpatía a los devotos de Atahualpa Yupanqui, con quien se tutea Cortázar en el imaginario diálogo respectivo de *Último round*. ¿Desplante demagógico, exigencia de repercusión inmediata este afecto por lo popular? No necesariamente. Cortázar después invoca idóneamente lo "culto", citas en varios idiomas recuerdan al lector que no está leyendo a Carlos de la Púa. ¿Procura simplemente Cortázar seducir al lector? No siempre se sabe. En una anotación, incluida en *La vuelta al día*, acerca de cierto personaje "reo" de *Los premios*, Cortázar revela que la antipatía que inicialmente le inspiraba se tornó en amistad, y quien lee esta novela comprueba que es verdad: era un "buen muchacho"; claro que, en caso contrario, habría constituido un obstáculo para el feliz desarrollo de la "novela". Sólo por momentos, en esta visita guiada a su propio humor, Cortázar pierde la línea; por ejemplo, cuando recurre insistentemente al arbitrio —refinamiento de déspota— de hacerle creer al lector que es él quien hace su voluntad, treta manifestada mediante un extorsivo señuelo sexual: la distinción entre "lector macho" y "lector hembra", donde los adictos a Cortázar, desde luego, son los "machos" (curiosa prueba que los médicos deberían adoptar en casos de duda). Inmerso siempre el lector en la pura oralidad, porque Cortázar escribe como "se" habla, esa oralidad se torna en el perfecto vehículo de algunas decisiones raras que Cortázar toma con lo que escribe y con lo que, en definitiva, al lector no le queda más remedio que "leer", que no es lo mismo que "mirar". Consisten, por ejemplo, en un relato como "Ya no quedan esperanzas de", donde el chiste de omitir la última o últimas palabras de cada cláusula (son 76 cláusulas) se repite desde el título hasta el final, lo que termina por configurar, claro, un relato escrito con obvia disciplina y leído con la ejemplar paciencia que exige la peregrinación a lo largo de otras tantas significaciones frustradas, o probables insignificancias si estuvieran completas. Lo mismo hace Cortázar con el ensayo. Tomemos una muestra del texto sobre "poesía permutante": "Esto no es simple, y un poema de cinco estrofas, por dar un ejemplo, me llevó todo un vuelo de Teherán a París, sólo interrumpido por un almuerzo y una nena que tendía a arrancarme las páginas para dibujar una especie de vaca azul llena de patas y de ubres". El lector termina por no saber qué es lo importante, como le sucede a cualquier persona frente a otra presa de un rapto de humor. ¿De qué debe hacer caso? ¿De las dificultades intrínsecas de confeccionar poesía permutante, o del hecho de que Cortázar viajó en avión de Teherán a París y una nena, etc.? Cortázar carga todo del mismo interés, y la vertiginosa velocidad del libro se lleva incluso sus frecuentes saludos a un moderno espíritu no escrito (revolución cubana, rebelión juvenil, "sucesos de París"), nivelándolo, pese a la importancia que Cortázar le atribuye, a nivel de trivialidad, o de mero incidente, poco menos que gráfico, en esa enrarecida

BIBLIOTECA NACIONAL

altura de futuro mismo, de irresistible juventud, de erotismo y scoutismo, de libertad propiamente dicha, donde *Último round* parece desenvolverse. Esencialmente, se diría, puro romanticismo. Pero qué extraño romanticismo éste, cómo obliga al lector a pasar, constantemente, de una identificación literaria a otra; cómo le impone considerar, con absoluto rigor, qué clase de texto, en cada caso, está leyendo; cómo lo despierta, en suma, sólo para recordarle el deber. Si el escritor está bajo la garra de un espíritu de crítica tan implacable que lo obliga a cancelar, con sistemática lucidez, los intereses más inmediatos del lector, aquellos convocados, sin ir más lejos, por toda suerte de llamativos titulares, ¿por qué abandonar la crítica allí donde empieza lo literario y redactar perfectas "formas" de cuento, o ensayo, o poema? Si la sinceridad es lo decisivo, ¿por qué no confundir todo en un mismo rapto? Si la lectura ha de culminar en un tenso tedio, ¿por qué tanta virtuosa discriminación entre variables comienzos, tonos, suspensos y finales, como no sean los abstractos instrumentos de un designio superior, y el ejercicio de la literatura la penitenciaria tarea que le presta configuraciones, revelando y disimulando un mismo acto de anonadamiento?

Quién sabe si bastan estas sospechas para considerar un místico a Cortázar.

Retrato del artista-prop

En el sentido de que nadie está obligado a ser artista, todo arte es deliberado; nociones como la inspiración o el automatismo designan métodos de composición. El artista-prop hunde a propósito sus raíces en la propaganda, que no es ningún sueño. Allí en cierta medida el plástico y el literato se mezclan para erigirse o derrumbarse recíprocamente; "arte-prop" se limita a ser algo más amplio que "pop" u otras designaciones. La literatura usa palabras; éstas tienen necesariamente una grafía, no pueden prescindir de la línea física; pero no son una notación, ni tampoco un dibujo. Si las palabras tienen hoy la dimensión que les adjudica el arte-prop, no se debe a una deplorable, ineluctable invasión del alma del artista por la nefasta propaganda masiva, sino a una elección del artista. Es cierto que en una ciudad moderna un analfabeto es igual a un ciego, y el escritor puede sentir que las palabras lo rodean tan espontáneamente como las paredes, o como los árboles rodeaban al hombre primitivo. Con la diferencia de que el artista prop, en vez de adoptar una actitua crítica con su medio, como probablemente la adoptó el pitecantropo, lo toma como algo natural. Como el plástico compone formas de acrílico, el escritor compone formas de letras; en ambos casos se trata de actividades delegadas por una actividad central, la propaganda. No porque el artista emplee el acrílico o la tipografía en sí mismos, sino porque no los somete a toda la discriminación de que cualquier material es susceptible, y discriminar acerca de los materiales significa discriminar acerca de su propia voluntad. Que del acrílico sólo puedan obtenerse ciertos efectos, y que para explotar la tipografía sea indispensable escribir de determinada manera, son verdades tan palmarias que se limitan a subrayar el curioso fenómeno de la delegación. Pensar, queda por cuenta del publicitario; el artista

maniobrará como pueda con los residuos. Inútil agregar que el artista-prop sólo puede ofrecer sentimentalismo y almíbar; que su agresividad es puramente aparente, porque no se dirige a su propia historia, sino a la historia de la "cultura", y que la tarea de tratarse con la propia historia la deposita en otras manos más audaces.

Pero, ¿es Cortázar un artista-prop?

LUIS JUSTO

BIBLIOTECA NACIONAL

Estructura, sociedad y modernización

Bases

En esta segunda mitad del siglo pocos temas han adquirido la difusión y el interés de los sociológicos, antropológicos y culturales. Es evidente que a diario se emplean frases como "cambios de estructura", "hombre motivado desde el exterior", "personalidad innovadora" o "modernización", sin que tal uso frecuente signifique una clara definición.

El conocimiento de ese aspecto humano que deriva de la interacción personal ha pasado sin duda a ocupar un lugar predominante en este siglo. Los grupos, las normas, las creencias, las formas espontáneas, los países, las guerras, las formas globales internacionales (tales como la integración de mercados comunes o la asociación de naciones) son todas expresiones que concentran a una constelación de teóricos ocupados en su análisis y descripción. Uno de los autores que presentan la variedad de intereses con que los estudios sociales se enfrentan es Talcott Parsons, el discutido autor de *The social system* (1951), obra en la que trazó el primer esbozo sistemático en la construcción de la teoría funcionalista y se apartó de su originario behaviorismo social, desencadenando las severas críticas de Wright Mills. En una de sus obras vertidas al castellano, *Ensayos de teoría sociológica*,[1] analiza una amplia gama del espectro de la interacción humana manteniendo sin embargo cierta unidad de concepto (y también su universalmente conocida dureza expresiva). Su trabajo sirve muy bien a la necesidad del lector de formarse una idea panorámica y profunda —entre otros temas— sobre la motivación de las actividades económicas, las profesiones y la estructura social, la estratificación, la población, las fuentes y pautas de agresión en la estructura social del mundo occidental así como sobre las relaciones entre psicoanálisis y estructura social.

1 Talcott Parsons. **Ensayos de Teoría Sociológica.** Trad. R. Masera. Buenos Aires. Paidós, 1968.

Otros autores hace poco traducidos a nuestro idioma orientaron sus obras hacia la sistematización de aspectos epistemológicos de la ciencia social; tales por ejemplo Samuel Z. Klausner, James Coleman y otros,[2] quienes analizan diversos modelos aplicables a la investigación; estos autores realizan un claro y ordenado aporte al manejo de las herramientas de investigación. Deben mencionarse en este mismo sentido, a David Willer[3] que profundiza admirablemente en el problema del conocimiento en sociología y los métodos de investigación; a John Rex,[4] quien escribe sobre la sociología como ciencia, la corriente funcionalista, la teoría del conflicto, el cambio social y los límites y alcances de la ciencia; a Peter L. Berger y Thomas Luckmann,[5] quienes examinan minuciosamente el problema de la sociología del conocimiento, los fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana y la sociedad como realidad objetiva y subjetiva. Todas estas obras mencionadas son de primera línea entre los actuales trabajos que se publican para colaborar en el intento de conocer, de aprehender, ese aspecto de la realidad que los hombres crean en su vida en común.

Pese a ello —es preciso subrayarlo— todavía no existe plena uniformidad de criterios en las distintas concepciones y en particular en lo que atañe a la "estructura social" o bien al "cambio social".

¿Qué es la estructura? Esta pregunta halla variadas respuestas en las voces de Bastide, Lévi-Strauss, Aron, Perroux y otros, reunidos para sostener un coloquio en París, con motivo de la redacción del Diccionario Terminológico de las Ciencias Sociales patrocinado por Unesco. Sus conclusiones, originariamente difundidas en lengua francesa ahora acaban de ser publicadas en Buenos Aires, para conocimiento de los lectores de habla castellana, en el libro *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*.[6]

Hasta el presente la mayoría de los especialistas otorgaron los más variados significados a la palabra "estructura", lo que ocasionó bastante confusión. Para darse cuenta de ello bastaría observar las diferencias entre biólogos, economistas o psicólogos. Sin embargo, como indica Bastide —con intención conciliadora— el término empleado originariamente por Spencer "envuelto en el aura 'organicista' " siguió recorriendo los caminos del pensamiento social a través de organicistas-positivistas como Durkheim o Tönnies, de antropólogos como L. H. Morgan, de representantes del behaviorismo adeptos a la rama de la acción social como Max Weber, de funcionalistas como Radcliffe-Brown o de sostenedores de la teoría de la Gestalt (que se remonta a las formulaciones de Christian von Ehrenfels) entre los que es necesario citar, quizá a Kurt Lewin, Ronald Lippit o R. K. White. Esta imperfecta enumeración no debe olvidar, por cierto, a Gurvitch, el desaparecido y, en cierto modo, ecléctico y moderno representante del formalismo fenomeno-

2 Samuel Z. Klausner, James Coleman y otros. **El estudio de las sociedades.** Trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires, Amorrortu, 1969.

3 David Willer. **La sociología científica. Teoría y método.** Trad. A. C. Leal. Buenos Aires, Amorrortu, 1969.

4 John Rex. **Problemas fundamentales de la teoría sociológica.** Trad. N. Míguez. Buenos Aires, Amorrortu, 1969.

5 Peter L. Berger y Thomas Luckmann. **La construcción social de la realidad.** Trad. S. Zuleta. Buenos Aires, Amorrortu, 1969.

6 R. Bastide, C. Lévi-Strauss y otros. **Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre.** Trad. B. Dorriots. Paidós, Buenos Aires, 1969.

lógico, ni a Lévi-Strauss, declarado "estructuralista". Justamente, acota Balandier, en estos dos autores se polariza el concepto echado a rodar por Spencer. Para Lévi-Strauss las estructuras no forman parte del objeto, ellas no son sino "modalidades temporales de las leyes universales en que consiste la actividad inconsciente del espíritu"; con ello se remitiría al fin y al cabo a las estructuras mentales. Para Gurvitch, por el contrario, la estructura "integra el objeto". La polémica —muy francesa por cierto— sobre si la zarandeada estructura es un simple "sistema relacional latente en el objeto" o si —según la insistencia de Gurvitch— "integra el objeto", condimentó con aromáticas especias y algo de escozor las discusiones con que estos dos intelectuales amenizaron hasta hace poco el austero teatro de la sociología y las ciencias sociales. No estuvieron ausentes de esta disputa, por cierto, las acusaciones (por ejemplo a Lévi-Strauss) de dejar escapar el problema a causa de la "identificación tan estéril como vana, que hace del 'tipo', de la 'estructura' y del 'modelo' ". Naturalmente tampoco faltaron los epítetos ("altanero", "jactancioso", etc.).

Bastide con optimismo y académica serenidad opina que la noción de estructura es fecunda "para las disciplinas que la emplean dado que este término es un término de enlace, uno de esos términos que buscan, por encima de las barreras, una unificación terminológica de las diversas ciencias del hombre".

En suma, por la variedad de criterios, ya que diversos especialistas analizan la estructura desde el punto de vista biológico, lingüístico, etnológico, económico, artístico, legal, psicológico, político, histórico, etc. —y pese a la falta de uniformidad de opiniones— el coloquio de París de alguna manera representa un panorama sintético del pensamiento francés sobre el tema. Es lamentable que —en lo referente a dicho tema en sociología— la intervención de Gurvitch se haya reducido a remitir al lector a sus análisis en el *Tratado de sociología* u otras obras. Para Gurvitch ya todo quedó dicho en su inteligente y complicada definición.[7]

Pese a las dificultades para hallar acuerdo interdisciplinario, al menos en el terreno específico de la sociología parece existir algún consenso (relativo) en diferenciar la *estructura* de la *organización*. Una aproximación a la idea de aquélla podrá obtenerse al pensar en el proceso de jerarquización de partes de un todo, o en la "interrelación relativamente estable" entre partes. La estructura de un sistema social global, por lo tanto incluye grupos sociales (y clases sociales a veces consideradas como supergrupos), y asimismo roles múltiples, ambos vinculados al sistema por normas relacionales; además incluye normas de regulación y valores culturales. En particular, los funcionalistas llaman a los grupos particulares, a los roles, normas sociales o a los valores, "estructuras parciales". La estructura implica cierta dosis de jerarquía inestable y cambiante, cierta tendencia a una precaria estabilidad o

7 "Toda estructura social es un equilibrio precario, que debe rehacerse sin cesar con un esfuerzo renovado, entre una multiplicidad de jerarquías en el seno de un fenómeno social total de carácter macrosociológico, del cual sólo representa un sustituto aproximado: equilibrio entre jerarquías específicas de los planos de profundidad, de las manifestaciones de sociabilidad, de las reglamentaciones sociales, de los tiempos sociales, de las coloraciones de lo mental, de los modos de división del trabajo y de acumulación y, llegado el caso, de los grupos funcionales, de las clases y sus organizaciones; este equilibrio de las jerarquías múltiples está armado y cimentado por los modelos, signos, símbolos, papeles sociales regulares y habituales, valores e ideas; en una palabra, por las obras culturales que son propias de esas estructuras y, si son globales, por una civilización entera que las sobrepasa y de la cual forman parte, a la vez como productores y como beneficiarios".

BIBLIOTECA NACIONAL

equilibrio (no armonía) que se eleva y derrumba, que vuelve a resurgir como un Fénix, actuando como el ropaje de una sociedad que busca su senda dinámica.

En *El cambio social* [8] Harry M. Johnson —naturalmente desde su punto de vista sociológico y *estructural-funcionalista*— destaca que "una estructura es algo estable en relación a determinado punto o puntos de referencia. Por ejemplo, la madre de un niño se comporta de un modo algo distinto de un día al otro; sin embargo, ella mantiene cierto tipo de relación con el niño —lo protege, lo guía, lo alienta y cuida de él— [...], el papel de la madre se mantiene muy estable. Es parte de la estructura de relación". Aquí estamos ante una estructura de comportamiento. Además Johnson vincula la estructura a las funciones. "Por ejemplo, en la familia (que es un sistema social) el papel de madre tiene funciones como, por ejemplo, socializar a los niños y mantener la armonía y la moral".

Naturalmente, conocer el proceso estructural de una nación no es fácil ya que ella es algo así como un mar movedizo, como la resultante última e inestable de la conjunción de millones de sistemas y funciones parciales (también inestables pese a su relativa estabilidad), de mentalidades, relaciones espontáneas, de modos de división laboral, de grupos como empresas o familias, de partidos políticos, de grupos religiosos. Todo ello hace recordar esas combinaciones del caleidoscopio que tienen la fugacidad de un instante y se suceden incansablemente. Es, en resumen, una resultante de la dinámica de ese fenómeno social inasible y movedizo que compone la realidad del hombre.

Cambio social

En general, subraya Johnson, hay dos tipos de procesos que se dan en un sistema social: "procesos que mantienen o tienden a mantener la estructura del sistema, y procesos que tienden a cambiarla". El control social o la acción de la madre al educar a sus hijos es prueba del primer proceso. El reemplazo de valores sociales, o de instituciones, es señal del segundo. Cambio social "significa cambio en la estructura social". Se trata de un cambio por lo común de los valores sociales, de las instituciones (o sea de estructuras muy definidas: monogamia, monarquía, poligamia, propiedad privada, etc.), de la distribución de posesiones y recompensas (salario, prestigio, reconocimiento, propiedades, etc.). También el cambio social se refiere a las variaciones en el elenco, o sea el reemplazo de las personas que desempeñan los papeles de un sistema social (ya sea por muerte, envejecimiento u otras causas). Por supuesto no es posible dejar de mencionar el cambio en las capacidades o actitudes del elenco, el que, aunque no represente por sí mismo una transformación de la estructura puede sí originarla.

Algunas causas o pautas del cambio social también mencionadas son las tensiones y conflictos debidos a la reacción frente al abuso de autoridad, a la existencia de subculturas mutuamente incompatibles, a los procesos competitivos, a las tendencias demasiado excluyentes de los grupos étnicos o religiosos, a la

8 Harry M. Johnson y otros. **El cambio social.** Paidós, Buenos Aires, 1969. Esta obra está compuesta por capítulos extraídos de obras mayores de Johnson, Gerth, Mills, más una bibliografía y un "apéndice documental" en el que se recogen los resultados de la encuesta que Sigfrido Radaelli, director de la Revista **Testigo** realizara a pensadores y artistas argentinos (Peyrou, Canal Feijóo, Sábato, Germani, etc.).

existencia de "problemas sociales" (prejuicio, discriminación contra las minorías, delincuencia juvenil, falta de asistencia médico-social o de educación pública). El conflicto más intenso se produce como es sabido durante una revolución.

No debe olvidarse tampoco que el cambio cultural puede tener un enorme impacto sobre la estructura social. Johnson (en *Sociología, introducción sistemática*) ha citado la definición de Tylor: "cultura es esa unidad compleja que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, costumbres y otras capacidades adquiridas por el hombre como miembro de la sociedad". A continuación agrega su pensamiento por cierto bastante poético y profundo: "La cultura consiste en pautas abstractas de y para vivir y morir". Los elementos de la cultura se agrupan de la siguiente manera: elementos cognoscitivos, creencias, valores y normas, signos y formas de conducta no normativos. Por lo tanto, puede comprenderse sin gran esfuerzo que el "impacto" de la tecnología y la ciencia puede desencadenar incontables cambios sociales y, con más precisión, variaciones insospechadas en la conducta empresaria y obrera.

Por otra parte, es necesario agregar que todo cambio puede ser a menudo "organizado" e "institucionalizado". El grado en que un plan ha de ser implementado, como es lógico suponer, variará a lo largo de una gama extensa, es decir desde los extremos totalitarios de los países comunistas a la descentralización plural en las democracias de Occidente. Los dos extremos están claramente diferenciados.

El trabajo de Johnson, pese a su brevedad, permite un acercamiento a la conceptualización del cambio social y se integra, según se dijo, dentro de una vasta orientación funcionalista.

Modernización

Es justo suponer que el lector iberoamericano, además de interesarse por los conceptos generales de la teoría, se preocupe también por lo relativo a las mutaciones estructurales de su continente. Y en este sentido S. N. Eisenstadt [9] y Gino Germani [10] ofrecen elementos de conocimiento muy atractivos. La "modernización social" constituye uno de los temas de investigación más actuales y de más reciente data. Debido a que la "modernización" es la forma principal de transferencia de elementos culturales de una sociedad a otra (aculturación), este proceso es quizá la fuente más valiosa de generalizaciones acerca de los cambios sociales motivados por fuentes externas. Germani señala que el desarrollo económico, la modernización política y del resto de los aspectos sociales (demográficos, urbanos, composición parental, estratificación, etc.) constituyen procesos de cambio estructural. En realidad lo que supone la modernización es la transformación general de una sociedad tradicional hasta el punto en que logre "los tipos de tecnología y de organización social asociada que caracterizan a las naciones 'avanzadas'", económicamente prósperas y relativamente estables en lo político, del mundo occidental, según Wilbert E. Moore. Otra interpretación señala que constituye un proceso de expresión personal y cultural de un tipo de cambio social, o

9 S. N. Eisenstadt. **Modernización. Movimientos de protesta y cambio social.** Trad: Carlos Gallo. Amorrortu, Buenos Aires, 1969.

10 Gino Germani. **Sociología de la modernización.** Paidós, Buenos Aires 1969.

BIBLIOTECA NACIONAL

sea de movimiento de personas o grupos a lo largo de una dimensión cultural; dimensión que conceptúa lo que es tendencia modernista o bien tendencia tradicional, de acuerdo a los valores vigentes (John B. Stephenson).

Los valores definidos en una cultura local como tradicionales impulsan lo que puede llamarse modernismo, y los definidos en la misma cultura como tradicionales se vinculan con el tradicionalismo.

La intención primordial de Eisenstadt es comprender las condiciones bajo las cuales tanto las sociedades modernas como las que están en proceso de modernización establecen un marco institucional como para conjurar aquellas condiciones donde puedan surgir casos de "derrumbe" o "regresión" de la modernización. Su pensamiento, de indudable valor y de notable y vigorosa actualidad contiene ideas que son inestimables en relación con la conceptualización de la desorganización social, la protesta, las pautas cambiantes de los problemas de la juventud, el crecimiento sostenido en la modernización, así como también en lo que atañe a las pautas por desarrollarse durante la primera etapa de un proceso de "despegue". También analizó la segunda fase de modernización, y en especial con referencia a Hispanoamérica (cambios estructurales, élites, diferencias entre países, regímenes comunistas y revoluciones nacionalistas, etc.).

En lo referente al terreno económico, Germani diferencia escuetamente "expansión económica" de "desarrollo económico". Este último contiene rasgos de "crecimiento autosostenido" tales como el uso de fuentes de energía de alto potencial y tecnología muy eficiente, recursos humanos, distribución del producto bruto, apropiadas tasas de inversión y de productividad, y por último progresiva independencia del comercio exterior.

Algunas características del proceso de modernización política serían: la tendencia al logro de elevada eficiencia en el cumplimiento de especializadas funciones estatales en expansión, propias de una sociedad industrial, así como alguna participación de la gran mayoría de la población adulta en las decisiones. Con el acento puesto primordialmente en los aspectos políticos de la situación y posibilidades de desarrollo de Hispanoamérica no puede evitarse la mención del amenísimo (y por momentos brillante) libro de Kalman H. Silvert, *La sociedad problema*[11] en el que traza un esquema de la política de los países sudamericanos y analiza el simbolismo social de algunas historias nacionales, algunos rasgos intelectuales y sus ideas sociales, la estructura de los estudiosos universitarios en la Argentina, hábitos de alimentación, costumbres curiosas, burocracia y otros temas. En su obra hay afirmaciones punzantes, como la siguiente: "La característica más sorprendente de la política argentina es su simplicidad. Esta falta de complicación, esta imposibilidad de lograr un alto nivel de articulación de las funciones del Estado, está también en consonancia perfecta con la serie de valores tradicionales que todavía persisten".

El desarrollo del resto de los aspectos sociales, lo que Germani llamó "modernización social" (excluyendo el aspecto político y económico) ocupa la atención del autor a lo largo de la mayor parte de su trabajo. Este ámbito de la sociedad es considerado como la resultante de subprocesos tales como la movilidad de

11 Kalman H. Silvert. **La sociedad problema.** Trad. N. Rosenblat, Paidós, Buenos Aires, 1962.

población, urbanización, disminución de tasas de mortalidad y natalidad, cambios en la composición familiar y de parentesco, cambios en los planos nacional o de localidades, comunicaciones, sistema de estratificación, participación, extensión de derechos civiles y sociales, de educación a los estratos más bajos, cambios en las instituciones, modificaciones de las diferencias entre estratos, grupos urbanos, rurales y regiones, etc. Después, Germani esquematiza las etapas de transición de la modernización, la interacción de los factores endógenos y exógenos en el surgimiento y la cristalización de las configuraciones estructurales que tipifican las diversas etapas, y hace un resumen de los efectos "estabilizdaores" (en lo que interviene evidentemente su propia valorativa personal junto a otras ponderaciones). Esos efectos "estabilizadores" intervendrían como posibles elementos de retraso de cambios futuros. Los temas luego analizados se refieren a los aspectos teóricos de consenso y la aceptación del orden social, a los rasgos teóricos de asimilación de migrantes en el medio urbano, al proceso de urbanización y explosión demográfica.

Visión Cultural y Social

Lo que importa destacar, como conclusión de esta nota, es el creciente interés por todo lo que contribuya a integrar una visión antropológica y la preocupación de los investigadores por ahondar el conocimiento de la interacción humana en general, y en especial de esta parte de América un poco "disminuida" ante los pueblos más avanzados del mundo (es preciso recordar que la palabra "subdesarrollo" surge de la *comparación* de niveles entre los países). Dicho interés a veces produjo excesos como lo indicó magistralmente Sorokin al hablar de la sociología moderna,[12] de las distintas corrientes filosóficas y especialmente de la creación de una jerga y argot fingidamente científicos de la "testomanía" o exageración y moda de los tests, de la quantofrenia o magnificación del valor de los números, y finalmente del seudoobjetivismo científico. Sin duda el valor de la crítica de Sorokin bastaría para convertir a su autor en una figura de primera magnitud.

Evidentemente la avidez natural de conocimiento en el *homo sapiens* no se detiene ante lo inmediato o fácil. Si bien, al decir del sociólogo Don Martindale no es posible ofrecer "esperanzas utópicas de que la sociología sea una bendición para el género humano", lo cierto es que representa uno de los intereses más característicos del siglo xx. Creemos, eso sí, que podrán ser valiosos los aportes en cuya base se asiente una fuerte dosis de objetividad y una valorativa de la persona enraizada con las tradiciones humanísticas más profundas, tal como lo analizó Karl Popper con una lucidez, erudición y seriedad nada frecuente.[13] Ello le rizo escribir a Bertrand Russel que es "una obra de primerísima importancia que debe ser leída por su magistral crítica de los enemigos de la democracia, antiguos y modernos". La crítica a Platón es, según Russel, justificada, y "Marx

12 Pitirim A. Sorokin. **Achaques y manías de la sociología moderna y ciencias afines.** Trad. L. Rodríguez, Aguilar, Madrid, 1969. Y también **Las filosofías sociales de nuestra época de crisis.** Trad. E. Terrón, Madrid, Aguilar, 1968.

13 Karl Popper. **La ciudad abierta y sus enemigos.** T. I y II. Trad. E. Loedel, 1968.

BIBLIOTECA NACIONAL

es disecado con igual penetración y se le otorga su debida parte de responsabilidad para los infortunios modernos... el libro es una vigorosa y profunda defensa de la democracia, actual, muy interesante, y magníficamente escrito".

Ese concepto humanista, por ello, no debe aceptar las ideas extremistas, totalitarias, ni la fácil moda o el éxito temporario de ideas poco meditadas. Los fenómenos de aculturación, verbigracia, no siempre tienen un efecto positivo en el desenvolvimiento de la sociedad y la persona; esto es necesario tenerlo presente al analizar el fenómeno de la "importación" de ciencia, tecnología y valores o modas. Argentina ha sufrido vaivenes innumerables en su cultura. Bastaría considerar la aceptación y difusión de creencias, conocimientos, valores y normas, signos y formas de conducta no normativas. Como ejemplo es suficiente observar —en el arte plástico o literario— la influencia de las "modas" del realismo y naturalismo francés (Cambaceres, Martel), del romanticismo alemán y francés (Cané y poetas del 80); del ultraísmo español, dadaísmo y surrealismo francés, marinismo italiano (martinfierristas). Estas son enumeraciones al azar, pero cualquier estudio serio revelará, sin duda, una mayor variedad e intensidad en el excesivo efecto que el "comercio exterior" de arte o costumbres tiene sobre nuestra vinculada cultura y por ello sobre nuestra sociedad. El fenómeno de aculturación en el país ha sido muy intenso. Ya Depons, en su *Voyage à la partie orientale de la terre-ferme* afirma que en los orígenes de nuestra ciudad de Buenos Ayres, "toda la juventud, penetrada de la insuficiencia de su educación, procura suplirla buscando ávidamente la instrucción en los libros extranjeros. Se ven pocos jóvenes que no aprenden con el único auxilio de diccionarios a traducir el francés y el inglés". Y no sólo el conocimiento logró a veces beneficiarse, sino también mejoraron algunos hábitos como el de higienizarse o tomar baños frecuentemente, o se intensificó la preocupación por obtener servicios sanitarios eficaces y paralelamente el lujoso y abundante uso de cosméticos (para hombres y mujeres). Tiene que ver también con los problemas de transferencia de rasgos culturales la adopción argentina de ciertos matices de elegancia francesa o inglesa en el vestir y, en fin, de comidas, deportes (fútbol, polo), y numerosas corrientes estéticas y de pensamiento surgidas en los más dispares puntos del globo. Naturalmente, en un país donde la inmigración ha ocupado siempre un papel preminente resultaría extraño que los fenómenos de aculturación no adquirieran un puesto relevante.

Es preciso considerar el beneficio que pueden ofrecer los fenómenos citados si de alguna manera se toma verdadera conciencia de su mecanismo. De este modo podrá contribuirse a que la personalidad del hombre argentino sea más integrada y acreciente sus rasgos "innovadores" que lo llevan finalmente hacia el establecimiento de un país equilibrado, con "símbolos nacionales" unificadores y niveles económicos y sociales que brinden cierto sentido de confianza o fe en sus fuerzas. La libertad del hombre, y lo que es más importante, la realización plena de sus potencialidades —sin asumir los falsos rostros de muchas generalizaciones grandilocuentes, que buscan "impactar" el mercado— es un objetivo que no debe perderse de vista en ningún momento.

JORGE NÓBILE

Proceso y Equilibrio*

Cuando reflexionamos acerca del conocimiento como tal, ya hemos penetrado según parece en el ámbito de la filosofía. ¿Pero en qué momento se cruza la frontera? ¿Cuál es el rasgo distintivo de un problema filosófico? Para Jean Piaget el criterio no reside en determinadas características del objeto: ningún tema se encuentra reservado para un tratamiento exclusivamente filosófico. Y tampoco hay que indagar por el lado de los métodos: no existe un tipo especial de conocimiento que sería propio de la filosofía. El error consiste en plantear el problema de la relación ciencia-fisolofía fuera de una perspectiva histórica. Si se atiende al desarrollo de la actividad cognoscitiva, es evidente que problemas inicialmente abordados solo por una consideración de índole filosófica han ido desplazándose paulatinamente hacia la esfera de influencia del pensamiento científico. Este paso se presenta como una transformación dialéctica: a través de una diferenciación creciente de los problemas —cuyo correlato metodológico es un margen cada vez mayor de posibilidad de control y objetividad—, la problemática global inmediata se convierte en una perspectiva relacional y estructural.

Una evolución de este tipo puede advertirse en el caso específico del problema del conocimiento. Cuando en 1950 Piaget publicó los tres tomos de su *Introduction à l'épistémologie génétique,* dejó todavía en suspenso la pregunta por la esencia del conocimiento y planteó en su lugar un interrogante previo: ¿cómo crecen los conocimientos? El primer problema pertenecía a la filosofía: se imponía como una cuestión global no mediada en principio por restricciones de orden metodológico. La segunda pregunta, en cambio, admitía un tratamiento riguroso en la medida en que podía ser especificada recurriendo a los datos proporcionados por la historia de la ciencia y la psicología del desarrollo. Pero *Biología y conocimiento* (1967) presenta ya el esbozo de un tratamiento científico del problema fundamental de la gnoseología. No significa esto que Piaget introduzca una solución de continuidad en el curso de su reflexión. Sucede más bien que, suficientemente radicalizada, la solución al problema del desarrollo de los conocimientos se convierte en una respuesta a la pregunta por la esencia del conocimiento como tal. Sólo que entonces la evolución cognoscitiva tiene que inscribirse dentro del marco más amplio de la evolución biológica. Si la

* A propósito de Jean Piaget, **Biología y conocimiento, ensayo sobre las relaciones entre las regulaciones orgánicas y los procesos cognoscitivos**, traducción del francés por F. González Aramburu, México, Siglo XXI, ed. 1969.

BIBLIOTECA NACIONAL

Introduction trabajaba con los datos de la psicología del desarrollo y la historia de la ciencia, *Biología y conocimiento* recurre además a la ciencia de la vida. ¿Pero cómo se conjuga este interés por la biología con una obra dedicada casi por completo a estudios de psicología experimental?

Al aparecer en 1947 la *Psicología de la inteligencia*, ya se planteaba quizás Lucien Goldmann una pregunta semejante: "...como frecuentemente ocurre en Piaget, la obra termina por una teoría inesperada y en modo alguno preparada por el resto de la obra, sobre la relación entre los ritmos biológicos y las regulaciones y los agrupamientos psicológicos. Evidentemente, habrá que esperar el desarrollo de esta teoría en las obras futuras de Piaget para juzgar su valor." (Cf. "La psychologie de Jean Piaget", *Critique* nº 13-14). Para superar el desconcierto le hubiese bastado a Goldmann con no insistir tanto en las presuntas implicancias sociológico-históricas del pensamiento de Piaget, y reparar en el hecho (bastante difícil de conciliar, en efecto, con una interpretación de corte marxista) de que la *Psicología de la inteligencia* se encuadra dentro de una hipótesis de tipo biológico cuyos puntos de emergencia están representados por el capítulo inicial acerca de "Inteligencia y adaptación biológica" y la conclusión sobre "Ritmos, regulaciones y agrupamientos". Se trata, por cierto, de una "teoría" que vuelve a aparecer en obras ulteriores como la ya citada *Introduction* (cf. sobre todo la tercera parte: "La pensée biologique") y que en *Biología y conocimiento* alcanza un desarrollo pleno. Pero el propio Piaget se encarga de recordarnos que el interés por la biología afloró ya en la primera etapa de su carrera intelectual. Más aún: su temprana evolución desde los estudios filosóficos hacia la investigación experimental en psicología del desarrollo obedeció al propósito de elaborar un teoría del conocimiento en general desde un punto de vista biológico (cf. *Sagesse et illusions de la philosophie*, 1965).

La impronta de la problemática biológica en el pensamiento de Piaget puede apreciarse cabalmente si se tiene en cuenta que las nociones complementarias de asimilación y acomodación —que constituyen su principal herramienta metodológica— expresan las etapas alternantes de un único proceso de adaptación cuya figura más general resulta ser la interacción individuo-medio en su tendencia al equilibrio. Pero lo que en realidad importa no es tanto el equilibrio como estado sino el proceso mismo de equilibración (cf. "El papel de la noción de equilibrio en la explicación en psicología", en *Seis estudios de psicología*, 1964). Este énfasis puesto en la idea de un desarrollo adaptativo, revela el origen biológico y no físico del modelo que Piaget tiene en mente. De allí deriva su concepción genética de la racionalidad y la resistencia a aceptar el reduccionismo fisicalista de los teóricos de la *Gestalt*. Pero tampoco se trata de caer en los errores del vitalismo y operar una reducción inversa de lo inferior a los superior proyectando las características de la inteligencia sobre los datos biológicos. Lo que ninguna de estas reducciones puede hacer es comprender el proceso como tal. Por eso la constitución de un punto de vista genético entraña el descubrimiento de un tipo de abstracción distinto, que ya no parta como el clásico de las propiedades de los objetos sino que se manifieste como una coordinación de las operaciones del sujeto. A esta nueva función de la inteligencia Piaget la denomina "abstracción reflexionante", y su insistencia en

mostrar la primacía de la acción sobre el comportamiento meramente perceptivo explica por qué en el caso suyo la investigación experimental conduce a conclusiones que invalidan los supuestos básicos empiristas.

Dentro de este marco teórico se inserta la hipótesis directriz de *Biología y conocimiento,* según la cual los procesos cognoscitivos serían el resultado de la autorregulación orgánica —cuyos mecanismos fundamentales reflejan— y al mismo tiempo los órganos más diferenciados de esa regulación en el seno de las interacciones con el exterior, que en el caso del hombre llegarían a identificarse con la totalidad del universo. ¿Cómo controlar una hipótesis de semejante grado de generalidad? Para esto Piaget propone seis métodos diferentes: la comparación entre los problemas cognoscitivos y los biológicos; el estudio comparado de las funciones del conocimiento y de las funciones vitales en general; la búsqueda de isomorfismos estructurales entre los fenómenos cognoscitivos y biológicos; la utilización de modelos abstractos y cibernéticos; la epistemología comparada de los niveles de comportamiento y la comparación de la epistemología del conocimiento biológico con la crítica de los conocimientos psicogenéticos y epistemológicos.

Sin embargo, al cabo de este texto de lectura tan ardua como enriquecedora —y cuyo contenido escapa a todo intento de resunción— no es una prueba científica de su hipótesis fundamental lo que Piaget proporciona, sino más bien una incitación dirigida principalmente a biólogos, psicólogos y epistemólogos para que desarrollen el tipo de colaboración que permita establecer las bases de una comprobación experimental de la misma. Obra de estilo interpretativo y no probatorio, *Biología y conocimiento* parece ser un ejemplo de este tipo de elaboración filosófica que deja de lado toda especulación para proponer una síntesis reflexiva de los resultados científicos particulares. De esta síntesis ya hablaba la *Introduction* en 1950, pero el sentido que adquiere en este caso es eminentemente prospectivo. En espera de los datos experimentales y de los desarrollos formales pertinentes, surge la duda no obstante de si en definitiva un planteamiento integral del problema gnoseológico no tendría que completar la perspectiva biológica adoptada por Piaget con un enfoque más atento a los fenómenos lingüísticos

RICARDO POCHTAR

BIBLIOTECA NACIONAL

LIBROS

Poesía

JUAN LISCANO: *Edad oscura*. Caracas, Ediciones Zona Franca, 1969.

En un crescendo dramático, la poesía de Juan Liscano evoluciona acercándose a la evidencia y proclamación de que la humanidad está al borde de su aniquilamiento. La nostalgia de la edad de oro torna más lacerante el desencanto ante este tiempo preñado de amenazas y castigado por la destrucción violenta, o por la hipertrofia de la técnica, que es otra forma —encubierta, falaz— de destrucción. (Los títulos nos hablan de esa obsesión de ruina, de mordedura, de desgarramiento: *Entre escombros, Edad obscura, Cacería, Demoliciones, Homicidio, Los perros*). Encontrar entonces el camino de evasión, o de salvación, puede ser la meta buscada mientras el yo del poeta se abre paso a través de los escombros hacia el porvenir, o se hunde en sus orígenes para reencontrarse con una esencia que anule el tiempo, que le devuelva su ser primitivo, aún no convertido en objeto vulnerable. Para ese rescate de lo primigenio es preciso que intervenga el amor creador, antídoto de la destrucción ("Entonces, mirando los cabellos de esta mujer de sol nocturno/ (...) comprendí que era preciso existir, / inventar de nuevo el fuego, / husmear las tierras vírgenes"); el amor compensador y reconsiliador de contrarios, el amor mediador, escudo que protege de "un mundo de cosas sublevadas": "pero tú y yo / entramos decididamente el uno en el otro / para aislarnos / para hacer / para construir..." O hay que revivir la niñez: "salirte de ti / de tu arora / guiado por algún olor de tu infancia / y entrar jugando a los sábados por la tarde". O dejarse atrapar por la atemporalidad del mar, incubador primero de la vida, semejante a sí mismo", donde "se derriten los océanos del Tiempo". El mar, recurrente en la poesía de Liscano, y uno de sus símbolos más densos, funciona como espacio opuesto a la penuria del mundo: ámbito de felicidad, de placer, fuente de armonía y equilibrio, posibilidad de ensimismamiento momentáneo para retornar al fluir constante, al espacio precario.

Contradictorio, a veces indeciso, el poeta vacila entre la negación y la exaltación de la vida; entre el horror por el devenir temporal y el rechazo de la permanencia en el *ahora*. Mientras en *Alma pez* (el mejor poema del libro) la larga metáfora del ciclo vital se ramifica sinuosamente en enumeraciones que afirman la voluntad de *ser* en *Cacería* el amor mismo deja de ser refugio y es intuido como máscara del crimen. Puede proclamar "Asiéntate sobre tu pedazo

de hoy / contento de estar en la noche o en el día / sin pensar en la sucesión de las horas / eres dueño del presente", pero al mismo tiempo sabe que "toda desgracia empieza ahora / es siempre actual actuante / la desgracia es el presente". Enfrentado a un mundo de relaciones invertidas, donde los objetos se vuelven contra el hombre para usarlo ("y las cosas toman posesión de sus lugares: / siéntase la silla sobre su posesor vencido / el periódico lee al público y lo tira al cesto"), el poeta alternativamente le opone imágenes que esgrimen su propia agresividad ("Hay que arder. / ¡Viva el fuego bebido entre espejos! / ¡Viva el relámpago que hiere el insomne!"), o su irónico pesimismo: "Los astronautas no se elevan ni se liberan".

Poesía hecha de reiteraciones que procuran agotar una primera certidumbre, la de Liscano consigue con ellas un ritmo obsesivo, enfatizado por los viejos tropos: la aliteración, la homofonía, la anáfora ("...que las cosas acaban con nuestra causa / que nos volvemos cosa de las cosas"). (Por momentos deseamos que hubiera desechado algún verso de retórica tan gastada como "el porvenir eterno los alumbra"). Ello, sin desmedro de una modernidad irrenunciable, que aflora aisladamente en imágenes y símbolos privados, triunfo de la palabra poética despojada de toda servidumbre a la realidad.

Liscano no es un descubridor absoluto de relaciones y apariencias del mundo; más bien su poesía se añade, si no con aciertos totales, con instantes de clara belleza, a los ya innumerables testimonios de la condición tambaleante, suicida, autodevoradora del tiempo que vivimos, a mitad de camino entre el goce ciego y el lúcido padecimiento.

ALICIA M. ALONSO

JUAN LARREA: *Versione celeste.* Introducción y traducción de Vittorio Bodini. Torino, Einaudi, 1969.

Los textos inéditos, como las islas inexploradas —aún quedan algunas—, conservan un misterioso encanto. Adentrarse en la espesura intacta, trepar laderas antes jamás holladas, *en una palabra,* verificar las correspondencias y discrepancias entre la "versión mítica" —y, por asociación "celestial"— y la "realidad", constituye un incentivo perenne para los hombres. Al habitante de la ciudad, la variante del lector-explorador le permite redescubrir libros perdidos u olvidados, reconocer nuevos talentos literarios, o imaginar mitos en torno a las obras que los escritores archivan, luego de haberles trazado la ¿última? corrección. El descubrir "realidades" facilita, a su vez, el logro de otras "realidades literarias" y, a la inversa, las aventuras literarias se concretan en mundos extraliterarios. La parábola Verne-Armstrong ratifica lo dicho con respecto a la literatura lunar y los viajes astronáuticos.

En el ámbito poético del "veintisiete" español, la búsqueda de fronteras diferentes para la expresión lírica deriva de las experiencias del ultraísmo y su afluente, el creacionismo. Por ello debe enfocarse a la poesía reunida de Juan

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

Larrea con óptica de "adelantado", de descubridor, para medir su intención —no tanto su concreción—, seguida y elaborada por los componentes de dicha generación. De tal modo, Vicente Huidobro considera a Larrea y a Gerardo Diego: "los dos poetas creacionistas españoles" (en *Obras poéticas selectas,* Santiago de Chile, 1957), y Gloria Videla afirma que: "La valoración de las profundidades humanas, del subconsciente, de los elementos oníricos, prepara la aparición del surrealismo español. Juan Larrea, sobre todo, fue en este camino un hito importante" (en *El ultraísmo,* Madrid, 1963). C. B. Morris en *A Generation of Spanish Poets* (Cambridge, 1969), reproduce esta idea y cita la opinión de Luis Cernuda, expresada en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), según la cual Lorca, Alberti y aún Aleixandre aprendieron de Larrea una nueva técnica literaria y por ella fijaron su rumbo poético. Sería interesante investigar, a propósito de lo dicho, la ubicación cronológica de José María Hinojosa, al cual Cernuda señaló alguna vez como "el primer surrealista español", y también la prosa poética del catalán J. V. Foix.

Juan Larrea vive hoy en la Argentina, en la provincia de Córdoba, en ese Nuevo Mundo que, según ha expresado en *El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo* (México, 1944), constituiría el "otro mundo" anhelado por los superrealistas. Desde esta perspectiva americana y actual debemos apreciar su *Versione celeste,* cuyas secciones, "Metal de voz", *"Ailleurs", "Pure perte"* y la que da nombre al conjunto, incluyen poemas publicados en revistas de vanguardia desde 1919 y, en su gran mayoría, inéditos que escribiera en la segunda anteguerra mundial. Al leer estas páginas, que atesoran la obra secreta durante tantos años —con sólo dos breves interrupciones en 1919 y 1927, si no se cuenta la selección incluída en *I poeti surrealisti spagnoli* (Einaudi, 1963) — el lector contemporáneo debe plantearse varias cuestiones, entre ellas, el "silencio" del autor, el idioma en el cual redactó su poesía "secreta", y la oportunidad de su publicación en esta séptima década del siglo.

Después de los poemas reunidos bajo el título de "Metal de voz", escritos en español, y que vieron la luz en las revistas ultraístas "Grecia" y "Cervantes", entre otras, el resto de la poesía de Larrea ha sido concebido en idioma francés. Según explica en el *"Prologo dell autore",* encauzó su caudal lírico a un idioma extranjero —residía a la sazón en Francia—, a fin de poner distancia frente a sus orígenes telúricos y culturales, para alcanzar una universalidad, un más allá libre de raíces demasiado fuertes y de provincialismos. De tal forma, optó por una lengua más dúctil (la francesa), más adaptada a la transmisión de "estados de conciencia esencialmente desarticulados, turbios y difíciles". Incidentalmente, el traslado del original francés al italiano por Vittorio Bodini, que resulta así en una edición trilingüe, no parece favorecer, en opinión nuestra, a los poemas de Larrea, no por defectos de la versión, sino por la índole propia del idioma, poco propicio a las "esfumaturas" a las cuales se refiere el poeta en su Prólogo. Hay noticia de que esta *Versione celeste* se está "traduciendo" al español, tarea emprendida por Gabriel Celaya y Luis Felipe Vivanco, entre otros.

Los silencios literarios, bastante frecuentes entre nosotros —Macedonio Fernández, Banchs, Marechal—, a veces expresan una actitud o política literaria,

otras una modalidad psicológica, o una severa autocrítica, y hasta una decepción frente a la validez de la comunicación con el público. El paso del tiempo frente a la propia obra es un problema arduo, que cada escritor debe resolver en forma personal. Se trata de ubicar lo que, siendo de anteayer, no es ni nuevo, ni antiguo, o sea, que es meramente "viejo". Como todas las damas, otrora lozanas, saben, los velos (léase "misterio") son buenos aliados para esfumar las huellas que el tiempo marca sin piedad. Juan Larrea justifica la elección de este momento histórico, para dar a conocer su obra poética inédita, manifestando que sus escrúpulos personales han desaparecido frente a poemas que, en su momento, sólo tradujeron circunstancialmente su proceso íntimo. Agrega que, la publicación de *Versión celeste* sirve como referencia de la fase preliminar de ese desarrollo espiritual, completado en su obra en prosa, jalonada, como se sabe, por interesantes ensayos literarios. Esto haría suponer que, en la actualidad, el poeta está muy alejado de la síntesis lograda por el ensayista.

Larrea, que convivió con surrealistas y dadaístas (Eluard, Tzara, Aragón, Desnos), no titubeó en ensayar más tarde la crítica de esos movimientos como puras maneras estéticas. Quizás había cifrado en ellos la esperanza de que tradujeran literariamente la realidad de un mundo de campos de concentración, de guerra total, resolviendo las antinomias pesadilla-realidad, pasado-futuro, sujeto-objeto. Sin embargo, no desmedra la intención trascendente de sus iniciadores el hecho de que el molde estético haya servido también para juegos letristas y caprichos en clave para minorías, paradojalmente, de calidoscópica opacidad. Al respecto ha dicho Aldo Pellegrini que: "el surrealismo contuvo siempre un fermento interior que tendía a desintegrarlo", pero además subraya que constituyó "en todo momento un estímulo vital y esencialmente ético para el disconformismo que distintas generaciones jóvenes sintieron en Francia y en el extranjero" (en *Antología de la poesía surrealista*, 1961).

Este libro, cuidadosamente impreso, muestra en la sobretapa un dibujo de Joan Miró, que ilustra con acierto su contenido. La grafía del pintor sugiere señales y símboles de un mundo que ya no es el nuestro, de un mundo cuyo primitivismo pareciera tener poca relación con nosotros, en cuanto a una participación afectiva. En forma parecida, los textos, dados a luz después de tan larga clausura, han adquirido cierta condición de recuperación arqueológica, aunque transmiten con justeza aspectos del "horror" contemporáneo y de la criatura humana desarraigada y perseguida: "Aún más allá / Aún tengo que huir de mí mismo" ("Evasión"). La ambigüedad de su espacio poético, la onírica desemejanza con una realidad cotidiana, sabiamente creada por la desarticulación del lenguaje —neologismos, "locuciones reinventadas", inversión de formas adverbiales—, es materia apta para las efusiones, tanto de una ignota cultura micénica, como de un planeta habitado por seres inteligentes.

MIGUEL E. DOLAN

BIBLIOTECA NACIONAL

Cosmopolitismo y Disensión (Antología de la poesía norteamericana actual). Selección, traducción, prólogo y notas de Alberti Girri, Monte Avila Editores, Caracas, 1969.

La división que sobrevino en la poesía de los E.E.U.U. después de la segunda guerra mundial, puede que no haya sido más que un ahondamiento —acentuado por razones sociales, metafísicas y culturales— de esa escisión tradicional en toda la literatura norteamericana y que comenzó a fines del siglo pasado. Cosmopolitas y disidentes, académicos y rebeldes, "squares y beats" —como a veces se los denomina ahora— equivalen a la oposición Poe-Emily Dickinson contra Whitman; Henry James frente a Mark Twain. Y en último análisis, las raíces de sus posiciones se acomodan muy bien a la eterna dicotomía entre clásicos y románticos. La corriente disidente tiende a valorar lo inmediato, vital, experimental, a veces inconsciente. La otra, el significado conciso, la traducción poética de ideas, *"la continuidad que empuja al hombre a escribir, no sólo con su propia sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país tengan una existencia simultánea y constituyan un orden simultáneo"*. (Eliot). Los primeros utilizan un lenguaje actual, coloquial, inmediato. Los segundos una forma reflexiva, ordenada, "estetizante", versos simétricos o deliberadamente asimétricos, enriquecidos por frecuentes alusiones a otras culturas.

En el período que siguió a la guerra predominaba esta última forma de poesía, en la que se descubría como influencia principal la de T. S. Eliot. Los poemas de Richard Wilbur, por ejemplo, y los de Robert Lowell antes de "Life studies" como los de Stanley Kunitz y Howard Nemerow, parecían animados por cierto espíritu de orden, casi arquitectónico y por un pensamiento riguroso. Más tarde, muchos poetas sintieron necesidad de volverse a lo inmediato, experimentar con la realidad directamente y no por mediación de la cultura, evitando tomar sus resultados como otra forma de existencia. Esto hizo que muchos defensores y seguidores de Eliot —como Delmore Schwartz— se volvieran contra el maestro y otros se apartaran paulatinamente de su influencia, ante la convicción de que no se vivía una época suficientemente decantada para un neo-clacisismo. La figura de Willam Carlos Willams pasó a cobrar decisiva importancia como precursor del movimiento imaginista. Informa bien Girri en el prólogo de la obra que comento, que Williams acusa a Eliot en su autobiografía *de haber aniquilado nuestro mundo y habernos enviado de nuevo a las aulas*. Willams sostenía, con aparente ingenuidad, que *la poesía no debía buscarse en las ideas, sino en las cosas*, concepto que retomó Marianne Moore buscando una suerte de verdad más allá de la inmanencia, algo que resultara útil al hombre y no a un hombre, aunque fuera poeta. "Hay cosas que son importantes —decía Moore— más allá de todo este desatino". Para entonces, ese maestro del idioma que fue Wallace Stevens comenzaba a su vez a influir en los más jóvenes. Pero hubo quien desdeñó

su influencia, así como la de Eliot, con sus reminiscencias isabelinas, para cobijarse en la de Willams y aún en la de Whitman. Hubo también quien creyó aplicar el principio en "volver la palabra hacia el sol" y otros como Allen Guinsberg, Corso, Ferlinghetti, que se hicieron poetas beatniks siguiendo a Kerouac. Conocemos los poemas coléricos que escribieron, con lenguaje directo e irreverente, en algunos casos siguiendo a Artaud, Rimbaud, Celline y ciertos surrealistas franceses.

Girri nos ofrece en esa antología, una selección de los más representativos poemas de veintiún poetas, desde Theodore Roethke, nacido en 1908 y fallecido en 1963, hasta James Wright, nacido en 1927. Sabemos que A. G. ha terminado una segunda selección donde aparecerán las promociones más recientes.

Tres valores fundamentales quisiera destacar en el trabajo de Girri. Primero el hecho de que un poeta como él, de tan seria y definida trayectoria y que además deja traslucir de algún modo en el prólogo su preferencia por los poetas del estilo de Lowell o Nemerow, de los que dice: "Si bien tampoco ellos alcanzaron a igualar las realizaciones de sus maestros en cuanto al lenguaje y las formas, las diferencias se han traducido, entre los mejores, en excelentes poemas", haya logrado un curioso mimetismo intelectual, una especial elasticidad del espíritu para introducirse en el mundo de aquellos que, como resultados apreciables, más lejos están de su propia concepción poética. La objetividad presupone distancia, pero para traducir poesía hay que abolir la distancia entre el poeta traductor y el poeta traducido. Girri ha logrado un acercamiento hondo y responsable que sólo podría definirse con la gastada palabra "empatía". Y que también es obra de aquella sutil operación del alma que nos permite amar no sólo a nuestros iguales, sino también a nuestros opuestos. Se ha cumplido el proceso que Jung llamaría *adaptación,* diferente del *acomodarse,* "pues la adaptación —dice— requiere algo más que el cómodo ir de acuerdo sin tropiezos con las condiciones que se manifiestan en el entorno. Exige la observancia de aquellas leyes que constituyen algo más universal que las condiciones locales o histórico temporales."* Magnífico poder que hallamos en un poeta de la jerarquía de Girri cuando se abre a la tarea de traducir otras voces.

Otro mérito de la obra es la rica información que se da de cada uno de los autores —sin contar la del prólogo—. Además de informar sobre el estilo, trayectoria y bibliografía de los poetas antologados, orienta sobre diversas revistas y escuelas poéticas —The New American Poetry, Black Mountain, Kenyon Review entre otras— directamente articuladas al movimiento de toda la actual poesía norteamericana.

Y en tercer lugar —last but not least— destaco la claridad de visión manifiesta en el prólogo. Porque si bien en las dos actitudes de la poesía norteamericana se reconoce, desde luego, una posición encontrada, tensionada a veces, en mucha de la producción actual —como bien lo ha visto Girri— se nota una tendencia a integrar elementos de la facción opuesta. El mismo Roethke permitía la afluencia en sus versos de elementos oníricos y se abandonaba a un lirismo menos racional que muchos de sus coetáneos. Y en la poesía de Berryman del principio de la década, donde se alejaba de su claridad primera para aventurarse

*C. G. JUNG: Tipos psicológicos.

BIBLIOTECA NACIONAL

por rumbos herméticos, proponiendo su materia poética a medios alejados del intelecto: "Como se comprende, estos cantos no nacieron para ser entendidos. Sólo pretenden alarmar y consolar".

Hoy en día, este "cosmopolitismo y disensión" ya no responde a moldes fijos. Muchos poetas *beats* han depuesto su actitud y cedido a una apertura hacia moldes menos inmediatos y acaso más profundos, conscientes de que esa publicidad superficial que acompañaba a sus producciones, el juglarismo, la iconoclastia, las drogas, las semidigeridas religiones orientales no son sustitutos de talento ni la resonancia lo es de poesía. Hace unos meses, Allen Guinsberg abjuró públicamente de las drogas y es más, manifestó que de ningún modo podían aumentar la conciencia poética. Muchos de estos poetas enseñan en universidades. Y Robert Kelly —no traducido en este volumen, pero cuyos poemas, como los de Blackburn y Ashberry esperamos en la segunda parte anunciada— en su teoría de la *deep image,* que se basa en el imaginismo de Willams, incorpora un tercer elemento. Proclama como esencial para la poesía: *Total respuesta, total apertura y atención perfeccionada.* Añadiendo con esta última cuestión una necesidad de ahondar, por medio de la gran mirada poética, la realidad inmediata para encontrar las relaciones más profundas con el mundo y el universo.

Al leer "Cosmopolitismo y disensión" estos movimientos pueden captarse directamente. Con esta obra no sólo se ha abierto la posibilidad de conocer en buen castellano —cotejado además con el original pues la versión es bilingüe— a los poetas actuales de los E.E.U.U. sino que Alberto Girri ha demostrado una vez más —recuerdo sus traducciones de John Donne, de poetas italianos e ingleses, de Wallace Stevens— que es capaz de captar esas alusiones, las cuales, según Baudelaire se insinúan a quienes tienen oídos más agudos que los naturales y ojos para ver más allá de la mirada. Captar, aunque los sonidos vengan del espacio más recóndito del bosque y más alejados de toda semejanza con el que percibe.

ELIZABETH AZCONA CRANWELL

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

VLADIMIRO MAIACOVSKI: *Antología Poética.* Preliminar, selección y traducción de Lila Guerrero. Editorial Losada, Buenos Aires, 1970.

Fuera de la Unión Soviética y de los países lingüísticamente afines, es de suponer que Maiacovski, en su idioma original, tiene pocos lectores. Es sensible que esto ocurra, pero el ruso está menos difundido que el español, el inglés o el francés y, de tal modo, la literatura rusa es conocida por el resto del mundo, a través de versiones que sólo en casos excepcionales se pueden cotejar. En Buenos Aires, lugar de publicación de esta *Antología Poética* —con su potencial distribución a otros países de habla española— la mayoría de los lectores tomará estas muestras escogidas por Lila Guerrero como piezas "originales". Aunque hayan leído versiones anteriores, que las hubo también por Lila Guerrero en 1943 y 1957-1959, serán prístinas, en el sentido de que no se ha podido conocer el original por obvias barreras idiomáticas. Sin embargo, esta no es la única deformación que experimenta el lector de poesía extranjera: quien lee poemas traducidos probablemente será influido por prólogos que, como es de rigor, elogian al autor objeto de la versión. Por otra parte, si no se está en un "vacío cultural" —hipótesis académica del lector aislado en una Arcadia, que no invaden ni la radiotelefonía ni las revistas de opinión—, es difícil escapar de la fama de oídas, que precede al advenimiento de los poetas extranjeros "grandes" y que flota en los medios intelectuales de mil maneras y a impulsos variados, ya políticos, ya sociales, ya de interés económico, o por afán de prestigio... Es imposible medir, con los medios de que disponemos hoy, la influencia que tienen esos anticipos, esas "campañas" literarias, esos *build-ups*, a los cuales, tras del empujón inicial, todos contribuimos a engrosar como a la proverbial bola de nieve.

Porque la poesía de Maiacovski sale airosa de todas esas pruebas y logra conmovernos con frecuencia —a nosotros, lectores que no sabemos el ruso, ni podemos revivir el clima político-social de los años de mayor producción del auténtico vate—, podemos afirmar que estamos ante un gran poeta, sin calificar las facciones que se atribuyen la inspiración de su encendido populismo, o su desembozada crítica de la burocracia universal. Detrás de cada verso de Maiacovski —juzguémoslo por los mejores, como aconseja la equidad—, alienta el amor por la criatura humana, y aunque hubiera vivido en la época del apogeo imperial ruso, con seguridad su poesía se habría ocupado de los temas del hombre y de su angustia, de sus alegrías, sus trabajos, sus amores y su muerte, a despecho de los compromisos de la literatura oficial. Tal vez más allá del brillo y el estruendo de su carácter precursor (¡cómo suenan ecos suyos en León Felipe, Nicolás Guillén o González Tuñón, para no salir del español!), sus poemas panfletarios sean menos perdurables que los poemas amatorios a Lili Brick, o la sabrosa sátira a los críticos, o la "conversación" con Pushkin, la elegía a Esénin, o la "carta" a Gorki. Aún su melan-

cúlica manera de decir lo que no se puede decir en "Despedida" a la ciudad de París, revelan al individuo con sensibilidad abierta a cualquier medio geográfico e histórico que le toca vivir: "París / corre, / despidiéndome, / con toda su extraordinaria belleza... / ¡Yo quisiera vivir / y morir en París, / si no existiera / esa tierra / que se llama Moscú!"

El transcurso del tiempo, que hace variar las perspectivas, nos permite opinar con respecto a Maiacovski que el poeta ruso se está convirtiendo en ejemplo de individualidad frente a las irrupciones masivas. Su respeto por ciertas esferas donde se gesta la expresión individual —que en este siglo han sido más o menos conculcadas, por razones diversas, y en Rusia fueron cuestionadas a raíz de los procesos a los escritores Umansky, Shakhmatov, Brodsky y otros—, demuestra que Maiacovski, el gran intuitivo, a veces con facultades agoreras, presentía que él debía salvaguardar esos ámbitos interiores que, en su caso, le permitieron forjar su obra poética excelsa. Es impensable que en la última década, de haber vivido el poeta, hubiera podido expresarse como lo hace en un diálogo con la Juventud Comunista de Krasno Présnaia: ".. en la vida fui adquiriendo una serie de costumbres que no se concilian con el trabajo organizativo" (citado por la traductora, página 260). Cuarenta años más tarde, en el proceso al joven poeta Josef Brodsky, los jueces Savelya, Lebedeva y Tyagly subrayan la doctrina de que el trabajo del poeta puede y debe ser medido por las remuneraciones que recibe. A lo anterior, ciertos testigos en dicho proceso oponen el argumento humorístico, de que la diferencia entre un sujeto refractario al trabajo y un joven poeta es que, mientras el refractario al trabajo no trabaja pero come, el joven poeta trabaja pero no come. Otra tesis invocada por la defensa se funda en unos versos del propio Maiacovski: "En busca de una sola palabra / laboriosamente / se remueven mil toneladas de roca-metalífera" (en "Encounter" setiembre de 1964, páginas 84 y siguientes). Quizás toda la problemática de la ubicación del poeta y la poesía, en los esquemas laborales de cualquier organización social, no tenga respuesta más irónica, pero a la vez más equilibrada, que la de Maiacovski en su "Conversación sobre la poesía con el inspector de impuestos a la literatura". Este es el poema del cual el testigo Admoni extrae la cita, reproducida en el proceso a Brodsky, que integra un ciclo denominado "El arte y el papel del poeta en las filas obreras", de 1926, y que constituye un ensayo de estatuto laboral del poeta.

Las noticias de Lila Guerrero, que preceden a esta *Antología poética* de Vladimiro Maiacovski, han sido dictadas por una devoción extrema por el lírico ruso. Como expresión de tales sentimientos son aceptables, aunque se pueda discrepar con ciertas apreciaciones y exageraciones del tono. Del mismo modo se puede objetar la ubicación de la música del tango "El Choclo", de Villoldo y Discépolo, como fondo de las primeras estancias del poema "La guerra y el mundo", o se puede aprobar el empleo de la palabra "macanudo", como título de otro poema, en reemplazo de una voz rusa sin equivalente en nuestro idioma. Más allá de todo ello es importante recordar, a través de los versos del propio Maiacovski, las vicisitudes de un ser profundamente humano que además no quiso nunca declinar su condición de

poeta: "No basta con construir una locomotora, / con atornillar las ruedas y largarse. / Si la canción no hace retumbar la estación, / ¿cuál es la gracia de la corriente alterna?" ("Orden al Ejército del Arte", en versión de Nicanor Parra).

M. D.

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

FICCIÓN

Héctor Tizón: *Fuego en Casabindo*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.

No sólo desde el punto de vista de la incipiente narrativa nacional, este libro debería haber sido festejado como un suceso. Y el hecho de que sea el primero de Héctor Tizón que se edita en la Argentina, no es un hecho anecdótico; más bien, es revelador. Pero su importancia fundamental, el significado real de este suceso, radica, a nuestro juicio, en dos factores: su estructura y el lenguaje. La historia de la literatura producida en nuestro país tiene varias constantes; pero hay una que la ha marcado a fuego: el acople, la yuxtaposición —o como quiera llamársele— de un tema a una estructura dada a priori: normalmente, la que está en boga. De esta circunstancia, pensamos, ha partido ese desdoblamiento entre el lenguaje de la narración y el lenguaje de los personales, la falta de unidad y continuidad en el ritmo y en el aliento de la prosa, la distancia existente entre el narrador y su tema, etc., como si el registro de las ondas del pensamiento de los escritores estuviera en una frecuencia diferente de la de los hechos. Pero, por suerte, hay excepciones. Se vienen repitiendo los intentos —aunque todavía a fuerza de honestidad, con tartamudeos de falencias— y entendemos que esta novela de Tizón, además de ser ella misma un logro, es también una de esas excepciones, un salto mucho más allá del mero intento honesto. Mejor dicho: una notable excepción.

Con un particular sentido de lo trágico, la novela crea el mito: esa alegoría de ficción donde lo real encuentra una nueva relación mediante la cual —y por la cual— nos devuelve a una nueva realidad transformada y se nos es permitido acceder a un nuevo ámbito del conocimiento. ¿Qué es, si no, aquella *alegría estética* de la que hablaba Sartre?

Dijimos una nueva relación con lo real. E insistimos: es allí donde Tizón instala su primer emplazamiento, el punto de partida a través del cual elabora el mundo, el microcosmos que debe ser y es *Fuego en Casabindo* como novela. Esa nueva relación es, a través de la síntesis, temporal. Contrariamente a lo conocido hasta ahora, escapando al facilismo del racconto o los montajes pseudo simultáneos, llenos de rengueras, Tizón construye un campo plano de fuerzas, atemporal, ya que lo circunscribe a un solo instante, dramáticamente fundamental en la anécdota: la entrada a Casabindo de un caballo que habla y su jinete fantasma en el momento en que de la capilla sale Santiago, el santo patrono del pueblo, en presencia del gobernador, el obispo y el matador del jinete. La batalla de Quera, los sucesos que la motivaron, la historia de cada uno de los personajes, la leyenda popular en que se apoya la anécdota como pretexto y fin, cada uno de los elementos que hacen a ese instante, fueron elaborados en un sentido y confluyen hacia él, develando y revelando a medida que avanza la narración, aparentemente siempre por caminos diferentes. Pero si a lo que hemos señalado

agregamos el elemento fundamental con que Tizón construye la historia, es decir, el lenguaje, nos encontramos con el libro excepcional. La incorporación que realiza de todos los vocablos y giros de la zona ya es, de por sí, un aporte. Pero no pasaría de ser escuetamente eso, un simple aporte, si la prosa no fuera acompañada de una respiración propia, de una cadencia y de un ritmo que ese lenguaje, lleno de ricas connotaciones, impone. Es aquí donde Tizón alcanza la plenitud de su expresión con un rigor y un oficio escrupuloso desusados, sobre todo últimamente, la década de la improvisación y los booms.

Para tratar de ser sintéticos y usar palabras familiares que nos acerquen aún más a este libro, bastaría decir que los máximos pecados de Héctor Tizón son escribir bien, originalidad y recreación de historias aparentemente simples, sin falsas pretensiones de teoricismo universalista, pero con la profundidad y el registro necesario como para que el anatema de Chejov siga siendo hoy día, Dios y Lévi-Strauss y Foucault mediante, el único dogma que rige en la literatura: *Cuenta cómo es tu aldea y contarás cómo es el universo.* Lógicamente, la validez y vigencia estará siempre en la voz propia y personal del que narra; pero Tizón ya ha rendido ese examen, desgraciadamente a despecho de una sordera que corre el riesgo de convertirlo, mientras permanezca en el mundo de los vivos, en una piedra más de la puna. Los argentinos, por lo general, seguimos padeciendo del berretín de ser Colones post-mortem.

AMÍLCAR G. ROMERO

JAMES BALDWIN: *El cuarto de Giovanni.* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.

Un desagradable miembro de cierta familia patricia muere a manos de su barman; una muchacha descubre la identidad homosexual de su novio al encontrarlo con un marinero; un joven campesino italiano pierde a su hijo, abandona a su mujer y marcha a París, donde se convertirá finalmente en asesino. Éstos y algunos otros acontecimientos semejantes hallará el lector en *El cuarto de Giovanni.* Posiblemente, cualquiera de ellos resultaría material útil para un folletín, una novela policial o un melodrama. Sin embargo, la obra no pertenece al género policíaco ni al dramático-sentimental, aunque comparte rasgos de ambos. Es probable también que a Baldwin no le preocupe sortear siquiera en cuanto a temas las zonas límite de lo folletinesco. No necesita hacerlo, porque inserta los hechos que narra a modo de datos que acompañan un mensaje central y constituyen un marco de situaciones lógicamente previsibles. Son etapas de un proceso que los trasciende, pretextos eficientes para sostener el eje anecdótico: la búsqueda y hallazgo de sí mismo cumplidos por David, el descubrimiento de su identidad. Por eso, los recursos tradicionales de la novela de suspenso están

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

ausentes: sabemos que el desenlace desde la primera página, no hay claves a develarse ni soluciones insospechadas a esperar.

David cuenta su historia. Pero la primera persona —el epígrafe es una frase de Whitman: "Yo soy el hombre: sufrí, allí estuve"— no sirve al propósito de sumirnos bajo una catarata emocional. Baldwin, a través de un David constantemente reflexivo y hasta curiosamente distante, coloca al relato en ese difícil punto medio que lo separa de la novela-crónica de autor omnisciente y de la novela confesional. Engarza toda la exposición en una espontánea, a veces descuidada manera de trazos rápidos y efectivos, pero parcos. Así evita las rupturas de tono, la falaz sirena del melodrama. Su instrumento es un lúcido rigor que logra veracidad y ritmo sostenido sin cargar tintas ni marcar efectos.

Esta hábil elección del punto de vista le permite por otra parte articular una estructura temporal perfectamente unitaria, donde se alternan simétricamente meditaciones últimas y hechos pretéritos. Un escueto sistema dramático de distensión y contracción, de proximidad y alejamiento, en cuyo medio cabe todavía la metáfora.

El segundo acierto lo constituyen, sin duda, el dibujo de los caracteres y su instrumentación. Hella y David, David y Giovanni, sucesivamente antítesis o 'alter ego' cada uno del otro, se comparten, rechazan, integran y polarizan en una irresoluble danza de oposiciones. Buscan ciegamente la felicidad, pero asumen diferentes niveles de compromiso.

David, por ejemplo, es incapaz de comprometerse en tanto no se posee. Su mundo está escindido entre opciones que no acepta, porque no se acepta a sí mismo en ellas, y realizaciones ideales a las que se entrega presintiendo que ha de fracasar. Giovanni, en cambio, que conoce bien el significado de cada hito de su vida pasada, se apura a vivir el presente como puede. Se mueve instintivamente en un mundo de hermosos amaneceres sucios, de sueños, de deseos, de imprevisibilidad. Propone precarias leyes causales y una ética propia, plena de gestos provisorios pero auténticos, alienada de lo convencional. Juega su juego hasta el fin con una loca coherencia violenta y quizás predestinada. A David le queda rechazar las reglas de ese juego para no reconocerse allí, e intentar admitir las de Hella, porque ésta representa el mundo al que quiere, vanamente, integrarse.

Cada uno de los actos de Giovanni es una afirmación de la realidad —su realidad, por supuesto—. Cada uno de los actos de David, aun el más libre, es una negación de ella, o en todo caso, un aproximársele siempre reticente y limitado (no perdonar el amor de Giovanni, encontrarse con Sue, pretender vivir con Hella). Está condenado a oscilar entre la culpa, el miedo y las falsas imágenes que se autoconstruye, con una desesperación un tanto aséptica: "Cuando mis dedos involuntariamente empezaron a soltar a Hella, comprendí que me balanceaba en un lugar muy alto y que me había aferrado a ella para salvarme la vida. A cada momento, mientras se deslizaban mis dedos, sentía el aire rugiente debajo, algo en mí se contraía amargo y trepaba enfurecido contra aquella larga caída" (157).

La metáfora totalizadora es el cuarto de Giovanni, casi un emblema mítico. Su suciedad y desorden, irrefutables símbolos infernales; los absurdos personajes

del empapelado, una concretización de la irrealidad propuesta a quien viva en él. El cuarto y su habitante surgen como un círculo mágico no exorcizable, aquel sitio de revelación del cual no es posible apartarse ni siquiera huyendo.

Para construir esta precisa combinación de verosimilitud y alegoría, Baldwin no necesita apelar a patetismos fáciles ni a gustos preciosistas. No tiene por qué volverse grandilocuente —aunque alguna vez parezca retórico—: posee una parábola rotunda que ofrecer.

TERESA ORECCHIA

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

PIER PAOLO PASOLINI: *Teorema*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.

Que *Teorema* haya sido originalmente concebida como *pièce* en verso, es decir, que su origen haya sido literario, es un dato casi olvidado ante el fárrago de informaciones, críticas e interpretaciones que despertó el film de Pasolini. Hoy *Teorema* es para todos una película y el libro publicado por Sudamericana viene a parafrasear una vista que pocos han presenciado en la Argentina. Sin embargo, *Teorema* es un libro con mucho de guión cinematográfico, es cierto, pero también con mucho de literario.

La anécdota —bastante conocida— gira alrededor de un bellísimo muchacho, huésped de una familia de la alta burguesía de Milán, quien se acuesta sucesivamente con la mucama, el hijo, la madre, la hija, y el padre. Tan repentinamente como llegó, el huésped parte y cada uno de los miembros de la familia orienta o desorienta su vida de acuerdo a su relación con el huésped, especie de visitante sagrado, de ángel o de dios misterioso.

Es obvio que el argumento se presta al *misunderstanding*. Pero, si debemos analizar los presupuestos de los que parte Pasolini, es preciso preguntarse: ¿Qué es lo sagrado para él? ¿Por qué el sexo es sagrado? ¿Por qué la revelación o develación se da en el acto sexual? ¿Cuál es la importancia sagrada del cuerpo? ¿Por qué para la burguesía no hay salvación? ¿Por qué sólo el subproletariado —representado por la sirvienta Emilia— puede unirse con Dios?

Pasolini arranca de una premisa social: la división entre burguesía y proletariado y la imposibilidad de la primera de acceder a una efectiva comprensión de sí misma y de la vida. Otro de los axiomas implícitos que utiliza es el constante anhelo de seguridad que impulsa a la burguesía del siglo xx. Burguesía es para Pasolini sinónimo de posesión y de una inseguridad insaciable y oculta. Sólo entre objetos —los objetos que pueblan toda la obra— el burgués obtiene una calma de mala fe. Ellos le dicen quien es, reflejan su imagen y parecen protegerlo de cualquier riesgo. Los objetos son los encargados de impedir que el burgués afronte cualquier riesgo. Mas como esto es imposible, cada seguridad requiere una seguridad mayor y por lo tanto el riesgo, que es una característica esencial de la condición humana, se convierte en la sociedad burguesa en algo totalmente distinto, monstruoso, que sólo puede ser exorcizado por nuevos objetos o por

imágenes. Que el hombre viva en perpetuo riesgo y que sólo pueda alcanzar la serenidad en cuanto se entrega confiadamente al riesgo, es un signo de su radical finitud. Esa finitud está flagrantemente indicada por el cuerpo. El cuerpo expuesto a mil peligros —entre los que se cuentan la mirada y el deseo de los otros hombres— capta y es captable sólo por escorzos, escorzos que van formando la experiencia del mundo a lo largo del tiempo. Sentido del mundo, tiempo, cuerpo y riesgo consolidan una entrañable unidad.

Sólo podemos dar un sentido a nuestra vida y al mundo organizando el *puzzle* que nuestra historia personal describe mientras nos arriesgamos en cada paso y en cada palabra, entregándonos a los otros. Mas esto es entregarse a lo imprevisto y a la historia. Por definición, la burguesía intenta, por el contrario, eliminar cualquier imprevisto, cualquier cambio, desea fijar el tiempo, aniquilar las zozobras y eliminar cualquier vestigio de finitud e historicidad. Por ello el primer obstáculo que encuentra en su camino es el cuerpo.

No hay peligro o enemigo más inmediato para el burgués que su propio cuerpo. El cuerpo que se mueve en el espacio y en el tiempo le recuerda como un remordimiento que no es un dios, que no es omnipotente, que no es un puro espíritu y que curiosamente Jesús era un dios hecho hombre, es decir, un dios con cuerpo.

Pero el cuerpo es desde el vamos un cuerpo sexuado. Hay hombres y mujeres. El varón es para la mujer lo mismo y lo otro; la mujer es para el varón lo mismo y lo otro. En el coito ambos se conocen como similares y distintos, ambas libertades se eligen, se exponen y se adentran en lo esencialmente diverso. La penetración de la mujer por el varón es la "metáfora" de todas las penetraciones. Arriesgarse a lo distinto y semejante como distinto y semejante es revelar y revelarse la limitación de cada varón y de cada mujer, la plenitud y la definición de cada cuerpo.

Lo sagrado es, también, lo radicalmente distinto y, a pesar de ello, lo similar. Lo sagrado se afianza en la oposición entre finitud e infinitud; lo sagrado es esencialmente límite y encuadre; lo sagrado es el riesgo como decisión, la irreversibilidad de cada acto, la historia misma como cumplimiento. Lo sagrado aporta la salvación sólo en tanto se ha renunciado a toda salvación; sólo así al tomar el riesgo en las manos lo sagrado se cumple. Por ello el cuerpo, símbolo de todo riesgo, esencia misma de la condición humana, fue asumido por Jesús hasta su más extrema posibilidad: la muerte. El cuerpo, reunión de la historia y del peligro, de la decisión y de la irreversibilidad de la decisión, es el elemento sacro por excelencia.

Precisamente el que Dios se haga hombre en Jesús significa la posibilidad de salvación para todos los hombres, la resurrección de los cuerpos y de las almas. Pero el retorno de Cristo, el día del Señor, no tiene fecha, sino que el mismo San Pablo habló de ese día como de un cumplimiento, de una lenta maduración de la historia.

> "... no es necesario, queridos hermanos, escribiros acerca de los tiempos y de los momentos; pues vosotros sabéis ciertamente que el día del Señor llegará como un ladrón en la noche. (Carta a los Tesalonienses, 4, 13ss.).

El día del Señor aguarda el kairós, el momento oportuno. Así como el

cuerpo y la naturaleza cumplen un ciclo, así también la vida del hombre está signada por caracteres kairológicos. Esos caracteres que hacen a la esencia misma de la vida humana son precisamente los que la burguesía rechaza.

Estas son las razones por las que Pasolini erigió en tema central de su obra el sexo, epítome privilegiado del cuerpo. En el sexo, ligado al pasado y al futuro por la procreación, se anudan todos los temas que la burguesía recusa.

Volvamos al argumento de *Teorema*. En una familia burguesa y por tanto profana lo sagrado, lo irremediablemente distinto irrumpe en el rostro y en el cuerpo soberbio de un huésped, dios poderoso que fascina a cada uno de sus anfitriones y los sume en un torbellino de actos inexplicables, cruciales en lo que el sexo parece ser sólo el elemento más visible de una vasta constelación de problemas.

Que Pasolini piensa bien, es cierto. Que la burguesía teme al cuerpo, a lo insólito, a los cambios, es cierto. Como es cierto que el adocenamiento, las convenciones y los vacíos rituales han matado a lo sagrado. ¿Acaso lo sagrado puede vivir en un clima burgués? No. Pasolini tiene, por tanto, razón. Es lógico entonces que lo sagrado sea mal recibido en una familia burguesa; es lógico que una madre se convierta en ninfómana. Es lógico que una virgen enloquezca luego de su primera experiencia sexual. Es lógico que un adolescente descubra que también ama a su propio sexo. Es incluso lógico que un padre done su fábrica a los obreros y practique amores descarriados. Pero ¿es también lógico que una proletaria sea la única depositaria de una experiencia religiosa auténtica? y, sobre todo, ¿que esa autenticidad florezca en milagros y ascetismos a la ortiga verde? Precisamente pensar que lo milagroso es lo sagrado denota una concepción bastante burguesa de lo sacro y de la religiosidad. Aunque se trate de una parábola, haber elegido al milagro como representante de lo religioso dista mucho de ser un hallazgo.

Esto sugiere que la clave oculta de *Teorema* no es tanto una denuncia de la burguesía como la expiación de un sentimiento personal. Quizá la raíz de *Teorema* —tanto del libro como del film— se encuentre en un sentimiento cuya intensidad puede entreverse a través de la certeza descriptiva con que Pasolini vuelve una y otra vez sobre el mismo tema: el deseo, la envidia, el temor, el deslumbramiento, la sensación de pequeñez que despierta la hermosura prodigiosa del huésped o más bien simplemente del joven y posible padre, del padrillo potente. La potencia del cuerpo y del sexo del huésped es quizá el origen de la temática de *Teorema*. Pero de una temática sólo indirectamente conectada con la sacralidad. Pasolini es un burgués que acusa a la burguesía, pero no por ello deja de ser burgués. Quizá por eso todos sus personajes, incluso la sirvienta, desean al huésped como lo desearía un burgués. Más que el gozo de un cuerpo lo que les importa es violar ese cuerpo, es decir, transgredir los límites. Pero los personajes de Pasolini no obran de acuerdo con ese deseo que se transparente en cada una de las palabras de *Teorema*. Los personajes de Pasolini responden al esquema previamente trazado por el autor, aunque se delatan aquí y allá como al descuido. Probablemente, *Teorema* sea por esto, más que una parábola acerca de lo sagrado y lo profano en la burguesía y el proletariado, una parábola acerca de la importancia de un burgués para saltar las categorías burguesas.

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

Para un burgués como Pasolini lo sagrado siempre será un tema inalcanzable, algo de lo que se oye hablar como los chicos oyen hablar de épocas lejanas, de príncipes y princesas. Para un burgués lo sagrado es lo sagrado-burgués es decir, otra cosa.

En realidad, el tema de *Teorema* es el propio Pasolini, su impotencia de autor, su deseo de belleza, su temor y su envidia. Para Pasolini todo cuerpo bello, todo cuerpo deseable, todo cuerpo separado de su propio cuerpo es un cuerpo que quisiera propio y que al serlo, no sería ya, por supuesto, deseable. Esta distancia que lo separa de los demás y que permite que nazca el deseo —precisamente porque sólo los otros despiertan deseo— es lo que Pasolini, como buen burgués, quisiera anular con sus sentimientos. Esa distancia es también la que ideológicamente quisiera conservar. Esa grieta entre lo que Pasolini siente y lo que piensa es, asimismo, la grieta de *Teorema*.

Por ello el nido de Pasolini y de su *Teorema* es ese anhelo de destrucción que impulsa a todos sus personajes a estrellarse contra el sexo soberano del huésped. Y esa envidia, ese deseo, esa ansia de destrucción son eminentemente burgueses.

HUGO BECCACECE

Historia

ERIC J. HOBSBAWM, *Bandits,* Weidenfeld and Nicholson, Londres, 1969.

> Thou are not alone, if thou have Faith. Spake we not of a Communion of Saints, unseen, yet not unreal, accompanying and brother-like embracing thee, so thou be worthy? Their heroic Sufferings rise up melodiously together to Heaven, out of all lands, and out of all times, as a sacred Miserere; their heroic Actions also, as a boundless everlasting Psalm of Triunph...; is not Man's History, and Men's History, a parpetual Evangel? Listen, and for organ-music thou wilt ever, as of old, hear the Morning Stars sing together.
>
> CARLYLE, *Sartor Resartus.*

Eric Hobsbawm es un historiador de *tiempo largo,* qué duda cabe. Aunque su Robin Hood puede provocar la envidia de muchos medievalistas, son raras, sin embargo, sus incursiones fuera de la modernidad. Pero nunca sus temas están restringidos a un único tiempo y lugar, siempre buscan las raíces y las redes de conexión entre pasado y presente, entre cultura y cultura. Comunidad de santos o comunidad de bandidos, el hombre no está solo, sino imbricado en el grupo de sus afines, como sujeto histórico. Este sujeto de la historia que, con las palabras de Carlyle, es "no visto pero no irreal" (*unseen, yet not unreal*), es "el hombre" o "los hombres" en la compleja trama de la interacción entre pasado y presente: el pasado como las subterráneas raíces del presente (Carlyle otra vez), el presente siempre enredado en resabios y supervivencias, trabadas en el cambio actual, que no se explican sin ahondar en el pasado. La historia del hombre y de los hombres es cambio y perduración: diferentes procesos con diferentes ritmos.[1] Y de la diferencia de ritmos nacen los fenómenos de lucha de formas de vida —dentro de una cultura— o de contactos de cultura cuando se superponen en el tiempo o se encuentran en el espacio. La historia y la antropología cultural convergen cuando el objeto de la investigación es el conflicto de ritmos. En el caso de *Bandits,* ritmos de procesos más o menos generales y conocidos (modernos) y procesos de cambio lento (arcaicos por lo menos en algunos de sus elementos) que el historiador acostumbra ignorar, pasando de largo, en busca de lo que cambia y no de lo que queda, y que el antropólogo cultural ve, preferentemente, como unidades aisladas.

1 JOSE LUIS ROMERO: "Specificity of the object in the socio-cultural continuum", en *International Social Science Journal,* vol. XVI, Nº 4, 1964, pp. 571-587.

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

De esta convergencia de disciplinas a que obliga el objeto (la diferencia de ritmos) nacen dos metodologías, o al menos dos tipologías históricas: la de los contactos de cultura (bastante trabajada allí donde las peculiaridades de la historia local obligaron a ello, como en España y el Mediterráneo árabe) y la de uno de los temas de nuestro tiempo, la *marginalidad* sociocultural o económica. (Esta última inspiró el Proyecto Marginalidad del Instituto Di Tella;[2] la economía, es cierto, iluminó el campo del choque de los procesos de diferente ritmo, de donde nació la economía del "subdesarrollo" y del "equilibrio inestable", pero estos procesos no siempre coinciden estrictamente con los culturales que comparten la calificación de marginalidad.)

Bandits se publica ahora diez años después del *Primitive Rebels* que todavía hoy aparece como la obra más audaz de Hobsbawm y tal vez también la más audaz en este campo de contactos. Entretanto, el mundo ha dado varias vueltas, y *Primtive Rebels* ha tenido la más inesperada de las suertes: a partir del año sesenta y ocho, tal vez un poco antes, comenzó a ser pirateado —junto con *The Pursuit of the Millennium* de Norman Cohn (1957) y la *Bavern Krieg* de Engels— por los "movimientos del semianarquismo de los jóvenes rebeldes de la clase media"[3] que quizá Hobsbawm subestima en tanto marginales. (*An-archos,* En Estados Unidos, expuso el esquema de *Primtive Rebels* en 1968, como parte de un inteligente artículo, reproducido más tarde por *IT* de Londres, y a estas horas por el también inglés *Hapt.*) En diez años, los "semianarquistas de clase media" dieron otra versión de la marginalidad e hicieron suya la dinámica de las rebeliones milenaristas, que Cohn desentrañaba en las medievales y Hobsbawm en las arcaicas o "primitivas" de épocas modernas: como programa, una idea muy simple, de cambio total, cultural: el hombre nuevo. Como proceso, el vasto apocalipsis nihilista. Como enemigo a destruir —en términos muy generales— la civilización burguesa de la represión y del dinero.

La nueva marginalidad, *post-moderna* y no *pre-moderna,* queda fuera, por supuesto, de los objetivos de *Primtive Rebels;* la suerte posterior corrida por esta obra les es ajena. Un historiador atento al presente, como Hobsbawm, que no deja de escuchar el mundo vivo, se vuelve más cauto, en *Bandits,* hacia los posibles usos de su historia. Tanto el bandidaje social como la rebelión milenarista campesina —*formas prerrevolucionarias de la violencia*— son reacciones de una sociedad agraria tradicional en contacto con otra que no lo es. Los bandidos sociales, en la zona marginal entre ambas, han sido por alguna causa, directa o indirectamente, por un "acto de injusticia" (como Robin Hood —y como el Cid), expulsados de la sociedad *straight* (*derecha,* o *correcta,* pero también la que lleva la espalda derecha, por oposición a la espalda encorvada del campesino).

El "acto de injusticia" contra el que se rebelan es, en las épocas de epidemias de bandidos, una de las manifestaciones del pasaje a otro tipo de vida —piénsese en la expulsión de siervos y los cercamientos de propiedades en la Inglaterra del siglo XVI—. La epidemia "puede reflejar la disrupción de una sociedad entera,

2 *Revista Latinoamericana de Sociología,* vol. V, julio de 1969, Nº 2.

3 ERIC J. HOBSBAWM: "*La marginalidad social en la historia de la industrialización europea*", en ibid., pp. 237-248.

el ascenso de nuevas clases y estructuras sociales, la resistencia de sociedades o pueblos contra la destrucción de su forma de vida" o el "derrumbe social" que señala "el próximo fin de un ciclo relativamente largo de la historia".

El bandidaje social y el milenarismo van juntos históricamente, como las formas más primitivas de la reforma y la revolución. Como las rebeliones agrarias primitivas, los bandidos no tienen programa, ni otros ideales que los de los campesinos. Esto llegaría hasta Pancho Villa y los guerrilleros anarquistas españoles, actuales pero anticuados (uno y otros entran en el tipo "bandido expropiador" al servicio de una revolución); aunque la vida del anarquista catalán *el Quico*, muerto en 1960 (en el capítulo "The Expropriators"), es una desgarrada ofrenda de admiración personal.

El bandido social, del *cangaceiro* al guerrillero español, parece sin esperanzas frente al mundo moderno, destinado siempre a ser eliminado por éste. Todos ellos pretenden una vuelta atrás, a un mundo agrario natural sin jerarquías y sin injusticias. "El hombre tiene una insaciable sed de justicia. Su alma se rebela contra un orden social que se la niega... arrastra consigo el deseo de tener lo que no puede tener..." Y una historia subterránea une rebelión con rebelión, levantamiento con levantamiento. Y en cada momento apocalíptico de la historia —el Apocalipsis es símbolo y predicción del fin total de la sociedad dada—, cuando "la minúscula luz de la esperanza se convierte en la de un posible amanecer", bandidos y campesinos se transfiguran en revolucionarios, arrastrados por el proceso.

Nada de esto es urbano. Nada de esto es "revolucionario" en el estricto sentido moderno. Cuidadosamente Hobsbawm deja de lado la guerrilla organizada y la "expropiación" (asalto a bancos, trenes y bienes del estado) urbana, dirigidas por un partido. La tipología es otra, y otra su situación como fase en un proceso.

Queda por preguntarse qué fase es ésta: qué milenio esperamos, y quiénes serán, o seremos, arrastrados en el nuevo apocalipsis.

MARÍA ANTONIETA MOISÁ

Ensayos

JOSÉ LEZAMA LIMA: *La expresión americana*. Editorial Universitaria S. A., Chile, 1969.

Este libro, que contiene cinco ensayos (Mito y cansancio clásico, La curiosidad barroca, El romanticismo y el hecho americano, Nacimiento de la expresión criolla y Sumas críticas del Americano) del poeta cubano José María Andrés Fernando Lezama (1910), se inicia con una afirmación que hace al proceso

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

de toda su "teoría del conocimiento", al "reverso enigmático" que entre nebulosas primero y a puertas abiertas por la erudición más tarde, ha dado a toda su obra (poesía, ensayos, novela) un carácter más bien críptico. Veamos cómo empieza en definición simple: *"Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos?"*.

Creador de lo que ha llamado su "sitema poético", es posible identificar en toda su obra crítica las relaciones de los elementos propios de la poesía (imagen y metáfora) actuando como el sostenedor oscuro de otro orbe de tipo histórico, que el sistematizador cubano ha declarado como lo más significativo de esa obra literaria. El estudio de "las eras imaginarias" o de predominio de la imagen, se desenvuelve dentro de la historia de la cultura. Y aquella tendencia a la oscuridad, lo vemos en estos ensayos, es el punto de partida de un camino que, caracoleando, nos conduce, si no nos distrae el espectáculo parcial de algunos *desvíos logográficos,* hacia la definición de un sentido, de una interpretación, de una hermenéutica, de una reconstrucción, de una "visión histórica". Detrás de esa resistencia, lo sabe bien el poeta de *Dador* y *Fijeza,* están las prometidas aguas de un contrapunto tejido que nos ofrece los beneficios de un reverso donde todo es claro y cenital: *"Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído. / Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado. / Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño"*.

Quizá habría que abrir otro paréntesis y decir que el gestor de *Paradiso,* amante de esa contemplación Narciseana, acicatea esas visiones históricas con lo que él mismo llama "un silencioso disparo dialéctico" (pág. 111), y que por esa voluntad de descarnar la realidad o los hechos concretos de la historia de la cultura, arriba con el lector de sus libros a una forma de *vértigo intelectual.* La intuición y la metáfora, la imagen y la búsqueda o el encuentro casual de *las analogías,* forman parte esencial de esos dos sistemas que se interpolan en Lezama Lima, y que han hecho, por otra parte, las mayores dificultades para que el lector común o poco avisado de sus intenciones poéticas, comprenda de qué manera un objeto, un punto de referencia de la realidad total, puede ofrecer diversas caras, distintas vías de aproximación. Y para concluir con este aspecto de esa aparente oscura "teoría del conocimiento" de Lezama, descendería a un ejemplo trivial de *Paradiso,* en aquel fulgurante Capítulo VIII que relata las aventuras del priápico Farraluque, y donde la cama ("a batallas de amor, campos de pluma" gongorizaríamos) es, en las sucesivas aventuras amatorias, 1) *"el cuadrado de las delicias"*, 2) *"el cuadrado plumoso"*, 3) *"el cuadrado espumoso"*. Si a esta plurifloración verbal le agregamos una mirada oblícua, y la necesidad de mantenerse girando en torno a esos puntos de resistencia, viajando entre citas pertenecientes a distintas etapas y autores, se comprenderá cómo ha surgido alrededor del nombre de Lezama Lima, la palabra "barroco", y cómo se ha visto en sus ensayos sobre Góngora, parte esencial de

sus preferencias logomáquicas, dicho esto sin ningún sentido peyorativo, es claro.

Ya lo dijo Cortázar desde el principio: "leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse..."

Aclarados estos supuestos iniciales, digamos que los cinco ensayos de este libro demuestran la reaparición casi constante de una preocupación que no le atañe solamente a los ensayistas, sino a los poetas y narradores de la América Latinoamericana de hoy, muchos de los cuales comparten, en la valiosa colección "Cormorán" de la Editorial Universitaria de Chile, la lista de obras publicadas.

Yendo más atrás en el tiempo, diríamos que esas preocupaciones toman cuerpo orgánico y se disponen en forma paralela con una historia de las corrientes literarias, desde que Pedro Henríquez Ureña saliera en "busca de nuestra expresión". Sobre la base de un idioma común —el español— Henríquez Ureña buscará la síntesis que nos permita vislumbrar "el carácter original de los pueblos que viene de su fondo espiritual, de su energía nativa, savia extraída de la tierra propia".

Deberíamos agregar que la literatura hispanoamericana nace en el siglo XIX después de la independencia política, como una voluntad de ser parte de una independencia literaria que nos ha tardado bastante en dar frutos reconocibles, como es lógico ante la antinomia de lo indígena y lo europeo. La palabra "expresión" americana, el concepto que la contiene dolorosamente, sigue siendo en Lezama Lima un intento que quiere ser primigenio pero que en última instancia, se adecúa y suma a la de muchos ensayistas o visionarios de estos dos últimos siglos latinoamericanos.

Lo que seduce en estos puntos de vista, no es tanto las direcciones históricas que subyacen desde el Popol Vuh, hasta Sor Juana Inés de la Cruz, desde Carlos de Sigüenza y Góngora ("el señor barroco arquetípico" como lo define, pág. 41) al arte del indio Kondori, desde el Aleijadinho a Francisco Miranda, desde "las grandes guitarras estancieras" a José Martí, Darío o César Vallejo, sino los modos de un método. En este sentido, se reconoce deudor de algunos indicios o intuiciones de Curtius y su "técnica de la ficción" para entrar en las figuras centrales imaginarias ocultas detrás de estilos y escuelas. "Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable". De ese tejido entre la imagen y la historia, depende, dirá enseguida, "la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia".

En el primer ensayo, Lezama Lima busca aproximarse desde uno y otro ángulo a un cercamiento de esas edades imaginarias, con recursos que hacen a la búsqueda de entidades culturales o naturales, dando un gran aliento a la recordación y a la memoria (Klages), a lo que él llama "datos germinativos". Lo importante de su análisis metodológico es ver cómo lo lleva a plantearse el problema de ese "complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver" (pág. 21) mientras abunda en las relaciones de los mitos críticos (Eliot) que reaparecen una y otra vez en la mente de los conquistadores y en la de los conquistados, en las

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

primeras teogonías originales y en aquellos glosadores de la colonización "devorados por la mitología grecorromana". Dos mitos subsisten vitales y ubicuos entre la primera época de los virreinatos y el barroco incipiente, de ese "despertar americano para la acumulación y la saturación": el Mito de Acteón y el Mito tomado de Plinio sobre la vigilancia de las águilas. Símbolos que Lezama define como símbolos de la astucia, de la cautela o el resguardo.

En el segundo ensayo, entramos de lleno a esa apreciación exultante del barroco americano que define a través de 1) *la tensión,* 2) *el plutonismo,* fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica, 3) *estilo plenario,* que en la España y la América española representa adquisiciones de lenguaje, "tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias" (pág. 34).

Y aquí, esa afirmación del poeta que comienza a crear sus propias figuras míticas, sus propias señales de edades imaginarias: *"El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco",* se detiene morosamente por fábulas, láminas o versos españoles y americanos, hasta desembocar en ese "Primero Sueño" de Sor Juana, la primera vez que en el idioma una figura americana ocupa un lugar de primacía. "Algún día —dice Lezama— cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en Sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza". Injusto quizá con Mariano Picón Salas o con Méndez Plancarte o el mismo Pfandll, que han buceado en esos cuerpos vivientes de la Décima Musa, o con otros ensayistas que han hablado de esas grandes síntesis (recordemos la *Eurindia* de Ricardo Rojas, nombre propuesto para reunir bajo el cielo americano "la asimilación de la cultura exótica por la tradición indiana..."), Lezama se satisface con la presencia de ese "primer instalado en lo nuestro", el *señor barroco americano.*

Un señor barroco que pisa la herencia de esa "espuma del tuétano quevediano y el oro principal de Góngora" y que por vía de la sátira, se vuelve ese poeta malo necesario, el Juan Pueblo, el de la edad criolla, el de los pregones, el del corrido mexicano, los cielitos de Bartolomé Hidalgo. Entre el señor barroco, y el señor estanciero (son sus adjetivaciones) ubica a José Martí, un nombre que retorna en cada uno de los ensayos, y a quien designa como "el señor delegado de la ausencia y de las leyes inexorables de la imaginación".

En la hora del recuento final ("Sumas críticas del americano"), el creador de *Paradiso* deambula por el cotejo de los signos culturales europeos y americanos. Como en un gran cuadro de síntesis, escenario muy poblado por los hacedores de la conquista y la colonización, nos obliga a una suerte de contradanza con los movimientos europeos (el barroco, el romanticismo) y "cuando el lenguaje decae, ofrecemos la dionisíaca guitarra de Aniceto el Gallo y el

fiesteo cenital en la rica pinta idiomática de José Martí". Las instancias formadoras, empero, no provienen de lo español solamente como podría creerse de Lezama Lima en una lectura superficial, sino de lo que el designa como *"una imantación más poderosa y demoniaca"* y que tiene su sentido en *el paisaje.* Cada paisaje americano, aclara, ha estado siempre acompañado de especial siembra y de arborescencia propia.

Deslumbrante o fatigoso, metafórico o llano, el estilo de Lezama Lima es el que campea en estos ensayos por encima de las proposiciones teóricas que tienen la virtud de parecer originales, ocultas detrás de esos "reversos enigmáticos", en donde algunos tópicos falibles ("el ancestral hispánico" por ejemplo) se tocan con otros que son preocupaciones mayores de todo escritor hispanoamericano, y que hacen, precisamente, a la búsqueda de una expresión original.

ALFREDO VEIRAVÉ

HERBERT MARCUSE, *Razón y Revolución,* Trad. Julieta Fombona de Sucre; Ed. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1967.

Dentro del contexto de las obras de Marcuse, *Razón y Revolución,* representa un portentosos y trascendente análisis de los movimientos filosóficos del pasado siglo a partir de Hegel. El subtítulo reza: "Hegel y el surgimiento de la teoría social". En la historia de la filosofía no es raro el caso de un gran pensador que dedica sus afanes meditativos al estudio de las ideas de otros pensadores. Parece ser una necesidad ineludible. La tradición se remonta a los orígenes mismos de la filosofía. Gran parte de la *Metafísica* de Aristóteles dialoga con las teorías de los pensadores que le antecedieron. Hamelin compuso un magnífico y exhaustivo trabajo sobre Descartes. Jaspers se sintió urgido a "revisar" las ideas de los grandes filósofos. Nicolai Hartmann escribió un profundo ensayo sobre el idealismo alemán. La auténtica filosofía, en efecto, es diálogo de ideas. Soledad y diálogo, son los fundamentos del filosofar. Soledad, en cuanto el pensamiento abstrae a su sujeto del mundo; precisamente para que pueda contemplarlo en perspectiva. Diálogo, porque las ideas reclaman ser confrontadas con otras ideas, y sólo a través de este proceso logran cristalizarse y tornarse, según el ideal cartesiano, "claras y distintas". En consecuencia, cuando grandes pensadores estudian a otros grandes pensadores, provocan una doble iluminación: la del pensamiento ajeno y la del propio pensamiento. Quizá, radicalmente, la meta propuesta sea esa: esclarecer el propio pensamiento a través del pensamiento ajeno.

Este es el caso de Marcuse. Nos explica el sistema hegeliano y, entre líneas, se va explicando a sí mismo. Encontramos en el libro que comentamos conceptualizaciones e ideas que encontramos, también, en otros libros de Marcuse. Concluir de ahí que Marcuse se ha inspirado en Hegel, sería demasiado ingenuo. Lo

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

que enfrentamos, en realidad, es la inspiración de Marcuse volcada sobre los textos del idealismo alemán. De la misma manera en *Eros y Civilización* y en *Freud,* la reflexión marcusiana traduce a su modo sugerencias halladas en Freud. Soledad y diálogo, dijimos antes. Pero el diálogo es, en el fondo, monólogo.

El poder analítico y esclarecedor de Herbert Marcuse es encomiable. El sistema de Hegel es uno de los más "pesados" (física y espiritualmente) en la historia de la filosofía. Recuérdese, al pasar, que uno de los libros de Hans Reichenbach (*The rise of scientific philosophy*) comienza citando un párrafo de Hegel para afirmar a continuación que tal abigarrado conjunto de palabras no tiene sentido alguno. Este es uno de los extremos que puede producir la lectura de Hegel. Marcuse está en el extremo opuesto. (Digamos, también al pasar, que Reichenbach es positivista, y Marcuse es anti-positivista). Su genio expositivo produce si no la más objetiva, sí —a nuestro parecer— la más clara y coherente obra que sobre Hegel se haya escrito. Fórmulas casi esotéricas del gran filósofo alemán son tocadas por Marcuse y "disueltas" en un ilación de conceptos rotundamente comprensible y cautivante por su lógica y cohesión armónica. Insistimos: el enfoque de Marcuse es sumamente marcusiano y, por ende, subjetivo. Tal vez no sea la mejor interpretación del sistema hegeliano; pero no deja de ser una excelente interpretación —para el lector— del sistema marcusiano.

El autor relaciona ideas y acontecimientos, pensamiento y realidad social-política-histórica. Indirectamente practica una *sui generis* sociología del pensamiento. Marcuse (según él, Hegel) reivindica la validez de la idea frente a la validez omnipotente e imperiosa de los hechos. Si la idea no se ajusta a los hechos dados, peor para los hechos. No es la idea la que incurre en falsedad, sino son los hechos que aún no han llegado a ser lo que deberían ser. Este es uno de los puntos centrales en el pensamiento de Marcuse-Hegel. Bien vale la pena citar este memorable párrafo: "La filosofía de Hegel es, en verdad, como la denominó la reacción posterior, una filosofía negativa. Está motivada originalmente por la convicción de que los hechos dados que aparecen al sentido común como índice positivo de verdad son en realidad la negación de la verdad, de modo que ésta sólo puede establecerse por medio de su destrucción. La fuerza que impulsa el método dialéctico radica en esta convicción crítica. (...) Desde Hume hasta los positivistas lógicos de nuestros días, el principio del positivismo ha sido la autoridad final del hecho, y la observación de lo inmediatamente dado ha sido el método final de verificación. (...) Para Hegel los hechos en sí mismos no poseen autoridad" (pág. 28-29).

La misma crítica que se rebela contra los hechos-dados y contra el positivismo que reduce el papel de la filosofía a un "conformismo" entre ideas y realidad, es emprendida por Marcuse en *El hombre unidimensional.* Marcuse considera que la filosofía nació para ser anti-conformista, anti-realista. "Sin duda la filosofía proyecta y contradice sólo en el pensamiento. Es ideología, y este carácter ideológico es el destino mismo de la filosofía, un destino que ningún cientificismo ni positivismo pueden superar".[1]

1 H. Marcuse: *El hombre unidimensional.* Trad. Juan García Ponce. Ed. Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 218.

Cotejando ambos textos citados notamos cómo Marcuse explica a Hegel y cómo, al mismo tiempo, Hegel explica a Marcuse. La razón *es* revolución. Es rebelde por esencia. La verdad no se mide por lo dado, sino por lo que ha de darse. La razón es negación de la realidad en movimiento dialéctico hacia una negación de esa negación, esto es en vista de la realización de la realidad verdadera.

La evolución de las ideas de Hegel no es unitaria y, por lo tanto, tampoco será unitaria la identificación del pensamiento marcusiano con el hegeliano. Hegel llega a entronizar al Estado como portador de la Razón. Aquí se hace sentir la reacción del intérprete Marcuse: "El verdadero contenido dialéctico de la razón y la libertad se manifiesta continuamente a través de la fórmula autoritaria hegeliana que trata de salvar el esquema social dado. La urgencia por preservar el sistema predominante lleva a Hegel a hipostasiar el Estado como un dominio en sí mismo, situado por encima y aun opuesto a los derechos de los individuos" (pág. 195). En otros términos: Hegel traiciona a sus propias ideas cuando procura acercarlas a la realidad y ensamblarlas en ella. Y contra esta traición hace oir su voz Marcuse.

La segunda parte del libro estudia la derivación posterior que tomaron las ideas hegelianas en distintos sistemas que se nutrieron de ellas para avizorar teorías sociales.

Marx, en primer término. El pensamiento original de Marx utiliza el método dialéctico de Hegel, pero apunta hacia consecuencias profundamente distintas. En el idealismo lo individual se subsume a lo universal. Marx brega por una redención del hombre, por su desalienización *qua* hombre, en calidad de individuo. En este "primer" Marx, el comunismo —como lo define Marcuse— es individualista (*vid.* pág. 283). El universalismo de la Idea es suplantado por el universalismo del proletariado. Y de ahí la necesidad de una revolución universal.

Más adelante Marcuse pasa revista a otros sistemas filosóficos-ideológicos de importante incidencia en el campo de la teoría social. Hasta el nacionalsocialismo alemán, fundamentalmente anti-hegeliano. El Epílogo del libro lleva un tono melancólico: "La derrota del fascismo y del nacionalsocialismo no ha detenido la tendencia hacia el totalitarismo. La libertad está en retirada, tanto en el dominio del pensamiento como en el de la sociedad" (pág. 401). No obstante Marcuse confía en el poder de la utopía, en el poder de la razón revolucionaria y nunca conformista. Sólo esta fe —algo mística— puede salvar al hombre, efectivamente, de la desesperación total y de la melancolía aplastante y esterilizante.

JAIME BARYLKO

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

ROSA PASTALOSKY: *Henry Fielding y la Tradición Picaresca.* Buenos Aires, Solar-Hachette, 1970.

Con frecuencia hemos oído hablar de Henry Fielding como de uno de los representantes principales —el otro importante que suele nombrarse es el escocés Tobias George Smollett— de la picaresca británica del siglo XVIII. Wolfgang Kayser, por ejemplo, los encuadra en la segunda oleada de novelística picaresca.

La profesora Rosa Pastalosky, a través de un estudio de las obras de Fielding, especialmente "Tom Jones" y "Joseph Andrews" hace un análisis de la relación entre la picaresca en general —especialmente la española— y la inglesa.

Antes de comenzar el trabajo, hace breve referencia a las distintas opiniones que existen acerca de la supervivencia de elementos picarescos en "Tom Jones" y "Joseph Andrews" —ya que la producción teatral del autor y "Amelia" no permiten establecer más que vinculaciones esporádicas— y su relación con la picaresca española y francesa. Hay quienes hablan de influencia española, hay quienes piensan en influencia francesa y otros creen ver una tradición picaresca auténticamente británica, pero en todos los casos Rosa Pastalosky advierte una falta de análisis detallado para ubicar a Fielding en una u otra corriente.

Al buscar los orígenes de los elementos picarescos que encontramos en Fielding, la autora remonta las historias de las estratagemas entre posaderos, eclesiásticos, ladrones y clérigos a épocas remotas, pasando por Petronio, los fabliaux y todas las sátiras medievales que se difundieron durante el Renacimiento y alejaron más tarde las idealizaciones pastoriles. La literatura española influyó mucho en la inglesa y en verdad, los pícaros de ambas nacionalidades son holgazanes y desarraigados sociales, pero a partir de esto, ambos toman distintos rumbos. La irrupción de la novela psicológica francesa también es de gran importancia y hay una etapa de la producción literaria en que los modelos españoles llegan a través de Francia, la cual proporciona a Inglaterra esquemas en los que encontrará cauce el individualismo del siglo XVIII.

Luego hace la autora una rápida historia de la evolución del género dentro de Inglaterra misma. En medio de gran profusión de nombres de obras y una rica bibliografía —no estudiados "in extenso" dadas las características y dimensión del trabajo— parte de la ruptura que hace Chaucer con las antiguas formas de la literatura feudal. Dentro de los Canterbury Tales confluyen todavía las dos tendencias narrativas: la del cuento caballeresco pastoril y la del relato realista. Durante el Renacimiento aparecen los Jest-Books, Popular-Tales y Beggar Books que tanto inquietaron a quienes como Ascham, tutor de la reina Isabel, se dedicaban a las literaturas clásicas. Luego aparece la narrativa isabelina, que con su crítica a la literatura pastoril y a la hipocresía puritana, se sitúa dentro de los cauces picarescos, especialmente Thomas Nashe, quien por otra parte es considerado por algunos historiadores de la literatura inglesa como "the outstanding picaresque author of the period". Con Nashe, estamos en presencia del

cuento picaresco cuya única unidad es la identidad del protagonista en una serie de aventuras que admite adiciones.

Trata luego la autora el desarrollo de la narrativa y la narración biográfica y ve las conexiones de Daniel Defoe con la picaresca. Por otra parte, la comicidad y tendencia lúdica de comienzos del drama encuentra terreno fértil en los pícaros de Shakespeare, cuyos bufones satirizan la vida de la corte. Algunos de estos pícaros tienen semejanzas con los españoles, lo cual es probable ya que Shakespeare conoció la traducción del Lazarillo en 1576. La tendencia picaresca encontró adeptos entre los sucesores de Shakespeare, especialmente en su sátira contra la alta sociedad inglesa. Cuando llega a Fielding, describe las dos corrientes que en él confluyen: la burla a la aristocracia nobiliaria y el submundo de los pícaros de Londres, que son imprudentes y de naturaleza rebelde, pero no mezquinos o mentirosos. Y si Pope satiriza la ociosa vida de los salones, Fielding avanza un poco más y translada las virtudes de las cuales carecen los personajes aristocráticos, a los de humilde condición.

Analiza luego Rosa Pastalosky los diferentes tipos de antihéroes en Fielding para llegar a las influencias que gravitaron sobre su novela. Son ellas: la literatura vernácula, la novela de Cervantes, la obra de Lesage y por último la buena preparación clásica del autor inglés. En cuanto a su realismo, parte éste esencialmente de la novela francesa de su tiempo, que recogía a su vez elementos de la novela picaresca hispana.

Antes de entrar en el estudio particular de "Tom Jones" y de "Joseph Andrews", la autora aborda el tema de la estructura de la picaresca y la de las novelas de Fielding en especial. Independientemente de la búsqueda de similitudes, diferencias y deudas de Fielding respecto de toda la picaresca, nos proporciona una muy útil introducción al estudio de la estructura de la novela y una valiosa guía de trabajo —metodológica y bibliográfica— para la novela del autor de "Tom Jones". Fielding es autor omnisciente. No hay en su obra sucesión unilateral sino que cada uno de los episodios se conecta con la meta final; el peregrinaje, la vida azarosa del camino es el puente entre dos etapas de la existencia del protagonista, el cual está sometido a las leyes universales del mundo de la providencia.

Rosa Pastalosky recorre el tratamiento de personajes masculinos y femeninos en Fielding, de venteros y del desfile de la sociedad en los caminos. El pícaro de Fielding no está a merced de las circunstancias y al final triunfa la justicia y los ideales.

Analiza la autora la sociedad tal como la pinta Fielding y una vez más abundan datos bibliográficos y se nos sugieren temas que podrían ser objeto de un estudio más amplio. Cita Rosa Pastalosky, por ejemplo, la atinente observación de A. Elistratov, quien ve en "Tom Jones" un personaje proletario. Pensamos que sería interesante analizar esta opinión a la luz de lo que dice Felix Brun [1] del Lazarillo: que si la obra fue realmente escrita por Diego Hurtado de Mendoza, personaje importante de la corte de Carlos V, mal sería la novela

1 Doucy, Sanguineti, Barthes, Koehler, Mouilaud, Silbermann, Lefevre, Brun, Aubrun, Escarpit, Dort, Kott, Goldmann. "Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura". Martínez Roca S.A., Barcelona, 1969.

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

la voz del pueblo oprimido, como pensaban los críticos del siglo XIX, y el personaje más importante es el hidalgo arruinado y no el campesino.

Luego del análisis de los personajes cervantinos en Fielding, concluye la autora con una referencia a los elementos que la novela picaresca y la del autor de "Tom Jones" tienen en común, tales como la sátira y el cuento interpolado (elementos formales) y elementos de contenido social y teológico.

"Henry Fielding y la Tradición Picaresca" resulta un libro utilísimo para el que se proponga un estudio del novelista inglés —cualquiera sea el punto de vista a adoptarse—, porque ofrece temas posibles de investigación, porque la exposición es clara y ordenada y porque abunda en valiosos datos bibliográficos.

SILVIA CRISTINA LERNER

MARTIN WALSER: *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka,* Buenos Aires, Sur, 1969.

Probablemente no sea lícito preguntarse si corresponde o no un determinado tipo de crítica, en este caso la de Martin Walser. En cierto modo, todo es permisible. Pero como también las reseñas tienen que establecerse reglas de juego, lo más prudente es ceñirse a la actitud que con respecto a su propio trabajo decide el autor. Martin Walser emplea a menudo el adjetivo "científico" refiriéndose a la crítica literaria y termina su libro asegurando que ella ha alcanzado una precisión en la que tienen sentido los juicios de verdad y falsedad. *Descripción de una forma* debería contemplarse entonces a la luz de este concepto de la crítica literaria, en tanto ensayo que proporciona un "conocimiento científico", o, digamos más simplemente, un conocimiento del que tenga sentido decir que es verdadero o falso.

No hablemos de tesis. Hablemos de descripción, y más, de una honrada descripción, lo que quizá vale mucho. *Descripción de una forma* se llama y su título es adecuado. De hecho, la forma es la verdadera heroína del libro, se cierne como una entelequia sobre las tres novelas, es responsable de todos los "todavía" y los "ya' que van escalonando y marcando evoluciones de *América* a *El Proceso,* de *El Proceso* a *El Castillo*. Porque es evidente que las novelas son contempladas como realización de una forma —la que Martin Walser se propone describir—, a tal punto que pueden ser enjuiciadas por su mayor o menor lejanía de la entelequa, pueden ser ordenadas por la misma pauta, permiten hablar de "incongruencias" y de "olvidos". Esto no debe provocar escándalo, todo tiene cabida, ¿por qué no?, pero conviene cobrar conciencia de ello. Lo que Martin Walser aporta al conocimiento científico es la descripción de una forma; esa forma quiere ¿explicar? ¿justificar? —habría que especificar sin duda la vinculación entre la crítica literaria y la literatura— tres novelas de Kafka, *América, El Proceso* y *El Castillo* y de algún modo se hace evidente que dicha forma

precede a las novelas, que son más o menos kafkianas, más o menos "formales" en tanto participan de ella.

La personalidad poética funda la forma y Walser dedica su primer capítulo a aclarar este concepto que se opone al de personalidad burguesa. Hay un movimiento doble: restricción y estrechamiento del círculo, y ensanchamiento y autorrealización; nace así el punto de vista para la observación, que es a la vez la disposición estética. Esta parece una teoría de raíces croceanas: una forma de la intuición que es a la vez e indistintamente una forma de la expresión; una personalidad poética, a la vez intuidora y expresadora, que se opone a una personalidad de tipo práctico. Hay, sin embargo, una afirmación que sorprende: se habla del riesgo de que "la personalidad poética sufra, a raíz de un estrechamiento radical de la personalidad burguesa, un vuelco tal que la *forma formans*, o sea el sistema, ya sólo produzca esqueletos" (p. 19); una afirmación perturbadora porque con ella parece establecerse un dualismo entre materia y forma, o algún equivalente, y no puede uno explicarse ni si acaso esa materia es lo no intuido presente como tal, o sea lo no formado —o lo no expresado— ni de qué modo puede darse esto en la obra. ¿Existe entonces un pecado de la forma?

Esta personalidad poética se inserta en la obra de un modo peculiar, a través del eslabón del punto de vista que vincula estrechamente Kafka con sus personajes, Karl, Josef K. y K. Se prefiere la tercera persona a la primera, sin embargo, para que la congruencia entre puntos de vista no se convierta en identidad y, básicamente, para salvaguardar una verosimilitud que se vería comprometida por la presencia de la subjetividad. Pero esta elección no acarrea las consecuencias que suele acarrear, es decir, no hay escisión alguna entre el punto de vista de Kafka y el de su personaje, o, lo que es lo mismo, el narrador no aparece nunca y toda percepción y toda información proporcionada al lector está atada rigurosamente a las posibilidades de percepción y de obtención de información de los protagonistas, un rigor que se mantiene hasta en la perspectiva físico-geométrica. Como las posibilidades de conocimiento se van estrechando para los protagonistas, también el lector termina ignorante de todo dato seguro, yendo y viniendo sólo en conjeturas. Pero esas conjeturas son de algún modo siempre las mismas, porque los K. son siempre del mismo modo y, lo que es más, son como Kafka, que se muestra incapaz de crear un punto de vista que no guarde estrecha congruencia con el suyo. Así, la subjetividad resulta objetivada.

Tras insertar la personalidad poética kafkiana en la obra kafkiana o, lo que es igual, tras afirmar la identidad de los puntos de vista de autor (o narrador) y protagonistas, resulta evidente que la forma fundada por la personalidad poética se transforma en el tema de las novelas, o en el mundo intuido por los K.

Los personajes parecen así determinados por su funcionalidad: se habla de los acompañantes, de las entidades colectivas, de las mujeres, del orden antagónico y también de los enemigos que, al parecer de Martin Walser, "enturbian la pureza de la forma" por lo cual están destinados a desaparecer. A su no existencia como personas, sino como funciones para los protagonistas, se debe la cosificación

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

y mecanización en grupos plásticos percibidos como tales por los K. y, dada la garantía de unidad de punto de vista, por el lector.

El tema de las tres novelas, el esquema en que cobra significación la funcionalidad de los personajes, la forma matriz, es el enfrentamiento entre dos órdenes opuestos, manifestado en audiencias e interrogatorios, discusiones e investigaciones y en las empresas de los K. Toda la oposición va dirigida a la anulación; no hay dialéctica, hay rotación, todo *hacer* lleva implícita su anulación porque parte de un orden y va dirigido a otro absolutamente ajeno al primero. De aquí la repetición y la carencia de toda posibilidad de evolución, de aquí el movimiento idéntico en las tres novelas —con distinto ritmo, progresivamente acelerado a medida que pasamos de *América* a *El Castillo*— un movimiento que es la negación del movimiento y la reiteración de un enfrentamiento eterno que no puede desembocar sino en un final arbitrario.

La forma determina también el género de la obra: la personalidad poética fija el género de su producción. Partiendo de Lukáks, Martin Walser justifica la epicidad de la obra de Kafka. Hay una integridad —uno de los requisitos de la épica— "espontánea", no "creada", como en la novela, porque Kafka ha sido capaz de transformar sus fronteras en las fronteras del mundo, porque hay un orden que preexiste a la obra, que no es creado a través de ella porque ya está presente en el primer suceso. Hay "constancia orgánica homogénea" —otro de los requerimientos— y no "discrecionalidad contingente heterogénea" propia de las novelas, es decir, hay adición, reiteración de la forma matriz (algo en lo que coinciden Homero y Kafka), no hay meta ni arquitectura de las partes con vistas a un todo. La tendencia a la expresión en fórmulas y el modo de manifestarse el espacio y el tiempo (como funciones expresivas y no como entidades empíricas) completan las garantías de epicidad.

El *Epílogo* es particularmente interesante porque en él Martin Walser expone con conciencia de su método sus comentarios acerca del libro. Quiso evitar las interpretaciones psicológicas, sociológicas, etc., que aislaban elementos de la obra en lugar de contemplarla en su totalidad, pero admite que evitando estas interpretaciones es difícil explicarse el efecto profundo e incesante de la obra de Kafka. "Me dispuse a contar puertas y ventanas y a establecer cuáles eran las figuras que llevaban sombreros y cuáles barbas (...); aquello que uno ha registrado simplemente de acuerdo con su función podrá conservar por más tiempo su modesta pretensión a no ser que el contador se hubiese equivocado burdamente en su cuenta. Pero esto es susceptible de ser verificado" (p. 143).

No seré yo quien se ponga a verificar las cuentas de Martin Walser. La lectura de Kafka me lleva a pensar que son básicamente correctas, aún más, que es casi imposible discrepar en cuanto a ellas y que es cierto que lo que Martin Walser hace es registrar lo que se manifiesta en Kafka. Trabaja sin duda con honestidad: no sólo cita los ejemplos que apoyan su sistematización sino también los que parecen refutarla pero a éstos los llama "infracciones", "descuidos", violaciones de la forma, algo que nos da la pauta de que no estamos frente a un mero registro.

Está por una parte la teoría de la forma como fundación de la personalidad poética, preexistente a las obras en sí y garantía de su integridad, y la formación

misma de dicha personalidad. Es quizá esto lo más interesante del libro, no sólo el postulado de la teoría sino su aplicación a un caso concreto. Por otra parte, la descripción de dicha forma que es el recuento de hechos, la verificación de similitudes y paralelos entre las novelas y la formulación del tema común a todas ellas. Cabe la pregunta por el sentido porque Martin Walser ha querido hacer un aporte a la ciencia literaria, ha querido proporcionar un conocimiento del que sea posible decir que es verdadero o que es falso y, se supone, que supere a la tautología. Entonces surgen no pocas preguntas provocadas por la lectura del ensayo y que no hallan en él su respuesta, preguntas que apuntan al esclarecimiento del por qué y el para qué de la crítica literaria. Si lo que Martin Walser hace es describir una forma ¿qué relación guarda la forma contada por Walser con la forma manifestada por Kafka, y aún más, qué sentido tiene contarla, o sea, contar las puertas y ventanas que en cierto modo ya están contadas? Es evidente que no se busca lo peculiar de cada novela; habría entonces que especificar si lo que se busca es lo kafkiano o una forma que podría no ser exclusivamente kafkiana, o sea, si las posibles personalidades poéticas son limitadas o infinitas y únicas. Y queda aún la pregunta por la forma y la aclaración del dualismo a que se hizo mención antes: ¿qué es lo que se pierde —si es que se pierde algo— cuando se reduce la novela a su forma?, o también: ¿qué es lo peculiar de *América, El Proceso* y *El Castillo,* no en tanto realizaciones más o menos deficientes de la forma? Martin Walser ha querido ceñirse a la obra; es algo que se postula y se respeta; surge entonces una pregunta clave para la crítica literaria: ¿hay que buscar la forma, hacer un inventario de formas, o fundamentarlas con referencias a lo extraliterario? ¿Deben ser literarias sus justificaciones? ¿Debe tratarse a Kafka como Martin Walser o a Racine como Lucien Goldmann?

GRACIELA MONTES

DARÍO PUCCINI: *Miguel Hernández. Vida y Poesía.* Buenos Aires, Losada, 1970.

No es la primera vez que Darío Puccini, hispanista italiano, se ocupa de Miguel Hernández. A juzgar por la bibliografía que incluye en el libro que comentamos, su primera publicación sobre el poeta español se remonta a 1956. Diez años más tarde, tras haber aportado varios trabajos sobre el tema, entre traducciones, antologías, artículos y reseñas, dio a conocer este estudio. En él se propone, como lo indica el título, el acercamiento a un tipo de poesía inseparable de la experiencia vital del poeta, porque "su poesía, esencialmente de directa confesión y presencia sobre las cosas, intensamente entrelazada con la vicisitud sentimental y civil del hombre, requiere, precisamente, una investigación afectuosa y siempre confortada por su biografía" *(Premisa del autor).* La obra consta de dos partes. En la primera traza la evolución de la poesía de Hernández a lo largo de cuatro períodos en que divide la corta existencia del poeta. El enfoque

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

elegido le permite, en primer lugar, aligerar lo que podría ser un escolio fríamente académico con el retrato animado del poeta: la infancia, algo arcádica, del pastor; la juventud encerrada en la aceptación espontánea del catolicismo en la estrecha Orihuela; los primeros intentos de integración al mundo literario de Madrid. Más adelante, la peripecia amorosa, el viraje religioso y, consecuentemente, ideológico; la experiencia de la guerra civil; finalmente, la cárcel, la enfermedad y la muerte. En este plano, Puccini no pretende ser original (tampoco el método lo es), puesto que lo han precedido en la investigación biográfica Concha Zardoya y Juan Guerero Zamora, por no citar sino los más importantes. Declaradas las fuentes, se vale de ellas con total honestidad cuando no tiene nada nuevo que agregar, o rectifica sus asertos en caso de disentir. El cuidado mayor de Puccini está relacionado con la exacta datación de las composiciones de fecha incierta, punto en que la crítica anterior muestra no pocas contradicciones. Si su "crítica de la crítica" se aguza en esa dirección, es justamente porque el centro de arranque de su exposición lo constituye la necesidad de ordenar de manera definitiva una producción poética que se modifica estilística y temáticamente siguiendo de cerca la aventura humana de su creador. Otra de las ventajas del método escogido reside en la oportunidad de describir una época, no por cierto desconocida, pero sí apasionante por dos fenómenos bien diversos, aunque imbricados: el de la gestación y estallido de la guerra civil española, y el de los fermentos artísticos que se resuelven en encontradas tendencias poéticas. Un cuadro de tintas contenidas, pero suficientemente estremecedor y veraz, despeja dudas sobre las penurias que acosaron al poeta —ya como soldado, ya como convicto del delito de haber luchado en las filas perdedoras— y, por consiguiente, sobre la adhesión emocional del crítico italiano. Paralelamente, la figura literaria de Miguel Hernández queda nítidamente enmarcada por una constelación de nombres significativos: Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Rafael Alberti, García Lorca, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez. Una de las tareas de Puccini es, precisamente, señalar las coincidencias y desviaciones entre la poesía del primero y de los segundos. No son, sin embargo, las del siglo veinte las únicas voces que resuenan en el personalísimo canto de Hernández; además de Calderón, en quien se inspiró para escribir un auto sacramental *(Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eres)*, están el Góngora que sedujo a la generación del 27, la vena petrarquesca de Lope de Vega, la ascética iluminación de San Juan de la Cruz, el gesto amargo de Quevedo, y los temas atemporales de la poesía popular, que le llega elaborada a través de la vía culta. Puccini no los pierde de vista. Apoyado en la semblanza biográfica, el autor de este estudio maneja su mejor instrumento crítico (aunque no sabemos por qué llama "romance" a composiciones en cuartetas octosilábicas) en el análisis de *El rayo que no cesa*, "primer fruto maduro y original del poeta" y "nudo de la experiencia poética de Miguel Hernández". Efectúa el análisis en tres planos, para determinar los procesos *intencional, temático* y *estilístico* de la obra en sus tres versiones (*Imagen de tu huella, El silbo vulnerado* y *El rayo...*). Con pareja eficacia se refiere extensamente a los libros de la época de la guerra, que se inician con *Viento del pueblo*. Largas páginas de atinado y admirativo comentario dedica a la "producción última y más madura de Hernández": el *Cancionero y*

romancero de ausencias, y a los (para él mal llamados) *Últimos poemas*, en los que se acendra la expresión más hondamente intimista y desgarradamente solitaria de la producción hernandiana.

Siguiendo un ordenado plan expositivo, la primera parte del libro se cierra con una *Conclusión* que resume, en una ojeada clarificadora, la parábola poética que desemboca, como toda gran poesía llevada a su esencialidad última, cerca del silencio. Lo que sobresale finalmente en Hernández es para Puccini su singularidad y su aislamiento ("Porque si hay un poeta moderno que permanece apartado en su incompleto y exclusivo mundo, no obstante las posibles e inevitable relaciones literarias, ese poeta es precisamente Hernández").

La segunda parte es un minucioso *Apéndice* dedicado a los problemas textuales y al análisis de las variantes de los poemas en sus sucesivas redacciones. En él hay que elogiar el rigor filológico y la sensibilidad estética con que justifica el crítico el mayor o menor acierto estilístico de las variantes. Dado su carácter relevante en este tipo de confrontación de textos, creemos útil advertir al lector del libro sobre dos erratas de la versión en español, ambas en la página 167: el octavo título de *Imagen* es *"Mi corazón"* y no *"Tu corazón"*; a su vez el octavo título de *El silbo*, *"Tu corazón"*, debe ir en bastardilla. Por lo demás, es impecable la traducción de Attilio Dabini.

ALICIA MARTA ALONSO

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

Teatro

ARMANDO DISCÉPOLO: *Obras escogidas*. Prólogo de David Viñas. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.

Las *Obras escogidas* de Armando Discépolo en la edición de Jorge Álvarez contienen catorce de sus piezas, desde la primera —*Entre el hierro* (1910) — hasta *Relojero* (1934). El prólogo de David Viñas muestra en esa trayectoria la paulatina formación del grotesco discepoliano a partir del sainete.

"Lo grotesco es para nosotros la ley estructural en cuya virtud un mundo se presenta como desencajado", dice W. Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Ese mundo desencajado no brota en Discépolo de la fantasía sino de una circunstancia histórica que genera a nivel teatral el pasaje de un género —el sainete— a otro —el grotesco—. Ese pasaje es para Viñas el correlato de una situación histórica: el fracaso del proyecto liberal que acontece en el primer tercio de siglo.

Los ansiados inmigrantes, llegados de todas partes del mundo al conjuro del Preámbulo de la Constitución, terminan por convertirse para la misma clase que los invocó en lo Otro, en el Mal y transforman a la "señorial" Argentina en una Torre de Babel. Así aparecen los "gringos", los "tanos", los "gayegos" que deforman el idioma, las costumbres, el aspecto mismo de la ciudad. Atraídos por la leyenda dorada de una Argentina fabulosamente rica, descubren en ella un porvenir de trabajo y también de miserias. La mayoría fracasa. Viñas se pregunta: "¿El liberalismo necesitaba del fracaso del inmigrante y del hombre con carencias para asegurar su sobrevivencia?".

El sainete es el reflejo literario del tiempo en que las ilusiones todavía no se habían perdido; el conventillo aún era crisol de razas y no mescolanza; los hombres eran solidarios y esa solidaridad se manifestaba en la extraversión. Por el contrario, en el grotesco se pasa al mundo de la interioridad; cada hombre está definitivamente solo, aislado. Aparecen los monólogos sombríos. "El grotesco es la interiorización del sainete". Cuando la Argentina liberal revela sus contradicciones todo se deforma. "Grotesco del proyecto liberal", dice Viñas. El prologuista puntualiza esa mutación del inmigrante esperanzado al derrotado, del sainete al grotesco a distintos niveles.

A nivel lingüístico lo ejemplifica con el uso del lunfardo: "el pasaje del 'lunfardo asainetado' al 'lunfardo grotesco' implica, pues, el tránsito del mimetismo divertido de lo pintoresco a la expresión de una contradicción social".

A nivel de personajes: se pasa "del énfasis en los componentes sociales, grupales hacia los individuos; de la elección y elaboración de ambientes a la de tipos".

A nivel escenográfico: "la escenografía esencial se contrae desplazándose del patio hacia la habitación interior".

El tránsito se manifiesta también a nivel profesional. Los actores —Casaux, Orfilia Rico, Parravicini, Arata—, los autores —Discépolo, Vacarezza, González Castillo—, los teatros dedicados al grotesco son al comienzo los mismos que ofrecían sainetes. El público que asiste a esos espectáculos también es el mismo: es el público que no tiene abono en el Odeón, son las familias de clase media, es el "pueblo".

La burguesía argentina, en general, mantiene hacia el sainete y el grotesco una actitud distante. Y en esto no es una excepción. Kayser, en la obra antes citada, se refiere al temor que inspira a la literatura y el público burgueses —ansiosos de seguridad— las relaciones con el grotesco. Precisamente en este punto es donde cabe hacer algunas observaciones al trabajo de Viñas. En primer lugar Viñas enfoca el tránsito del sainete al grotesco, pero la mitad de las obras que considera y que aparecen en esta edición sólo forzadamente entran en una u otra clasificación. Es el caso, por ejemplo, de *La fragua, El vértigo, Hombres de honor, Levántate y anda.* Viñas señala en ellas algún otro elemento grotesco, sin duda existente, pero que no permite incluir a toda una obra en un género determinado.

En segundo lugar, Viñas se refiere a la elevada calidad estética de las obras de Discépolo sin especificar de cuáles habla. Cabe suponer que todas le parecen buenas. Eso lo invalidaría como crítico, ya que existe una honda diferencia entre logros como *El movimiento continuo, Mustafá, Mateo* y las obras mencionadas líneas arriba. Preferimos pensar que Viñas no ha particularizado por un descuido perdonable. Pero con esto pierde la oportunidad de analizar por qué fracasa gran parte del teatro discepoliano, sobre todo las obras que Viñas no sabe muy bien cómo encajar en el grotesco o en el sainete.

Lo primero que salta a la vista en ellas es la tendencia a crear situaciones y frases falsas, remanidas, cursis. Por otra parte, todo adolece de un esquematismo abrumador. Hay personajes buenos y malos; los buenos sufren, pierden, fracasan; los malos triunfan, castigan. Los buenos creen en el amor, en la pureza de las mujeres, en la fraternidad de los hombres, en la amistad y todo aquello en lo que creen se revela falso. Los malos dicen creer en esos mismos ideales pero en realidad los usan para explotar mejor a los buenos. Entre ambos están los ángeles caídos; son los personajes que se adhieren sinceramente al amor, a la fraternidad hasta que un "demonio" los envuelve y terminan por ser traidores. Hacen lo contrario de lo que querrían hacer y por ello sufren; pero siguen pecando, traicionando, aunque gimotean *mea culpa.* Así los buenos son víctimas de su propia bondad y los malos sus beneficiarios. Por otra parte los finales de Discépolo siempre tratan de demostrar, o que el bien a la postre triunfa aunque los buenos ya hayan muerto, o que el mundo es una jungla donde sólo vence el más ladino.

Desde el punto de vista ideológico, Discépolo critica implícita o explícitamente a la burguesía por no realizar sus ideales o porque los utiliza para su propio provecho. Pero lo triste es que si bien Discépolo censura el pensamiento burgués lo hace desde una posición burguesa; Discépolo no sabe o no puede

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

oponerle un camino distinto y termina luego de sus rechazos verbales por pregonar los mismos ideales que se revelaron como trampas de una clase social para otra. Todo ocurre para él como si bastara con las buenas intenciones para acabar con la opresión o el engaño.

En este aspecto el ensayo de Viñas ostenta sus mayores carencias. Viñas —crítico de la alienación— no habla para nada de las alienación profunda de una parte del teatro de Discépolo —las obras no-grotescas—, de la pasividad de su pensamiento que rechaza para asumir lo rechazado como propio sin advertirlo. Baste un ejemplo: en *Hombres de honor* el protagonista se suicida porque no puede pagar sus deudas de juego, "deudas de honor", y su hijo asiste al remordimiento que genera en los acreedores, todos "hombres de honor", esa muerte que es como un asesinato cometido por ellos mismos. Pero en aras de ese honor, que sólo pocos o ninguno puede mantener intacto, el joven hijo rechaza las ayudas "culposas" que le ofrecen los "amigos" de su padre y se condena a una miseria total para poder llevar la "frente bien alta".

Es justamente cuando Discépolo transfiere a sus personajes su propia pasividad de pensamiento, en vez de disfrazarla con frases rimbombantes, cuando esa pasividad se corporiza en personajes subhumanos —como el Felipe de *El organito* o Mustafá, o Severino de *Mateo* que no saben *decir* párrafos sobre la justicia, la humanidad, el bien o Dios sino que *muestran* su infelicidad, es entonces que realiza sus mejores obras. Entonces ya no moraliza, no trata de demostrar, de dar mensajes, sino que plasma *imágenes,* situaciones terribles, asfixiantes, sin salida. Abandona así todos los intentos por integrarse a una cultura y a un medio burgués o pequeño burgués a partir de "sentimientos elevados", teñidos de puritanismo y por eso crea un género —el grotesco porteño— que el burgués rechaza porque no entra de ningún modo en su mundo estético y en sus proyectos. Los personajes grotescos, a medio camino entre lo animal y lo humano, sin una palabra de acusación, corroen a la burguesía, le muestran todo lo que pretende olvidar: el cuerpo y con el cuerpo la muerte, la deformidad, la miseria, los instintos groseramente alterados para que broten irresistibles, fascinantes como la imagen secreta, cuidadosamente oculta, de cualquier "ciudadano". En esas obras específicamente grotescas Discépolo alcanza la originalidad precisamente porque pone en escena la pasividad de hombres y mujeres que ya han renunciado a las explicaciones, a los razonamientos y que sólo saben desesperarse y enredarse aún más en sus desgracias. Por eso sus personajes más acabados semejan animales, seres acosados para los que la libertad no existe. Esa es la razón que hace del grotesco el género más propicio para la creación discepoliana.

Nada más grotesco que un ser nacido para ser libre y convertido, en cambio, en esclavo; nada más grotesco que un ser capaz de pensamiento y que desconoce su propia posibilidad. Nada más triste y más cómico que un hombre que se ilusiona pensando alcanzar la salvación mediante los pensamientos inculcados por otros para domesticarlo. Nada más desolador que un hombre a quien sus enemigos le encargaron su propia tortura y prisión.

Es en el grotesco donde Discépolo alcanza su dimensión más alta como dramaturgo y como recusador de la cultura burguesa. Quizá por eso Viñas ha tratado de abarcar en esa clasificación a todo el teatro discepoliano; pero con ello ha caído en el frecuente esquematismo de los intelectuales argentinos de la izquierda, por más que lo disfrace con párrafos pedantes, casi ininteligibles de tan abstractos y complejos, tan *complejos, técnicos* y *cultos* que los "exquisitos" liberales no podrán hacer otra cosa sino reconocer la ignorancia o la simpleza a que los condena el querer ser elegantes y no manejar categorías marxistas. Es de cualquier modo una lástima que Viñas no se avenga a ser más ordenado y más "didáctico" porque su ensayo abunda en ideas agudas e inteligentes. Bastaría con que dejara de lado un complejo de intelectual del Tercer Mundo.

HUGO BECCACECE

ERWIN FÉLIX RUBENS: *San Martín 66*. Buenos Aires, Fabril Editora, Colección Los libros del mirasol, 1969.

"Yo vengo de allá, del pasado: todos venimos del pasado. Somos en mayor o menor expresión, mensajeros de un viaje eterno. Estamos viniendo siempre y vamos hacia allá, donde el Destino funda su nombre de dios desconocido". Así evoca Vicente Barbieri la presencia permanente y señera de la Historia, de los hechos, de los hombres que anduvieron antes que nosotros abriéndonos las puertas para este presente que habitamos. Somos en cierta manera receptores de un pasado casi desconocido y nuestra conducta de hoy puede derivarse de otras conductas que nos precedieron. Nuestra historia, con ser, según el decir común, "tan joven", ofrece —como otros pasados ofrecieron al teatro Universal— un material de ponderable valor dramático.

Nos enteramos por allí que alguien dijo —con cierta irreverente razón— que el día que un escritor argentino se atreva a crear, por ejemplo, una sátira sobre nuestros adustos y envarados próceres, estaremos salvados para la eternidad. Sin tocar ese extremo negativo, de destrucción más que de reconstrucción valorativa, pregonado por alguien que —seguramente con buena aunque mal encaminada intención— nos propone, podemos sí estar seguros de que tanto el teatro nacional como la platea, es decir, el público, se enriquecerán con un buen tratamiento escénico de personajes y acontecimientos que hicieron nuestra historia. Intrínsecamente nuestro pasado ofrece un amplio horizonte al teatro. Tenemos y hemos tenido dramaturgos que se 'inspiraron' en las aristas más sobresalientes de la historia argentina. Algunos con propósitos meramente descriptivos, otros, con equívoca pretensión tendenciosa. Pero ni en unos ni en otros encontramos sustancia dramática, es decir aquello que hace esencialmente que la pieza teatral sea tal y no un panfleto o una fotografía de tamaño natural.

BIBLIOTECA NACIONAL

"El teatro histórico es evidentemente peligroso, siempre lo fue" confiesa el autor de *San Martín 66,* pieza histórica en un prólogo y tres actos. Erwin Félix Rubens, expresándose por medio de la tragedia histórica, con prolijo conocimiento de nuestro pasado, piensa que los dramas históricos incluyen además de la calidad que implícitamente se pide a la pieza, la posibilidad de opinar sobre lo que se está viviendo. Hacer teatro histórico no significa parapetarse en los esquemas de los manuales, sino tomar conciencia de personajes, de sus conductas que pasarán, decantadas, por la visión del autor al mundo del escenario.

El hombre de teatro —hay que agregar, todo escritor— está pensando sobre su tiempo, su circunstancia, su mundo y quien se asoma al pasado para recrearlo artísticamente debe imponer a los personajes representados que utiliza como instrumentos de su quehacer, el sentimiento de presencia, de actitud universal permanente. Es posible que un hombre sea algo más que su historia, sobre esa posibilidad, aprovechando esa posibilidad polifacética, radiada, del ser humano, el dramaturgo teje las acciones.

Así se presiente en *San Martín 66.* Se impone en esta obra un sentimiento de presencia del personaje representado: José de San Martín. Es posible que un hombre, dijimos, sea algo más que su historia; la existencia personal es misterio en el sentido de que nadie la comprende plenamente, nadie la adivina enteramente; toda comprensión es parcial, toda intuición es limitada; por penetrante y extensa que sea la visión, no es sino un punto de vista. Por eso siempre hay algo que decir sobre alguien, aunque no sea más que 'cualquiera', con mucha más razón sobre una personalidad trascendente.

En *San Martín 66* Rubens utiliza una técnica novedosa, de juego entre pasado y presente, en que los actores del presente son ellos mismos y a la vez los que fueron según espontánea interpretación, para recrear los días libertarios de Argentina, Chile y Perú. "Miremos para adelante, sin perder en ningún momento el sentido de lo que hicimos para utilizarlo en los tiempos que vengan" dice un personaje de la obra y es como una definición del sentido actual de la tragedia histórica.

El drama se concentra en tres momentos capitales vividos por San Martín en su campaña libertadora: los preparativos del cruce de los Andes en Mendoza (1816-1817), Chile (1817-1819) y Guayaquil (1822). Cada uno de esos momentos es un acto que desde el presente se va defendiendo y objetando de acuerdo a los puntos de miras de los actores encargados de la representación. Si bien la figura de San Martín no aparece idealizada ni con el almidón de las remembranzas pedagógicas, en ningún momento del drama existe una irreverencia o un afán tendencioso contra su personalidad. Por el contrario, aun en las ironías puestas en boca de algunos personajes encargados de condenar su conducta, el autor ha procedido con cautela, sin desmesuras provocativas, sólo buceando en las posibles objeciones que puede ofrecer un modo de acción, en este caso el de San Martín.

En el último acto, la presencia de Bolívar y la conocida entrevista de Guayaquil, el enfrentamiento de las dos potencias americanas contribuye a de-

terminar el gesto de nuestro compatriota: abandonar la campaña para dejar actuar a Bolívar e impedir de este modo una primera escisión entre los pueblos recién hermanados. La decisión de San Martín, desde el presente objetada por unos y a la vez defendida por otros, queda en la atmósfera de la tragedia como una postura humana comprensible como tal.

San Martín 66 que por momentos deriva hacia las explicaciones más que hacia el plano de la acción, logra, a través de su original estructura de juegos espacio-temporales, una dinámica escénica que no hubiera podido conseguirse con una concepción lineal del asunto. Pero lo que fundamentalmente consigue Rubens es imponer la idea de un héroe que no pierde su calidad de tal porque sea de carne y hueso, porque tenga sus deudas y equivocaciones, porque sea, en una palabra, humano.

BEATRIZ DE NÓBILE

BIBLIOTECA NACIONAL

GYULA KOSICE

Loado seas, Señor, por la Hermana Agua
la cual es muy útil
y humilde y preciosa y casta

(San Francisco)

Si somos prácticamente de agua, no faltando mucho para decir que somos agua (60 % del peso, mientras las sales llegan al 4 %) se explica que desde el paraíso terrenal o, más dramáticamente, desde el Diluvio, ese Elemento mayoritario en nuestro propio cuerpo y en el cuerpo del mundo (los océanos cubren el 71 % de la superficie terrestre) haya sido alabado, estudiado y cantado por el hombre, que es poco más que agua primordial antropomorfa. Y es natural que cuando ese ser ordinariamente acuoso y alguna vez oceánico se exalta en busca de identidad, el Agua es uno de los grandes asuntos de su investigación o su admiración.

La historia del Agua es tan añosa que se superpone a la del Universo. Tan primaria (y "maternal", dirá Lanza del Vasto) que en los diez primeros versículos del Génesis aparece nombrada diez veces, más aun que la tierra y la luz; sólo Dios aparece en el origen nombrado alguna vez más. Aguas preexisten a la creación del mundo y sobre ellas se mueve el Espíritu de Dios antes de inaugurarse el tiempo. Grandes aguas místicas también en el Rig Veda, donde traen el Huevo de Oro del que surgió el Uno, el comienzo de la vida y de los dioses. Aguas cosmogónicas que en la Doctrina Secreta equivalen a la Materia plasmadora y pluralizadora. Agua de la que Lao-Tsé dice que nada iguala su diligencia en hacer el bien; Agua, Elemento, que desvela a toda la metafísica arcana; Agua, Criatura cósmica, símbolo de purificación, que rige la alta liturgia del bautismo; Agua siempre y nunca la misma corriendo bajo los puentes y brindando su paradójica docencia filosófica. Maravillosamente gratuita agua que nos constituye y alimenta, que hizo nacer la vida en el fondo del mar y casi la concluyó una vez en el mar vertical del Diluvio; agua que nos rodea lo mismo en la superficie de la tierra que como río subterráneo o lluvia o nieve; agua que se entrega mansamente en el vaso o hace temblar la tierra en un maremoto.

El arte, junto a la religión o la ciencia, intentó abarcar el ser, la antigüedad, las potencias, la belleza del Agua. El mar ha sido una de las mayores tentaciones para la metáfora; remansos, golfos, cascadas o bahías alimentan yacimientos de tropos; lagos, ríos, arroyos y el todopoderoso océano han dictado innumerables

"marinas" y sones marineros. También la música ha buscado atraerse el agua, ornato o potencia que fluye poéticamente lo mismo en la *Música de Agua* de Haendel que en los *Juegos de Agua de la Villa de Este* de Liszt o *El mar* de Debussy o los *Juegos de Agua* de Ravel. En fin, algún intento de darle forma directa de arte han sido las fuentes iluminadas o las lluvias coloreadas, o el río o mar cuya móvil superficie se ha intentado "pintar" recientemente, formas de arte líquido, o las esculturas de hielo, y acaso ciertas obras de ingeniería hidráulica, diques o puentes que pudieran ser contemplados como arquitectura sobre agua...

Pero pocos artistas habrá tenido el Agua más felices —el Agua y el Artista— que Gyula Kosice. No en vano se lo suele identificar como el Artista del Agua, el arquitecto y el escultor del Agua. Por lo visto, al Agua todavía le faltaba prestarse a la magia Kosice: incorporarse a la escultura, una de las artes, hasta Kosice, más compactas, más de tierra, a pesar del fuego que siempre quisieron comunicarle los grandes escultores del pasado y del aire que le introdujeron los de este siglo gracias a airear la maciza materia con variados orificios o comunicarle ritmo físico gracias a corrientes de aire. Faltaba un artista que descubriera en el agua algo más que la vistosidad de las fuentes o juegos de artificio o la imponencia del océano, que creara un arte en que el Agua entrara como personaje principal. Es a esa Agua proteicamente idéntica que su hijo y amigo y poeta Gyula Kosice canta y esculpe; no encierra en una hermosa jaula o relicario sino exhibe gozosamente pulsante lo mismo en un hidromural que en un dije o verso.

A Gyula Kosice lo sentimos como el primogénito del Agua que siempre recomienza su milagrosa creación. Porque al Agua Elemento, o Alimento, o Medicamento, o Sacramento; al agua navegante, bañante, jugante, naufragante, torrencial, inundante, magnética, espejeante, bautismal, recoleta, apocalíptica, Kosice la hace entrar a dimensiones del Arte que nadie había soñado que pudiera ser traída. Porque Kosice pudo seducir, o dejarse seducir por el Agua, y hacer de esta madre del cosmos y de la vida figura mayor del Arte, rescatándola a la vez de la lejanía del mar y de la cercanía de la canilla para hacerla correr en todo su ondulante misterio delante de nuestros ojos y nuestras manos, para hacerla circular por los laberintos de la fantasía y cambiar en sí misma pasando fugitivamente de la forma a lo informe y de lo informe a la forma. Nosotros creíamos haber conocido casi todo del agua, pero hemos tenido que llegar al siglo xx (no del Agua, antigua trillones de siglos) para conocerla como genial vivificadora de la escultura, para conocer hidromurales, poemas hidráulicos, hidroespacios e hidrociudades... Por eso uno parece oír en sus exposiciones o sus libros: "el Agua, agradecida a su artista, Gyula Kosice".

Pero este extraordinario imaginador de formas y movimientos (y especie de instructor del Agua) es a la vez un visionario crítico de nuestra cultura de transición y un propiciador de nuevos modelos de humanidad. Da felicidad leer los ensayos de "Arte Hidrocinético — Movimiento Luz Agua" (1968), inteligencia punzante y fervorosa, raro caso en que la teoría es tan exacta

BIBLIOTECA NACIONAL

y a la vez fantástica que es un fin estético en sí, por lo que apenas se pide que la obra de arte la ejemplifique y respalde. "Geocultura de la Europa de hoy" (1959) es otro caso de lúcidos diálogos diseñadores de un futuro que se aleja feliz y raudamente del pasado.

Pero se suele saber menos que Gyula Kosice es no sólo un poeta de la materia y un teórico del arte sino un poeta de la palabra. Sólo que no basta ser un espectador de la literatura para llegar a Kosice; se necesita algo de químico del verso, más, de alquimista del verbo, para abarcar sus experiencias.

Hace casi veinte años en "Prólogo Permanente" a *Golsé-se* (poemas madi, 1942-1952)), Alberto Hidalgo, experto en geografías poéticas y andariegas, tentó delimitar el país de Gyula Kosice. "Colinda, por el norte, con el séptimo lado de los triángulos; por el sur, con la pared más erguida del espacio; al este se halla toda la amistad y en el oeste se ve una ventana enmarcada en el tiempo. Su territorio es montañoso como los hombres y poblado de ríos navegables como las mañanas, las tardes y las noches. Crecen las horas en su suelo y dan fruto: voces maduras e imágenes en rama". Imágenes en rama, como la realidad.

La poética madi fue teorizada por Kosice varias veces, por ejemplo al prologar la "antología de la poesía madi", en 1955. Se recusa la función comunicativa, adscrita hasta ahora al poema por la deficiente organización social en que la literatura debe ilustrar, relatar, orientar, comunicar; la poética madi no acepta ningún descripcionismo, representacionismo, significacionismo, expresionismo, pues profesa el invencionismo o imaginismo absoluto. Lo que no excluye que sea un modo específico de conocimiento de lo real, y acaso de zonas no transitables por otros caminos. Incluso invención de palabras, no por capricho fonético o semántico sino por necesidad orgánica, pues no se trata de desligar al poema de todo sentido reduciéndolo a fonemas desconectados de compromiso semántico; "se descuenta que debe estar enriquecido y extraído de vivencias anteriores". En otra parte anota: "La literatura, palanca ideológica del pensamiento o exploración imaginativa, permanencia del verbo y la poesía, deberá liberar y acrecentar a nuestro alrededor zonas inéditas, maravilladas e imprevistas del ser humano" (*Revista Universidad del Litoral,* 1959).

Es posible que a veces en ese invencionismo, habituado el lector a la lógica o rutina de la razón meramente razonante o razonable, los descubrimientos o experiencias de la lógica poética aparezcan, por inesperados, como humorísticos, cuando no como absurdos. Porque acaso todo orden superior parece, visto desde un orden inferior, caos. Por lo demás, en los versos de Kosice suele darse el mismo humor a menudo mágico que impregna toda su obra, por ejemplo su cachador "diccionario portátil y madi". Con acusada alegría biológica y metafísica juega a las palabras, juega a las ideas, juega al idioma, juego al sinsentido, juega a la contradicción, juega a lo sorpresivo, juega al juego. Pues Kosice siente la potencia de juventud de la palabra, como siente la del mundo; los inutilmente envejecedores almanaques, historias o cronologías no le perturban la evidencia de la inajable juventud del universo. En toda su obra, como en algunas altas revelaciones inmemoriales, el humor, junto a la poesía, la idea y la fe, comparten la responsabilidad de inquirir y descifrar algunas de las leyes del acertijo existencial.

No es fácil escribir sobre los poemas de Kosice *desde* el idioma conocido. Habría que poder imitar a quien desde la palabra de todos los días puede llegar a espacios y tiempos concéntricos o excéntricos, porque sabe rescatar las correspondencias arcanas. Las palabras en Kosice son cargas de sentido, y su lógica es menos la gramatical que la eléctrica o magnética. Para hablar de Kosice inteligiblemente —no para acumular interjecciones fulgurantes ante sus esculturas o sus libros— habría que dominar un idioma tan sutil como el suyo. Es verdad que de vez en cuando necesita crear alguna palabra o alguna sintaxis, pero no escribe poemas sólo con letras, comas o acentos, sino que sabe exprimir el idioma tradicional para que alcance a comunicar satisfactoriamente su experiencia metafísica o estética.

Habría que saber hablar de "esta unanimidad de polvo mensurable / de sustancia repetida incansablemente"; de "esta geografía que levanta su peso asustado"; de la "contribución de aire nuevo alzado en vilo"; de "estarse en el término del movimiento y tener nombre sin embargo"; de la "inmensidad (que) gotea alisándolo todo".

Pero en el "Poema hidráulico" o "la arquitectura del agua", aparecido sólo fragmentariamente en español pero conocido en versión francesa ("Poème Hydraulique", París, 1960, reproducido en "Kosice" por Guy Habasque, París, 1965), el poeta supera sus experiencias anteriores y su original aleación de poesía metafísica, humor, ingenio nos propone un enigma mayor. Kosice acecha el ser no siendo y el no ser siendo del agua, y con su poderoso tentáculo poético busca abarcarla en imágenes en una máxima tentativa de con-naturalidad con lo que fluye tan o más incesantemente que el tiempo y siempre es otra. Desde su arcano comienzo:

Una gota de agua acunada a toda velocidad nos ha creado.
La tierra, desprendida de una gota de fuego solar,
pudo extinguirse a tiempo gracias al movimiento estático
en el espacio, que contribuyó a dar vida a la vida.
Desde ese momento, el declive de la nada ensaya
naturalizarse a contracorriente
corre la invitación a conocer el cuerpo y el alma del agua:
se infiltra por todas partes y por siempre unánime obedece a su peso
Sus olas colectivas son una continua reverencia
.....
se diría que su superficie se inclina a una pura conjetura
y no es así
se adhiere con todos sus músculos
a una rotación que le permite subsistir
porque a pesar de su descripción fácil
su vaivén
no llega a detenerse sobre borde puntual
se desliza continuamente
soporta sobre sus hombros la confianza ciega
en la elasticidad de todos sus miembros
.....

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

A veces, una pausa en la tensión descifrante para sospechar que: "su orilla es su portavoz / y por su propio impulso el agua puede leer y escribir / como si fuera un don natural de su fluidez"; o para adivinar que: "su deseo es ocupar más lugar sobre las playas", o que: "su angustia de vuelo / se condensa mientras se disuelve en vapor".

A veces esmalta el poema con greguerías que Gómez de la Serna no hubiera desdeñado patrocinar: "la humedad es el aprendiz del agua", o "la lluvia es su gimnasia preferida"; a veces alguna especie de "puzzle" semántico como éste en que naufraga el sentido común: "El agua tiene su provisión de agua / excitar la sed del agua es volcar un vaso perfidamente"; o alta imaginación: la tempestad como "ululante caricia monstruosa"; en fin, noticias de poeta: "su pulsación fosforescente está hecha de fina compresión", o:

el fin de su recorrido es su espuma
rodeando la isla teórica del mundo
salpicando de viento bien lavado
creando su perímetro absorbiendo y emitiendo luz
replegándose en la nieve y el hielo
endureciéndose en los polos.

En el fragmento del poema inédito "El agua desde el agua", aparecido en la publicación del Instituto Di Tella "100 obras de Kosice, un precursor" (1968), el poeta vuelve a ejercitarse en la biografía del agua, y averigua, por ejemplo, que: "el agua casi siempre está desperezándose de su letargo", que "su primer dolor fueron las orillas / y el desenlace la removida lágrima del cosmos hecha océano", o que "nadie ignora la vis cómica del agua" (que sintoniza cono la vis cómica del poeta, seguramente), y, en fin, que "el agua sigue siendo una palabra que hay que llenar".

Es posible que a veces la lucidez, el humor, el ingenio, primen sobre el asombro, y el concepto, raramente perfilado, dispute el campo a la imagen, pero, sorpresa poética o sorpresa intelectual, la palabra no es nunca oficio de rutina, de mero diccionario. Las palabras son en Kosice como chispas de una materia loca, algo sagrada, con esa alianza que raramente se da entre conocimiento y alegría. Materia verbal celosa, pródiga, fugitiva, burladora, versátil, ultrafísica. Palabras desafiantes o creyentes, navegantes alucinadas sobre el papel del universo. Palabra-Elemento, constitutiva o reveladora. Palabras minerales, vegetales, animales, hombres y ángeles en el cuerpo verbal del poema. La palabra como sonido viviente que rebasa toda definición y apenas cabe en sí misma, que flota más allá de la razón y trae noticias de los abismos adonde la razón no llega o se pierde. No disparate, no caos desbocado, sino lógica de la suprarrazón o la irrazón. Estrangulamiento de la lógica tradicional buscando una coherencia trascendente (o inmanente, lo mismo da). Sospecha de que, todavía, tras millares de siglos, nuestra pobre palabra guarda algún reflejo del tiempo en que el Sonido-Palabra fue el instrumento que ayudó a crear el universo, en la edad en que nombrar fue crear; eco que, perdida la palabra primordial, perduró en las lenguas sagradas que a su vez un día se perdieron. Historia de perdiciones que no está dicho no sea a la vez historia de iluminaciones.

Quizá a veces trabajo de laboratorio con el vocablo. Porque la palabra vale

por la zona marginal o abisal que no alcanza a nombrar pero deja entrevista gracias a su tensión hacia lo desconocido pero adivinado. Manejada por un artista que sabe contraerla, tensarla, formarla y deformarla, el poder de alusión a todo lo que se ve obligada a callar no por hermetismo sino por imposibilidad de nominación, hace avanzar al artista sobre lo Incognoscible, lo convierte en explorador de abismos, en des-cubridor. "¡Quién sabe! quién sabe si sus acuáticos volúmenes y sus chisporroteos luminosos no encierran una forma nueva, arcana, de misticismo, un modo inesperado de 'contemplar'." (Mujica Láinez). Quién sabe si sus alquímicas operaciones con la palabra —tan por encima de la gramática— no crean en Kosice, paralelamente a la nueva geometría de su plástica, un nuevo lenguaje cinético, o mejor ultrasónico, capaz de pasar la barrera de las cosas y sus cambios, y de apresar algunas noticias de las esencias. "Trabajando en esta vieja vecindad con la palabra", dice en algún poema, pero su palabra, atómica, tiene poco que ver con la amortajada en las etimologías. No es un mensaje de moral, sí un mensaje de misterio, de libertad. A veces la Poesía ondula majestuosamente a través de sus versos; a veces viaja de incógnito.

Un estudio más ordenado exigiría tratar sucesiva y orgánicamente capítulos como Kosice y el Agua, Kosice y la Escultura y la Arquitectura (poesía de la Materia), Kosice y la Palabra (poesía verbal), Kosice y la Teoría del Arte, Kosice y el Urbanismo Espacial, Kosice y nuestro Tiempo, Kosice y el siglo XXI... Como habría que estudiar alguna vez, a la luz de las ciencias secretas, esa pre-agua, o luz-agua, cuyo "origen estallante fueron salpicaduras de luz"; esa agua que "no puede vivir si no es agrupada en signos de vida", esa hidroluz, esa hidroactividad, esa "gota de agua acunada a toda velocidad que nos ha creado"...

En el discurso de fin de semana e hidrocontinuum (que dura científicamente una eternidad) registrado en "Arte Hidrocinético", ER (entre los siglos XX y XXII) recuerda que el cerebro ha cambiado, que "ya no reaccionamos más a través del sí o no, del día y la noche, de blanco y negro, de la vida y la muerte; todo ello son estigmas residuales del planeta tierra". El arte de Kosice quiere, como la metafísica o la mística, situarse por encima del conflicto materia-inmateria, situarse "más allá de los pares de opuestos", más allá de las polaridades terrestres. En plena intensidad del misterio.

Un arte que no supera nuestra condición espacial y temporal, o la órbita del dolor y el amor silvestres, es un arte menor, que muere con el espacio y el tiempo que lo acoge. Un arte que se compenetra con su espacio y tiempo pero no lo halaga sino lo ilumina y lo compromete hacia una plenitud que desborda el presente y nos proyecta más allá de la anécdota; un arte a la vez lúdico y profético, ornamental y cognoscitivo, arte elemental en los dos nobles sentidos, profano y sagrado, de Elemento, es un arte mayor.

La aparente ironía trascendental de que lo Invisible sea más importante que lo Visible —ironía bastante trágica para nosotros, seres eminentemente visuales y apenas videntes—, y ese riesgo de confundir lo Invisible con lo Vacío o la Nada, definen la difícil condición del gran artista, empeñado en descortezar, con instrumentos insuficientes, el corazón de las cosas. Lo Secreto, lo Arcano, lo Invisible, es lo opuesto a la Nada, con la que fácilmente lo confunden los desposeídos de

BIBLIOTECA NACIONAL

sentido del misterio. Lo Invisible es la anti-nada, es lo sobrecargado de ser o sustancia, la plenitud. Todo verdadero Secreto es una carga de potencia, tiene una presencia henchida, se muestra de alguna manera como una tensión, y, paradójicamente, escapa de nuestros sentidos por exceso de medida, por integridad. El aparente juego de palabras de que sean los videntes los que ven lo Invisible, corresponde a los hechos. El único consuelo es que cada día parecen ser menos raros los videntes, como si nuestros sentidos se aguzaran para lo otrora invisible y no estuviera lejano el día en que aun con los ojos naturales —sobrenaturalizados por gracia de la poesía— podamos ver los seres angélicos y las materias innominadas. Pero, mientras, videntes y reveladores nos entrenan para saber mirar y quedar a la expectativa, ejercitando la esperanza. Y uno de los modos o campos de operación es el del lenguaje, del habitualmente huérfano lenguaje humano.

La poesía (sensorial o verbal) es una de las fuerzas constitutivas del universo, más o menos velada como todas las fuerzas primordiales. Día llegará empero en que un ultrarradar capte las cargas y descargas poéticas, como se está captando ya la fuerza del pensamiento (lo que sabían hace miles de años los Vedas pero se olvidó después para darle novedad de juventud y azar al mundo). Se dice, y es creíble, que la mística Ana Catalina Emmerick percibía la diferencia de sonido entre una campana consagrada y una profana, o de sabor entre el agua corriente y el agua bendita. Creo que una naturaleza poética percibiría la diferencia cualitativa entre el agua de la cañería o la playa y el agua que vivifica ciertas esculturas de Kosice, o entre las palabras del diario y las de algunos de sus versos. No es una difusa "emoción estética" sino una descarga de vitalidad metafísica, de conocimiento por asombro que se recibe al contacto de esa obra, de alegría de la materia o la palabra recuperadas en su dignidad de don, de presencia no utilitaria.

Artista de la alta raza de Leonardos y Faustos, buscador-recibidor de arcanos, Gyula Kosice. Porque sabe pedir. Porque sabe recibir. Porque sabe dar. Artista adivinador quizá más aun que soñador. Experimentador con esas cosas tan antiguas y tan jóvenes que son la verdad y la belleza. Arte-alquimia, arte-energía, arte-revelación, arte-juego, arte-locura, sigilosas o explosivas operaciones con la materia y con la forma. Materia-forma, forma-materia. Arte secreto pero a la vez visible, visible pero a la vez secreto, arte de doble y triple y enésima faz. Asocio toda su obra con la amistad del Misterio. Y lo siento maestro en ciencias remotas y futuras, sin que pueda decir mucho por qué, quizá porque pretender ahondar modos y designios sería empañar la alegría o energía de la obra. Esas inmensas gotas de luz primordial, de sustancia plasmadora, de sus esculturas; esa inmensa ciudad-nube para recibir el Futuro; esos hidropoemas en que el agua verbal inunda el papel y ya nos baña, qué tiene que ver este arte con la América mágica o esotérica o profética, quién sabe. Puede ser una precursión, fiel al ciclo de Acuario, un comienzo de diccionario de la profecía. Esa pintura, esa poesía "liberada de expresión y signo" pero, a la vez, con una "disposición telesensoria", ¿adónde puede llevarnos que no sea un liberador no-dónde y no-cuándo, algún campo abierto por donde se cuela una ráfaga de viento cósmico, una puerta al otro-espacio, a una realidad-bis o tris donde podamos por un instante vagar desidentificados, únicos, enormes, delirantes, libres?

Dios puede hacer más de lo que el hombre puede comprender, enseña un místico. Pero alguna vez, también, algún hombre puede hacer más de lo que el hombre puede comprender. El hombre común entonces no comprende pero calla, porque se sabe en trance de revelación, porque percibe oscuramente que lo que no comprende no carece de sentido sino qu lo tiene demasiado, quizá, y por eso mismo deja en perplejidad al espectador. Es que alguien con un plus de fuego sagrado nos invita a sumergirnos en la diafanidad de las cosas.

Lo que hace que el mundo moderno sea *moderno* y no *antiguo* (y que valga la pena fechar el tiempo) es lo que tiene a la vez de "eterno" y de "diferente", es decir la novedad, la juventud del mundo. La originalidad consiste en ser eterno pero de un modo diferente. Así es la de Gyula Kosice como ser humano; y como, además, le es propio el don de libertar su asombro de ser y darlo al aire, su arte traduce la originalidad de su persona.

Suele gustar saltar. Pero generalmente, por juego o por conocimiento, para evadirse o para recuperarse, se salta al vacío. Saltar al mundo de Kosice es uno de los raros saltos a un lleno, a una plenitud de misterio.

ADOLFO DE OBIETA

N. del A.—Además de lo que Kosice ha sabido decir y hacer del agua, su obra ha sabido inspirar el homenaje de otros artistas, como esta líquida fábula tan poética de Francis Ponge, que traduzco del francés:

Fue necesario que un día un muchacho enérgico y sensible se asomase al agua desde siempre recostada sobre la tierra y, tomándola bajo los hombros, la ayudara a levantarse, a enderezarse; le enseñara a no hundirse sin cesar, a mantenerse a la altura de nuestros ojos;

Luego, sin obligarla a perder ninguna de sus cualidades de frescura, de limpidez, de fluencia,

Con el más grande respeto.

Sin petrificarla en nada, ni inducirla a ninguna mitología preconcebida,

Transformara su humildad nativa en audacia, hasta alcanzar su monumentalidad;

En fin, nos permitiera disfrutar a la vez de su carne, de su volumen y de su ojo.

He aquí lo que nos ha aportado Kosice. Sí, ya, más que la esperanza de eso.

BIBLIOTECA NACIONAL

POLÉMICA

A PROPÓSITO DE UNA RÉPLICA

"...Yo no lo llamo enfermedad y creo que la parte terapéutica del psicoanálisis es un tremendo error. Todas esas llamadas enfermedades, por tristes que parezcan, son manifestaciones de fe, esfuerzos de las personas desdichadas por aferrarse a alguna base maternal... ¿Y esperan curar eso?

FRANZ KAFKA, Cartas a Milena.

"Ah que Freud est gênant! et qu'il me semble qu'on fût bien arrivé sans lui à découvrir son Amérique!" "Mais que des choses absurdes chez cet imbécile de génie!"

ANDRE GIDE, Journal.

"Si vraiment le complexe est inconscient, c'esta-dire si le signe est séparé du signifié par un barrage, comment le sujet pourrait-il le reconnaître? *Est-ce le complexus inconscient qui se reconnaît? Mais n'est-il pas privé de compréhension? Et s'il fallait lui concéder la faculté de comprendre les signes, ne faudrait-il pas du même coup en faire un inconscient conscient?"*

J. P. SARTRE, L'être et le néant.

Mis "consideraciones profanas sobre el psicoanálisis", publicadas en el número 320 de esta revista, han tenido la virtud de irritar al señor León Ostrov, quien, en la entrega anterior, reacciona en forma un tanto desmedida ante los puntos de vista que allí expongo. Entiendo que aun supuesta la ignorancia que el señor Ostrov me atribuye, su escrito hubiera ganado en fuerza si hubiera atacado mi artículo en el verdadero terreno en que transcurre, pues su intención fundamental no era otra que la de encarar el psicoanálisis como concepción del mundo y en sus consecuencias de orden moral y social. Es en ese ámbito donde el señor Ostrov hubiera podido darme la lección que, según él, merezco. Prefirió, en cambio, glosarme punto por punto, en desmedro del texto. No intento hacer, aquí, la defensa de mi artículo, ni siquiera poner en duda la autoridad científica de Ostrov. Es posible que haya incurrido en algunas simplificaciones, inevitables en este tipo de artículos, y tampoco voy a ocultar que varios de los argumentos de Ostrov me han impre-

sionado. No niego, pues, que en algunos puntos me haya metido, quizá, en "camisa de once varas", como también es muy probable que a mi replicante se le haya "ido la mano" al acusarlo. El juicio definitivo pertenecerá a los lectores que se tomen el trabajo de leer ambos escritos. Pero hay algunos aspectos de mi artículo cuyos términos me parecen irrenunciables pese a las advertencia de León Ostrov.

1.— El psicoanálisis, por sus implicaciones morales y sociales, excede el campo estrictamente científico y comporta, bien o mal, una *filosofía* en sentido lato. Por lo tanto, es susceptible de juicio en el dominio de lo pensable. En este orden ha sido objeto de críticas fundadas por parte de quienes pueden exhibir algo más que un título de "francotirador" en la materia. Podría citar al respecto una bibliografía que el señor Ostrov debe conocer mejor que yo, pero como, honestamente, cita a Merleau-Ponty, debe releerlo en los apartados que, en el capítulo titulado "El orden humano", de su *Estructura del comportamiento,* estudian el pensamiento causal en psicología y aluden a lo "psíquico" como dialéctica en oposición a lo psíquico como *sustancia,* al modo en que el materialismo de Freud lo entendió.

2.— Desde el punto de vista de su influencia el psicoanálisis es, ya, una mentalidad y una alienación. En cierto sentido puede afirmarse que nuestro siglo piensa psicoanalíticamente. No se trata, tan sólo, de un fenómeno que encuentra su terreno propicio en la masificación social y en la propaganda. La filosofía existencial ha sufrido su influjo, permitiendo que muchos conceptos propios de la psicología —en la medida en que ésta puede constituir un reino aparte— se colaran en su seno. Así ocurre, por ejemplo, con el concepto de la angustia, ya enunciado, para no ir más lejos, por Kierkegaard y recogido en *Ser y Tiempo,* de Heidegger. Por lo que hace a este aspecto vale la pena releer las páginas de crítica que Nicolai Hartmann dedica al asunto en su *Ontología.* Tan grande ha sido la influencia del psicoanálisis que un método nacido como terapéutica de los trastornos nerviosos y vitales se ha extendido a otras esferas del saber: al estado, a la sociedad, a la literatura, etc. ¿Para qué seguir? La Iglesia, donde la institución de la confesión se adelanta, "avant la lettre", a una "descarga" que el psicoanálisis obtiene por muy distintos medios, no lo descarta. Pero los resultados de todo este proceso de secularización y manualización del problema de la existencia están a la vista. La exculpación en el orden del "complejo", el deseo enfermizo y femenino de hallar un supuesto "confort" psíquico, suprimen en muchos seudo enfermos el esfuerzo de enfrentarse virilmente con la "dureza" innata de la vida, en una lucha desesperada por ahogar en la existencia fácil y "sin prejuicios" la realidad realísima del pecado y del castigo. El androginismo de parte de la juventud, el "hippismo', el "pop art", el barbudismo y, en fin, el imperio de una sexualidad que ahora llama a las puertas de los sacerdotes que reclaman, cismáticos, su cuota de "mujer", todo ésto y mucho más viene de lejos —lo sabemos— y no vamos a caer en la puerilidad de atribuírselo a Sigmund Freud. Sí en cambio, es sintomático que el fenómeno ocurra en el siglo del psicoanálisis, aunque la crisis de lo sagrado, magis-

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

tralmente descripta por Mircea Elliade, pueda rastrearse en Nietzche. Una cosa parece cierta: el siglo XX ha vivido hasta hoy bajo la seducción de un "remedio" que disfraza en el dominio de una "técnica" y a favor de presupuestos mecanicistas la real posición del hombre frente a su mundo.

3.— A León Ostrov le molesta la sola mención de Janet. No me extraña. Este tipo de reacción es sintomático de quienes piensan que una nueva teoría, una nueva concepción, *abroga* las anteriores, sin recordar que todo saber es acumulativo y que siempre obran residuos válidos. A nadie se le ocurriría que la psiquiatría dinámica —para poner un ejemplo— vuelve inútil el pensamiento y la doctrina que en un tiempo sostuvo un Grasset, como un Merleau-Ponty (que me tengo bien leído, aunque tal vez, como lo pensará Ostrov, no bien asimilado) no pulveriza a un Ribot. Y hasta diría que un Freud no nos hace olvidar a un Beard, cuya descripción del síndrome neurasténico (y todavía hay neurasténicos) no ha perdido vigencia. Mi alusión a Janet, todo lo "cuaternaria" que le parezca a Ostrov, no ha tenido otro objeto que el de recordar que la concepción organicista no ha extraviado, en medicina y especialmente en psiquiatría y psicología, tanta validez como a l g u n o s quisieran que perdiera. Los "complejos" no anulan la noción de "terreno", que, vieja y todo, sigue prestando sus buenos servicios. Cuando, dentro de unos años, las investigaciones que hoy se están llevando a cabo silenciosamente sobre genética y bioquímica del sistema nervioso lleguen a sazón, quedará demostrado que los "organicistas", aunque desprovistos en su momento de los adelantos que proporcionaría la ciencia y la medicina ulteriores, tenían razón cuando pensaban en el "terreno". También Freud sabía algo de esto.

4.— *Lo* inconsciente es un *non-sens*. Sólo hay conciencia y lo demás es literatura. Esto lo sabe hoy cualquier filósofo y aun cualquier psicólogo con dos dedos de frente. La justificación que intenta Freud del famoso "subconsciente" en su *Metapsicología* es de una pobreza lógica que da lástima y podría ser refutada por un estudiante de filosofía. "Llamaremos, pues, "consciente" —dice allí Freud— a la representación que se halla presente en nuestra conciencia y es objeto de nuestra percepción..." Y más adelante: "Una representación inconsciente será entonces una representación que no percibimos..." Véase págs 1023 y siguientes del tomo I, X, traducción castellana de Luis López Ballesteros y de Torres, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948. León Ostrov dirá si en las proposiciones transcriptas se da o no el vicio de incluir como definido aquello que se trata de definir. Pero las peticiones de principio abundan en la obra de Freud.

5.— *Lo* inconsciente no es un lugar, ni un antro, ni un *donde*. *Lo* inconsciente es una hipótesis de trabajo, si es que no es, lisa y llanamente, una invención. Esto no lo dicen "ignorantes" como el suscripto. Está reconocido por quienes tienen autoridad científica suficiente para afirmarlo. Los años venideros asistirán a la caída de este *lo*, falso y encubridor, que ha convertido, dicho sea de paso, a cualquier ciudadano en un "psicólogo" y a cualquier pedante en un descubridor de "complejos". Corresponde, ya, a la historia de un error fatal: una pantalla que ha contribuído, junto con otros tóxicos

que no menciono para no irritar más al señor Ostrov, a falsificar esas relaciones humanas que ahora merecen la triste, patética y mezquina calificación de "human relations".

6.— Una última consideración: este siglo, sin genio ni época, en que vivimos, este siglo de maravillas científicas, este siglo pasará a la historia, también, como el de las grandes falsificaciones. Como una inmensa cutícula que impide ver y palpar los auténticos resortes de lo que merece llamarse vida, las profundas inoculaciones de una Técnica que ya tiene al hombre en sus fauces ha desfigurado el sentido profundo, vital, religioso y trágico de la existencia. Una filosofía sensual y decadente, la idolatría del hombre y de la irracionalidad, han conducido a una sociedad que, incapaz de la virtud viril de la resignación y del respeto por lo sagrado, practica, temerosa, el culto del éxito, del dinero, y, en definitiva, de las cosas. No atribuyo —sería tonto— al psicoanálisis la responsabilidad de un estado de cosas que parecería confirmar la sentencia insana de Nietzche. Pero el psicoanálisis, esa teoría que, en su fundador, juzgaba a la religión como una ilusión destinada a desaparecer y, en definitiva, como una neurosis obsesiva, esa teoría que nos veda el placer inocente de contemplar la sonrisa del niño sin la sombra de su perfidia es hijo legítimo de esa Técnica y es uno de sus tantos mitos satánicos. Ha contribuído, pues, a la alienación del hombre contemporánea. Estas palabras no comportan un juicio sumario. Todo lo que sucede sucede de un modo necesario, ha dicho Schopenhauer. El mundo ha debido pasar por Nietzche, por Marx, por Freud y hasta por un Wittgenstein, pongamos por caso.

7.— Y ahora, para descender del pedestal profético en que la ironía de mi replicante me ubicará sin duda, diré que lo que más celebro en el artículo del señor Ostrov es el magnífico chiste de Maryse Choisie. Pese a la impertinencia que supone el traerlo a cuento, me ha hecho mucha gracia. Es una pena que el señor Ostrov haya dejado todo el humor —que tuvo que pedir prestado— para el último párrafo. También lo es que haya olvidado que, como reza el adagio popular, "lo cortés no quita lo valiente".

MARIO A. LANCELOTTI

BIBLIOTECA NACIONAL

ÍNDICE

PÁG.

Después de cuarenta años, por Victoria Ocampo 1
Variación, por Jorge Luis Borges 6
Versiones de Vidyapatí, por Gabriel Zaid 7
Las revoluciones de lo creíble, por Michel de Certeau 18
Viento Norte, por Enrique Anderson Imbert 32
Los cuatro dedos, por A. F. Molina 39
La nuez de oro, por Cristina Campo 43
El espejo y la sombra, por Enrique de Rivas 54
Genaro, por Hebe Uhart 58
Imposibilidad del lenguaje o los nombres del amor, por Elizabeth Azcona-Cranwell 65

CRÓNICAS

Sábato: la construcción de la novela total, por Luis Wainerman 67
Cortázar: ¿misticismo o arte prop?, por Luis Justo 77
Estructura, sociedad y modernización, por Jorge Nóbile 82
Proceso y equilibrio, por Ricardo Pochtar 90

LIBROS

Poesía

Juan Liscano: *Edad oscura,* por Alicia M. Alonso 93
Juan Larrea: *Versione celeste,* por Miguel A. Dolan 94
Alberto Girri (selección y prólogo): *Cosmopolitismo y disensión,* por Elizabeth Azcona-Cranwell 97
Vladimiro Maiacovski: *Antología poética,* por M. D. 100

Ficción

Héctor Tizón: *Fuego en Casabindo,* por Amílcar G. Romero 103
James Baldwin: *El cuarto de Giovanni,* por Teresa Orecchia 104
Pier Paolo Pasolini: *Teorema,* por Hugo Beccacece 106

Historia

Eric. J. Hobsbawm: *Bandits,* por María Antonieta Moisá 110

Ensayos

José Lezama Lima: *La expresión americana,* por Alfredo Veiravé 112
Herbert Marcuse: *Razón y revolución,* por Jaime Barylko 116

PÁG.

Rosa Pastalosky: *Henry Fielding y la tradición picaresca,* por Silvia Cristina Lerner 119
Martin Welser: *Descripción de una forma,* por Graciela Montes 121
Darío Puccini: *Miguel Hernández, vida y poesía,* por Alicia M. Alonso 124

Teatro

Armando Discépolo: *Obras escogidas,* por Hugo Beccacece 127
Erwin Félix Rubens: *San Martín 66,* por Beatriz de Nóbile 130

ARTE

Gyula Kosice, por Adolfo de Obieta 133

POLÉMICA

A propósito de una réplica, por Mario A. Lancelotti 141

Se terminó de imprimir
en Diciembre de 1970
en los talleres de
IMPRESORA SUR, S. A.
Luis Sáenz Peña 1955
Buenos Aires (Rep. Arg.)

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

BIBLIOTECA NACIONAL

LIBRERIAS RECOMENDADAS

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 835
T. E. 35-8125/26/27

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

PINTURA ARGENTINA Y EXTRANJERA

Marcelo T. de Alvear 636

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

GALERÍA DE ARTE Y SU GRUPO DE PINTORES

Saludan y Agradecen a sus Amigos por Haberlos Acompañado Durante la Temporada 1970

Paraguay 867

GRADIVA

GALERIA DE ARTE

ARTESANÍA EN ALHAJAS

Argentina - Boliviana

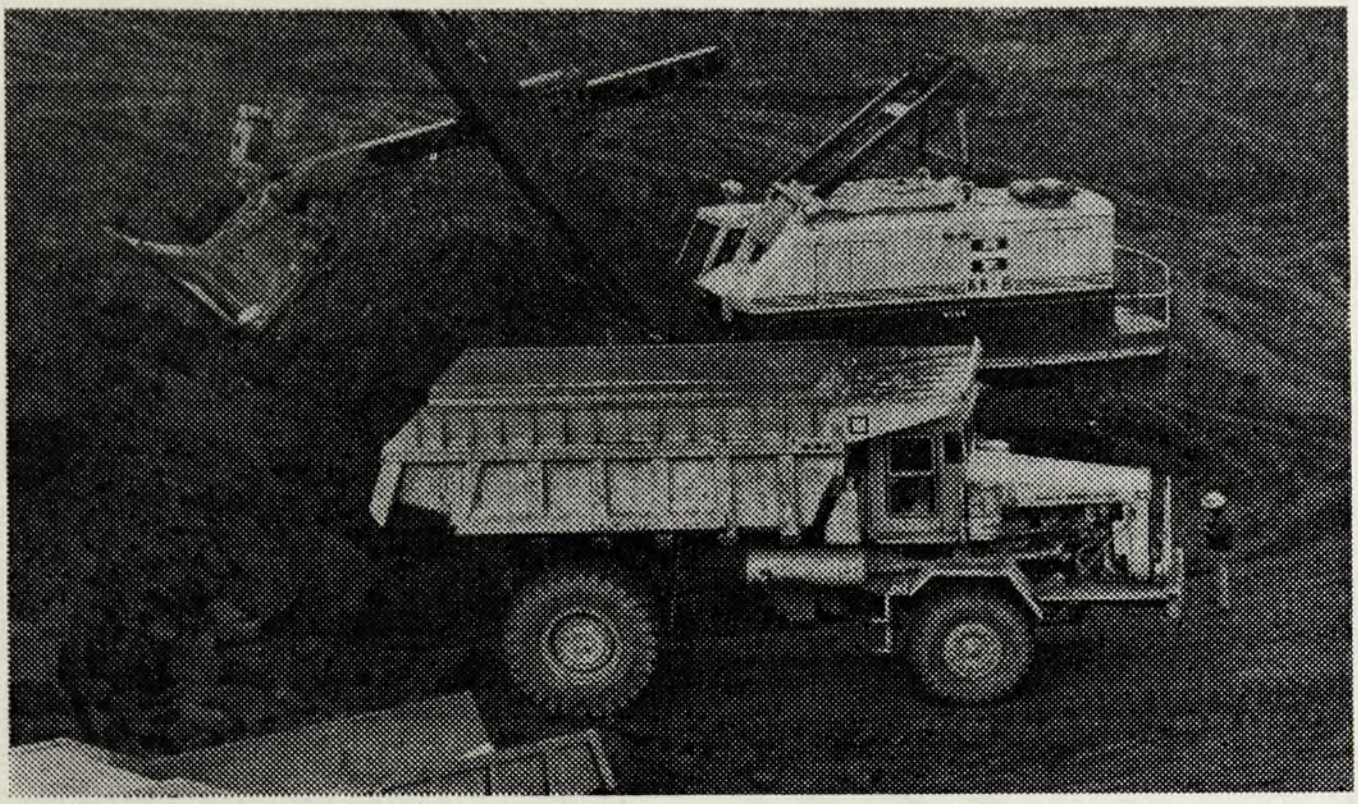
Uruguaya - Chilena

San Martín 793 Tel. 31-4262

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659 T. E. 31-1282

BIBLIOTECA NACIONAL



ELMA "hace" grandes obras públicas!

ELMA está trayendo todo el equipo para la gigantesca obra de El Chocón.
Participa en el equipamiento de la central atómica de Atucha.
ELMA trata bien a la carga y mejor a los cargadores. El delicado material transportado ha llegado sin averias ni problemas. ELMA sabe trabajar.

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

MINISTERIO DE OBRAS Y SERVICIOS PUBLICOS
SECRETARIA DE ESTADO DE OBRAS PUBLICAS Y 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.

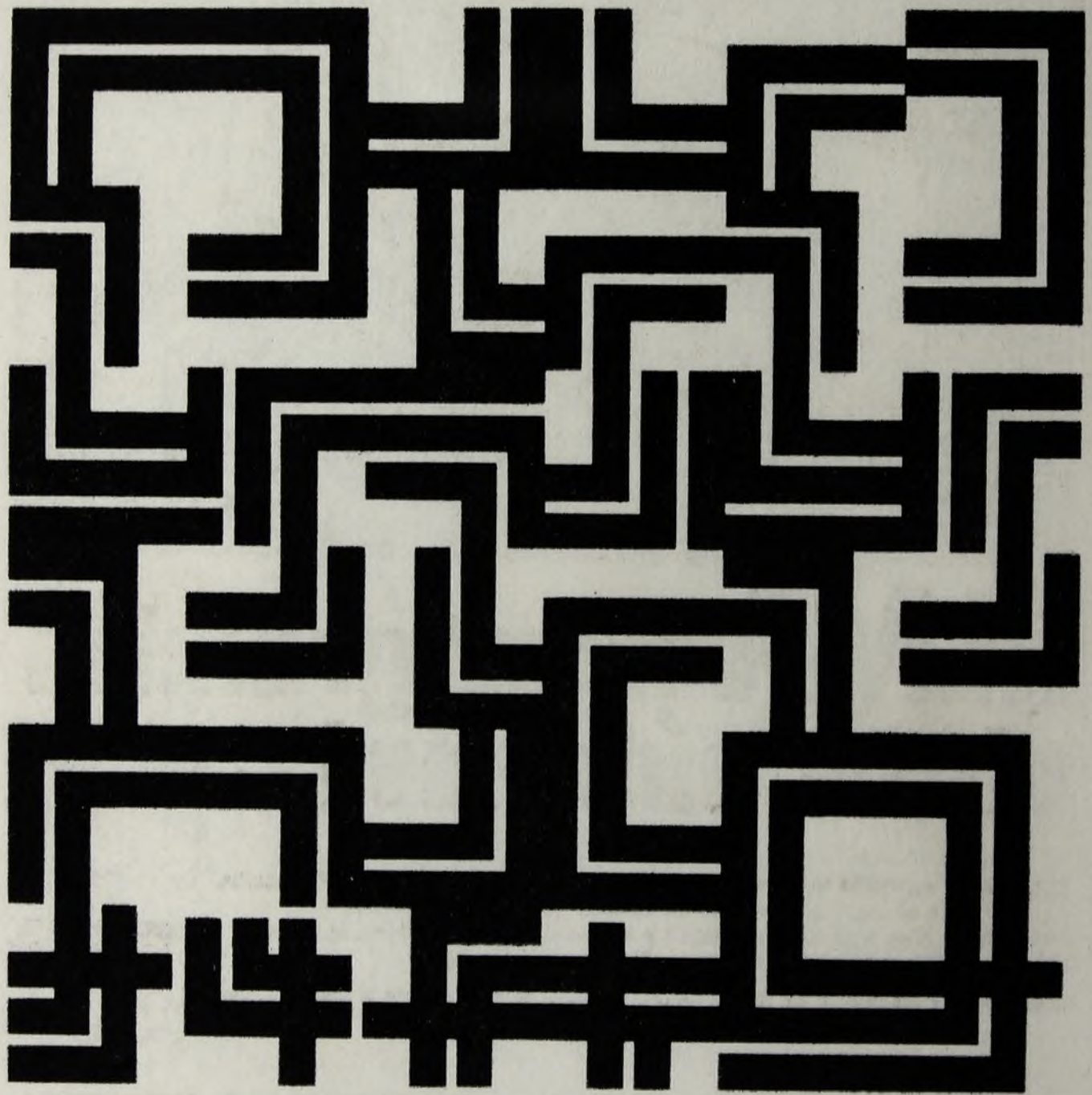
ELMA

Seguridad y eficiencia en el mar.

RESERVA DE BODEGA

CARGAS FRIGORIFICAS 31-1396 - 5816	IMPORTACION 32-6684 - 31-7189
CARGAS A GRANEL 31-8972 - 32-9280	PASAJES 31-2493 - 3181 - 32-7809
CARGAS GENERAL 31-0270 - 31-1353 - 2365	PUERTO Y ESTIBA 32-5428 - 6270 - 9370

La información pasa a través de Olivetti



La información significa el conocimiento de la noticia, comunicada y recibida. Significa palabra escrita, numero calculado, logica razonada, lenguaje humano traducido al lenguaje de las máquinas y el lenguaje de las máquinas, traducido al lenguaje humano. Significa Olivetti. Olivetti para la información significa una filosofia industrial: investigación y desarrollo de todos los medios mecánicos, eléctricos y electrónicos que, en todos los niveles y a través de todos los canales y tecnologías disponibles, crean, elaboran, transforman, comunican y multiplican cualquier tipo de información.

oliv

Precio:

H0008115

S1CJ.15.1.2