

amaru



revista de artes y ciencias
publicación de la universidad nacional de ingeniería

nº 3 jul-set 1967

nuevas matemáticas nevanlinna • lévi-strauss • poesía neruda • díaz casanueva
girri • blanca varela • narración lezama lima • benedetti • ribeyro • además arguedas
garcía bryce • coyné • vargas llosa • castillo • jitrik • martínez moreno • varese

INDICE

1 LAS NUEVAS MATEMÁTICAS

- 3 Rolf Nevanlinna / *El desarrollo de las matemáticas en el siglo XX*
8 Claude Lévi-Strauss / *Las matemáticas del hombre*
14 José María Arguedas / *Mitos quechuas poshispánicos*
19 Pablo Neruda / *La barcarola termina*
22 José Lezama Lima / *Dormido a la recepción de Proserpina*
27 Humberto Díaz Casanueva / *La visión de la semejanza*
30 Mario Benedetti / *Acaso irreparable*
34 Alberto Girri / *Dos poemas*
35 Julio Ramón Ribeyro / *Papeles pintados*
38 Blanca Varela / *Poemas*
39 André Coyné / *Enrique Molina*
45 José García Bryce / *Arquitectura en Lima, 1800-1900*
57 Acerca de Dadá y neodadaísmo (E.A.W.)
71 Mario Vargas Llosa / «Cien años de soledad», *el Amadís en América*

NOTAS COMENTARIOS APUNTES

- 75 Luis A. Castillo / *La automación, ¿esclavitud o liberación?*
81 Noé Jitrik / *Literatura argentina: sobre el peligroso y ambiguo camino de su trascendencia*

CRITICA

- 84 Carlos Martínez Moreno / *Una hermosa ampliación: «Los cachorros»*
86 Antonio Cornejo Polar / *Novelas y cuentos completos de César Vallejo*
89 Blanca Varela / *Las colinas de Iossip Brodski*
91 Franklin Pease G. Y. / *La visita de la provincia de León de Huánuco*

ESTE MUNDO

- 92 Stefano Varese / *La nueva conquista de la selva*
95 CENSURA Y TOTALITARISMO
96 LLAMAMIENTO DEL PEN CLUB INTERNACIONAL
96 NOTICIAS SOBRE LOS AUTORES

ILUSTRACIONES

- 28 *Dibujo de Henri Michaux*
45-48 *Arquitectura en Lima, 1800-1900*
53-54 *Sobre Dadá y neodadaísmo* (Duchamp, Man Ray, Picabia, Baargeld y Ernst, Schwitters, Arp, Max Ernst, van Doesburg, Peto, Rauschenberg, Tinguely y Niki de Saint-Phalle, McCracker, Kaprow, Lebel, Graham)
Viñetas de Jean Arp
Carátula J. Ruiz Durand
Contracarátula Plano antiguo del Hospital Dos de Mayo, Lima

amaru

revista de artes
y ciencias

Casilla 1301 — LIMA

Director — Emilio Adolfo Westphalen / Redacción —
Abelardo Oquendo / Blanca Varela / Secretario —
Carlos Milla Batres

Correspondentes — Antonio Cisneros / André Coyné / Alvaro Mutis / José Emilio Pacheco / Carlos Martínez Moreno / Mario Vargas Llosa

Asesores — Jorge Bravo Bresani / Luis Miró Quesada G. / Georg Petersen / Gerardo Ramos / Augusto Salazar Bondy / Javier Sologuren / Fernando de Szyszlo / José Tola Pasquel / Gastón Wunnenburger

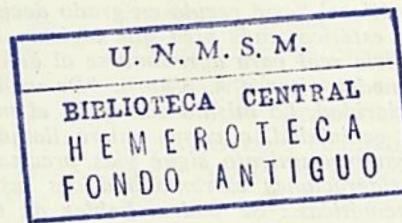


PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DE INGENIERIA
Subdivisión de Extensión Universitaria

PATROCINADORES

- BANCO CENTRAL HIPOTECARIO DEL PERÚ
CORPORACIÓN DE INGENIERÍA CIVIL
FÁBRICA PERUANA ETERNIT S. A.
IBM DEL PERÚ S. A.
TECNOQUÍMICA, S. A.

UNMSM-CEDOC



LAS NUEVAS MATEMATICAS

Al presentar el par de artículos sobre las nuevas matemáticas que se incluye en este número de 'Amaru', no estará demás recordar lo que a propósito de las viejas matemáticas escribió una vez Eugenio d'Ors, es decir, la imposibilidad de un método ad usum delphini que fuera vía fácil de acceso, o atajo que, soslayando la penosa y larga progresión, condujera a los estratos más elevados —y abstrusos— de sus teorías y aplicaciones. A pesar de tal dificultad, el reconocimiento del papel preponderante de las matemáticas en el desarrollo científico y técnico de nuestra época y el hecho nuevo de su empleo en dominios hasta hace poco bastante inmunes a su influencia, como es el caso de las disciplinas sociales y humanistas, hacen casi obligatorio no sólo que toda persona culta trate de tomar conciencia del fenómeno y sacar las conclusiones filosóficas y culturales pertinentes, sino también que las instituciones y los especialistas encargados de la formación de las nuevas generaciones se avengan a la situación y apliquen los planes y métodos de enseñanza que mejor correspondan al adelanto pedagógico y científico, y ello tanto en el nivel universitario cuanto también —y quizás sea más importante— en el escolar. La necesidad de conocimientos matemáticos para los que se dediquen a las ciencias sociales y humanistas es subrayada por Lévi-Strauss¹; aun más, se atreve a predecir que de no intervenir una reforma, los jóvenes especialistas en esas materias serán "barridos de la escena científica". Esto indicaría la anacrónico, arbitrario y anticientífico de un currículum escolar como el nuestro que no sólo exige una declaración prematura de la vocación —en jóvenes sin orientación profesional previa— sino que establece una separación nociva en "letras y ciencias" que priva a una gran parte de esos jóvenes de una introducción a conocimientos imprescindibles para los estudios que más tarde han de seguir.

Poniendo ahora de lado las dificultades inherentes al estudio y la cuestión de la divulgación y formación matemáticas, lo que tal vez más llamará la atención del lector profano será la característica especial que se atribuye a las nuevas matemáticas. Antes era común oponer arte y ciencia sobre la base del interés exclusivo, de la una, en la calidad de la experiencia, de la otra, en la cantidad. Leemos,

¹ Véase más adelante en el artículo de Claude Lévi-Strauss, la p. 13.

sin embargo, en el texto de Nevanlinna: "Esta expansión de las matemáticas en direcciones juzgadas humanísticas fue posible porque las matemáticas no están por naturaleza limitadas a lo cuantitativo o medible —algo que se entiende ahora más claramente que nunca. Se ocupan en estructuras lógicas diversas, complejos de conceptos que no tienen nada que ver con 'magnitud' o 'incommensurabilidad'. No se necesita ir más allá de la geometría euclíadiana para comprender esto; por ejemplo, ¿qué tiene que ver la teoría de la incidencia o los axiomas sobre paralelas con lo 'cuantitativo'?" Este enfoque no debe, sin embargo, inducir a suponer que la oposición tradicional entre una y otra actividad humanas haya disminuido o está por disolverse. Es verdad que con frecuencia se hace referencia a aspectos de la actividad matemática para los cuales no se encuentra otro calificativo que el de estéticos. El mismo Nevanlinna observa² que [el proceso de formación de ideas en matemáticas] "está regido en grado decisivo por normas que pueden caracterizarse como estéticas más bien que lógicas: las matemáticas se apartan de la posición de ciencia real para aproximarse al acto creador". Para corroborar esta afirmación se pueden citar a A. d'Abro: "De un lógico se espera que se concentre y piense con claridad. Lo mismo vale para el matemático, pero éste necesita, además, fantasía, genialidad, o cómo quiera llamárselo. Debe ser artista y no sólo un obrero cuyo pensamiento sigue vías preestablecidas".³ O a Friedrich Waismann: "Son consideraciones extramatemáticas las que sirven de norte a las investigaciones matemáticas... Se podría hablar de nortes estéticos. Estos no nos van a hacer posible la búsqueda; sólo nos dicen la especie de indagación que quisiéramos realizar; determinan la clase de investigaciones que nos atrae".⁴ También hay un largo párrafo al respecto en la autobiografía de Wiener: "los motivos principales para aceptar o rechazar determinado trabajo tienen que ver con el campo, muy descuidado, de la estética matemática".⁵ Todas estas opiniones apuntan a un hecho indudable: la intervención en la invención, creación, demostración matemáticas de una facultad humana preciosa, onmímoda, imprescindible: la imaginación (fuente de toda arte y toda ciencia). Pero no creemos que signifique una inversión o invasión de campos. A la ciencia compete la investigación conceptual de la realidad y, tiende a las generalizaciones y las leyes de aplicación universal. El arte tiene que ver con imágenes, con lo perceptible, con la emoción y el sentimiento, con lo peculiar y único. Podríamos decir que el arte trata de imponer a la realidad la existencia de objetos o hechos —obras y actos de arte— de validez exclusiva para el hombre y tan necesarios o inútiles como el hombre mismo, sus esperanzas, sus temores, sus angustias, sus fantasías. La ciencia nos da los instrumentos con que creemos dominar a la naturaleza. El arte sería el vano esfuerzo de hacer realidad un sueño.

Otras muchas deducciones y atingencias pueden sugerir estos artículos. Ahora sólo se señalará la pertinencia de la insistencia de Nevanlinna en el carácter de las relaciones entre teoría y aplicación. La teoría como puro juego especulativo puede a menudo ser bastante ociosa. Aunque nunca se sabe cuáles pueden ser los alcances de una teoría. Nadie habría predicho, como nos recuerda Nevanlinna⁶, que el estudio del sistema euclíadiano sería un día reinterpretado por Einstein y Minkowski en términos tales que constituirían la base de la visión que del mundo tiene la física moderna. Pero el principal soporte de la investigación matemática, en sus períodos realmente productivos y vitales, ha sido, y sigue siendo, el sentimiento y la convicción, aunque vagos, que aun en sus especulaciones teóricas más elevadas, no ha perdido contacto con la 'realidad empírica', y que por ello está llamada a ocupar un lugar prominente como importante y útil componente de la variedad y unidad de la cultura en conjunto. Se trataría, entonces, de establecer cierto equilibrio entre los sectores de la teoría y la aplicación, multiplicando para ello los contactos entre especialistas, pero sin descuidar el vuelo teórico más abstracto.

² Véase a continuación en el artículo de Rolf Nevanlinna, la p. 6.

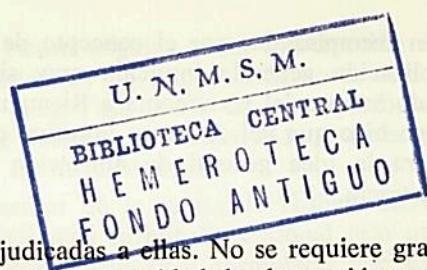
³ Véase "The Controversies on the Nature of Mathematics" en *The Rise of the New Physic: its Mathematical and Physical Theories*, New York 1951.

⁴ Cf. "Suchen und Finden in der Mathematik" en *Kursbuch* 8, 1967.

⁵ Cf. *I am a Mathematician*, Cambridge 1956.

⁶ Véase su artículo, p. 7.

Desarrollo de las matemáticas en el siglo XX



El progreso científico moderno se basa esencialmente en una comprensión más profunda de la naturaleza de los conocimientos matemáticos logrados por la llamada 'escuela axiomática'. La contribución de David Hilbert en los primeros años de este siglo fue decisiva al respecto. Sus investigaciones sobre los fundamentos de la geometría llevaron a una elucidación mayor de las conexiones típicas en que se basan los sistemas geométricos elementales. Pero su propósito era más alto. La gran significación de los estudios críticos de geometría elemental reposa sobre todo en la *actitud fundamental* general adoptada por él frente a los problemas geométricos en que se ocupó. Este hecho ha dejado su marca en las proposiciones notables con que introduce su presentación de la geometría euclíadiana.

Supongamos tres especies de objetos a los que llamaremos puntos, rectas y planos. Supongamos, además, que esos objetos están ligados por ciertas *relaciones*.

Hilbert expone luego las tres relaciones básicas de la geometría euclíadiana: relación de incidencia, relación de correspondencia y relación de congruencia.

Sigue la formulación de los axiomas; se muestra así, aunque en forma implícita, que la geometría euclíadiana constituye un todo. La síntesis lógica siguiente conduce de los conceptos básicos (objetos, relaciones y reglas) a nuevos objetos y relaciones (mediante definiciones) y a nuevas reglas y teoremas (mediante deducciones o demostraciones).

La presentación de Hilbert está ligada con debates anteriores en torno a la geometría que, especialmente en el siglo XIX, permitieron la obtención de conocimientos nuevos decisivos (Gauss, Riemann, Klein, Helmholtz, Poincaré, etc.). Hilbert, empero, insistió en forma más clara y explícita en que un conocimiento cabal de lo que era la geometría no sería posible, una vez por todas, sino dejando de lado las 'cualidades geométricas' de los objetos geométricos y las relaciones originalmente asociadas a ellos en el nivel empírico intuitivo de la geometría. Los 'puntos', 'rectas', etc., quedaron disociados de esas concepciones, sin sentido desde el punto de vista lógico, y fueron entendidos sólo como cosas abstractas, como elementos de determinados conjuntos. Las relaciones geométricas fueron así disociadas también de las considera-

ciones intuitivas adjudicadas a ellas. No se requiere gran libertad de pensamiento ni capacidad de abstracción para comprender y apreciar la importancia de este proceso de disociación inherente a la concepción hilbertiana, en comparación con las presentaciones intuitivas, más antiguas y tradicionales, si se expresa el pensamiento con bastante claridad y ponderación y se le ilustra mediante 'reinterpretaciones', cualitativamente diferentes, a base principal, aunque no exclusivamente, de los modelos aritméticos que ofrece la geometría analítica. Esto se aplica, por lo menos, a la concepción de los objetos geométricos básicos (puntos, rectas, planos) como elementos de tres especies de conjuntos sin otras cualidades gráficas especiales que las presupuestas por el concepto intuitivo de 'conjunto', o sea, una colección de elementos dados sin otras características cualitativas que la 'existencia individual', de modo que los elementos arbitrarios son o idénticos ('los mismos elementos') o no idénticos ('elementos diferentes').

El concepto abstracto de relación ofrece tal vez más dificultades. Parece que aun para los estudiosos de filosofía la palabra 'relación' se combina ocasionalmente con ideas vagas. Para un matemático el asunto es tan claro cuánto simple. Lo decisivo es la *idea de correspondencia* (o, más generalmente, de aplicación). Por ejemplo, el hecho que dos conjuntos geométricos elementales —puntos y rectas— estén vinculados por una relación de incidencia no significa sino que para cada punto hay un conjunto correspondiente de rectas (las que se consideran incidentes con el punto dado).

La transición de la idea intuitiva original acerca del significado de la relación de incidencia ("una recta pasa por un punto") al significado más amplio basado en el concepto más general de 'correspondencia', tiene un equivalente remoto en el proceso de liberación lógica que sufrió el *concepto de función* en el siglo pasado. Originalmente este concepto se definía como una ley aritmética o analítica, la cual en el caso de determinado número o argumento daba como 'resultado' otro número (el valor de la función) o muchos otros números (cuando la función tenía valores múltiples). La idea moderna de función se desinteresa de las manipulaciones aritmético-analíticas que llevaban del argumento a la función. Estas

son reemplazadas por el concepto de correspondencia o aplicación general: intuición muy significativa que en todo lo esencial se remonta a Riemann. Un proceso análogo hizo que del concepto intuitivo de 'proyección' surgiera la idea general de aplicación y correspondencia abstracta.

La contribución de Hilbert constituye una de las etapas más notables de la historia de las ideas científicas. Lo más remarcable es que la nueva comprensión general de la manera como se origina la teoría matemática fuera lograda como resultado final de esfuerzos científicos tendientes a esclarecer los problemas más antiguos y elementales de las investigaciones exactas: la geometría euclíadiana.

La concepción general y libre sostenida por Hilbert respecto a ese sistema de geometría elemental, le condujo a plantear también las cuestiones generales de conocimiento asociadas con *toda* teoría matemática que alcanza el nivel axiomático. La teoría aparece así como una 'teoría estructural' lógica, como un sistema de objetos básicos, relaciones básicas y conjuntos básicos (axiomas), el cual se presupone válido para esos objetos y esas relaciones. Esas cuestiones se refieren a: 1) la consistencia del sistema axiomático, 2) la independencia del sistema, y 3) la completitud del sistema.

Con ayuda de la geometría analítica esas tres cuestiones se han reducido, por lo que respecta a la geometría elemental euclíadiana e hiperbólica, a la cuestión de si *la aritmética constituye un sistema lógico coherente*. Suponiendo esto, se concluye que:

- 1) El sistema axiomático euclíadiano también es coherente: no puede llevar a dos consecuencias que impliquen una contradicción explícita.
- 2) Los axiomas euclidianos pueden ser reducidos de modo que sean lógicamente independientes entre sí.
- 3) La geometría euclíadiana es un sistema completo. Esto significa que su estructura lógica está determinada únicamente, salvo isomorfías: dos 'realizaciones' o 'modelos' de la geometría euclíadiana son isomorfos si sus objetos básicos y relaciones básicas pueden aplicarse en correspondencia, biunívoca, manteniéndose válidas las relaciones restantes (dos objetos en un modelo asociados a una relación básica de geometría elemental tienen, como objetos-imágenes en el otro modelo, dos objetos asociados a la 'relación imagen' de la relación pertinente).

El problema de la naturaleza lógica de la geometría llevó

así a Hilbert a un problema correspondiente en aritmética. Las discusiones sobre estos problemas se han desarrollado durante medio siglo y están lejos de haber sido terminadas.

El surgimiento del 'modelo axiomático de pensamiento' no sólo ha dejado su marca en las investigaciones sobre los fundamentos de las matemáticas, sino ha influido también decisivamente en toda la tendencia expansiva de las matemáticas de nuestro tiempo. Los no matemáticos se asombrarán de esta afirmación. ¿Acaso la índole de las matemáticas no implica que su método es axiomático? ¿Cuál otro podría ser su objetivo si no sacar conclusiones correctas de premisas formuladas claramente (axiomas) mediante deducciones válidas lógicamente? Esta objeción está justificada y hay que preguntarse si el título 'método axiomático' describe adecuadamente lo que es esencial al propósito.

De hecho, lo que es nuevo en el modo axiomático de pensamiento se relaciona menos con las exigencias más estrictas de exactitud lógica impuestas hoy en día a las matemáticas, que con la interpretación más libre y abstracta de la naturaleza de las teorías matemáticas a la que ha llevado la liberación antes mencionada como consecuencia de estudios fundamentales de geometría elemental. Baste con recordar aquí dos dominios principales en los que el modo axiomático de pensamiento ha determinado una renovación total, y en gran escala, y una expansión provechosa: el álgebra y la topología 'modernas'.

En los últimos decenios, la escuela francesa de Bourbaki llevó a cabo un intento impresionante de establecer las matemáticas como construcción axiomática sobre base general coherente.

Desde comienzos del siglo, el tratamiento axiomático ha servido de fermento en casi todas las ramas especiales de las matemáticas. Como subrayó Einstein en otro contexto, la teoría de la relatividad se basó principalmente en la comprensión general ganada gracias a las investigaciones fundamentales en el campo de la geometría. Sin ese trabajo preparatorio no hubiera sido concebible la interpretación monumental, por Einstein y Minkowski, del mundo físico en términos de geometría cuatridimensional con una métrica indefinida. La teoría clásica de Newton también puede ser entendida y presentada como una geometría cuatridimensional de carácter métrico semi definido.

La comprensión general obtenida por medio de las investigaciones fundamentales de geometría ha preparado igualmente el camino a otras realizaciones matemáticas

no previstas. Como ejemplos pueden mencionarse los logros en este siglo de la teoría de la probabilidad (como rama de la teoría de funciones aditivas de conjuntos), la teoría de la información, la econometría, la teoría de los juegos y conclusiones, con los que se ha 'matematizado' la investigación en campos en los cuales la acción humana interviene en grado esencial, hasta ahora considerados fuera del alcance de los métodos matemáticos. Esta expansión de las matemáticas en direcciones juzgadas humanísticas fue posible porque las matemáticas no están por naturaleza limitadas a lo cuantitativo o medible —algo que se entiende ahora más claramente que nunca. Se ocupa en estructuras lógicas diversas, complejos de conceptos que no tienen nada que ver con 'magnitud' o 'mensurabilidad'. No se necesita ir más allá de la geometría euclíadiana para comprender esto; por ejemplo, ¿tiene algo que ver la teoría de la incidencia o los axiomas sobre paralelas con lo 'cuantitativo'? Una vez comprendida correctamente la enorme cantidad de generalizaciones y refinamiento contenido en el concepto matemático de aplicación y correspondencia en cuanto concierne a las conexiones funcionales del mundo de la experiencia o de las bellas artes, ya no sorprende que los complejos empíricos accesibles a esa idealización conceptual amplia y aplicable a sistemas lógicamente estructurados y, por tanto, tratables matemáticamente, no estén limitados a la aritmética, la geometría o las teorías que hasta ahora concernían principalmente a las ciencias exactas. Muchos de los campos nuevos no se prestan a ser tratados mediante las teorías matemáticas antiguas; por lo contrario, proporcionan material empírico e impulsos para nuevos complejos de ideas y problemas matemáticos. Aquí vemos cómo se repite esa interacción de experiencia y experimento, por un lado, y de formación de teorías matemáticas, por otro, que como un hilo indeleble atraviesa todo el curso histórico de las ciencias exactas.

Poco después de las investigaciones fundamentales de Hilbert sobre las bases de la geometría elemental, varios estudios en el nivel de las matemáticas superiores señalaron nuevos rumbos. La teoría hilbertiana de los operadores lineales y sus valores propios, y de los sistemas ortogonales en un espacio de funciones se basaron en las ecuaciones integrales. No obstante, su idea rectora era geométrica: Hilbert entendía el análisis funcional como una extensión de la geometría analítica euclíadiana (la teoría de las formas lineales y cuadráticas) al espacio euclíadiano con un número infinito de dimensiones. J. von Neumann dio forma axiomática definitiva a la teoría de los espacios de Hilbert. En esta forma, esa brillante teo-

ría constituye una piedra angular en la construcción de las matemáticas modernas. Su importancia no se limita a las matemáticas 'puras'. La teoría de los espacios de Hilbert ocupa lugar destacado en asuntos muy diversos, v. gr., en la teoría cuántica moderna.

Otra aplicación peculiar de la teoría de Hilbert acerca de la geometría euclíadiana infinitodimensional está asociada con el problema variacional formulado por Riemann con el fin de solucionar el problema de los valores de contorno de ecuaciones diferenciales de segundo grado en derivadas parciales de tipo elíptico. El problema se resuelve determinando, dentro de la clase de todas las funciones (suficientemente regulares) con valores de contorno dados, la que minimiza la integral de Dirichlet asociada con la ecuación diferencial (principio de Dirichlet). Reinterpretado en el espacio de funciones hilbertiano, el problema se relaciona con el trazado de una perpendicular desde determinado punto en este espacio hasta un plano (de dimensión infinita) representado por funciones con valores de contorno que se anulan. Según Euclides, sin embargo, esta recta perpendicular puede caracterizarse en dos maneras equivalentes:

- 1) La recta es perpendicular al plano.
- 2) El segmento perpendicular es el segmento más corto que une el punto y el plano.

La condición 1) implica que 'la perpendicular' satisface la ecuación diferencial, y la 2) que la integral de Dirichlet alcanza un mínimo.

La calidad de 'mínimo' de acuerdo a la geometría elemental, de la perpendicular en el espacio de funciones corresponde al principio de Dirichlet. Esta idea, tan simple cuanto brillante, es una de las más fascinantes indicaciones de la enorme capacidad de la estructura geométrica euclíadiana, en apariencia extremadamente elemental.

Lo anterior es sólo una breve reconsideración de algunos de los aspectos principales del desarrollo de las matemáticas desde principios de este siglo. Podemos aprender al menos una cosa de todo lo acontecido en las matemáticas durante estos decenios de vasta expansión: este periodo si algo prueba es la gran importancia, tanto en principio como en sustancia, del *sistema elemental euclíadiano*. Esta teoría había sido destacada siempre, como el ideal de la ciencia exacta. Nuestro siglo ha presenciado una renovación peculiar de dicha teoría matemática básica, cuya enorme vitalidad se ha comprobado en dos direcciones principales diferentes: ha dado impulso a la revolución que para las matemáticas ha significado el

surgimiento del modo axiomático de pensamiento, y esto ha sido provechoso en las más diversas ramas de la investigación matemática y lógica. Pero igualmente, y en una relación más importante, ha tenido una renovación imprevista por obra de las generalizaciones que ha permitido en la geometría euclíadiana de dimensión infinita, el espacio hilbertiano y sus aplicaciones.

En vista de ello, es sorprendente que un grupo de entusiastas partidarios de una reforma radical de las matemáticas escolares se haya agrupado bajo el lema de "¡Abajo Euclides!" ¿Cómo pudo jamás sugerirse nada más estrecho que eso y, además, por gente que indudablemente tiene méritos por sus notables contribuciones a la ciencia matemática contemporánea?

El asunto no puede ser desechado simplemente como un chiste de mal gusto, incluso suponiendo que el lema fue acuñado sobre todo para causar sensación. Como síntoma de un modo de pensar difundido en la actualidad en el mundo matemático, vale la pena examinarlo de cerca. Las matemáticas combinan en forma única dos opuestos: la exactitud y la libertad. Pero esta *coincidentia oppositorum* también es un peligro para las matemáticas y los matemáticos. Las matemáticas reciben su impulso de la experiencia y la percepción de realidades empíricas, pero en comparación con otras ciencias están menos rígidamente atadas al material de partida. Por lo contrario, su tarea es 'teorética': partiendo de ciertos fenómenos característicos de determinada esfera de la experiencia, se disocia paulatinamente de ellos. Sobre una base empírica dada erige una realidad ideal más alta. En esta forma las matemáticas, durante el proceso de formación de ideas, dejan el fundamento empírico que ha dado origen a la teoría. Dicho proceso está regido en grado decisivo por normas que pueden caracterizarse como estéticas más bien que lógicas: las matemáticas se apartan de la posición de ciencia real para aproximarse al arte creador. En comparación con la actividad artística, la 'objetividad' relativa de la creación matemática reside principalmente en que es más exacta y única.

Por muy alto que se remonten las matemáticas por encima del nivel intuitivo empírico —de base histórica y genética— algo de su origen persiste, incluso en las teorías matemáticas más abstractas. En vista del desarrollo histórico de las matemáticas y su enorme expansión actual, se puede convenir en el concepto de la antigua filosofía, es decir, que las teorías matemáticas, en su exactitud y belleza abstractas, expresan una realidad ideal más alta que la esfera de la experiencia que les han dado los impulsos rectores. Cada uno de los complejos biológica y prácticamente significativos del 'mundo de la experien-

cia' puede ser entendido como un desafío a crear por medio de las matemáticas —esto es, mediante un análisis, una idealización y una síntesis estrictamente conceptuales— una imagen de las 'estructuras' contenidas en ese mundo en estado natural.

Mientras las matemáticas han seguido esa vía, tanto orgánica cuanto libre, han sido capaces de conservar su vitalidad. El establecimiento de sistemas axiomáticos enteramente arbitrarios como punto de partida de la investigación lógica nunca ha dado resultados de importancia. Es difícil que un matemático niegue esto. Pero la conciencia de esta verdad parece que se ha embotado en los últimos decenios, especialmente entre los matemáticos jóvenes. El interés está dirigido unilateralmente hacia las generalizaciones formales —terreno fértil para éxitos aparentes y ganados fácilmente—, en lugar de hacia los problemas más difíciles concernientes a las ideas y la esencia de las matemáticas reales. Como ocurre a menudo con los extremistas, esa posición está unida a una gran arrogancia frente a las tendencias que no siguen devotamente los lemas modernos. Tras la estela de la revolución representada por Bourbaki —en sí misma una contribución impresionante de suma importancia— se ha aventurado una multitud de imitadores.

Aquí se repite algo que siempre ha ocurrido en diversas conexiones durante el desenvolvimiento de ideas e ideologías. Como ha sucedido antes, la historia decidirá lo que tiene valor duradero. Es el destino de los imitadores ser olvidados. Pero el estorbo y la confusión de ideas que producen temporalmente, quizás constituyan hoy en día un peligro mayor que en lo pasado, debido a la expansión de las matemáticas y al creciente número de practicantes que están atrayendo. En este campo, por otra parte, los fenómenos en masa asumen, cada vez más, posición dominante. Entre las numerosas publicaciones sobre matemáticas que inundan el mundo, no es fácil encontrar las pocas que realmente contienen el germe de una idea valiosa, a pesar de los numerosos y laudables esfuerzos por orientar a los investigadores mediante documentos de referencia, revistas y monografías.

La investigación está en peligro de perder contacto, en ciertos medios, con la línea genética histórica, la única que puede llevar a la comprensión de las tendencias vitales en el campo de las matemáticas. Sin negar el valor de las investigaciones matemáticas como elevado objetivo en sí mismo, hay buenos motivos para señalar las desventajas, también en esta rama de la cultura, de la actitud extrema *l'art pour l'art*, que determina una incertidumbre creciente del juicio y el gusto.

Al mismo tiempo, está ganando terreno una actitud equivocada respecto a lo que se llaman las 'aplicaciones de las matemáticas'. Por su índole íntima, las investigaciones matemáticas llegan a apartarse —en sus idealizaciones y generalizaciones abstractas— de la realidad empírica, aunque tenga posibilidades imprevistas de reaccionar, a un nivel teórico elevado, en 300 regiones amplias de la investigación y la cultura científicas, aun en aquellas que durante la etapa inicial de la formación de la teoría matemática parecen carecer de conexión alguna con la base empírica que inspira, al comienzo, la investigación teórica. Es muy notable que precisamente por medio del 'modo axiomático' de pensar se haya profundizado la comprensión del vínculo que une la 'teoría' y sus 'aplicaciones'. Con la formulación teórica se cristalizan estructuras matemáticas que, interpretadas apropiadamente, tienen aplicaciones en diversos campos que al profano parecen enteramente sin relación entre si. Junto con la subdivisión de las ciencias y la consiguiente especialización necesaria, se nota, en la capa superior de la investigación teórica, una tendencia opuesta directamente a las síntesis comprensivas y a una mayor unidad.

¿Quién hubiera predicho que el estudio del sistema euclíadiano, en las modificaciones y extensiones abstractas sufridas por la geometría diferencial general y multidimensional euclíadiana y riemanniana, sería un día reinterpretado por Einstein y Minkowski en términos tales que constituirían la base de la visión del mundo que nos ofrece la física moderna? ¿O que las investigaciones abstrac-

tas de álgebra, basadas fundamentalmente en la aritmética empírica y práctica, desempeñarían en nuestro tiempo un papel importante en la física atómica?

"La ciencia busca la verdad por amor de la verdad", dice la expresión conocida. No se debe olvidar, empero, que el impulsor recóndito de la investigación matemática, durante sus períodos realmente productivos y vitales, ha sido, y sigue siendo, el sentimiento y la creencia, aún vagos, de que las matemáticas, incluso en sus especulaciones teóricas más altas, no han perdido contacto con la 'realidad empírica' y que están llamadas por ello a ocupar una situación prominente como componente, importante y útil, de la totalidad cultural varia y una.

El hecho de que se haya debilitado la conciencia de esas conexiones nos muestra el abismo que separa actualmente las matemáticas 'puras' de las 'aplicadas'. Las cosas eran diferentes hace sólo unos decenios. La mayoría de los matemáticos más notables (Klein, Hilbert, Poincaré, Minkowski, Weyl, von Neumann) contribuyó también considerablemente al campo de la física.

La situación diversa actual puede explicarse sólo parcialmente como resultado necesario de la expansión y diversificación de las ciencias.

Es posible que en un futuro muy próximo los que se dedican a las 'matemáticas aplicadas' reestablezcan los contactos entre teoría y práctica que hacen falta hoy en día: más que nunca las 'aplicaciones' dependen, inclusive, del apoyo de las teorías más abstractas.

Las matemáticas del hombre

En la historia de la ciencia todo acontece como si el hombre hubiera establecido muy pronto el programa de sus investigaciones y, una vez fijado éste, hubiera tenido que esperar largos siglos para ser capaz de realizarlo. Ya al comienzo de la reflexión científica, los filósofos griegos se plantearon los problemas de la física en términos de átomo; veinticinco siglos más tarde y, sin duda, de una manera que no imaginaron, empezamos a llenar los marcos que ellos habían trazado. Sigue lo mismo con la aplicación de las matemáticas a los problemas humanos, pues fue hacia el hombre, más bien que hacia el mundo físico, que se orientaron las especulaciones de los primeros geómetras y aritméticos. Pitágoras estaba comprobado de la significación antropológica de los números y las figuras; Platón imbuido de las mismas preocupaciones.

Desde hace unos diez años esas antiguas meditaciones han cobrado actualidad. Y no son problemas que atañen exclusivamente a las ciencias sociales. Se encuentran también en las llamadas ciencias humanas (en cuanto puedan distinguirse éstas de aquéllas); diré aún más: es tal vez en las ciencias humanas en donde se ha manifestado primero la evolución más sensacional, quizás porque esas ciencias parecen, a primera vista, las más alejadas de toda noción de rigor y de medida; pero también, sin duda, a causa del carácter esencialmente cualitativo de su objeto, que les impedía aferrarse, como las ciencias sociales hicieron durante tanto tiempo, al remolque de las matemáticas tradicionales y les imponía, por lo contrario, apelar a ciertas formas audaces e innovadoras de la reflexión matemática.

En el dominio lingüístico es donde mejor se pueden seguir las etapas de esta evolución y percibir su carácter fundamental. Desde el punto de vista que aquí nos interesa, la lingüística ocupa una posición privilegiada: está, por una parte, clasificada entre las ciencias humanas; pero tiene por objetivo un hecho social; el lenguaje no sólo implica la vida en sociedad sino que lo funda: ¿qué sería una sociedad sin lenguaje? En fin, el lenguaje constituye el más perfecto y complejo de esos sistemas de comunicación en los que consiste toda la vida social y que las ciencias sociales —cada una en su nivel particular— se proponen estudiar.

En consecuencia, se puede decir que toda transformación dentro de la lingüística posee valor tópico tanto para las ciencias sociales como para las humanas. Entre 1870 y 1920 se introdujeron en este dominio dos ideas fundamentales: una, que el lenguaje está constituido por elementos discontinuos, los fonemas; la otra, que el análisis lingüístico permite establecer sistemas, es decir, conjuntos regidos por una ley de coherencia interna en que, por tanto, los cambios que ocurren en una parte conducen necesariamente a otros que son, por ello, previsibles.

Estos principios han dado origen a la lingüística estructural, la cual se funda en el carácter discontinuo de los elementos microscópicos de la lengua, los fonemas, primero para identificarlos y, luego, para determinar las leyes de su coexistencia recíproca. Estas leyes presentan un grado de rigor enteramente comparable al de las leyes de correlación en las ciencias exactas y naturales.

Ahora bien, las investigaciones de laboratorio efectuadas independientemente por los ingenieros de comunicaciones debían llevar, hacia 1940, a concepciones muy parecidas. Tanto en la realización de aparatos para analizar la palabra como en la formulación teórica de los métodos intelectuales que rigen el trabajo de los especialistas en comunicaciones (expuesta por primera vez de manera sistemática por el ingeniero y matemático Claude Shanon), encontramos los mismos e importantes principios de interpretación que la teoría lingüística había formulado, a saber, que los mecanismos de la comunicación entre los hombres reposan sobre la combinación de elementos ordenados; que las posibilidades de combinación están regidas, en cada lengua, por un conjunto de compatibilidades e incompatibilidades; finalmente, que la libertad del discurso, tal como se define en los límites de estas reglas, está sujeta, en el tiempo, a ciertas probabilidades. Así, por una conjunción que permanecerá memorable, la célebre distinción de Saussure entre el lenguaje y la palabra coincide con las dos grandes orientaciones del pensamiento físico contemporáneo, dependiendo el lenguaje de interpretaciones mecanistas y estructurales y abriendose en cambio la palabra, no obstante su carácter aparentemente imprevisible, libre y espontáneo (o tal vez a causa de él) al cálculo de probabilidades. Por primera vez en la historia de las ciencias huma-

nas era posible, al igual que en las ciencias exactas y naturales, hacer experimentos de laboratorio y verificar empíricamente las hipótesis.

Por otro lado, Saussure introdujo una comparación entre lenguaje y ciertos juegos de estrategia como el ajedrez. Esta asimilación del lenguaje a una especie de juego combinatorio permitiría a la lingüística recurrir de inmediato a la teoría de los juegos, tal como la habían formulado J. von Neumann y O. Morgenstern (*Theory of Games and Economic Behaviour*, 1944). Pero la teoría de los juegos, como el título del libro indica, fue publicada por los autores como una contribución a la ciencia económica. Este encuentro imprevisto entre una ciencia llamada humana y otra considerada más bien social, pone en evidencia ese carácter fundamental de la comunicación sobre el que reposan todas las relaciones humanas, pues el intercambio de mensajes, en que consiste la comunicación lingüística, y el intercambio de bienes y servicios, objeto de la ciencia económica, al depender de un mismo formalismo empiezan a parecer fenómenos del mismo tipo. Finalmente, rigiéndose el estado del discurso, a cada instante, por los estados inmediatamente anteriores, el lenguaje resultaría depender también de aquella teoría de los servomecanismos, toda compenetrada de consideraciones biológicas, que ha ganado fama bajo el nombre de cibernetica. Así en el espacio de algunos años, especialistas en apariencia tan alejados unos de otros, como biólogos, lingüistas, economistas, sociólogos, sicólogos, ingenieros de comunicaciones y matemáticos, se hallan súbitamente lado a lado y en posesión de un formidable aparato conceptual, el cual poco a poco descubren que constituye para ellos un lenguaje común.

Se debe señalar, por otra parte, que la evolución cuyas etapas acabamos de trazar rápidamente, continúa. Después del encuentro de lingüistas e ingenieros en el terreno de la fonología, un nuevo desarrollo independiente conduce actualmente a los lingüistas a una formulación más rigurosa de los problemas de la gramática y el vocabulario; en tanto que el problema técnico de las «máquinas de traducir» impone a los ingenieros preocupaciones del mismo tipo. Hace algunos años el estadígrafo inglés Yule expuso un método matemático para la crítica de textos (*Statistical Study of Literary Vocabulary*, 1956). Hoy ciertos medios religiosos, tradicionalmente alertas a todo intento de reducir el hombre a puros mecanismos, no vacilan en utilizar métodos matemáticos para el estudio crítico de los textos evangélicos. En un congreso internacional de filología realizado en Inglaterra en 1954, se señaló la creciente importancia del pensamiento matemático para la filología, la crítica literaria y la estilística

ca. Ciertos signos precursores muestran que la historia del arte y la estética (las que, por otra parte, a menudo y desde hace siglos han acariciado este sueño) no están lejos de aventurarse por el mismo camino.

Cuando los especialistas en ciencias sociales se exponen a la aventura matemática, pueden sentirse reconfortados y alentados al saber que no son los únicos en correr tales riesgos. En realidad, son conducidos por un inmenso impulso cuyo origen les es exterior. Si tantos especialistas en ciencias sociales manifiestan hoy su fe en los métodos matemáticos, no lo hacen tanto por los resultados obtenidos por ellos mismos con tales métodos, sino en razón de la inmensa ayuda aportada por las matemáticas a otros campos, especialmente a las ciencias físicas.

Con todo, es necesario evitar algunas confusiones y precisar la originalidad del acercamiento del cual somos testigos desde hace varios años.

Los especialistas en ciencias sociales no han esperado ciertamente estos últimos diez años para darse cuenta de que la ciencia no es verdaderamente tal sino cuando consigue formular un riguroso encadenamiento de proposiciones, y de que las matemáticas constituyen el lenguaje más apto para lograrlo. Desde hace tiempo, la sicología, la ciencia económica y la demografía recurren al razonamiento matemático. Y si bien es cierto que para la primera de estas disciplinas, la aplicación de métodos matemáticos ha quedado limitada a la sicotecnia y a la sicología experimental (y aún allí siempre sometida a crítica), se puede decir que para las otras dos la aspiración al rigor matemático y la utilización de métodos matemáticos son contemporáneas de su nacimiento y se han desarrollado al mismo tiempo que ellas. ¿Debemos por ello concluir que la novedad se reduce a extender procedimientos, usados desde hace tiempo en otras partes, a nuevas disciplinas: sociología, sicología social, antropología? Esto sería desconocer completamente la revolución en marcha.

Si desde hace por lo menos 50 años (y aún más en lo concerniente a la ciencia económica y la demografía), las ciencias sociales han recurrido a las matemáticas, ha sido siempre, en efecto, con la misma preocupación cuantitativa. Se trataba para ellas de medir las magnitudes que, en sus dominios respectivos, se prestaban a semejante tratamiento: cifras de población, recursos económicos, masa de salarios, etc. Cuando, como en el caso de la sicología, las realidades observadas no parecían presentar de inmediato un carácter cuantitativo, se procedía indirectamente esforzándose en señalar, por medio de una escala cuantitativa creada para las necesidades del asun-

to, variaciones originales donde sólo el aspecto cualitativo era percibido directamente, v. gr., los métodos tendientes a reducir las diferentes manifestaciones de la inteligencia a los valores numéricos de una escala. Todo el esfuerzo de matematización se reducía así a dos tipos de operaciones: extraer, por una parte, el aspecto cuantitativo de las observaciones y, por otra, medirlo con el máximo de precisión.

Esta doble ambición es perfectamente legítima cuando los hechos presentan efectivamente un carácter cuantitativo y cuando se pretende deducir los conocimientos de este aspecto cuantitativo. Es indudable que la demografía y la ciencia económica encuentran su mayor justificación en la aplicación de dichos métodos. Deseamos conocer los datos cuantitativos referentes a la evolución numérica de la población, al crecimiento o disminución de sus recursos, etc., y no hay razón alguna para suponer que en lo futuro las disciplinas mencionadas no continúen realizando análisis de este tipo.

Sin embargo, aun en este terreno limitado surgen dificultades. Para abstraer los aspectos puramente cuantitativos de los fenómenos de población, están obligados los demógrafos a empobrecerlos. Las poblaciones de que tratan no tienen sino una relación lejana con las poblaciones reales; están compuestas de individuos asexuados a los cuales se confiere indistintamente la capacidad de reproducirse. Las sociedades de los demógrafos son por eso conjuntos artificialmente homogéneos; rasgos fundamentales de su estructura son ignorados a tal punto que cada vez que es posible la observación global de una sociedad, la conducta real de la población en muy poco concuerda con los modelos abstractos de los demógrafos.

Los economistas encuentran dificultades del mismo orden. También ellos, para permitirse un tratamiento cuantitativo, deben empobrecer, descuidar y deformar. Aún así la cosa no es siempre fácil: en los estudios económicos se advertirá con frecuencia la mención de un factor exógeno no cuya intervención puede a cada instante transtornar el orden de magnitud y la naturaleza de las previsiones. Este factor exógeno es precisamente aquello que el economista está condenado a ignorar, o a rechazar, de los hechos observados para poder tratarlos como cantidades. Por otra parte —y este es un segundo aspecto del problema— las extrapolaciones de los economistas no pueden fundarse sino en largas series de observaciones. Pero las series de que dispone el economista siempre tienen carácter histórico. Nos encontramos, pues, ante un dilema: o bien se amplían las series cuyos elementos se volverían, en consecuencia, cada vez menos comparables, o se les reduce para salvar su homogenei-

dad interna, so pena de un crecimiento concomitante del margen de incertidumbre de las previsiones. Lo que se gana en significación se pierde en precisión de medida e inversamente.

Palpamos aquí una dificultad esencial de la medición en las ciencias humanas y sociales. En nuestras disciplinas hay, sin duda, muchas cosas que se pueden medir de manera directa o indirecta; pero no es en absoluto cierto que dichas cosas sean las más importantes. Desde hace años la sicología experimental ha tropezado con ese obstáculo mayor: ha medido, por decirlo así, a diestra y siniestra. Pero mientras que la experiencia en las ciencias físicas probaba que el progreso de la medición estaba en relación directa con el del conocimiento, en sicología se medían mejor las cosas menos importantes y la cuantificación de los fenómenos sicológicos no iba a la par con el descubrimiento de su significación. Se llegó a una crisis aguda de la sicología llamada «científica»; acabamos de ver que se ha presentado esa antinomia, aunque en menor grado, en otras disciplinas que desde hacía tiempo aspiraban a un rigor científico de tipo matemático.

¿Debemos llegar a la conclusión de que entre las ciencias exactas y naturales, por un lado, y las humanas y sociales, por otro, la diferencia es tan profunda e irreductible que hay que perder toda esperanza de extender alguna vez a las segundas los métodos rigurosos que han asegurado el triunfo de las primeras? Semejante actitud nos parece marcada por un verdadero obscurantismo, tomando el término en su sentido etimológico: obscurece el problema en lugar de aclararlo. Lo que se puede reprochar a los sicólogos experimentales de comienzos de siglo y a los economistas y demógrafos tradicionales no es el haber mirado demasiado hacia el lado de las matemáticas, sino más bien el no haberlo hecho bastante: el haberse limitado a tomar sus métodos cuantitativos, que en las propias matemáticas tienen un carácter tradicional y anticuado, y el no haber advertido el nacimiento de las nuevas matemáticas, en plena expansión en la hora actual —matemáticas que casi se podrían llamar «cuantitativas», por paradójico que este término parezca, ya que introducen la independencia entre la noción de rigor y la de medida. Con estas nuevas matemáticas (que por lo demás no hacen sino fundamentar y desarrollar antiguas especulaciones), aprendemos que el dominio de la necesidad no se confunde inevitablemente con el de la cantidad.

Esta distinción se le presentó claramente al autor de estas líneas en circunstancias que tal vez le será permitido

recordar aquí. Hacia 1944, cuando empezaba a persuadirse de que las reglas del matrimonio y la filiación no eran, en tanto reglas de comunicación, fundamentalmente diferentes de las que prevalecen en lingüística, y de que por tanto sería posible darles un tratamiento riguroso, los matemáticos experimentados a los que se dirigió en primera instancia lo trataron con desdén. Le dijeron que el matrimonio no es asimilable ni a una suma ni a una multiplicación (menos aún a una resta o a una división); en consecuencia, era imposible darle formulación matemática. Esto duró hasta el día en que uno de los jóvenes maestros de la nueva escuela, enterado del problema, explicó que el matemático para formular la teoría de las reglas del matrimonio no tenía necesidad de reducir éste a un proceso cuantitativo; de hecho, no tenía ni siquiera necesidad de saber qué era el matrimonio. Todo lo que pedía era, primero, que los matrimonios observados en una sociedad determinada pudieran ser reducidos a un número finito de clases; enseguida, que esas clases estuvieran unidas entre sí por relaciones determinadas (por ejemplo, que existiera siempre la misma relación entre la «clase» de matrimonio del hermano y la «clase» del matrimonio de la hermana, o entre la «clase» de matrimonio de los padres y la «clase» de matrimonio de los hijos). A partir de ese momento, todas las reglas de matrimonio de una sociedad pueden ser formuladas en ecuaciones y esas ecuaciones pueden ser tratadas de acuerdo a métodos de razonamiento rigurosos y experimentados, en tanto que la naturaleza íntima del fenómeno estudiado —el matrimonio— queda fuera de discusión y hasta puede ser completamente ignorada.

Por simple y resumido que sea, este ejemplo ilustra bien el camino al cual tienden a entrar juntas las matemáticas y las ciencias del hombre. En lo pasado la dificultad mayor provenía del carácter cualitativo de nuestros estudios. Para someternos a tratamiento cuantitativo había o que hacer trampa con ellos o que empobrecerlos sin remedio. Pero hoy son numerosas las ramas de las matemáticas (teoría de los conjuntos, teoría de los grupos, tipología, etc.) cuyo objeto es establecer relaciones rigurosas entre clases de individuos separados unos de otros por valores discontinuos, y es precisamente esa discontinuidad una de las propiedades esenciales de los conjuntos cualitativos en relación unos con otros, y en ello reside su supuesto carácter 'incommensurable', 'inefable', etc.

Estas «matemáticas humanas» que ni los matemáticos ni los sociólogos saben exactamente donde buscar y que, indudablemente, están por hacerse a largo plazo, serán, por cierto, muy diferentes de aquellas mediante las cuales

las ciencias sociales trataban antes de dar forma rigurosa a sus observaciones. Quieren decididamente escapar a la desesperación de los «grandes números» —esa balsa donde agonizaban las ciencias sociales perdidas en un océano de cifras; ya no tienen por objeto último inscribir en curvas monótonas evoluciones progresivas y continuas. Su dominio no es el de las variaciones infinitesimales descubiertas mediante el análisis de vastos amontonamientos de datos. El cuadro es más bien el que ofrece el estudio de los *pequeños* números y de los *grandes* cambios provocados por el paso de un número a otro. Se diría —si se nos permite la comparación— que no se preocupan tanto de las consecuencias teóricas de un crecimiento demográfico del 10% en un país de 50 millones, cuanto de las transformaciones de estructura que intervienen cuando un «matrimonio de dos personas» se convierte en un «matrimonio de tres personas». Estudiando las posibilidades y dependencias atribuibles al número de participantes de grupos muy pequeños (que desde este punto de vista siguen siendo «muy pequeños» incluso cuando los participantes constituyen ellos mismos conjuntos que comprenden cada uno millones de individuos), se reanuda, sin duda, una tradición muy antigua, ya que los primeros filósofos griegos, los sabios de la China y de la India y, también, los pensadores indígenas en el corazón mismo del África precolonial y de América precolombina, estuvieron todos preocupados por la significación y las virtudes propias de los números; la civilización indoeuropea, por ejemplo, tenía predilección por el número 3, en tanto que los africanos y los americanos pensaban preferentemente en el 4. De hecho, esta elección se relaciona con propiedades lógicomatemáticas bien definidas.

Sea lo que fuere, en el terreno del pensamiento moderno esta revalorización de los pequeños números debía tener consecuencias inesperadas.

No nos compete por cierto evaluar la amplitud de la conmoción introducida en la ciencia económica por los trabajos de von Neumann y Morgenstern. Pero el sociólogo y el historiador de las ideas tienen derecho a tratar de comprender los cambios generales de las actitudes mentales provocadas por la introducción de nuevos puntos de vista, y esto no solamente en los economistas. Hasta hace poco los trabajos de los economistas se fundaban exclusivamente en la estadística y el análisis funcional. Consideraban los grandes números, las largas series de variaciones en el tiempo y el espacio, deducían curvas y se empeñaban en establecer correlaciones. Se tenía, y

se continúa legítimamente teniendo, mucho respeto por tales investigaciones, que permiten proveer o prevenir ciertas correlaciones poco deseables, o mantener o suscitar otras consideradas apropiadas. En cierta medida esas especulaciones sirven —aunque aún no se esté de acuerdo acerca de su importancia; pero se encuentran situadas a tal nivel de abstracción, hacen intervenir conjuntos de variables tan vastas que, por una parte, no se está jamás seguro de que la interpretación propuesta sea la única posible, o simplemente la mejor (e incluso, con mucha frecuencia, ni aun si tendrá éxito); y por otra parte, aun en la hipótesis más favorable, aquella en que la experiencia confirma plenamente la previsión, no se comprende cómo ocurren las cosas porque jamás encontramos en nuestra experiencia personal esos seres de razón con los cuales el economista compone su sociedad habitual y que se llaman: utilidad marginal, productividad o interés...

Abramos, por lo contrario, la *Theory of Games* y ¿qué encontramos? Antes que nada, sin duda, un aparato matemático más complicado y refinado que el de los tratados económicos y aun que el de los tratados econométricos. Pero al mismo tiempo, y por singular paradoja, los objetos de que aquí se habla son muy simples. Ya no son nociones abstractas sino hombres y grupos de hombres; con más frecuencia, pequeños grupos de dos, tres o cuatro parejas, análogas a las que se forman al jugar ajedrez, bridge o póker. Por otra parte, estas parejas están empeñadas en operaciones que corresponden a experiencias vividas: se combaten o se unen, conspiran entre sí, están los unos contra los otros, cooperan o se explotan. Se trata aquí de una economía que aspira a un rigor matemático muy extremado y que, al mismo tiempo, se prohíbe contemplar otra cosa que no sean seres concretos, dotados de una existencia empírica, y que ofrezcan una significación inmediata al doble punto de vista histórico y sicológico.

Definitivamente, ¿cuál es el valor de esta nueva economía? Eso es asunto de los especialistas. Nosotros nos contentaremos con señalar aquí que participa simultáneamente de las dos grandes corrientes que han compartido la ciencia económica hasta el presente: por un lado, la economía pura, o que se pretende tal, la cual tiende a identificar el *homo aeconomicus* con un individuo perfectamente racional; por otro, la economía sociológica e histórica según la creó Karl Marx y que quiere ser ante todo la dialéctica de un combate. Ambos aspectos se encuentran presentes en la teoría de von Neumann. Disponemos así por primera vez de un lenguaje común tanto a la llamada economía burguesa y capitalista como a la economía marxista. Por cierto esto no significa que van a

entenderse, pero sí que se hace, por lo menos, posible el diálogo entre ellas, y es el tratamiento matemático el que ha permitido esta sorprendente evolución.

Tomaremos prestado un segundo ejemplo al dominio de la sicología social, más en particular a los trabajos de Louis Guttman, presentados primero en el monumental *American Soldier* y, más recientemente, en el trabajo colectivo *Mathematical Thinking in the Social Sciences*. Cuando el Estado Mayor de los E.U.A. decidió, al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, llamar en gran escala a especialistas de las ciencias sociales con el fin de introducir un poco de claridad y orden en los problemas sicológicos y sociológicos del reclutamiento y la selección, los investigadores tropezaron con una dificultad preliminar: ¿cómo dar a las respuestas, en apariencia heterogéneas, recogidas en los cuestionarios, valores numéricos que permitieran su comparación?

Mientras que Lazarsfeld proseguía sus investigaciones esforzándose por dar una base objetiva a la noción de carácter, fundada en una interpretación probabilista, Guttman abría una vía completamente diferente y de un alcance, sin duda, más revolucionario. Observó que la escala numérica puede ser establecida de inmediato en ciertos casos privilegiados, en los cuales las preguntas están redactadas y clasificadas por orden de extensión creciente. Así, en un cuestionario relativo a la estatura, si se pide una respuesta a las preguntas siguientes: «¿Mide Ud. más de 150 centímetros? ¿más de 160? ¿más de 170?», y así sucesivamente, un individuo cualquiera no podría responder «sí» a la tercera pregunta sin responder automáticamente «sí» a las precedentes (pero no necesariamente a las siguientes). La experiencia prueba que las escalas numéricas obtenidas en esta forma presentan ciertas características notables de armonía y regularidad que pueden ser percibidas inmediatamente; traducen en esta manera intuitivamente la claridad de la estructura lógica y sicológica de los cuestionarios correspondientes. Guttman ha conseguido invertir, pues, esta relación entre ciencias sociales y matemáticas. Ha demostrado que incluso con cuestionarios concebidos de otra manera y cuya estructura sicológica y lógica no es conocida previamente, siempre es posible reorganizar las respuestas de modo que se encuentre el equilibrio ideal. Las manipulaciones realizadas para conseguir tal cosa, permiten, a su vez, un análisis del cuestionario inicial en sus componentes lógico-sicológicos, es decir, que un tratamiento en apariencia puramente formal de los resultados de un cuestionario cualquiera permite hacer su crítica, se convierte así en instrumento de descubrimiento en el terreno de las propias ciencias sociales.

Al volver Guttman, en sus últimas publicaciones sobre ciertos problemas tradicionales de la sicología social y, especialmente, sobre ciertos temas fundamentales del pensamiento de los grandes precursores —Speaman y Thurstone— arroja nueva luz sobre los problemas sicológicos tratados en forma clásica por el análisis factorial; abre perspectivas originales a los métodos de selección por medio de *tests* y la interpretación teórica del papel y valor de estos últimos. Al mismo tiempo, desde luego sin haberlo deseado conscientemente, pone a disposición de historiadores, sociólogos y antropólogos un método matemático, aplicable al problema de la evolución y jerarquización de las culturas humanas, admirablemente apropiado, por primera vez, para resolver las dificultades y contradicciones que a partir de Condorcet y Comte bloqueaban sin esperanza este género de investigaciones.

Estos dos ejemplos, tomados uno de la ciencia económica y el otro de la sicología social, permitirán apreciar mejor la amplitud y la originalidad de los cambios que se están operando en las ciencias humanas y sociales bajo la influencia de las corrientes más recientes del pensamiento matemático moderno. Pero también será necesario tomar conciencia de dos dificultades.

La gran mayoría de especialistas en ciencias sociales son todavía producto de una formación clásica o empírica. Muy pocos de ellos poseen una cultura matemática y si la tienen es muy elemental y conservadora. Las nuevas perspectivas abiertas a las ciencias sociales por ciertos aspectos de la reflexión matemática moderna exigen por

tanto de ellos un esfuerzo considerable de adaptación. Si las ciencias sociales desean convertirse realmente en ciencias y, para decirlo llanamente, si desean continuar existiendo dentro de veinte años, es indispensable una reforma. Ahora se puede estar ya seguro de que los jóvenes especialistas en ciencias sociales deberán poseer una formación matemática sólida y moderna para no ser barriendos de la escena científica.

Sin embargo, estaríamos equivocados si imagináramos que el problema consiste simplemente en reorganizar la enseñanza de manera que los especialistas en ciencias sociales puedan beneficiarse de los más recientes progresos de la reflexión matemática. No se trata solamente, ni tampoco sobre todo, de tomar en bloque de las matemáticas métodos y resultados ya listos. Las necesidades propias de las ciencias sociales, los rasgos peculiares de su objeto imponen a los matemáticos un esfuerzo especial de adaptación y de invención. La colaboración no podría ser en un solo sentido. Por un lado, las matemáticas contribuirán al progreso de las ciencias sociales, pero, por otro, las exigencias propias de estas últimas abrirán perspectivas suplementarias a las matemáticas. En ese sentido, se trata, pues, de crear nuevas matemáticas... El hombre sufre tanto en su ser íntimo por la especialización y los exclusivismos intelectuales como, en su existencia colectiva, por la desconfianza y hostilidad entre los grupos. Al trabajar por la unificación de los métodos de pensar, que para los diferentes dominios del conocimiento no podrían ser por siempre irreductibles, se contribuye a la búsqueda de una armonía interior que tal vez sea la condición verdadera de toda sabiduría.

José María Arguedas

Mitos quechuas pos-hispánicos

EL MITO DE INKARRÍ Y LAS TRES HUMANIDADES

En tres comunidades, muy distantes una de la otra, se han descubierto recientemente mitos quechuas sobre el origen del hombre. En dos de éstos aparecen elementos de la religión pre-hispánica y de la católica. Las tres versiones son distintas pero el personaje central es el mismo: Inkarrí, nombre mixto que proviene de la contracción de la palabra quechua Inka y de la castellana rey.

El mito descubierto en la comunidad más próxima al Cuzco, pero al mismo tiempo la más aislada de los centros urbanos, la hacienda Q'ero, no está tocado por ningún elemento pos-hispánico: en los mitos de las otras dos comunidades, Puquio y Quinua, del Departamento de Ayacucho, figuran personajes bíblicos e hispánicos, implícita o explícitamente. Estos dos últimos explican el origen del orden social implantado por la dominación española y profetizan acerca del destino final de la humanidad.

En 1963 se descubrió otro mito quechua en una área mucho más lejana del Cuzco, la hacienda Vicos, de la Provincia de Carhuaz. Este relato no tiene ninguna relación formal con los mitos pre-hispánicos; todos sus elementos son bíblicos y, como los de Puquio y Quinua, ofrecen una explicación del orden social impuesto por la colonia.

Los mitos de Q'ero y Puquio han sido publicados y comentados aunque no debidamente estudiados; el de Vicos fue tema de una ponencia presentada * en un congreso organizado por el Instituto de Altos Estudios de América Latina, París, en octubre de 1965. El de Quinua, recogido en 1965, permanece inédito y será motivo de un primer análisis en el presente artículo. Con el objeto de que el análisis pueda ser mejor entendido, ofrecemos una síntesis de los otros mitos citados y, en una nota marginal, la de los mitos pre-hispánicos recogidos por los cronistas sobre el origen del Imperio Incaico **.

* Por José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere.

** **Manco Cápac y Mama Oclo.**— Garcilaso es quien transcribe la versión más detallada y difundida de este mito: Manco Cápac y Mama Oclo fueron creados por el Sol. El mundo estaba poblado por hombres salvajes. La pareja es enviada como héroes civilizadores. Aparecen en el lago Titicaca. Manco Cápac lleva una vara de oro en la mano. Debe fundar la capital del Imperio, la ciudad del Cuzco, en el sitio

El Inkarrí de Puquio y el de Q'ero

Se conocen dos versiones muy distintas del mito de Inkarrí: la de Q'ero y tres de Puquio. La primera fue descubierta en la comunidad de hacienda de Q'ero, en 1955, por la expedición etnológica que dirigió el doctor Oscar Núñez del Prado. Se han publicado dos transcripciones en castellano de ese mito*. No se ha publicado el original quechua. En 1956, Josafat Roel Pineda que me acompañaba como colaborador en un trabajo de campo, obtuvo la primera versión de otro mito de Inkarrí en la

donde la vara se hundiera de un solo golpe. La pareja se dirige hacia el norte hincando la vara de oro. Llega a Pacarec Tampu (lugar de descanso donde se produce el amanecer). Se detiene en el cerro Huanacaure donde la vara se hunde. Allí levanta un templo dedicado al Sol y convoca a la gente. Manco Cápac enseña a los hombres las artes de la agricultura y la ganadería, la construcción de casas y ciudades, funda el Cuzco y gobierna con leyes justas y clementes.

Los hermanos Ayar.— Betanzos, Cieza y Sarmiento de Gamboa recogen muy detalladamente el mito. Los motivos principales son los siguientes: los hermanos Ayar son cuatro, con sus respectivas esposas. Salen de una ventana en Pacarec Tampu, vestidos con sus trajes e insignias de jefes. Llegan a Huanacaure. De lo alto del cerro, Ayar Cachi lanza piedras con su honda y convierte las montañas en valles. Temerosos de su poder, los otros tres hermanos encierran a Ayar Cachi en la cueva de donde aparecieron; se valen de un ardid para engañarlo. Vuelven a Huanacaure. Ayar Uchu se transforma en ave y vuela, da instrucciones a sus hermanos y se convierte en piedra. Una de sus alas se rompe. Ese ídolo recibirá el culto de los incas. Ayar Manco y Ayar Auca avanzan hacia el Cuzco donde hay una tribu cuyo jefe es Alcavisa. Manco lleva una estaca de oro para probar la tierra. Llegan a un valle donde los hombres cultivan aji y coca. Mama Guaco —mujer de Ayar Cachi— ataca a uno de estos hombres; le abre el pecho, le arranca los bófes y el corazón, los hincha soplándolos y aterra a la gente. Alcavisa y otros jefes de tribus que pueblan el valle son derrotados. Manco Cápac siembra el primer maíz en la tierra y levanta el templo del Sol.

Los dos mitos se refieren a la existencia de una humanidad inculta. El fundador del Imperio es un héroe civilizador. Pero en el mito de Viracocha, recogido por Betanzos, se asegura que antes de la creación de la luz y del hombre formado para vivir en la luz, Viracocha había creado otra generación al mismo tiempo que hizo el cielo y la tierra. Esta humanidad fue convertida en piedra en castigo de un "deservicio" que cometió contra su creador.

* Efraín Morote Best, en la «Revista del Instituto Americano de Arte», N° 8, Cuzco, 1958. O. Muñoz del Prado, en la «Revista de la Universidad del Cuzco», N° 114, 1er. sem. 1958.

pequeña ciudad de Puquio; yo recogí dos variantes más del mismo relato. Las tres se publicaron en la revista del Museo Nacional *.

El mito de Puquio, pueblo éste donde la población monolingüe quechua era demográficamente dominante en el momento en que hicimos el estudio unos 4,800 frente a 500 mestizos y "mistis" de habla castellana—, explica el origen y destino de la étnicamente dividida sociedad peruana actual. He aquí la versión del mito:

Los *wamanis* (montañas) son los segundos dioses. Ellos protegen al hombre. De ellos nace el agua que hace posible la vida. El primer dios es Inkarrí. Fue hijo del sol en una mujer salvaje. El hizo cuanto existe sobre la tierra. Amarró al Sol en la cima del cerro Osgonta y encerró al viento para concluir su obra de creación. Luego decidió fundar la ciudad del Cuzco y lanzó una barreta de oro desde la cima de una montaña. Donde cayera la barreta construiría la ciudad (Puquio está a seiscientos kilómetros del Cuzco, a siete días de camino antes de la apertura de la carretera). Inkarrí fue apresado por el rey español; fue martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cuzco. La cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo de la tierra. Pero como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo, él volverá y ese día se hará el juicio final. Como prueba de que Inkarrí está en el Cuzco, los pájaros de la costa cantan: "En el Cuzco el rey", "Al Cuzco id".

Q'ero es una comunidad de hacienda en la provincia cuzqueña de Paucartambo, a dos días de camino de la ciudad capital de la provincia. Los *q'eros* viven lejos de la residencia del patrón y en estado de gran aislamiento con respecto a otras comunidades y a todos los centros urbanos más próximos. El mito de Inkarrí, de *Q'ero*, revela con precisión que hubo dos humanidades:

Primero fueron los *ñawpa* (antiguos). No se dice quién los creó. Los *ñawpa* vivieron en la penumbra, bajo la luz de la luna, y tenían una fuerza descomunal. Podían convertir las montañas en llanuras con tiros de honda. El dios Roal los secó y los convirtió en *soqa* (momia) mediante la ardiente luz del Sol. Así el Sol no es presentado como dios sino como instrumento de un dios, Roal, para extinguir a los *ñawpa*. Inkarrí y Qollarí, hombre y mujer creados por el dios Roal, son los padres, no los creadores, de la actual humanidad india. Luego de una aventura infiusta, Inkarrí se retira al Collao, vuelve hacia el Norte y lanza una barreta de oro desde una montaña. Funda el Cuzco donde la barra se hunde; puebla después el mundo con una humanidad sabia. Los *q'eros* son descendientes del hijo primogénito de Inkarrí. El héroe, y no dios, Inkarrí visita *Q'ero* al final de su paso por la

tierra y desaparece internándose en la gran selva, considerada hoy por las canciones folklóricas de la zona como la región de la muerte. Este mito no hace referencia alguna a la llegada de los españoles ni a los dioses cristianos. Proclama la pura ascendencia divina de los *q'eros* e, integrado con elementos locales, guarda el mito pre-hispánico de la aparición de los fundadores del imperio incaico. El singular aislamiento en que vivieron siempre los *q'eros* puede explicar en parte esta incontaminación hispánica del mito y la muy específica y circunscrita función a la que parece que estuvo destinado.

El mito de Adaneva de Vicos

Fue descubierto por Alejandro Ortiz Rescaniere en la hacienda Vicos, del distrito de Marcará, Ancash (1,520 kms. del Cuzco), en 1963. Vamos a ofrecer un resumen, tan escueto como el de los anteriores, pero suficiente, con el objeto de que nos sea posible analizar mejor lo que será motivo de comentario en este artículo.

La hacienda Vicos, como *Q'ero*, tenía colonos, es decir indios siervos. Está ubicada en la zona marginal de un valle muy poblado y vinculado con ciudades importantes de la sierra y de la costa, como Huaraz y Chimbote. Sin embargo, hasta hace unos treinta años, Vicos era considerado como un reducto de indios "muy atrasados" y despreciables, no sólo por su condición de siervos sino por sus "costumbres extrañas". No estaba tan aislada la hacienda y debió de haber sido motivo de visitas frecuentes y bien organizadas de misioneros católicos, como lo fueron todas las haciendas dotadas de colonos. Es fama cómo en esta hacienda se desarrolló recientemente el plan Perú-Cornell de antropología social aplicada.

Ortiz tuvo la fortuna de encontrar un buen informante, de 67 años, Juan Caletó. Caletó le ofreció una versión monrosa, entrecortada, reiterada, del mito. La circunstancia de que Ortiz no conoce el quechua hizo, como en el caso de Núñez en Quinua, que el relato aparezca con las características de las narraciones orales pero entrelazado de detalles, inconexiones y reiteraciones a lo largo de los extensos diálogos grabados. He aquí una síntesis, una especie de índice de motivos:

Adaneva creó la humanidad antigua. El hombre antiguo hacía caminar a las piedras con azotes; como los *ñawpas* de *Q'eros*, fueron hombres de fuerza descomunal. El dios Adaneva logró tener relaciones con la Virgen de las Mercedes (Mamacha Mercedes) y la abandonó cuando ésta quedó encinta. El hijo de Adaneva y la Virgen fue Téete Mañuco (Padre Manuel). Téete Mañuco, cuando llegó a ser mayor, destruyó a la humanidad antigua haciendo caer sobre el mundo una lluvia de fuego. Pero esa humanidad no está completamente muerta; cuando alguien pre-

* Tomo XXV, 1956, Lima.

tende cazar pumas o zorros, que fueron el ganado del hombre antiguo, se oyen en el campo grandes voces que protestan. Extinguida la primera humanidad, Téete Mañuco hizo la actual y la dividió en dos clases: indios y *mistis* ("blancos", la casta dominante). Los indios para el servicio obligado de los *mistis*. Creó también el infierno y el cielo. No hay hombre exento de pecado. El cielo es exactamente igual que este mundo, con una sola diferencia: allí los indios se convierten en *mistis* y hacen trabajar por la fuerza, y hasta azotándolos, a quienes en este mundo fueron *mistis*. La división de la humanidad en dos clases fue establecida por Dios y será eterna, porque Téete Mañuco es inmortal, puesto que todos los años muere un día viernes y resucita el sábado. Se renueva año tras año.

Todos los elementos formales de este mito son bíblicos y también su fatalismo. No se encuentra en él influencia específica alguna ni restos de los mitos pre-hispánicos. Aparece como la obra de resignados colonos cercados y segregados por la servidumbre y la hábil predica colonial católica. Pero, como en los anteriores mitos, se establece claramente la sucesión de dos humanidades, siendo la primera imperfecta.

El mito de Inkarrí recogido en Quinua

Quinua es una pequeña y famosa población predominantemente bilingüe, ubicada en la provincia de Huamanga. Se encuentra a 27 kms. de la ciudad de Ayacucho, hacia el NE, y a 609 kms. del Cuzco. Es famosa por los objetos de cerámica, mágica o utilitaria, de consumo rural hasta hace unos treinta años; en la actualidad de gran prestigio en Lima y en los centros urbanos importantes. Todos los habitantes de Quinua —unos 700— hablan quechua; la mayor parte habla al mismo tiempo castellano. El castellano es la segunda lengua. Hernando Núñez y Javier Montori, estudiantes de la Universidad de San Marcos, llegaron a Quinua, en viaje de estudios, en 1965. Núñez había seguido con mucho interés un curso de quechua, pero no hablaba el idioma y no lo podía entender cuando su interlocutor era nativo. Hernando Núñez anhelaba recoger literatura oral, y estaba bajo la influencia del reciente hallazgo del mito de Adanéva, hecho por su compañero de clase, Ortiz Rescaniere, y tenía un interés muy especial en los mitos mesiánicos. Cuando descubrió que don Moisés Aparicio, un viejo alfarero quechua, conocía una "historia" de Inkarrí, grabó la entrevista que le hizo.

Según el mito de Quinua, Inkarrí creó las montañas, el agua, este mundo. Hizo al hombre. Amarraba al sol en una piedra si deseaba que el día durara más tiempo. Las grandes piedras le obedecían. Era, como el de Puquio, *munayniyoq*; es decir, que tenía la potencia de desear y

crear lo que deseaba, "igual que Dios". Pero el mito ofrece algunos motivos propios que vamos a especificar:

No se sabe de quién fue hijo.

El Sol no es sino la fuente de la luz que Inkarrí puede detener a voluntad.

No construyó el Cuzco ni ninguna otra ciudad.

Fue Dios (el católico) quien ordenó a las tropas del rey-estado la captura y decapitación de Inkarrí. No fue el rey español quien lo derrotó y le hizo cortar la cabeza.

Hubo entre los dos dioses un intercambio previo de mensajes mutuamente incomprensibles.

La cabeza de Inkarrí está en el Palacio de Lima y permanece viva. Pero no tiene poder alguno porque está separada del cuerpo.

En tanto se mantenga la posibilidad de la reintegración del cuerpo del dios, la humanidad por él creada (los indios) continuará subyugada.

Si la cabeza del dios queda en libertad y se reintegra con el cuerpo podrá enfrentarse nuevamente al dios católico y competir con él.

Pero, si no logra reconstituirse y recobrar su potencia sobrenatural, quizás moriremos todos (los indios).

Este mito es la creación de un pueblo quechua con mayores elementos de "aculturación" que el de Puquio; se refiere en castellano a dios y a las tropas del rey-estado. La relación entre el ejército, el estado y Dios (la religión) aparece muy claramente observada. Esta observación y la referencia a la escritura y al quipu no pueden haber sido posibles sino mediante una información oral o escolar acerca de la historia de la conquista. En el acto de captura de Atahualpa y en el mantenimiento del estado de servidumbre a que fue sometido desde entonces el pueblo quechua, la relación entre la Biblia (la Iglesia) y la acción del Estado y de su ejército, se presenta tal como es recogida en este mito. Finalmente, la relación que se establece entre la cabeza viviente, cautiva, de Inkarrí y el cautiverio de la humanidad por él creada, es, asimismo, muy dialéctica. Si la cabeza es arrojada sin posibilidad alguna de recuperar su potencia creadora y de lucha, el pueblo que de ella depende podrá perecer; si, en cambio, queda libre y reconstituye la integridad de su naturaleza, se abrirá un nuevo período de competencia con el otro dios y sus creyentes. El dualismo social y cultura —puede hablarse de antagonismo—, entre el indio y el español, que continúa con el del indio y el *misti*, término este último que denomina no ya a la raza blanca sino a la clase dominante, queda en este mito de Inkarrí de Quinua tan nítidamente planteado como en el de Puquio. El de Q'ero representa la continuación del antiguo mito incaico de Manco Cápac, contaminado de elementos locales nativos. Así, Q'ero-Puquio-Quinua contienen la adaptación de un mito pre-hispánico a la interpretación

del destino de un pueblo vencido y a la concepción que, según el grado de su comunicación y relación con el pueblo vencedor, tiene de su porvenir: el de Puquio es mesiánico, el de Quinua es condicional; se abre la posibilidad de una derrota definitiva, de la extinción o de la reiniciación de la lucha.

Pero, las mismas causas culturales y sociales que dan en Quinua una mayor complejidad al mito de Inkarrí, hacen que el creador de este mito esté armado de una concepción mucho más vasta sobre el origen y destino de la humanidad en su conjunto, concepción reelaborada con la visión bíblica que el pueblo dominante ha trasmítido acerca de este problema capital. Vamos a tratar de exponerlo y analizarlo:

LAS TRES HUMANIDADES

El estilo con que el alfarero Moisés Aparicio habla de este tema alcanza el grado que podríamos llamar trascendental o bíblico.

La audacia, en cierta forma "inadmisible" en un investigador universitario, con que Hernando Núñez pregunta en castellano a su informante sobre asuntos tan complejos, se hace posible y da buenos resultados gracias a dos circunstancias: por la forma rica en contenido con que el alfarero responde a sus primeras interrogaciones sobre el mito de Inkarrí y por la inquietud del joven estudiante de sacar todo el jugo a la oportunidad que se le presenta; esta inquietud está alimentada por el recuerdo constante de los mitos de Inkarrí, de Puquio y de Adaneva, de Vicos. Núñez inquierte a su informante, que entiende muy limitadamente el español, acerca de todas las materias que ambos mitos contienen; luego, las propias respuestas le inspiran otras preguntas más audaces aún. Al final, en una entrevista grabada, cuya transcripción cubre apenas cuatro páginas, el alfarero de Quinua ofrece al anhelante joven recopilador, que apenas entiende el quechua, un relato denso en que está bien reflejada, aunque sin la suficiente confirmación, toda la concepción mítica de un pueblo acerca del tema que hemos expuesto en los títulos de este ensayo.

*La primera humanidad de los gentiles * y la humanidad actual*

"No tenía conocimiento Dios (de ellos), eran separados... El Padre Eterno" (R. 11).

* Llaman así a aquella cuyos restos aparecen en las tumbas pre-hispánicas.

"Se multiplicaron, *¡tanta gente!*". "No alcanzaba a alimentarlos lo que sembraban".

"Se devoraban entre ellos". "No cabían ya en la tierra porque se olvidaron de Dios" (R. 11).

"Y cuando Dios los castigó, desaparecieron. No sabemos cómo fueron" (R. 11).

"El Padre Eterno es el Dios de los gentiles". "Ese ya no es nuestro Dios" (R. 19).

"Cuando se extinguieron los gentiles aparecimos nosotros" (R. 19).

(¿"Quién es el Dios de ahora?") "Dios hijo" (R. 20).

"Nuestro Dios señaló a Inkarrí. Dios hijo" (R. 19).

Los gentiles representan la humanidad de Adaneva, de Vicos. La humanidad imperfecta, inculta. Adaneva es también el Dios Padre, porque Téete Mañuco es el Dios Hijo. "Nuestro Dios", Dios Hijo, "señaló" a Inkarrí; así mantiene la separación o subseparación de la humanidad creada por Inkarrí. No se afirma que "nuestro Dios" también hizo a Inkarrí sino que lo señaló. Esto puede interpretarse puesto que el recopilador no intentó que el propio informante lo hiciera— como que fue "nuestro Dios" quien lo señaló para el cautiverio y el del hombre por él creado. En esa condición queda incorporado al reino del Dios actual.

La revelación de la Tercera Humanidad

Hernando Núñez pregunta audazmente:

"¿Y cuándo será el mundo del Espíritu Santo?" (R. 21). El alfarero contesta en forma cautelosa. Primero niega y luego dice:

"El tiempo del Espíritu Santo acaso venga cuando nosotros nos hayamos extinguido" (R. 21).

Y sobre la base de la segunda extinción de la humanidad actual, el alfarero de Quinua expone toda la posible teoría mítica de la comunidad. La expone en una sucesión lógica muy singular en sus respuestas 22 y 24.

"Estamos cargados de culpa. Estamos sentenciados, aunque no sabemos de aquí a cuantos miles de años se habrá de cumplir la sentencia".

"Hay tres dioses. Padre Eterno, Dios Hijo, Espíritu Santo".

Los tres plenos, "enteros". Los dos primeros se han realizado. Crearon lo que les correspondía. "Pero cuando se extingan, nosotros también desapareceremos".

(¿Quiénes de nosotros? Don Moisés Aparicio lo esclarece enseguida).

“Entonces aparecerá el Espíritu Santo; han de ser tres dioses, tres hermanos”.

(El Espíritu Santo será Dios, hermano pleno de los otros dos, cuando también él haya hecho su obra”).

“El Espíritu Santo ha de hacer caer en culpa a nuestro Dios actual”.

“Entonces sobre la punta de aquella montaña ha de estar la ciudad del Espíritu Santo. Sí, pues”.

“Y cuando ya no haya nadie, y como ya no existe nadie, con sus alas (los hombres nuevos) están pasando sus alas por encima de la culpa. Han de caminar... *Viajero, muy alado*”.

La tercera humanidad será alada, como la paloma que representa al Dios que ha de crearla, y no podrá ser alcanzada por el pecado.

Toda la literatura oral hasta ahora recopilada demuestra que el pueblo quechua no ha admitido la existencia del “cielo”, de otro mundo que esté ubicado fuera de la tierra, y que sea distinto de ella y en el cual el hombre reciba compensaciones que reparen las “injusticias” recibidas en este mundo. Escribimos un breve ensayo sobre este tema al analizar los cuentos mágicos de Lucanamarca *. Toda reparación, castigo o premio se realiza en este mundo. Para los indios de Puquio, los muertos constru-

yen sobre la cima del Qoropuna una torre que no concluyen jamás y están contentos; los que fueron pecadores vagan en la tierra en forma de “condenados”. Según el mito de Adaneva, de Vicos, el cielo es exactamente igual que la tierra. Según la concepción mítica del alfarero de Quinua, las humanidades se suceden en turnos ascendentes hacia la perfección. La humanidad del Espíritu Santo será alada, como el símbolo del Dios, y sus alas le permitirán volar por encima del pecado. Y como el pecado es la causa no de la muerte de los individuos sino de la extinción de la humanidad, la tercera, la del Espíritu Santo, será inmortal porque no podrá ser alcanzada por el mal que trasmite la posibilidad de desaparición. “El Espíritu Santo ha de hacer caer en culpa a nuestro Dios actual”; el Dios Hijo no aparece exento o inmune a la causa que determina la muerte. El último Dios, en cambio, será verdaderamente el último y se realizará cuando haya creado “su humanidad”. Estará formado de “espíritus”: “como ya no existe nadie, con sus alas están pasando por encima de la culpa. Han de caminar... *Viajero, muy alado*”. Ese será una especie de “cielo” pero sin mundo, sin purgatorio y sin infierno, sin previo juicio final. He aquí el sueño mítico de un alfarero quechua actual de la famosa aldea mestiza de Quinua *.

* Desventuradamente no existen posibilidades de que pueda realizarse un plan de recopilación de otros mitos quechuas pos-hispánicos; ninguna institución o universidad nacional está en aptitud de apoyar un proyecto que rescate este valiosísimo material de la irremisible condena de desaparición a que está sentenciado. En cinco o diez años más se habrá perdido ya y no podremos recuperar un caudal tan importante y tan bello para el estudio y la permanencia de nuestra tradición.

* «Folklore Americano», Nos. 8 y 9, Lima, Perú.

Pablo Neruda

La barcarola termina

*(De pronto el día rápido se transformó en tristeza
y así la barcarola que crecía cantando
se calla y permanece la voz sin movimiento).*

Sabréis que en aquella región que cruzaba con miedo
crispaba la noche los ruidos secretos, la sombra selvática
y yo me arrastraba con los autobuses en el misterioso universo:
Asia negra, tiniebla del bosque, ceniza sagrada,
y mi juventud temblorosa con alas de mosca
saltando de aquí para allá por los reinos oscuros.

De pronto se inmovilizaron las ruedas, bajaron los desconocidos
y allí me quedé, occidental, en la soledad de la selva,
allí sin salir de aquel carro perdido en la noche
con veinte años de edad esperando la muerte, refugiado en mi idioma.

De pronto un tambor en la selva, una antorcha, un rumor de camino
y aquellos que predestiné como mis asesinos
bailaban allí, bajo el peso de la oscuridad de la selva
para entretenar al viajero perdido en remotas regiones.
Así cuando tantos presagios llevaban al fin de mi vida
los altos tambores, las trenzas floridas, los centelleantes tobillos
danzaban sonriendo y cantando para un extranjero.
Te canto este cuento, amor mío, porque la enseñanza
del hombre se cumple a pesar del extraño atavío
y allí se fundaron en mí los principios del alba:
allí despertó mi razón a la fraternidad de los hombres.

Fue en Vietnam, en Vietnam en el año de Mil novecientos veintiocho.

Cuarenta años después, a la música de mis compañeros
llegó el gas asesino quemando los pies y la música,

quemando el silencio ritual de la naturaleza,
incendiando el amor y matando la paz de los niños.
Maldición al atroz invasor! dice ahora el tambor reuniendo
al pequeño país en el nido de su resistencia.

Amor mío, canté para ti los transcurtos de mar y de día,
y fue soñolienta la luna de mi barcarola en el agua
porque lo dispuso el sistema de mi simetría
y el beso incitante de la primavera marina:
te dije: a llevar por el mundo del viaje tus ojos amados,
la rosa que en mi corazón establece su pueblo fragante
y dije, te doy además el recuerdo de pícaros y héroes,
el trueno del mundo acompaña con su poderío mis besos:
y así fue la barca barquera deslizándose en mi barcarola.

Pero años impuros, la sangre del hombre distante
recae en la espuma, nos mancha en la ola, saípica la luna, son nuestros:
son nuestros dolores aquellos distantes dolores
y la resistencia de los destruidos es parte concreta de mi alma.

Tal vez esta guerra se irá como aquellas que nos compartieron
dejándonos muertos, matándonos con los que mataron
pero el deshonor de este tiempo nos toca la frente con dedos quemantes
y quién borrará lo inflexible que tuvo la sangre inocente.

Amor mío a lo largo de la costa larga,
de un pétalo a otro la tierra construye el aroma
y ya el estandarte de la primavera proclama
nuestra eternidad no por breve menos lacerante.

Si nunca la nave a su imperio regresa con dedos intactos,
si la barcarola seguía su rumbo en el trueno marino
y si tu cintura dorada vertió su belleza en mis manos
aquí sometemos en este regreso del mar, el destino,
y sin más examen cumplimos con la llamarada.

Quién oye lo esencia secreta de la sucesión,
de la sucesiva estación que nos llena de sol o de llanto?

Escoge la tierra callada una hoja, la ramificada postrera
y cae en la altura amarilla como el testimonio de un advenimiento.
El hombre trepó a sus motores, se hicieron terribles
las obras de arte, los cuadros de plomo, las tristes estatuas de hilo,
los libros que se dedicaron a falsificar el relámpago,
los grandes negocios se hicieron con manchas de sangre en el barro de los
arrozales,
y de la esperanza de muchos quedó un esqueleto imprevisto:
el fin de este siglo pagaba en el cielo lo que nos debía.
Y mientras llegaba a la luna y dejaba caer herramientas de oro,
no supimos nosotros, los hijos del lento crepúsculo,
si se descubría otra forma de muerte o teníamos un nuevo planeta.

Por mi parte y tu parte, cumplimos, compartimos esperanzas e inviernos
y fuimos heridos no sólo por los enemigos mortales
sino por mortales amigos (y esto pareció más amargo),
pero no me parece más dulce mi pan o mi libro entretanto:
agregamos viviendo la cifra que falta al dolor
y seguimos amando el amor y con nuestra directa conducta
enterramos a los mentirosos y vivimos con los verdaderos.

Amor mío, la noche llegó galopando sobre las extensiones del mundo.

Amor mío, la noche borra el signo del mar y la nave resbala y reposa.

Amor mío, la noche encendió su instituto estrellado.

En el hueco del hombre dormido la mujer navegó desvelada
y bajaron los dos en el sueño por los ríos que llevan al llanto
y crecieron de nuevo entre los animales oscuros y los trenes cargados de
sombra
hasta que no llegaron a ser sino pálidas piedras nocturnas.

Es la hora, amor mío, de apartar esta rosa sombría,
cerrar las estrellas, enterrar la ceniza en la tierra:
y, en la insurrección de la luz, despertar con los que despertaron
o seguir en el sueño alcanzando la otra orilla del mar que no tiene otra orilla.

[Es casi con una sensación de traicionar completamente intención y logros del autor que ofrecemos estos fragmentos del capítulo XII de «Paradiso» (Contemporáneos, 1966, La Habana). En verdad, las páginas de este relato, en apariencia redondo (lo que nos animó a escogerlas entre las seiscientos y tantas que forman la novela), se entrecruzan en el orden original con otros tres, y tal abigarrado conjunto crea, profundizándose en la vigilia y el sueño, la realidad y la imaginación, la historia y el mito, la varia dimensión —clara y confusa— de la vida. Sin embargo, aunque medio deficiente, acaso sirva para suscitar interés y curiosidad y ello para que algún editor decida efectuar una nueva impresión de la obra genial de Lezama Lima —por las arbitrarias restricciones que traban la circulación de los libros cubanos, apenas conocida fuera de la isla.]

Juan Longo era un crítico musical que en su edad mayor había quedado viudo, después de muchos años de felicidad doméstica, de un vivir exquisito, de un noble sentido para la cortesía y la amistad. Los primeros días de viudo se replegó a un deslizarse aislado, en los recuerdos de sus vastos sumandos de horas placenteras. El matrimonio había querido vivir en un ambiente prerrafaelista, pero pasados algunos meses, el crítico viudo recogió todos los libros de Ruskin, que estaban en la estantería de la sala y los llevó a los baúles sombríos del último cuarto, donde se guardaban partituras que el tiempo había dorado con cansancio, una heladera para hacer mantecado a mano en los días de estío gaditano y los cascos de viejos sombreros con los que su esposa había asistido a las mejores noches de Nijinsky. La jarra griega con el motivo de la esfinge sobre una peana marmórea, fue llevada al claroscuro de la sala, y en su reemplazo, en un primer plano, la jarra griega con el faunillo encandilando toda la pastoral, comenzó a lavarse en los sentidos apagados y en los juegos arteriales, carentes de todo elástico para las bromas de Eros, del heptogenario crítico musical. Las estampas japonesas con damas en su peinador fueron reemplazadas por motivos de pesca, en un retiro donde coincidían poetas y guerreros, cuyo único ejercicio era ya la melancólica contemplación del curso de la líquida corriente, pero en los cuales aún, rodeados de los escollos amoratados de las ojeras, saltaba el pez de la mirada.

Después de un tiempo, muy breve, que estimó discreto para su luto, comenzó de nuevo su asistencia a vernissages, a reuniones crepusculares que se daban para oír un nuevo disco de Bela Bartok. Estaba ya muy acostumbrado al vivir matrimonial, a esa agradable monotonía de

todos los días, a contarle a una persona las cosas desagradables, que mientras ella no fuera su causa, nos darán la razón y el mimo. Una persona, en fin, que tuviese para nosotros una armoniosa lentitud, cuando todo pasa a nuestro lado con los ojos cerrados y en un dislocado frenesí. Encontró muy pronto en esos ambientes de artísticas melindrosidades, una cincuentona rebajada de la aglomeración irregular de las grasas por la calistenia sueca, el Hebert suizo y la ducha a presión. Disimulaba, como una taimada dedicada al espionaje, que fuera profesora de cultura física. Lo ocultó más todavía, cuando vio la propensión que le mostraba el crítico musical, que por su refinamiento prerrafaelista se hubiera horripilado al enterarse del terrible menester a que se dedicaba la cuitada. No había tiempo que perder, y rodeados de un grupo de esteticistas fatigados, entraron con dignísima majestad por la puerta mayor de la catedral habanera, oyéndose muy cerca las progresiones lentas del oleaje marino, viejo guerrero con muchas heridas.

La recién casada cayó muy pronto en un terror metafísico de lo temporal. Los veinte años de diferencia que había en el nuevo matrimonio, hacían que ella, la beneficiada en ese cortejo cronológico, pusiera el oído de la alucinación al conteo del goterón inexorable. El pescado poco santificado por el óleo, las lechugas y el amarillo terroso del papayo, se reiteraron tanto en las comidas que el crítico musical sólo de sentarse a la mesa se naufragaba, le parecía oler al gato saboreando el peine de la esqueletada de un parguillo. Viendo que el tedio gastronómico se apoderaba del crítico, la esposa decidió acompañar las comidas con una crátera llena de leche cremosa, seguida de barquillos o de panales que le recordaban

al cuidado sus años de adolescente, cuando su madre vigilaba exageradamente su bronquitis. Las sopas cargadas de substancia, torpes al hígado; las frutas densas de pulpa, propicias a las fulmíneas revulsiones del azúcar; los guisos, tridentes de sofritos complicados, tendenciosos a las intoxicaciones de pesadilla, fueron suprimidos por los dictados de esta circe infernal. La crátera de crema batida, aumentando sus dosis, adquirió su antigua majestad de recorrido por la sala de los pretendientes. Las virtudes somníferas de la leche fueron ganando la voluntad del crítico, comenzando sus exageradas dormiciones, doblegándole la voluntad y la médula. Por algunas lecturas de divulgación de la teofonía egipcia, la esposa conocía que la hibernación destruye la terrible sucesión de la gota temporal. La seguridad de tener el esposo a su lado durmiendo, ahuyentaba la muerte.

....

La esposa del crítico musical, a pesar de la dormición obtenida en su compañero prerrafaelista para vencer los desgarres de la temporalidad, ensayaba procedimientos más radicales para ahuyentar sus temores, pues en periódicas unidades de tiempo que se reiteraban, ingurgitaba el dormido, y aunque ella acudía de inmediato con la crátera espumosa, éste pedía concreciones más sólidas en la incorporación, siquiera una sopa de ajo, ya un miñote con zetas chinas. Eso hacía temblar a la esposa, que se sentía aún insegura en las técnicas que manejaba como presuntas llaves de la dormición.

En la noche, aunque dormía, dio muestras de inquietud, queriendo moverse a ambos lados de la almohada verticalizada, en la que apoyaba su cuerpo, movido con la ayuda de su esposa. Pero aquella noche, la esposa quiso ir más allá de las virtudes somníferas de la leche. Espejo sobre el aliento y mano sobre la tetilla izquierda, la llevaron a comprobar la mansedumbre del oleaje de aquel sueño. Adelantó la mano derecha fingiendo extensiones cariosas por el cuello, luego fue presionando las carótidas para ahondar la catalepsia. El crítico musical, falto de irrigación por los centros nerviosos, al cerrarse la columnata sanguínea que ascendía al cerebro, se desplomó en una zona casi indistinta con la muerte. La esposa le tapó con tapones la entrada de aire por la nariz y por los oídos. Ella sabía que no eran los tapones de cera, usados para defenderse de las sirenas, pues para la ocasión más ayudaban tacos negros, reveladores de las cercanías de las parcas, derramando sus sombríos velos. El oxígeno que trae vida, al ser suprimido, por ley esperada, suprime la muerte, regala la inmortalidad que se disfruta a la sombra de algunos valles egipcios.

Esperó la mañana para, con más cuidado, terminar los ejercicios catalépticos. Una varilla de plata usada, en las recepciones que daba el crítico en su época áurea, para remover los trozos de hielo en las profundidades de la wiskada, sirvió para las primeras pruebas de enroscamientos lingüales. La prueba resultaba un tanto violenta, el crítico parecía que se iba a desperezar, pues emitió con lentitud unos bostezos muy redondeados, pero dio comienzo a los vuelcos retrotráctiles de la lengua, como un

oso hormiguero que se embriagase con miel de hormigas. El frío de la varilla de plata se diluyó en el punto de congelación morado lingual. La tráquea rechinó como la de un ahorcado cuando la lengua comenzó a hundirse por las profundidades de la garganta.

La presión de las carótidas y los ejercicios retrotráctiles, deben comenzarse en edad temprana, pero si en algún caso los extremos se tocaban, era en el del crítico musical, pues a los setenta años largos, su esposa lo había puesto a tamaña prueba, que debe comenzarse a los pocos meses de nacido y ayudado por padres conocedores de los misterios de la dormición.

Sin embargo, el heptágono cronológico fue muy propicio a su iniciación cataléptica. La cabeza caía con levedad, hundiéndose un poco más en la almohada cuando las carótidas eran presionadas. De la misma manera en los ejercicios de retrocesos lingüales, al principio creyó el crítico que la varilla de plata traía aparejada alguna oblea de delicias, pero la mente poco rociada al cerrársele los canutos de la sangre, favorecía una extrema flaccidez que le era porpicia a los enroscamientos lingüales en la varilla de plata.

Cubrió con cera todo el cuerpo del crítico, para evitar que insectos misteriosos le penetraran, como recordaba de algunos derviches que sumergidos durante cierto tiempo, habían reaparecido con parte del cuerpo devorado por las hormigas blancas, esas pirañas terrenales. Revisaba las sábanas, los colchones, las fundas, pues había leído que en el trance cataléptico, en pruebas de sumergimiento, una sierpilla había entrado por la nariz, llegando hasta el nido algodonoso del cerebro, abrevando en el cráneo como si fuese una cazuella poblada de un consomé frío.

Cada uno de estos ejercicios había que prepararlo con un cuidado tan exagerado, semejante al trabajo de las abejas dentro de un poliedro de cuarzo.

No se trataba de provocar un primer estado cataléptico, de llevar un sujeto al sueño, sino, por el contrario, ya en el sueño, prolongarlo indefinidamente, prolongarlo hasta regiones bien diferenciadas de la muerte. Conservarlo en un sueño como si ya en la muerte, destilase algunas gotas de vida. Saber que goteaba, aunque fuese un gotear invisible, aseguraba el residuo lejano de algún manantial.

Sus muchos años hacían que el crítico no pudiese entrar en un total estado cataléptico, caía más bien en un sonambulismo permanente. La afluencia de sangre que se detenía en la presión de la carótida, era muy pequeña, pues habitualmente bastaba la crátera espumosa para sumirlo en una modorra semejante a la de un osillo perezoso en un parque londinense. Su lengua se espesaba sin mucho esfuerzo, en años de inactividad, sin necesidad de obturar la tráquea, derrumbándose la lengua por los abismos. Su estado de sonambulismo le permitía ver con los ojos cerrados. De tal manera que su esposa no podía evitar, trágicamente, los estados de ánimo que con tristeza afluían al rostro del crítico musical. Cuando la mano de la esposa iba en busca de la tráquea, la cara del dormido iba adquiriendo el desmesuramiento facial de los ahorcados. Cuando la varilla de plata comenzó a enrollar la lengua, la boca del crítico remedaba la de un osezno haciendo

do las bellaquerías en un bosque de pinos. Cuando el estado cataléptico era total, su rostro benévolamente remedaba el de un rey pastor, cuyo cuerpo yerto era mostrado ante el pueblo, con el gesto cansado de acariciar un corderillo que a su vez le lamía las mejillas.

....

El crítico de música había cumplido ciento catorce años, y a su lado la mujer que lo cuidaba había enloquecido. Una urna de cristal, en la que se había hecho el vacío absoluto, guardaba el cuerpo del dormido. Soñaba encontrar cuatro grandes imanes para mantener la urna en el centro de la cámara, pero aunque esa idea la seducía, pensaba también que alejaría al dormido de sus inenarrables cuidados. Las enloquecidas meticulosidades aplicadas al crítico eran el único sitio que demostraba que el dormido no había descendido todavía al fúnebre Hades. Cuanto más se perfeccionaba el reposo del crítico musical, la guardiana enloquecida no separaba sus ojos de la urna de cristal. El más ligero movimiento del durmiente, la hacía pensar que había abandonado la dormición, que podía morir. De inmediato vigilaba los tapones de la nariz y de los oídos, caparazón de cera que recubría todo el cuerpo, observaba con una lupa si alguna hormiga blanca había vencido el aislamiento del vacío absoluto. El sueño era total, la incesante contemplación del vencimiento del tiempo la había enloquecido. El tiempo destruido sólo mostraba el sueño y la locura.

Mientras aquella inmensa línea cataléptica recorría la dirección opuesta de la sucesión temporal, la *Asociación de críticos de música* seguía sus periódicas reuniones, donde la wiskada eterna se unía con el queso holandés vaporoso. La deglución de los chicharrones de arroz traía el recuerdo de las sentencias confucianas sobre la gobernación musical. Esa remembranza de la China clásica, generalmente unía a los críticos barbados con los imberbes, a los que se mostraban serenos en la reunión con los que infernizaban con Baco en cama regalada. El whisky en la gratuidad favorece la elocuencia crítica, tanto como para los alquimistas el polvo de amatista. Aquellos profesionales de la crítica, a quienes la habitualidad de sus temas sólo les arranca un bostezo, galopados por el escocés en la roca, verban y distribuyen como endriagos.

Aquella noche los pocos viejos respetados y los jóvenes que le querían sacar lascas a ese respeto, se habían entrecruzado en un desarrollo temático, el crítico que los jóvenes afirmaban que había desaparecido, era el mismo que los barbados afirmaban que no lo habían enterrado. Su obra había sido parca, honesta, de rica artesanía, pero al surgir su nombre para el homenaje, no podían afirmar que estaba vivo, tampoco que hubiera sido enterrado. Se hicieron investigaciones de lupa erudicional y de chismes esquineros. Un cartero que conservaba las listas para los aguinaldos pascuales, durante tres generaciones, dio la dirección última y única. La directiva de la *Asociación de críticos* musicales, le pidió una entrevista a la esposa enajenada, para hacerle un homenaje al más longevo de los asociados. Había marcado pautas al gusto, canon al

atrevidimiento. Pegaso a la tradición. Después con esquisitez se había retirado al silencio y a no molestar la fluencia del río heraclitano.

La enajenada sintió que el tiempo se agazapaba en un nuevo acto naciente. Eran de nuevo solicitados, el estado cataléptico no sólo había extendido el tiempo, sino remozado una curiosidad por el crítico de música, que se dejaba sentir a los ciento catorce años, pero que en su etapa precataléptica había sido totalmente inexistente.

La esposa se sintió acorralada por el anuncio de la visita, le pareció como si todos los años que ella había vencido, tomasen de pronto un tridente y marchasen a pincharla. ¿Qué hacer? Como había problematizado en su enajenación, la solución vendría de la propia enajenación. Empezó por destapar al crítico, con el cuchillo paleta de la mantequilla fue raspando la cera, aplicó la mano en sentido traslativo en torno al cuello y en particular de la carótida. Roció el cuerpo con limón y naranja agria y llegó a la violencia rotativa con sus manos en los centros neurálgicos. Viejas botellas pintadas sirvieron de recipiente a un agua muy férvida que se volcaba sobre los pies del durmiente. Recordó con cierto sentimentalismo que su esposo, tierna pedantería reminiscente de su niñez latínista, en el almuerzo reclamaba *frigidae aquae*, y al asomarse el baño crepuscular probaba la *fervidae aquae*. Le vino el recuerdo de cómo su esposo, a la manera de un voluptuoso contemporáneo de Petronio, se acercaba al agua tibia, después de quitarse las sandalias y con no disimulado temblor, moviendo los pies introducidos en la bañadera, con la alegría de una trucha, comprobaba si el agua tenía las condiciones térmicas que su cuerpo requería para librarse de impurezas.

Media hora antes de la llegada de la directiva de los críticos musicales, la esposa extrajo de una vitrina un disco atronador, donde los instrumentos de percusión más primitivos rompían casi sus parches calentados para prolongar la sonoridad por valles y colinas. Una colección de tambores yorubas estremecía la cristalería exhumada para la recepción. La palidez del durmiente se fue acogiendo a un ritmo circular, dictado por la sangre impulsada siquiera levemente por la agudeza de la percusión. La esposa extrajo el cuerpo de la urna y con el aceite que tenía para abrillantar su cabello, remedio de algún ritual egipcio, frotaba al lentificado para lograr alguna irrigación en el primer lóbulo frontal que le permitiese, por entre las sopladas cortinas del sueño, balbucear algunas frases a los nuevos críticos musicales.

Sonó el timbre, la guardiana del dormido se apresuró en acudir a la puerta herrumbrosa que gimió como la de un castillo templario con varias roscas secularizadas de cerrazón. Algunos críticos del atonalismo tomaron nota en sus cuadernos de ese chirrido. La esposa enajenada desenfundó sus zalemas y sus bruscas solemnidades para la recepción. Pasaron después a la cámara donde reposaba el crítico entre almohadones de un abullonamiento tan exagerado que recordaba a los últimos Valois. Las cuatro perillas de la cama Reina Ana fueron acariciadas con delectación por los visitadores esteticistas.

Apenas llegó la comitiva a su cuarto, el crítico adelantó la cabeza del almohadón y alzando el índice de la mano derecha fue diciendo con lenta voz oracular:

— Primero, en nuestra época la crítica musical tenía que reflejar el sueño que borra el tiempo y la causalidad (la esposa se sobresaltó, creyó que podían aludir a su catalepsia secreta). El sueño era el reflejo de lo simultáneo. Existía pues un sonido que estaba por encima de la sucesión de sonidos. Así como algunos pueblos primitivos conocieron la visión completiva, por encima de toda unidad visual, existe también la sonoridad completiva por encima de toda sonoridad abandonada al tiempo—.

— Despues la crítica intentó bracear rudamente en el nadismo musical, pero la crítica que no puede captar el remolino descensional, menos puede captar la sonoridad parada en la nada. La crítica sí puede captar la vaciedad de la sonoridad, pues el vacío tolera el absoluto del fluir. Un vacío donde el nacer y el fluir están en la misma albúmina del huevo.

Guardó silencio y los críticos visitadores se asombraron cómo el tiempo transcurrido había enriquecido lo que ellos llamaban su imagen de concepto. Fueron abandonando la cámara del burlador del tiempo, para levantar la cristalería dorada por el escocés de marca real. La enajenada disimuló su tristeza al pensar que esa interrupción de la dormición del crítico, le costaría tal vez cinco años menos de estar a horcajadas sobre el tiempo insensibilizado.

La esposa entró en el cuarto, fingiendo carantoñas comenzó a acariciar el cuello del crítico, presionando con levedad las carótidas hasta llevarlo de nuevo al sueño sin tiempo. Entonces volvió a los tapones, al caparazón de cera, a vigilar lupa en ristre cualquiera aparición de exápodos. Rodó el cuerpo hasta la urna, después gamuzó los cristales hasta dejarlos matinales en su transparencia.

Mientras se verificaba esa cuidadosa recuperación cataleptica, el más barbado y el más imberbe de los críticos habían hecho un aparte de los demás visitadores. Comentaban las palabras del más longevo de los críticos musicales. El más imberbe adelantaba que prefería llamarle a la sonoridad completida, sin por eso dejar de admirar las afirmaciones del gran vencedor de lo temporal, sonoridad por recurrencia. El más barbado respondió que eso sólo era un problema de metodología, y que prefería llamarle sonoridad insoluble en el tiempo, soluble en el vacío. En ese momento de sus disquisiciones, ambos estuvieron de acuerdo en regresar a casa del longevo, para que dijese una más esclarecedora palabra en torno a esa sonoridad nominal o metodológica que tanto los conturbaba. Su sentencia final tenía que ser preciosa, un inapelable colofón en una rúbrica de oro.

Regresaron a la casa del crítico, la puerta estaba abierta. Tocaron el timbre pero nadie respondió. Decidieron penetrar en la cámara del dichoso intemporal. Se quedaron un poco *gelée* en el perplejo. Sobre la cama la urna con el cuerpo del durmiente, y a su lado la enajenada con la mano apretando tiernamente el cuello. Salieron sin hacer ruido, la escarcha también silenciosa.

Al día siguiente convocaron con toda urgencia a la directiva de la *Asociación de críticos musicales*. Con la voz temblorosa dieron cuenta de lo sucedido. Se tomó de inmediato el acuerdo de llevar la urna de cristal al pórtico del Auditórium, para que la curiosidad de los melómanos desfilase con toda solemnidad ante la figura adormecida del más longevo de los críticos musicales. La directiva se trasladó de inmediato a la casa del crítico. Presenciaron en la camerata la misma composición de figuras: la urna con el cuerpo del durmiente y a su lado la esposa enajenada pulsando el cuello de aquél ante quien el tiempo se rendía sin condiciones. Se había liberado de Júpiter Cronión y, lo que es más difícil, se había liberado también de Saturno.

Con un cuidado que recordaba las ceremonias de *El retorno de las cenizas*, la urna en hombros de sus compañeros, rodeada de antorchas, fue trasladada al triunfete de la música. Una guardia permanente de críticos musicales presenciaba el inmenso desfile de los afanosos de contemplar aquel milagro musical.

Los dos descubridores del esplendor somnífero y antitemporal del más depurado de los adormecidos, velaban el sueño de la esposa enajenada. Tan pronto despertase sería trasladada al Auditórium, con las más exquisitas rendiciones para que participase del desfile rendido al tiempo decapitado y humillado por las ensoñaciones del crítico, tripulante único de un trineo ornado de campanillas indescifrables.

....

La esposa enajenada del crítico musical, al despertar se encontró sin la urna de cristal y con dos personas que le eran desconocidas, sentadas en dos sillas, que hablaban en voz baja, aunque pudo entreoír algunas palabras que su esposo en su estado precataléptico repetía con frecuencia. Iba a gritar para avisar a los vecinos de tan intempestiva visita, pero los ademanes de subrayada fineza de la guardia visitadora, la obligaron a esperar el curso de los acontecimientos. El más viejo de los dos, que era paradojalmente, el más temerario, se enfrentó con la vieja replegada como una garruña, diciéndole con un énfasis proclive a despertar un eco burlón en todo aquel que no fuera su joven amigo, siempre ardido como receptáculo de toda novedad: —Su esposo está en el templo de la música, proclamando el triunfo de la sonoridad extratemporal. El pueblo ansioso de ver un gajo de roble tan venerable desfila ante su cuerpo ni exámine ni viviente, sólo vencedor del tiempo. La fluencia no tiene armas para destruirlo, mientras él fluye en el tiempo circular, cada instante es la eternidad y el propio instante. Ha salido fuera de su existir, no solamente de su ser, ex-sistere, fuera del ser —dijo, procurando decirlo con sencillez, sin lograrlo—, para lograr un ser del tiempo, una médula del tiempo, un ser como imagen del tiempo. Vencedor del concepto temporal de los griegos, al alcanzar un número del movimiento, 114 años indubitable, en que se burló del mayor enemigo, pero en un existir extratemporal, pues existió no en el tiempo, sino en el sueño. Su movimiento ya aceptado que fue puramente temporal, no tuvo

ni antecedentes ni consecuentes, pues el sueño se le convirtió en una planicie sin acantilado comenzante ni árbol final. Su noble existencia va mucho más allá de la manera de encarar el tiempo en Plotino. Este diferenciaba eternidad como naturaleza y tiempo como devenir en el mundo visual, pero nuestro crítico alcanzó la eternidad sin devenir, pero en el mundo visual, pues ahí está en su urna de cristal frente a un inmenso procesional. Vencedor del tiempo tomista, del *nunc fluens*, ahora fluye, pues es innegable que en la dormición del tiempo no va a su río. Si el índice se hundiese en las carnes del crítico para trazar el *ahora*, percibiría que el dedo ni se hunde en la vida ni se detiene frente a la muerte. No es lo inerte, es lo rígido, pero si fuera posible, con esa rigidez suave del sueño. Es lo rígido suave, no lo yerto. No se podría poner en su urna la inscripción: el crítico yacente, sino otra, que es la que le conviene como un anillo: inmóvil vuela él ahora, o también: vuela ahora inmóvil, o: él ahora inmóvil vuela.

Ha destruido el sutil distingo escolástico entre causa, causación y causalidad, o entre nacimiento, lo que engendra el nacimiento, y el nacimiento y su finalidad, pero su acto naciente transcurre en una infinitud recorrida por el durmiente en ese punto que vuela. Ha vencido también el tiempo como *entre*, según la acepción de algunos contemporáneos, pues en su sueño es imposible separar el tiempo que fue del que se está elaborando. Ese *entre* que parece ser el último refugio dialéctico de los mortales, penetración de un ciego en la fugacidad que cree duración, porque ese *entre* es la negación de toda penetración, quedando como un acto que se dirige a una roca, pero al llegar a ella ese acto se ha trocado en espuma, sólo que desde el punto de vista de la temporalidad, el hombre no es esa roca, sino una roca de utilería que parece regalada por las Danaidas o por Sísifo, por los dioses malditos de un designio estéril.

Después de estar más de cincuenta años adormecido, al volver al mundo del devenir visual, se adelantó a todos los críticos musicales con su teoría de la sonoridad como imagen del vacío, por la diferencia de las dos densidades, como el remolino dentro del caos. Ese desnivel de las dos densidades produce un *entre* la absorción y la impelencia, en el centro mismo del vacío, ahí irrumpen la imagen de la sonoridad. Ese sueño de medio siglo es precisamente el tiempo que hace falta para que el hombre pueda navegar hacia la estrella más cercana. Caminando, dentro de ese sueño de cinco veces diez años, el hombre puede llegar a la luna, sin apresurarse, en un majestoso lentísimo.

— No hable más tonterías, —dijo con un chillido la esposa enajenada—, lléveme junto a mi esposo, quiero ver la urna de cristal. Un descuido puede producir la caída de la cascada de la temporalidad, y mi esposo recuperando

el tiempo, perecería de seguro—. Esbozó el gesto de una gata que sale de su agonía para saltar sobre la garganta de un provocador irónico.

Fue introducida en un Rolls con las portezuelas inicialadas de signos heráldicos. El auriga fue a tocar el claxon para liberarse de los enredos del procesional, pero la transportada esposa enajenada, le dijo palmeándole el hombro con furor: —Cuide esa brusquedad sonora, le puede destruir su *membrani timpani*, y por ahí mismo penetrar la hormiga blanca hasta sus meninges, matándolo. Silencio, si los procesionistas no se separan al paso de la máquina, es preferible que nos bajemos y vayamos caminando, hasta detenernos frente a la urna de cristal. Yo creo que ya el desfile ha durado un tiempo que puede perjudicar el absoluto de su sueño. Mañana, en el amanecer, que es la hora más peligrosa para su regreso al devenir, me llevaré la urna para casa—.

La enajenación le otorgaba una rapidez que la cronología rechazaba. Se acercó, vigilada de cerca por los críticos acompañantes, a la urna. Los procesionistas la dejaron pasar, no sin que se formase un remolino, pues querían ver la pareja del durmiente y su guardiana enloquecida. Al poner su rostro en la urna, se oyó tal chillido, que bastó también para astillar la noche y hacer que la cuidadora del sueño infinitamente extensivo, descendiese al tenebroso Erebo. ¿Qué vio al asomarse a la urna? El rostro de un guerrero romano, crispado en un gesto de infinita desesperación, tratando de alcanzar con sus manos la capa, las botas, la espada de los legionarios que pasaban para combatir en lejanas tierras. El rostro revelaba una acometividad gimiente e impotente, lloraba por la desesperación de no poder sumergirse en el fuego de la batalla. En su lecho de paja, el rostro encendido por la piedra, cuando había jurado el devenir y las alas de las tropas transportadas hacia las pruebas de la lejanía, sentía que la sangre se negaba a obedecerle y se le enredaba en el rostro, formando falsos círculos negados a la movilidad. En lugar de un crítico musical, rendido al sueño para vencer al tiempo, el rostro de un general romano que gemía inmovilizado al borrarse para él la posibilidad de alcanzar la muerte en el remolino de las batallas.

El chillido de la enajenada, más poderoso que las temidas hormigas blancas, penetrando por las orejas del durmiente, provocó una vibración corporal en el crítico que lo llevó dormido a la recepción de Proserpina. ¿Cuándo el coro inmenso de los procesionistas percibirá que ya no duerme? Ya el crítico percibe las gotas de lo temporal, pero no como el resto de los mortales, pues la muerte, no el sueño, comienza a regalarle, ahora sí de verdad, lo eterno, donde ya el tiempo no se deja vencer, ha comenzado por no existir ese pecado.

Humberto Díaz Casanueva

La visión de la semejanza

Héme aquí
Abrazado a mi lecho.
Sofocado por mi
Respiración.

Nadando
Entre grandes olas
Rígidas.

Me trago
Candeleros chorreantes
De verdura.

Todo significa adrede.

Estoy solo
Velludo de sombra
Humana.

Taladrándome.
Oliendo a llanto.
Palpando muñones
Tremblorosos.

Alguien trae mi alma
Enrollada al
Silencio.
Cargada de párpados.

Mujer.
No te veo — no te
Oigo:
Te contengo.

Mis latidos son
Tus pisadas.

Mírame la cara
Roída por los signos.

Húndeme en mí.
Encárname
En la profundidad de
Los seres.

En la entraña
Donde la sombra sorbe
El hervor de mi vida.

En el fulgor
De espejos azotados
Por un muerto indócil.

Limo mis dientes
Hasta dejarlos en
Punta.

Muerdo ceros de carne
Envueltos en colores.

Taconeo
Sobre aguas parpadeantes.

Héme aquí
Cada vez más enorme.
Atleta

Levantando la costra
De un sueño milenario.

Soy la violación
De lo que soy.

En las visiones busco
Prolongar mi alma.
Busco
La vibrante — la profética
Plenitud de mi cuerpo.

Me rodean
Sillas rotas — restos
De comida.

Hombres nasales
Haciendo hervir
Aceite.

Mi mujer me trae
Huesecillos de astros.
Muñecas
De piel humana.

Animales tristemente
Pensadores.

Conjura
Mis ojos reventados
En el sueño.

Mis hogueras de soles
Pálidos.

Me entierra sus uñas —
Me descubre
Raíces de vida
Entrelazada.

Como un ciego
A bastonazos con las
Flores
Camino sin semejanza.

Camino
En un lugar profanado.
Hago libaciones
En mi sangre.

Uncido a lo incorpóreo
De una muerte más
Avida.

Un grito —
Un canto pétreo que
Entreabre
La noche póstuma.

Una palabra
Como la fusión de ciegos
Ecos.

Comienza
La dilatación de la
Frente.

Estas manos — estos
Pies
Ya no puedo alcanzarlos.

Estos ojos
Se me van sumiendo.

Estos oídos
Ya no están afuera.

Todo calla
Como si de golpe
Se detuviera
El pulso de un tigre.

Me amenaza
La sangre danzando
En el espejo.

Soy el hombre
De la cabellera
Silbante.

Nada de lo que soy
Me sea omitido.

Soy
El vértigo
De mis estados mortales.

¿Quién soy
Tan parecido
A lo que debiera
Ser?

Soy
El fortalecido
Por su riesgo.
Soy irrepetible.

Miro al techo.
Parece
Que lo apuntalaria
Un relámpago.

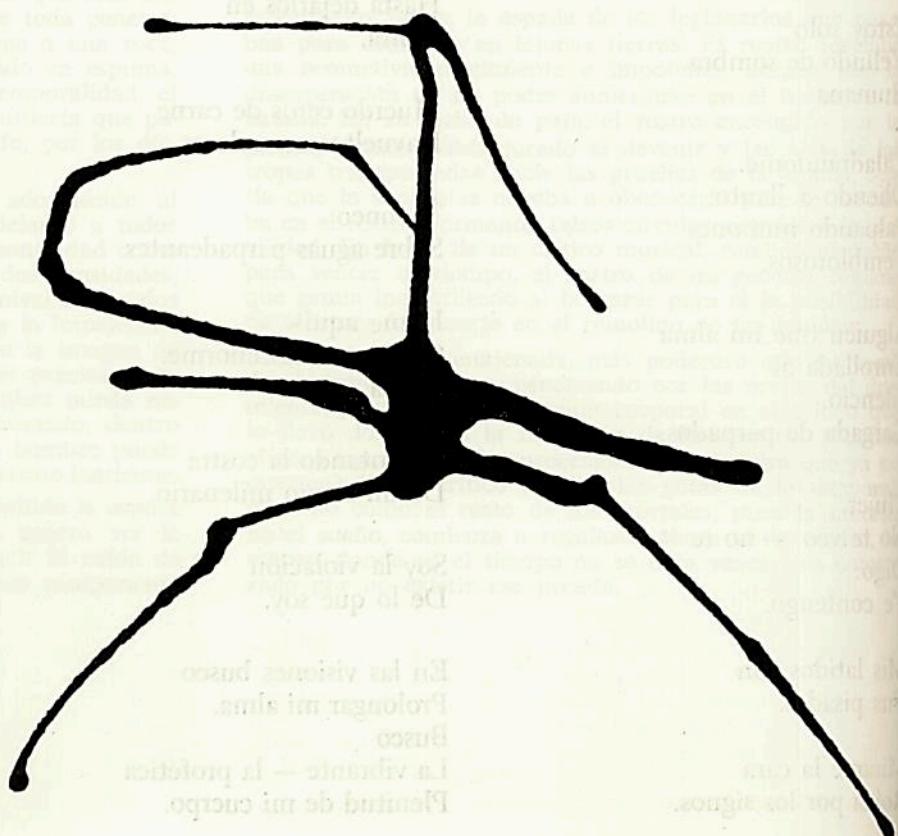
Huyo.

Corro por un cielo de
Piedra.
Me derraman mis
Huesos.

Tengo una estrella
De mar
Incrustada
En mi pierna de palo.

Estoy solo
Con un cabo de vela
En el espacio.

Cerca
De la voluntad final.



Del flujo
De sustancias inauditas.

Aumenta
La pulsación de la
Nada.

Mi sudor corre por
Los muros.

Mi mujer avanza a
Tientas —
Trasquilada
Su cabellera de sal.

Me tapa la boca —
Se desviste —
Se saca sus cueros
De culebra.

Brilla
Desnuda
Como estirada por
La luna.

Le pongo en el
Ombligo
La esmeralda.

¡Címbrate —
Oh estatua atronadora
Al borde del vacío!

Mujer:
Tus ojos son los roces
Del fuego con la
Muerte.

Te ahogo en tu carne.
Te estrujo
Hasta que corra el
Licor de la amapola.

Nos enmascara un
Profundo sueño.
Mueve mis labios
Germinantes.

Mueve mis ojos
Como las chispas
De otro ojo
Perpetuo.

Tus pechos manan
Llanto.

Amamantas
A una sombra
Cada vez más verde.

¡Ay!
Sólo quiero agasajar
Las formas.
Jinete de los cisnes.

Acostarme en sábanas
De mar.

Todo me es extraño
Salvo lo imposible.
Cantor de los adioses.

Probador del
Coágulo.

Me arrastro
Fumando
Pedazos de tiniebla.

Me toco —
Me queda el limo
De un astro
Ya acabado.

Me toco lascivamente.
Me amo
Lleno de odio.

Esta noche
Se expanden los ojos
De los muertos —

Agujeros
En un pan luminoso
Caído sobre el alma —

Acaso irreparable

Cuando los parlantes anunciaron que las Líneas Centro-americanas de Aviación postergaban por veinticuatro horas su vuelo número 914, Sergio Rivera hizo un gesto de impaciencia. No ignoraba, por supuesto, la clásica argumentación: siempre es mejor una demora impuesta por la prudencia que una dificultad ("acaso irreparable") en pleno vuelo. De cualquier manera, esta demora complicaba bastante sus planes con respecto a la próxima escala, donde ya tenía citas concertadas para el siguiente mediodía.

Decidió autoimponerse la resignación. La afelpada voz femenina del parlante seguía diciendo ahora que la Compañía proporcionaría vales a sus pasajeros para que cenaran, pernoctaran y desayunaran en el Hotel International, cercano al Aeropuerto. Nunca había estado en este país eslavo y no le habría desagradado conocerlo, pero por una sola noche (y aunque el Banco del aeropuerto estaba abierto) no iba a cambiar dólares. De modo que fue hasta el mostrador de LCA, hizo cola para recibir los vales y decidió no pedir un solo extra durante la cena.

Nevaba cuando el ómnibus los dejó frente al Hotel. Pensó que era la segunda vez en su vida que veía nieve. La otra había sido en Nueva York, en un repentino viaje que debió realizar (al igual que éste, por cuenta de la Sociedad Anónima) hacía casi tres años. El frío de dieciocho bajo cero, que primero arremetió contra sus orejas y luego lo sacudió en un escalofrío integral, le hizo añorar la bufanda azul que había dejado en el avión. Menos mal que las puertas de cristal se abrieron antes de que él las tocara, y de inmediato una ola de calor lo reconfortó. Pensó que en ese momento le hubiera gustado tener cerca a Clara, su mujer, y a Eduardo, su hijo de cinco años. Después de todo, era un hombre de hogar.

En el restaurante vio que había mesas para dos, para cuatro y para seis. El eligió una para dos, con la secreta esperanza de comer solo y así poder leer con tranquilidad. Pero simultáneamente otro pasajero le preguntó: "¿Me permite?", y casi sin esperar respuesta se acomodó en el lugar libre.

El intruso era argentino y tenía un irrefrenable miedo a los aviones. "Hay quienes tienen sus amuletos", dijo, "tengo un amigo que no sube a un avión si no lleva consigo cierto llavero con una turquesa. Sé de otro que viaja

siempre con una vieja edición de *Martín Fierro*. Yo mismo llevo conmigo, aquí están, ¿las ve?, dos moneditas japonesas que compré, no se ría, en el Barrio Chino de San Francisco. Pero a mí no hay amuleto que me serene de veras".

Rivera empezó contestando con monosílabos y leves gruñidos, pero a los diez minutos ya había renunciado a su lectura y estaba hablando de sus propios amuletos. "Mire, mi superstición acaba de sufrir la peor de las derrotas. Siempre llevaba esta *Sheaffer's*, pero sin tinta, y había una doble razón: por un lado no corría el riesgo de que me manchara el traje, y, por otro, presentía que no me iba a pasar nada en ningún vuelo mientras la llevara así, vacía. Pero en este viaje me olvidé de quitarle la tinta, y ya ve, pese a todo estoy vivo y coleando". Le pareció que el otro lo miraba sin excesiva complicidad, y entonces se sintió obligado a agregar: "La verdad es que en el fondo soy un fatalista. Si a uno le llega la hora, da lo mismo un Boeing 747 que la puntual maceta que se derrumba sobre uno desde un séptimo piso". "Sí", dijo el otro, "pero así y todo, prefiero la maceta. Puede darse el caso de que uno quede idiota, pero vivo".

El argentino no terminó el postre ("¿quién dijo que en Europa saben hacer el *mousse de chocolate*?") y se retiró a su habitación. Rivera ya no estaba en disposición de leer y encendió un cigarrillo mientras dejaba que se asentara el café a la turca. Se quedó todavía un rato en el comedor, pero cuando vio que las mesas iban quedando vacías, se levantó rápidamente para no quedar último y se fue a su pieza, en el segundo piso. El pijama estaba en la valija del avión, así que se acostó en calzoncillos. Leyó un buen rato, pero Agatha Christie despejó su enigma mucho antes de que a él le viniera el sueño. Como señalahojas usaba una foto de su hijo. Desde una lejana duna de El Pinar, con un baldecito en la mano y mostrando el ombligo, Eduardo sonreía, y él, contagiado, también sonrió. Después apagó la veladora y encendió la radio, pero la enfática voz hablaba una lengua endiablada, así que también la apagó.

Cuando sonó el teléfono, su brazo tanteó unos segundos antes de hallar el tubo. Una voz en inglés dijo que eran las ocho y buenos días y que los pasajeros correspondientes al vuelo 914 de LCA serían recogidos en la puerta

del Hotel a las 9 y 30, ya que la salida del avión estaba anunciada "en principio" para las 11 y 30. Había tiempo, pues, para bañarse y desayunar. Le molestó tener que usar, después de la ducha, la misma ropa interior que traía puesta desde Montevideo. Mientras se afeitaba, estuvo pensando cómo se las arreglaría para intercalar en el resto de la semana las entrevistas no cumplidas. "Hoy es martes 5" se dijo. Llegó a la conclusión de que no tenía más remedio que establecer un orden de prioridades. Así lo hizo. Recordó las últimas instrucciones del Presidente del Directorio ("no se olvide, Rivera, que su próximo ascenso depende de cómo le vaya en su conversación con la gente de Sapex") y decidió que postergaría varias entrevistas secundarias para poder dedicar íntegramente la tarde del miércoles a los cordiales mercaderes de Sapex, quienes, a la noche, quizás lo llevaran a aquel cabaret cuyo strip-tease tanto había impresionado, dos años atrás, al flaco Pereyra.

Desayunó sin compañía, y a las nueve y media, exactamente, el ómnibus se detuvo frente al Hotel. Nevaba aún más intensamente que la víspera, y en la calle el frío era casi insoportable. En el aeropuerto, se acercó a uno de los amplios ventanales y miró, no sin resentimiento, cómo el avión de LCA era atendido por toda una cuadrilla de hombres en mameluco gris. Eran las doce y quince cuando la voz del parlante anunció que el vuelo 914 de LCA sufría una nueva postergación, probablemente de tres horas, y que la Compañía proporcionaría vales a sus pasajeros para almorzar en el restorán del aeropuerto.

Rivera sintió que lo invadía un vaho de escepticismo. Como siempre que se ponía nervioso, eructó dos veces seguidas y registró una extraña presión en las mandíbulas. Luego fue a hacer cola frente al mostrador de LCA. A las 15 y 30, la voz agorera dijo, con enviable calma, que "debido a desperfectos técnicos, LCA había resuelto postergar su vuelo 914 hasta mañana, a las 12 y 30". Por primera vez, se escuchó un murmullo, de entonación algo agresiva. El adiestrado oído de Rivera registró palabras como "intolerable", "una vergüenza", "qué falta de consideración". Varios niños comenzaron a llorar y uno de los llantos fue bruscamente cortado por una bofetada histérica. El argentino miró desde lejos a Rivera y movió la cabeza y los labios, como diciendo: "¿Qué me cuenta?". Una mujer, a su izquierda, comentó sin esperanza: "Si por lo menos nos devolvieran el equipaje".

Rivera sintió que la indignación le subía a la garganta cuando el parlante anunció que en el mostrador de LCA el personal estaba entregando vales para la cena, la habitación y el desayuno, todo por gentileza de la Compañía. La pobre muchacha que proporcionaba los vales,

debía sostener una estúpida e inútil discusión con cada uno de los pasajeros. Rivera consideró más digno recibir el vale con una sonrisa de irónico menoscabo. Le pareció que, con una ojeada fugaz, la muchacha agradecía su discreto estilo de represalia.

En esta ocasión, Rivera llegó a la conclusión de que su odio se había vuelto comunicativo y se sentó a cenar en una mesa de cuatro. "Fusilarlos es poco", dijo, en plena masticación, una señora de tímida y algo ladeada peluca. El caballero que Rivera tenía enfrente, abrió lentamente el pañuelo para sonarse; luego tomó la servilleta y se limpió el bigote. "Yo creo que podrían transferirnos a otra compañía", insistió la señora. "Somos demasiada gente", dijo el hombre del pañuelo y la servilleta. Rivera aventuró una opinión marginal: "Es el inconveniente de volar en invierno", pero de inmediato se dio cuenta de que se había salido de la hipótesis de trabajo. A ella, por supuesto, se le hizo agua la boca: "Que yo sepa, la Compañía no ha hecho ninguna referencia al mal tiempo. ¿Acaso usted no cree que se trata de una falla mecánica?". Por primera vez se escuchó la voz (ronca, con fuerte acento germánico) del cuarto comensal: "Una de las azafatas explicó que se trata de un inconveniente en el aparato de radio". "Bueno", admitió Rivera, "si es así, la demora parece explicable, ¿no?".

Allá, en el otro extremo del restorán, el argentino hacía grandes gestos, que Rivera interpretó como progresivamente insultantes para la Compañía. Después del café, Rivera fue a sentarse frente a los ascensores. En el salón del séptimo piso debía haber alguna reunión con baile, ya que de la calle entraba mucha gente. Después de dejar en el guardarropa todo un cargamento de abrigos, sombreros y bufandas, esperaban el ascensor unos jovencitos elegantemente vestidos de oscuro y unas muchachas muy frescas y vistosas. A veces bajaban otras parejas por la escalera, hablando y riendo, y Rivera lamentaba no saber qué broma estarían festejando. De pronto se sintió estúpidamente solo, con ganas de que alguna de aquellas parejitas se le acercara a pedirle fuego, o a tomarle el pelo, o hacerle una pregunta absurda en ese imposible idioma que al parecer tenía (¿quién lo hubiera creído?) sitio para el humor. Pero nadie se detuvo siquiera a mirarlo. Todos estaban demasiado entretenidos en su propio lenguaje cifrado, en su particular y alegre distensión.

Deprimido y molesto consigo mismo, Rivera subió a su habitación, que esta vez estaba en el octavo piso. Se desnudó, se metió en la cama, y preparó un papel para rehacer el programa de entrevistas. Anotó tres nombres: Kornfeld, Brunell, Fried. Quiso anotar el cuarto y no pudo. Se le había borrado por completo. Sólo recordó

que empezaba con E. Lo fastidió tanto esa repentina laguna que decidió apagar la luz y trató de dormirse. Durante largo rato estuvo convencido de que ésta iba a ser una de esas nefastas noches de insomnio que años atrás habían sido su tormento. Para colmo, no tenía esta vez el recurso de la lectura. Una segunda Agatha Christie había quedado en el avión. Estuvo un rato pensando en su hijo, y de pronto, con cierto estupor, advirtió que hacía por lo menos veinticuatro horas que no se acordaba de su mujer. Cerró los ojos para imponerse el sueño. Hubiera jurado que sólo habían pasado tres minutos cuando, seis horas después, sonó el teléfono y alguien le anunció, siempre en inglés, que el ómnibus los recogería a las 12 y 15 para llevarlos al aeropuerto. Le daba tanta rabia no poder cambiarse de ropa interior, que decidió no bañarse. Incluso tuvo que hacer un esfuerzo para lavarse los dientes. En cambio, tomó el desayuno alegremente. Sintió un placer extraño, totalmente desconocido para él, cuando sacó del bolsillo el vale de la Compañía y lo dejó bajo la azucarera floreada.

En el aeropuerto, después de almorzar por cuenta de LCA, se sentó en un amplio sofá que, como estaba junto a la entrada de los lavabos, nadie se decidía a ocupar. De pronto se dio cuenta de que una niña (rubia, cinco años, pecosa, con muñeca) se había detenido junto a él y lo miraba. "¿Cómo te llamas?", preguntó ella en un alemán deliciosamente rudimentario. Rivera decidió que presentarse como Sergio era lo mismo que nada, y entonces inventó: "Karl". "Ah", dijo ella, "yo me llamo Gertrud". Rivera retribuyó atenciones: "¿Y tu muñeca?". "Ella se llama Lotte", dijo Gertrud.

Otra niña (también rubia, tal vez cuatro años, asimismo con muñeca) se había acercado. Preguntó en francés a la alemana: "¿Tu muñeca cierra los ojos?". Rivera tradujo la pregunta al alemán, y luego la correspondiente respuesta al francés. Sí, Lotte cerraba los ojos. Pronto pudo saberse que la francesita se llamaba Madeleine, y su muñeca, Yvette. Rivera tuvo que explicarle concienzudamente a Gertrud que Yvette cerraba los ojos y además decía mamá. La conversación tocó luego temas tan variados como el chocolate, los payasos y los sendos papás. Rivera trabajó un cuarto de hora como intérprete simultáneo, pero las dos criaturas no le daban ninguna importancia. Mentalmente, comparó a las rubiecas con su hijo, y reconoció objetivamente que Eduardo no salía malparado. Respiró satisfecho.

De pronto Madeleine extendió su mano hacia Gertrud, y ésta, como primera reacción, retiró la suya. Luego pareció reflexionar y la entregó. Los ojos azules de la alemana brillaron, y Madeleine dio un gritito de satisfac-

ción. Evidentemente, de ahora en adelante ya no hacía falta ningún intérprete, y las dueñas de Lotte e Yvette se alejaron, tomadas de la mano, sin despedirse siquiera de quien tanto había hecho por ellas.

"LCA informa" anunció la voz del parlante, menos suave que la de la víspera pero creando de todos modos un silencio cargado de expectativas, "que no habiendo podido solucionar aún los desperfectos técnicos, ha resuelto cancelar su vuelo 914 hasta mañana, en hora a determinar".

Rivera se sorprendió a sí mismo corriendo hacia el mostrador para conseguir un buen lugar en la cola de los aspirantes a vales de cena, habitación y desayuno. No obstante, debió conformarse con un octavo puesto. Cuando la empleada de la Compañía le extendió el ya conocido papelito, Rivera tuvo la sensación de que había logrado un avance, tal vez algo parecido a un ascenso en la Sociedad Anónima, o a un examen salvado, o a la simple certidumbre del abrigo, la protección, la seguridad.

Estaba terminando de cenar en el Hotel de siempre (una cena que había incluido una estupenda crema de espárragos, más Wienerschnitzel, más fresas con crema, todo ello acompañado por la mejor cerveza de que tenía memoria) cuando advirtió que su alegría era decididamente inexplicable. Otras veinticuatro horas de atraso significaban lisa y llanamente la eliminación de varias entrevistas y, en consecuencia, de otros tantos acuerdos. Conversó un rato con el argentino de la primera noche, pero para éste no había otro tema que el peligro peronista. La cuestión no era para Rivera demasiado apasionante, de modo que alegó una inexplicable fatiga y se retiró a su pieza, ahora en el quinto.

Cuando quiso reorganizar la nómina de entrevistas a cumplir, se encontró con que se acordaba solamente de dos nombres: Fried y Brunell. Esta vez el olvido le causó tanta gracia que la solitaria carcajada sacudió la cama y le extrañó que en la habitación vecina nadie reclamara silencio. Se tranquilizó pensando que en algún lugar de la valija que estaba en el avión, había una libretita con todos los nombres, direcciones y teléfonos. Se dio vuelta bajo aquellas extrañas sábanas con botones y acolchado, y experimentó un bienestar semejante a cuando era niño y, después de una jornada invernal, se arrollaba bajo las frazadas. Antes de dormirse, se detuvo un instante en la imagen de Eduardo (inmovilizada en la foto de las dunas, con el baldecito en la mano) pero la creciente modorra le impidió advertir que no se acordaba de Clara.

A la mañana siguiente, miró casi con cariño su muda ya francamente sucia, por lo menos en los bordes del cal-

zoncillo y en los tirantes de la camiseta. Se lavó tímidamente los ojos, pero casi enseguida tomó la atrevida decisión de no cepillarse los dientes. Volvió a meterse en la cama hasta que el teléfono dijó su cotidiano alerta. Luego, mientras se vestía, consagró cinco minutos a reconocer la bondad de la Compañía que financiaba tan generosamente la involuntaria demora de sus pasajeros. "Siempre viajaré por LCA", murmuró en voz alta, y los ojos se le llenaron de lágrimas. Por esa razón tuvo que cerrarlos y cuando los abrió, lo primero que distinguió fue un almanaque en el que no había reparado. En vez de jueves 7, marcaba miércoles 11. Sacó la cuenta con los dedos, y decidió que esa hoja debía pertenecer a otro mes, o a otro año. En ese momento opinó muy mal de la rutina burocrática en los estados socialistas. Luego, se levantó, desayunó, tomó el ómnibus.

Esta vez sí había agitación en el aeropuerto. Dos matrimonios, uno chileno y otro español, protestaban ruidosamente por las sucesivas demoras y sostenían que, desde el momento que ellos viajaban con un niño y una niña respectivamente, ambos de pocos meses, la Compañía debía ocuparse de conseguirles los pañales pertinentes, o en su defecto facilitarles las valijas que seguían en el avión inmóvil. La empleada que atendía el mostrador de LCA se limitaba a responder, con una monotonía predominantemente defensiva, que las autoridades de la Compañía tratarían de solucionar, dentro de lo posible, los problemas particulares que originaba la involuntaria demora.

Involuntaria demora. Demora involuntaria. Sergio escuchó esas dos palabras y se sintió renacer. Quizá era eso lo que siempre había buscado en su vida que había sido todo lo contrario: urgencia voluntaria, prisa deliberada, apuro, siempre apuro. Recorrió con la vista los letreros del aeropuerto en lenguas varias: Sortie, Arrivals, Ausgang, Douane, Departures, Cambio, Herren, Change, Ladies, Verboten, Transit, Snack Bar. Algo así como su hogar.

De vez en cuando una voz, siempre femenina, anunciaba la llegada de un avión, la partida de otro. Nunca, por supuesto, del vuelo 914 de LCA, cuyo paralizado, invicto avión, seguía en la pista, cada vez más rodeado de mecánicos en *overalls*, largas mangueras, *jeeps* que iban y venían trayendo o llevando nuevos operarios, o tornillos, u órdenes.

"Sabotaje. Esto es sabotaje", pasó diciendo un italiano enorme que viajaba en primera. Rivera tomó sus precauciones y se acercó al mostrador de LCA. De ese modo, cuando el parlante anunciara la nueva demora involun-

taria, él estaría en el primer sitio para recoger el vale correspondiente a cena, habitación y desayuno.

Gertrud y Madeleine pasaron junto a Rivera, tomadas de la mano y ya sin muñecas. Las chiquilinas (¿serían las mismas, o otras muy semejantes?, estas rubiecas europeas son todas iguales) parecían tan conformes como él con la demora involuntaria. Rivera pensó que ya no habría ninguna entrevista, ni siquiera con la gente de ¿cómo era? Se probó a sí mismo tratando de recordar algún nombre, uno solo, y se entusiasmó como nunca cuando verificó que ya no recordaba ninguno.

También esta vez se encontró con un almanaque frente a él, pero la fecha que marcaba (lunes 7) era tan descabellada, que decidió no darle importancia. Fue precisamente en ese instante que entraron en el vasto hall del aeropuerto todos los pasajeros de un avión recién llegado. Rivera vio al muchacho, y sintió que lo envolvía una sensación de antiguo y conocido afecto. Sin embargo, el adolescente pasó junto a él, sin mirarlo siquiera. Venía conversando con una chica de pantalones de pana verde y botitas negras. El muchacho fue hasta el mostrador y trajo dos jugos de naranja. Rivera, como hipnotizado, se sentó en un sofá vecino.

"Dice mi hermano que aquí estaremos más o menos una hora", dijo la chica. El se limpió los labios con el pañuelo. "Estoy deseando llegar". "Yo también", dijo ella. "A ver si escribís. Quién te dice, a lo mejor nos vemos. Despues de todo, estaremos cerca". "Vamos a anotar ahora mismo las direcciones", dijo ella.

El muchacho empuñó un bolígrafo, y ella abrió una libretita roja. A dos metros escasos de la pareja, Sergio Rivera estaba inmóvil, con los labios apretados.

"Anotá", dijo la muchacha, "María Elena Suárez, Koenigstrasse 21, Nüremberg. ¿Y vos?" "Eduardo Rivera, Lagergasse 9, Viena III". "¿Y cuánto tiempo vas a estar?". "Por ahora, un año", dijo él. "Qué feliz, ché. ¿Y tu viejo no protesta?".

El muchacho empezó a decir algo. Desde su sitio, Sergio no pudo entender las palabras porque en ese preciso instante el parlante (la misma voz femenina de siempre, aunque ahora extrañamente cascada) informaba: "LCA comunica que, en razón de desperfectos técnicos, ha resuelto cancelar su vuelo 914 hasta mañana, en hora a determinar".

Sólo cuando el anuncio llegó a su término, la voz del adolescente fue otra vez audible para Sergio: "Además, no es mi viejo sino mi padrastro. Mi padre murió hace años, ¿sabés?, en un accidente de aviación".

VISITANTES ILUSTRES

Supongamos
que en la casa de tu mente
aparece Monet, paseándose
desde la hora del día que nace,
considerando el exacto
sentir del aire,
la temperatura, el renovado
deslizarse de la luz,
y tú
atento a su respiración,
contenida para no herir
los paisajes que crea,
crea y estudia, estudia;
una leve
vuelta sobre ti mismo
y ya habrá otro, ahora un viejo,
quizás el rostro burlado
del caballero de Seingalt, ruinas
de aquel vigoroso ejemplar, Casanova
recorriendo la casa de tu mente
con blasfemias, soliloquios
que recomponen intrigas, seducciones;
y de nuevas vueltas
nuevas figuras, algunas
de conducta perversa,
muy difíciles de expulsar,
tenazmente aferradas, molestas.
En la casa de tu mente,
que es donde puedes, además,
darles ánimo, órdenes,
proponerles cuestiones
y responderles,
y que no es
enemiga de nadie
ni amiga parcial de nadie,
y que te empuja, sólo te exige
recibir esas visitas
como una de ellas, William Blake,
tomaba la imaginación:

al pie de la letra.

MOLL FLANDERS EN EL JAPON

Saikaku,
escritor erótico
contemporáneo de Daniel Defoe,
relata las correrías
de una mujer apasionada, ávida de novedades,
y nos enseña, incidentalmente,
que cualquiera sea la latitud
nunca las obsesas sexuales
realizan esfuerzos por cambiar,
y también
que los extravagantes
ociosos de esa época
no tenían tiempo para ocuparse
del arte de los arqueros,
o de perfeccionar
el arte de la caligrafía,
cuando las casas de te eran invadidas,
habitadas, alegradas por las hermosas
hijas de una nobleza en decadencia.
El libro se cierra
con la trotacalles, la protagonista,
terminando sus días en un templo de Kyoto,
y en conjunto, en profundidad,
quizás sin proponérselo,
Saikaku habrá demostrado igualmente
cómo los súbditos siempre logran imponer
normas, costumbres
(aun las más libertinas),
a quienes los gobiernan,
y cómo sórdidos oficios
(aun la prostitución,
u otros nominalmente más sórdidos),
suelen ser vehículo admirable
de tales normas,
verdadera
influencia civilizadora.

Yo dejaba hablar a Carmen, sorbía mi *Calvados* y miraba de soslayo la hora, esperando el momento preciso de decirle que nos fuésemos ya, que era muy tarde, que podíamos hacer otras cosas más interesantes que estarnos allí, en el entresuelo del café Dantón, perdiendo miserabilmente las mejores horas en vana parlería, mientras a nuestro alrededor las parejas se besaban y en los hoteles de las inmediaciones la gente no vivía sino para el amor. Pero Carmen seguía hablando de un español que la amaba, de otro que partió después de hacerle un hijo y así, entre bostezos y alcohol, vi con indignación que eran las cuatro de la madrugada.

—Te acompañó a tu hotel —dijo llamando al mozo.

—Por supuesto —convino Carmen, adelantando la mejilla para que la besara.

A esa hora las calles del Barrio Latino estaban desiertas. De alguna *cave* salía el quejido anacrónico, desamparado de un New Orleans. La 'Pérgola' funcionaba a puerta cerrada. Cuando pasamos por el 'Bar Metro' vimos que comenzaba a abrir sus mamparas aguardando a los madrugadores.

—Espera —dijo Carmen—. ¿No te molestes si damos una vuelta antes de ir al hotel?

Adelantándose por la rue de Buci apuró el paso mientras yo la seguía impaciente. Al llegar a una tienda de artículos de viaje se detuvo.

—¿No viene nadie? —preguntó y estirando los brazos hacia la vidriera desprendió un afiche de turismo en el cual se distinguía vagamente una bahía azul dominada por un volcán.

—Hacía tiempo que lo había visto —añadió haciendo con él un rollo que colocó bajo su capuchón—. Es Nápoles. Vamos a la rue de Seine. Allí hay otro que me interesa.

Sin esperar mi parecer se lanzó por el laberinto de callejas oscuras. Yo andaba un poco despistado como siempre que, de noche, recorría ese intrincado barrio donde las calles, surgidas en una época en la que no existía aún la noción del urbanismo, eran un desafío al sentido de la orientación. Calles en apariencia paralelas empezaban a separarse y terminaban por conducir a puntos diametralmente opuestos, mientras que otras, cuya contigüidad era

inconcebible, se cruzaban de súbito, se afrontaban para de nuevo evitarse o se fundían, perdiendo su nombre, en una nueva arteria.

Carmen llegó a la rue de Seine y después de titubear se acercó a un restaurante en cuya fachada se veía un afiche con motivos alpinos. Esta vez lo arrancó de un tirón, pues por el final de la calle venían dos guardias en bicicleta. Cogiéndome del brazo me dijo que me hiciera el disimulado y ambos nos echamos a andar hacia su hotel.

Cuando nos faltaban tres cuadras se detuvo por segunda vez.

—¡Me olvidaba! Antes de ayer vi cerca del Jardín del Luxemburgo una pared que está llena de afiche. Son afiches nuevos, sobre la costa dálmatas. Vamos. Los miraremos solamente.

Protesté diciendo que ya iba a amanecer, pero Carmen me cogió del brazo y me remolcó por la rue Monsieur-le-Prince. Al pasar delante de su hotel traté de detenerla, pero ella me prometió que dentro de diez minutos estaríamos de regreso.

Cerca del Luxemburgo, en efecto, había una pared plagiada de afiches recientes. Carmen los contempló un momento y luego, sin poder contenerse, comenzó a desprendélos uno tras otro. Como ya no cabían bajo su capuchón me entregó el rollo.

—Deja esto en el suelo. Arranca tú también. ¡Ayúdame! Para complacerla arranqué un afiche, luego otro y otro, pero sin pasión, disgustado más bien por ese proceder que me parecía un atentado contra el ornato de la ciudad.

—¡Ya está bien! —me quejé—. ¿Qué vas a hacer con tanto papel?

Sin responderme Carmen prosiguió su trabajo. Cuando la pared quedó pelada, recogimos nuestro botín y emprendimos el retorno. Pero a los diez pasos Carmen se sobrepasó.

—Ya que estamos aquí podemos dar un salto hasta la rue Soufflot. Allí hay una verdadera mina. Ya verás.

Fue inútil disuadirla. La seguí. Pero no se trató solamente de la rue Soufflot, porque después fuimos a la plaza del Panteón, bajamos por la rue Cujas, tomamos la rue

de la Sorbonne y retornamos por el Boulevard Saint-Germain. A las seis de la mañana, exhaustos, lívidos, en plena luz solar, llegamos a la puerta de su hotel.

Lo que temía sucedió:

—Ya es muy tarde para hacerte pasar. El patrón debe estar levantado. Pero no importa. Nos vemos esta noche. Me vas a buscar, ¿verdad?

A las dos de la mañana estaba yo ante el cabarecito árabe de la rue de la Huchette, esperando que Carmen saliera. Carmen había encontrado allí un trabajo un poco clandestino y múltiple: recibía los abrigos de los clientes, vendía cigarrillos, servía en las mesas y conversaba, mediando una invitación, con los parroquianos solitarios. Al verme parado en la puerta cobró su jornal, cogió su cartera y su capuchón y salió a la carrera.

Del brazo nos dirigimos hacia el boulevard Saint-Michel.

—Nos tomaremos algo antes —dijo.

Pasamos delante del café 'Cluny', del 'Old Navy', del 'Mabillon' que estaban ya cerrados. En el 'Deux Magots' los mozos hacían pilas con las sillas. Terminamos en el 'Royal Saint-Germain'. Allí pedimos una cerveza. Yo me encontraba aún malhumorado.

—¿Qué te pasa? —me preguntó Carmen.

—Ayer me has hecho pasar la gran trasnochada! A mí no me gustan esos planes. ¡Caminar como un estúpido toda la noche!

Carmen se echó a reír. Después de beber un trago de su cerveza se puso seria:

—Yo soy una mujer difícil. Mis amigos tienen que acostumbrarse a mí.

Luego comenzó con la monótona historia de sus desdichas: los hombres que la abandonaron, años sin poder dejar París ni el Barrio Latino, un hijo en el campo donde una nodriza, sus recuerdos de niñez en Málaga, riñas con los patrones del hotel, líos con la Prefectura. Yo bostezaba sin pudor. No hay cosa más aburrida que las confidencias tristes de una mujer a la que no amamos.

—Vamos —dije al fin pagando la cerveza.

Cuando salimos se sobreparó en la calzada, indecisa.

—Esta tarde... —comenzó.

—¡Ah, no! —protesté—. ¡No me vas a venir ahora con el cuento de los afiches!

Carmen se prendió de mi brazo, me suplicó, me habló del afiche que esa tarde había visto cerca de la Escuela de Medicina, un afiche maravilloso de un mar azul y una costa que era la sombra del paraíso.

—Quieres arrancarlo, ¿no? —la interrogué.

—¡Míralo primero y después tú decidirás!

—¡Adiós! —respondí secamente y dando media vuelta me alejé. Detrás sentí las pisadas de Carmen. A los veinte pasos me alcanzó y se colgó de mi brazo.

—¡Es la segunda vez que salimos! Solamente dos veces y ya quieres dejarme. ¡Eres igual que todos!

—¡Déjame en paz! —grité.

Pero Carmen volvió a alcanzarme.

—Está bien —decía—. ¡Tú no puedes entender estas cosas! Vamos de una vez a mi hotel.

Su promesa me hizo entrar en razón. Mientras caminábamos le explicaba la vanidad de perder el tiempo de esa manera, los peligros que entrañaba robar afiches públicos, la falta de civismo consistente en sabotear la decoración municipal. Carmen me escuchaba en silencio, aprobando con movimientos de cabeza mi discurso.

Al llegar a la plaza del Odeón se detuvo, miró con tristeza la prolongación del boulevard, donde se veía la Escuela de Medicina y me arrastró hacia su hotel por la rue Monsieur-le-Prince.

Después de cerrar la puerta con cautela subimos las escaleras en puntas de pie, sin encender las luces en los entresijos. Subíamos y subíamos. Yo me ahogaba en ese pozo negro, guiado a ciegas por la mano de Carmen. Al fin tropezamos con una pared.

—Es aquí —susurró y empujándome me hizo pasar a una nueva parcela oscura y encendió de golpe la luz.

Quedé asombrado: aquello no parecía un dormitorio de hotel sino el desván de una imprenta. Por todo sitio se veían papeles y más papeles. En realidad eran afiches de toda forma y tamaño, doblados unos, enrollados otros, formando rumas o columnas que se desplomaban entre los escasos muebles. Muchos estaban clavados en las paredes, en el cielo raso o en la ventana, a manera de visillos. La cama apenas se distinguía bajo un aluvión de papeles.

—Aquí tengo más —dijo Carmen y abrió un armario, de donde se desmoronó una pila de polvorientos carteles.

Luego se agachó, metió las manos bajo la cama y extrajo otro montón.

Mientras yo contemplaba atónito ese caos, diciéndome cuántos meses, cuántos años le habría llevado reunir ese patrimonio, cuántas noches de desvelo, cuántas madrugadas de pavor o de nieve, ella desplegaba los afiches ante mi vista.

—Esta es Roma, ¿no ves la cúpula de San Pedro? Aquí están los molinos de Holanda. Mira, la Torre de Londres. El Partenón, en Grecia...

Al mirar su rostro me sentí sobrecogido: de sus ojos salía una luz cegadora, insostenible, sus narices aspiraban y exhalaban el aire con vehemencia, sus labios se movían sin descanso, articulando explicaciones muchas veces doctas, pero mecánicas, como una conferencia aprendida de memoria, mientras sus brazos, infatigablemente, desenrollaban los grabados y los dejaban caer a sus pies, en un torbellino de paisajes, donde se confundían las cataratas del Niágara con los templos budistas de Indochina.

De pronto sentí miedo. Los ojos de Carmen se iban poniendo estrábicos y su respiración más entrecortada. Retrocediendo llegué a la puerta. Abriéndola bruscamente, gané el pasillo y bajé a la carrera las escaleras oscuras, sin importarme que el pasamanos de fierro me desllejara la mano.

Una vez en la calle me lancé por el boulevard Saint-Germain, confundido, tratando de serenarme, sabiendo que huía, que mi cuerpo me anticipaba, dejando a mi razón, caída, dando tumbos a mis espaldas.

No me había aún recuperado cuando algo que vi con el rabillo del ojo me hizo detenerme. Había un afiche pegado en la puerta de una librería, cerca de la Escuela de

Medicina. Era un afiche de la costa malagueña, de su costa, un afiche como cualquier otro, en verdad, pero que me retenía de una manera extraña. Seguí contemplándolo fascinado, estudiando cada detalle, cada artificio del pintor anónimo o del fotógrafo astuto que había puesto su ingenio en abrir una ventana de color sobre los grisáceos días parisinos. Solamente entonces comprendí lo que significaba un afiche de turismo. Uno de estos afiches, cualquiera de ellos, era la evasión, el país remoto, la ciudad soñada, las vacaciones eternamente aplazadas, los imposibles días de paz o de descanso, el irrealizable viaje, el exotismo prometido y burlado, el consolador mundo de la ilusión. ¿Qué cosa había hecho Carmen al arrancarlos y juntarlos sino sustituir por esos papeles pintados cada uno de sus sueños, de sus proyectos frustrados? Durante años ella había viajado por todo el mundo sin salir de su barrio ni de su miserable cuarto de hotel, viajado, así, como los niños sobre sus libros de geografía, a la luz de una lámpara.

Fue por eso entonces o por un pueril sentimentalismo o por un subterfugio de mi deseo reprimido que arranqué el afiche y regresé aceleradamente hacia su hotel, pensando que ese dibujo completaba un periplo imaginario, era la pieza rara de una colección, el plazo que se concedía a una desesperada, un eslabón más en el delirio o tal vez la estación última de un itinerario infernal que cerraba el ciclo de la locura.

1

el pájaro escarlata te mira
(me mira)

diminuta
lisa estrella
único
eterno ojo de ave
vivo fuego azul

(lejos
en la tierra de la muerte
la mano que confundió días y sueños)

mirada única
perfil de llama
tras su color inmóvil
todos los pájaros

2

quédate allí
en la tierra de nadie
en el caos florido
en la noche

quédate allí
sin nombre
estrella de mil nombres
comienzo
y danza

fuera de toda forma
de toda sombra
eterno mediodía
no sol

no día
flor mayor
flor total
flor ausente
sorpresa

3

llama es tu cuerpo
fuego es
espejo negro —el aire de tu cuerpo—
ojo ciego
corazón girante
girasol
sol grande
pradera ardiente
tu cuerpo el aire es

la sangre es humo
la sangre es tierra
polvo aire
es sed la sangre
la sed tu sangre el agua es

la vida es
y sólo siendo
es hoja
es viento
en el río de fuego
en el aire del aire
de tu cuerpo
que sólo es

De no haberse adelantado otro poeta, de los raros, a colocar su poesía bajo el doble signo de la *realidad* y el *deseo*, sospecho que a Enrique Molina no se le habría escapado recoger ambas palabras, cuya unión a nadie corresponde mejor, hasta diría que le pertenece. ¿Acaso no llamó Molina a su primer libro *Las Cosas y el Delirio*? Libro al que hoy siente lejano, pero salvando justamente el título: un título quién sabe con qué secreto nexo ligado al de Cernuda y, más que definitorio de la obra entregada, premonitorio —nos consta al cabo de un cuarto de siglo— de toda la obra entonces por venir, no vislumbrada aún, apenas inquirida por el propio autor.

Al poeta le tenemos que creer al pie de la letra. Creerle, pues, cuando en su último libro publicado —*Fuego libre*— nos confía el recuerdo de su *vida prenatal*: oscuras y dulcísimas sensaciones de “un hondo país” “de rojas plumas” en que “no había día ni había noche” y sin embargo, día y noche, el “tambor de la aventura”, llamas vivas y luna viva, tronaba la fuga perpetua de las galaxias y las mareas: “Yo era la magia y era el ídolo”.

Habrá quien niegue tal recuerdo, quien arguya que el “iluminista”, o como acepte llamarlo, proyecta *a posteriori* lo que del mundo ha gozado en una pérdida sin fin, en un paraíso anterior, confundiendo asimismo el principio y el término. Insisto en que, al contrario, lo dicho por el poeta no admite reparo. Nuestra auténtica memoria es la memoria de que *una vez* fuimos, en un tiempo ajeno al tiempo y que traicionamos al nacer. Memoria no muerta por cierto, sólo que oculta en la sangre, en la cual quedaría, por lo que al tiempo atañe, sepultada, acallado su grito entre los quehaceres, el mero suceder de la vida, si aceptáramos que la vida se redujera a eso: los tontos días cotidianos, normas, deberes con derechos, —descontando el riesgo, la tortura, el éxtasis, los mismos días diarios no diarios, el volver a asir lo nunca antes asido, la poesía, en fin, aquella que generosamente nos regala Molina desde que conoció que *una vez y nunca* coinciden: la secreta memoria inmemorial y “la avidez de la tierra” tan pronto gustada, poseída, como devuelta al sueño, a lo no habido.

Ocurren luego errores del destino. La “vasta hospitalidad del planeta” alude tanto a comarcas de hielo como al sol de lluvia del suave, vehementemente trópico; pero quien

describió “la redondez de la tierra” excluye las primeras: “Sólo como castigo iría a un sitio donde haya nieve”. Y yo, por otra parte, me pregunto a qué extraño equívoco debe el “habitante de casas de tablones tatuados por la sal de la luna” el haber nacido en Buenos Aires, en 1910. En la Reina del Plata, el año del Centenario. Exactas circunstancias de cronología y de lugar que me es preciso referir, aunque el poeta ha llegado a juzgarlas tan inciertas como para jactarse en cualquier momento: “Tenía dos mil años de una oreja a la otra” y atribuirle al mar —“esa luz, esa sal, ese olor de yerbajos corrompidos que pican las gaviotas” —el haberlo engendrado.

En realidad ¿qué importa que naciera de paso en la ciudad si, corrigiéndose a sí misma, la fortuna le ofrece, cuando apenas ha cumplido dos años, el amparo de una estancia provinciana con nombre de mujer: “La María”? El niño no asume más historia que la que arrastran sus sentidos y presta a una geografía de ocasos, de llanos y de montes, el olor, la sombra, el habla de sus primeras sirvientas terrestres.

Cuatro años después se encuentra en Bella Vista, Corrientes, a orillas del Paraná. El nombre del poblado encierra una nueva admonición y, en un paisaje “de fiebres y crepúsculos”, “con sus carnosas frutas en medio de esplendores y miserias”, sus lluvias, sus esteros, sus malezas, sus “gentes de miel negra” —“hoscas mujeres tendidas en la hamaca”, traficantes de tortugas y de víboras—, el muchacho, que monta “caballos salpicados de espumas” y al que el olor de los azahares embriaga, descubre “su heredad”, ligada para siempre a sus venas, mientras el río le presagia las grandes aguas, el gran paseo.

En Bella Vista la familia pasa también cuatro años; luego dos en otros lugares de la Mesopotamia, en Misiones, hasta que regresa a Buenos Aires. Molina permanece poco tiempo en la capital. Pasa a residir en Necochea, donde cursa sus estudios secundarios y traba amistad con las olas, entregándoseles —ya lo vimos— como un hijo.

El trópico y el mar: su sola pasión desde entonces será abrazarlos juntos. El inquieto soñar de la adolescencia no lo aleja de su primera heredad, sino que extiende la misma

por doquiera el océano la repite, siempre idéntica, siempre otra, al alcance de la piel —parece—, pero ya uno sabe que no bien la alcance será para perderla, anhelarla, perderla, una, dos veces, miles, millones de veces. No importa; ¿qué otro giro dar a la vida que no sea esa búsqueda desesperada, no por menos desesperada menos maravillosa, de fragmentos rotos, dispersos, del reino-mundo, aquel que al nacer extraviamos y que de niños pudimos reconocer, no retener? Cada fragmento, hasta el más sórdido a simple vista, incluye todo el reino, sólo que brevemente, después de lo cual muere, nos remite al siguiente, y así tantas veces como las que aludió.

En el año 30 Molina está instalado de nuevo en Buenos Aires, y de nuevo por poco tiempo. Las "callejuelas del insomnio" que lo llevan al puerto lo hacen sentirse frenético de impotencia al mirar los buques que se alejan hacia países, hacia mujeres, hacia todo *allá*, real o imaginario. El *allá* finalmente cobra nombre, y es España, a fines del 34, poco antes de que estalle la guerra civil. España, pero imagino que, tal vez, más aún las escalas del viaje, desde el Capricornio hasta el Cáncer, y el lento derivar de las estrellas cuando la noche fosforecía sobre el océano.

A sus catorce años Molina atribuye su primer poema, olvidado. Ha de haber olvidado muchos más, y no dudo que haría suya la sentencia de uno de esos hombres "con las suelas voladoras" que él venera al igual que Rimbaud, Blaise Cendrars: "Escribir es la cosa más contraria a mi temperamento". No querer disociar la poesía de la vida implica que la vida le importa al poeta más que cualquiera de sus versos ("Escribir poemas es un bello ejercicio... Vivir la poesía es cosa distinta..." —nos dice). De ahí, paradójicamente, que los versos, que de todos modos pugnan por nacer de él y merecen que los publique, posean esa sorprendente nitidez propia de la obsesión y del delito, de la vida en cuanto delito, en cuanto mil y una maravillas.

Las Cosas y el Delirio, en efecto, su primer libro, es un libro sin balbuceos,¹ de alguien que ha esperado hasta los treinta años para realizar una primera, severa selección de lo hecho. Pero en él domina, sobre todo en la selección inicial, *Reino Solitario*, un tono elegíaco, un sentido a la vez grave y desolado, producto quizás del momento poético (se ha llegado a hablar de una generación del "40"²), que contrasta con la obra sucesiva, singularmente solitaria del futuro autor de *Pasiones Terrestres*.

Una vez más nos es dado comprobar aquí, si lo olvidáramos, que tanto en literatura como en arte, aún logrando obras de sello definido, uno no llega a ser totalmente lo que es, lo que era en el comienzo, sino a fuerza de olvidar su experiencia de toda voz oída, para escuchar y hacer que otros escuchen la voz nunca hablada que nadie había captado, con la cual ha de traducir en palabras, las

palabras comunes, aquellas zonas hasta él inexploradas, de la realidad que le toca suscitar.

Apasionante, esclarecedora tarea sería la de seguir cómo, desde el principio, esa voz se filtra en la poesía de Molina, se apropiá las imágenes que le depara la coyuntura cultural (quebradas las fronteras entre los distintos planos del universo: "las lluvias entrelazadas a los largos cabelllos"), lanza un vocablo —el primero del primer poema —de hondas resonancias ulteriores ("Arde en las cosas un terror antiguo"), rompe una enumeración —la primera— para detenerse en una escena con tantas futuras incidencias ("y los vestidos caen como un seco follaje a los pies de la mujer desnudándose...") y, sin dejar de deplorar el licuarse de una carne joven, califica a ésta de "admirable", y se complace en hacerle acariciar al soñador sus riquezas más inmediatas: sus cejas, sus labios, sus rodillas.

En *El Día y la Noche*, veinticinco romances —que no todos lo son— en versos heptasílabos —que tampoco todos lo son—, visiones del antesueño más que del sueño mismo, no anuncian tanto los poemas, entre despiertos e hipnóticos, de la madurez, como alaban, no obstante la vana quejumbre, la vida corpórea, consciente el poeta no sólo de su cuerpo en general, sino de sus ojos, de sus huesos, de su médula, al tiempo que adora su "terrestre comida" y mira su camisa, sus zapatos, como señalando hitos para su poesía más reciente (pensamos en dos textos de 1962 y 63: *Calzado Humano y Alimentos*). De los tres poemas que cierran *Las Cosas y el Delirio*, el más largo, el segundo —*Folletín Pasional entre las Lluvias*— introduce la nota más rara: falso relato, aún sumergido entre nieblas, de un hecho verdadero, justifica de antemano esa postura de Molina de 1956: "El único fin de un auténtico lirismo es llegar a ser el desarrollo de un crimen o de una blasfemia, un estado de furor." Y no resulta tampoco casual, a no ser que la casualidad sea siempre aliada del poeta, el que el verso último del libro, corrigiendo el que le precede, suene como una promesa tanto como un acto de fe: "Lejanamente orgulloso, voy todo celeste hacia el cielo / ¡Ah! pero unido para siempre a este planeta adorable."

Cinco años separan *Pasiones Terrestres*³ de *Las Cosas y el Delirio*; años que Molina dedica a apresar "este planeta", definitivo objeto de su adoración. Años hechos de días, de días marineros, pues es como tripulante, incorporado al trabajo de a bordo —primero en un pequeño barco noruego, luego en buques de la flota mercante argentina—, que el poeta llega a Hamburgo, a Barcelona, a Génova y, con mayor frecuencia, a los puertos americanos de ambos océanos, situados los más en órbitas cálidas, donde se exacerba "la belleza demoníaca del mundo".

En *Pasiones Terrestres*, la segunda parte —*Aguila de las Lluvias*— canta el país de bruma, de polvo, de ausencia, que resumió la tierra para el niño "en su séptimo cumpleaños", aquel país entre los ríos cuyo sabor litoral los poemas nos trasmiten ahora de modo inconfundible, y eso es lo que vale más que el mirar aún retrospectivo,

¹ Amerita el Premio Martín Fierro, de la S.A.D.E., de 1941.

² Whitman borrado por Rilke, Juan Ramón Jiménez borrado, aunque no del todo, por Neruda; ya presente, Cernuda y, acabado de traducir del francés, el lituano Wladislas Lubisz Milocz.

³ Obtiene un Premio Municipal de Poesía, en 1946.

ese querer salvar la hermosura de cuanto "se aleja con el tiempo" en vista de no se sabe qué futuro reencuentro. Persiste la nostalgia, mas al nombrar lo que lamenta deja ahora de lamentarlo, lo celebra, y es pasión, ya no nostalgia, lo que escuchamos, pasión viva, presente: "Oh implacable heredad! / Pira, túmulo de frutos rodeado de fuegos, / guardada por dementes quimeras que aún musitan su signo indescifrable!" —descuidamos el "aún musitan" invitados a habérnosla con la belleza y una belleza cuanto más cruel más bella, hechizada, insomne, fugitiva.

El poema final, que ha dado el título a la sección, es significativo: "todo esplendor y furia" como el río que evoca, repudia "el fuego de la casa / con su anillo de rostros que ardía en la piedad", para retener únicamente la "tórrida hermandad" de "una comarca horaña, loca", con "aquella madrastra de paso taciturno", la corriente en la barranca, que brama su "lengua de mil cielos" bajo todos los cielos del Universo. Madrastra no es madre, pero madre, en sentido absoluto, no tenemos sino hasta que surgimos a la luz, y, aun cuando se vuelve hacia el lugar "donde vela el recuerdo de su gente", el poeta sabe que su destino es exilio —*Exilio*, título de la primera parte de *Pasiones Terrestres*— y decide vivir "la apasionada fuga de las cosas" "bajo las alas mórbidas del trópico".

Tenemos una poesía embriagada, embriagada y cruel como dijimos que era cruel la belleza a la que exalta. Nace el mito del Pródigo, el que una vez odió el plato de su casa y escapó de las "agrias galerías de familia", escogiendo la intemperie, "costumbres de muchachas y crustáceos", junto a hermanos vagabundos "sin domicilio ni constancia / ni orden jerárquico ni comunión ni el suave confort de la castración ni ojos parapetados tras un muro de ratas en oficinas negras como vísceras", cuya raza persiste en los poemas de *Amantes Antípodas*: gentes tatuadas por la luna "sin propiedad y sin altar" —como Róbinson, otra figura clave aunque más tardíamente aparecida⁴— y por eso mismo "dueños del mundo", quienes oponen "la Biblia de vello de su pecho" al libro, la vieja Biblia negra de los hombres fangosos de las ciudades, de rostros pacientes y sonrisa de embuste.

Decididamente americano, Molina elige América, no la de las grandes metrópolis, sedes de la patria y de la cultura; tampoco la del pasado milenario, de patrias y culturas más antiguas, cuyos dioses saluda, pero como "vencidas potestades amargas" ante las cuales se siente "siervo de un dios más alto en cuya palma herida / sólo se posa la paloma ardiente de la expiación" —verso de inesperado sabor cristiano, no del todo sorpresa, pues entraña blasfemia, rebeldía, injuria a "la estirpe de sus padres", a la estampa del dios clavada en los tablones de las casas precarias de los "moradores de las playas", las únicas que conocen los filibusteros cuando bajan a tierra a saciar sus codicias, en los puertos sin sueño, oasis de moscas y de perros.

"¡Arded, fuegos terrestres!" —la poesía se vuelve advocatoria. Pregona "los ritos de la costa", cuando arde la san-

⁴ Róbinson, el náufrago a quien su naufragio ha devuelto el paraíso, una isla que hiere azotada por las olas, donde aún no caben tradiciones ni reliquias.

gre y arden los brebajes, y "es el sabor de un día la gracia / embriagadora y cruel de la luz del castigo", crudidad y embriaguez unidas, ya lo advertimos: toda gracia es castigo, pues no dura más de lo que dura el maleficio del licor; pero en el castigo está también la luz, la promesa de otros pozos de delicias. Ni dogmas ni mandamientos, —Cristo hace ya tiempo que figura en las tabernas, en los prostíbulos portuarios, con su puñal de ocio y lujuria: mañana, puñal de piedad perdida, que el jadear de las aguas de nuevo rastreará.

Se han invertido los papeles: el niño miraba irse el río desde la aldea ribereña, el hombre mira acercarse el litoral desde su barco, "ebrio" como la turba que lo guía; es una misma América la de ambos, América sin tiempo, toda olores, toda piel, una bahía en el Caribe, un sitio perezoso: "Dónde está el tiempo aquí... / Apenas unas chozas, unos cuantos destinos ya juzgados, / unas turbias paredes de colores que trepan la ladera". Hoy repite ayer y lo repite allá, de lugar en lugar, día tras día. No tiene sentido la historia, el agitarse de los hombres en las latitudes del progreso. Cada gesto es infinitas veces lo que infinitas veces fue —es rito: el de las ancianas tostando "entrañas de animales en parrillas grasiertas"—, y lo más cotidiano asume el milagro —mariscos frenéticos, lascivas lámparas— en proceso de ruina que no cesa.

Costumbres Errantes o la Redondez de la Tierra, publicado en 1951, es el siguiente libro de Molina. Su solo título bastaría para marcar la continuidad de un lenguaje peótico empeñado en comunicarnos "el brillo nómada del mundo". Volvemos a oír el llamado de la aventura, que nos convoca "lejos de la felicidad de las familias", ahí donde fulguran las puras "apariencias terrestres". Pero es como si el poeta, que ya rompió las amarras corporales, tomara más segura conciencia de la mecánica del mundo, sacudida la tiranía de la razón como de la paciencia, un mundo que sólo responde al deseo y simultáneamente le roba al deseo sus respuestas.

Molina no ha dejado de viajar, ya no tanto por mar, por tierra; recorre su América, sobre todo el Perú, la costa del Perú, con largas estadías en pueblos de pescadores: otro trópico, seco, nada frondoso, trópico al fin, más mágico de ser reducido a las esencias. Entre pueblo y pueblo, Lima, donde nos conocimos, y en cuya garúa brillaba César Moro, el riguroso amante de la *Tortuga Ecuestre* y de las islas, agazapadas como otros galápagos tuteles en el adiós del horizonte.

De entonces no datan los primeros contactos de Molina con el surrealismo, pero sí el que ahondara en lo que el surrealismo significa, en relación con sus propias vivencias. Varios escritos teóricos, si llamamos teórico al definirse apasionado del poeta, acogerán más tarde el fruto de esas reflexiones: *Vía Libre*, *Un golpe de su Dedo sobre el Tambor*, *Cambio de Domicilio*, todos publicados en los tres números de *A partir de Cero*, revista cuyos dos primeros números Molina dirigió en 1952, codirigiendo el tercero en 1956.

Conviene insistir una y otra vez —nos dice allí— "en la unidad indisoluble de la poesía, el amor y la libertad", punto central de la especulación surrealista, en su sentido más profundo dirigida "hacia el descrédito permanente de todos los mitos, sociales, éticos y religiosos, en nombre de los cuales el hombre contemporáneo es dividido en una serie de compartimentos estancos desde cuyo interior sólo alcanza una visión fragmentaria, totalmente mezquina de la realidad, también dividida en planos irreconciliables". Se trata de liberar al hombre no sólo en el campo económico (posición reaccionaria), sino también en el del espíritu; de liberar, por tanto, primero la palabra, plegándola a lo maravilloso, a lo imprevisto, confiado en su poder incantatorio, para que destierre todas las interpretaciones en uso, toda idea siquiera de interpretación, en beneficio de un conocimiento alucinado, el único que haga la síntesis de lo objetivo y lo subjetivo, de lo que las apariencias nos ofrecen y de lo que esperamos de ellas.

Al interrogar a André Breton y a todos "los cazadores perdidos entre los grandes bosques" que el conductor del surrealismo despertara (limitándonos al siglo XIX, hombres como Novalis, von Arnim, Baudelaire, de Quincey, Nerval, Lewis Carroll, Rimbaud, Lautréamont, etc.), Molina no busca el respaldo de obras y pareceres ajenos. Ya pasó la edad de sufrir influencias como de plegarse a un censo de "cazadores" que excluiría a un Melville, o un Dostoevski, o, en este siglo, a un Proust. Si algo recibe, es en sí mismo en quien, de verdad lo descubre. Los perfiles de su poesía no cambian, se precisan: a una mayor lucidez corresponde una mayor eficacia, la de aquella "belleza sin destinación inmediata", "flor inaudita hecha con todos los miembros dispersos en un lecho que pretende asumir las dimensiones de la tierra", exaltada por Breton en *Los Vasos Comunicantes*.

¿Por qué tendríamos que llamar preferentemente realidad lo adscripto a moldes y medidas, el conjunto de datos triviales que apenas informan nuestra mente y orientan nuestras acciones, sin perturbar nuestros sentidos más de lo que lo permiten los intereses creados por la opinión y los poderes? La realidad, tal como la formularía Molina, no es una realidad diurna, inmediata, pueril, sino la del reinado de la noche, entendiendo que es la noche la que rige el curso del sol igual que el de la luna y de las estrellas. Justo es entonces escribir: "La realidad es adorable", cuando la subjetividad universal desgarra como un cuchillo la máscara de lodo y de desdicha de la universal banalidad.

Hemos cerrado el círculo: la *realidad* es adorable y se la vive, se vive en este mundo, en términos de *deseo*. Todos creemos desear lo que nuestros sentidos ansían, sólo que nuestros sentidos están condicionados por nuestros juicios y prejuicios, los que el medio nos impone, ora brutal, ora alevosamente, y, si nos imaginamos a salvo, la simple necesidad de conservarnos en vida, de conservarnos. El poeta es quien logra devolver a los sentidos su inocencia, colocarlos así en la única dependencia que admiten, la de la sangre, fuente viva del deseo, pues alienta esa memoria del edén que abandonamos, y cuyo terrible esplendor nos persigue tanto como lo perseguimos.

Amantes Antípodas,⁵ el libro de 1956, que prolonga *Costumbres Errantes*, "libro salvaje y extrañamente refinado" (son palabras de Octavio Paz), contiene un himno a la sangre, que nos da tal vez la llave para entrar en la poesía sensual, mágica, implacable, definitivamente inconfundible, de la edad madura de Molina, un "primitivo" que se ingeniería para ser a la vez un "decadente", ingenuo y astuto, tierno, feroz, abismal. No en vano acumula calificativos opuestos. Condicen con el decir mismo de los versos, y éste a su vez con la experiencia de años de quien, al cabo de tan larga idolatría por la tierra, "nuestro único reino", siente aún al planeta como ajeno: a medida que lo alcanza, más y más inalcanzable. Pues una vez que caídos los disfraces de lo práctica o moralmente útil, ha enfrentado su *deseo* con la *realidad*, no ha tardado en darse cuenta de que la *realidad* es de naturaleza tantálica, y que su capacidad de tentarnos excede infinitamente la medida de nuestros medios físicos. De ahí la carrera loca tras los dones inasibles, siempre en fuga, del mundo.

Todo nos pertenece por derecho de memoria, y nada llega a ser nuestro, en una acepción cabal, no exclusiva. Cuanto tomamos, lo dejamos huir, y hay lo otro, que no hemos tomado, y que también nos huye, nos huyó. No el mero fluir del tiempo, tal como lo lamentaba la nostalgia, sino un huir instantáneo, hacia todas las direcciones y a cada instante, de las cosas como de los seres, las cosas, las casas, los países. La nostalgia ya no es un clima que adormece el alma; se ha vuelto parte del mundo como nosotros, música, podredumbre, huella de una cabeza, pequeñas frases sueltas, piedrecillas: un hecho o un acto entre el sinnúmero de los actos y los hechos.

¿Qué ha cambiado? El mundo es el mismo, el mismo que cualquiera de nosotros habita, sin embargo distinto. En el cielo nocturno, "las cinco letras del DESEO —cito al mexicano Xavier Villaurrutia— forman "una constelación más antigua, más viva aún que las otras", y es la luz que emana de esa constelación la que hace de la existencia una persecución exasperada de lo que podría saciarla y no la sacia nunca, nunca la saciará.

La condición del hombre a quien no engañan las imposturas de la razón propia o pública es el hambre, una hambre perpetua: su tortura y al mismo tiempo su título de gloria, el único, desde que decide hacerse cargo de ella, exaltarla en lugar de reprimirla, vivirla plenamente sin esperanza y sin resignación. "¡Oh comidas! ¡Oh espejismos!". Si las comidas no resultaran espejismos, si el hambre dejara de ser lo mejor de la vida, no habría poesía. La poesía —la poesía de Molina— nace, como una energía desesperada, del sentimiento de frustración que sufre el poeta y al cual opone su orgullo, tal vez malsano, suyo: "el desafío de un tatuaje secreto cuyas líneas convierten un rostro en un lenguaje, cuya respuesta depende sólo de la aventura, del azar, del milagro".

¿El lenguaje de un rostro? La respuesta que da la poesía la debe, en sumo grado, a la que ella exige del amor: "El amor, la más intensa de las drogas, cuyo delirio puede destruir de un solo golpe las contradicciones del instinto

⁵ Primer Premio Municipal de Poesía.

y de la conciencia, el drama de la soledad y de la miseria de la condición humana en conflicto con su inacallable deseo de absoluto y de comunicación".

Mientras dura el amor —mientras se hace y dos cuerpos unidos giran "dulcemente en la oscuridad con la rotación de la tierra"—, "juega sus dados de ladrón del destino". Y le gana al destino: es dicha. Pero es también borrasca: toda la opulencia del cielo cae, con las grandes aves migratorias, sobre el lecho donde yace desnuda la pareja; de pronto la escena se llena de plumas, de escombros; los amantes miran alejarse su dicha como a una enemiga, exigen tormentos, peligros y eligen "perseverar en la lujuria del hambre". "Nunca hombre ni mujer se destruyeron tan apasionadamente en el esplendor de su amor": porque nunca hubo hombre ni mujer tan ávidos de asirse de todos los brazos que jamás deja de tender la Rueda de la Fortuna, y nunca tocaron un objeto que "no se convirtiera en polvo de idolatría sobre (sus) sentidos".

La poesía de Molina no *quiere decir* nada; simplemente dice. No maneja conceptos, sólo imágenes, que va organizando, tras la aparente incoherencia lógica, según las leyes de una coherencia más estricta, concreta, soberana, la de sus amplias ondas sucesivas, de sus bruscas rupturas, de sus "Pero..." sin valor alguno adversativo, más bien reiterativo, de sus voces de asombro y de júbilo. El lector menos preparado se abandona al sortilegio de su extraño ritual, suntuoso y desgarrado, según alterna las revelaciones y los desastres.

"Tanta pasión tanto desamparo". La riqueza del mundo, aquella que se mira, se huele, se palpa, ningún lugar del mundo la manifiesta como el trópico, la América de agua y fuego del peregrinar marítimo o terrestre de Molina, la de su soñar, de su hablar a solas, para todos. Ningún lugar del mundo tampoco manifiesta como el trópico la ambigüedad de nuestra condición de eternos hambrientos, fieras que saquean con furia las joyas del estío y las joyas se les hacen cenizas, que una ráfaga abrasadora una y otra vez dispersa, hasta que las recompone, así sucesivamente. Nuestro amor es también amor de fieras, que buscan "hoteles secretos"—el hotel se opone al hogar y la palabra *hotel* es para Molina en todos los idiomas la más bella—, donde cada integrante de la pareja sea joya para el otro, joya luego saqueada: mutuo saqueo, mutuo abrasarse abrazándose, mutuo reducirse a cenizas, mutuo girar en "el torbellino de un sueño", mutuo invocar el éxtasis y el terror, la locura, el infierno —no importa—, "la leyenda del amor que nunca muere".

Los más hermosos poemas de Molina son poemas de amor, pero de un amor siempre contemplado "a lo lejos". El poeta sé ve y ve a la mujer amada, ambos envueltos en las llamas que los visten al tiempo que los devoran, allá, "muy lejos de esa noche", en la más espléndida de las ceremonias del fuego. Amantes que figuran a los miles y miles que amaron y se convierten juntos en "la gran aureola de la lejanía", "en el resplandor de las cosas que rozaron, poseyeron y soñaron alguna vez / en carne y hueso / entre la llamarada de la tierra". Todas las contradicciones de la vida hallan su signo en ese gran incendio que deslumbra como "la ecuación total del mundo de las apariencias y de lo absoluto".

El mismo Molina afirma que después de *Pasiones Terrestres* ha procurado recrear en sus poemas esos instantes, en especial los que preceden al dormir, en los que todo el ser oscila entre la vigilia y el sueño —*Tierra tatuada antes de dormir*— instantes mágicos en los cuales la realidad externa, el testimonio de los sentidos se confunde estrechamente con el mundo abisal del deseo, con las imágenes del inconsciente y del sueño.

Son esos momentos privilegiados los que, si bien resuelven el antagonismo de la *realidad* y el *deseo*, lo iluminan. La velocidad del deseo arranca a la tierra sus cadenas, y antes de condenarlos a la hoguera encierra a los amantes en "una cámara de cristal vertiginosa", que no por eso deja de ser un antro, una guarida, que, cuando la abandonen, mostrará a través de sus grietas "un caballero en ruinas comido por las ratas / y dos piernas de mujer enmalladas en seda sombría que se alejan sobre las cornisas hasta perderse en el viento".

Se inició "el discurso sobre los desplazamientos de la realidad": el puerto es arrabal del mar, éste a su vez jardín de los barcos, y la sangre preside la metamorfosis de la habitación podrida por la luna, la cual rompe a viajar entre ruinas que son olas. Es que todo viaja, el hotel, como un buque o un tren, la calle, como un andén o un embarcadero. La mesa en que preparo mi alimento "cambia de forma a la intemperie", "vitrina de viaje" también ella, "incendiada al rozar los paisajes secretos de la noche". Sobrarían citas, tanto en el libro de 1961 como en el de 1951: un mismo universo vertiginoso por donde sólo nos guía el hilo de Ariadna del deseo y cuyos elementos se repiten, el tren, el hotel, el buque; en su cielo gritan los pájaros, no pasa ningún avión.

Hasta 1956 Molina pasó largas temporadas en el Perú, también en Chile, en Bolivia, en Ecuador, en Brasil, con breves temporadas en Buenos Aires. Ahora van cerca de diez años que reside en forma más o menos estable en la ciudad en que nació, sin resignarse, sin embargo, a dejar de ser para siempre "el pasajero de la habitación número 23". Obsidinado "en el furor de un mundo que silba como una sirena en fuga", sigue esperándolo todo del terror y del hambre de su sangre: tanta delicia y tanta amenaza, "tanto sitio ilusorio, tanto lugar de no llegar nunca" y tantas "regiones nómades" adonde fuimos.

¿Qué experiencia más dramática presupone sin embargo un título como *Amantes Antípodas*, tan cerca los amantes y tan lejanamente hospedados, la mujer siempre fatal con su hechizo irresistible, pero torturante? "Por todas partes países que miran fijamente, ternuras vacías a la luz de los sueños y de las nubes / alcobas que se hunden en el mar": como si la distancia también incumbiera al tiempo; todo huía otrora, pero había siempre algo gozoso en su huida, nuevas promesas, aunque fuesen promesas de naufragio: "Oh cuando era joven y la alquimia del mundo escogía los elementos de mi sangre para crear ciertas noches ciertos lugares de la costa el sentimiento de una irresistible conducta de volátil...". Los párrafos ahora se alargan, es porque se llenan de recuerdos como de exorcismos; parece más difícil sobrellevar el "fardo"

de la rutina, convivir con la "diabólica rata" bendita de los días, como cortar la cosecha de los rostros, "nuestros únicos trofeos", "entre las frustraciones embriagadoras de nuestras vidas". El poeta nombra a la muerte, tropieza con una silla. La belleza de no pocos poemas —incluyendo los últimos, aún no recogidos en volumen⁶— resulta de una mayor tensión entre el decir pesado, prosaico, el burlarse a veces de sí mismo, de su máscara de mono, de su país "falso y sin techo" y el lograr de nuevo embelesarse por el mundo, enorgullecerse de la "algarabía de seres y encuentros" y de "las avalanchas del corazón": "aquí estoy pues desgarradoramente rico sin embargo / en el errante hospicio de la lluvia / una vez más".

Aunque "todo termina / los viajes y el amor", a pesar de todo, nada termina. Siempre puede ocurrir "una vez más" para el huésped del planeta, cuyas "garras acariciadoras" tanto lo han herido —esperas, frustraciones, despedidas— y al que no obstante sigue siendo fiel, "listo para cualquier frustración que aún aceche, pues sabe que donde hay frustración hubo rapiña, "el relámpago del deseo" cubriendole de "brasas que nunca cicatrizan" y devolviéndole, de hecho, *una vez más* "el gran cielo central de la mujer lejanísima" que respira "en una isla de pasión entre sus brazos". Ahora, como ayer, no cuenta el

⁶ Estaba escrito este ensayo cuando Molina reunió sus poemas de los últimos años en *Las Bellas Furias* (Editorial Losada, Buenos Aires), libro que prolonga, y vale decir renueva, el hechizo de *Amantes Antípodas* —confluencia de la memoria en la geografía milagrosa del sueño y de la vigilia. Más recientemente, el Centro Editor de América Latina nos ha dado, bajo el título *Hotel Pájaro*, una antología que pone el conjunto de la obra poética de Molina al alcance de un público mayor.

cansancio: "la indescifrable vida" y, "como un afrodisíaco", la furiosa avidez que la tatúa.

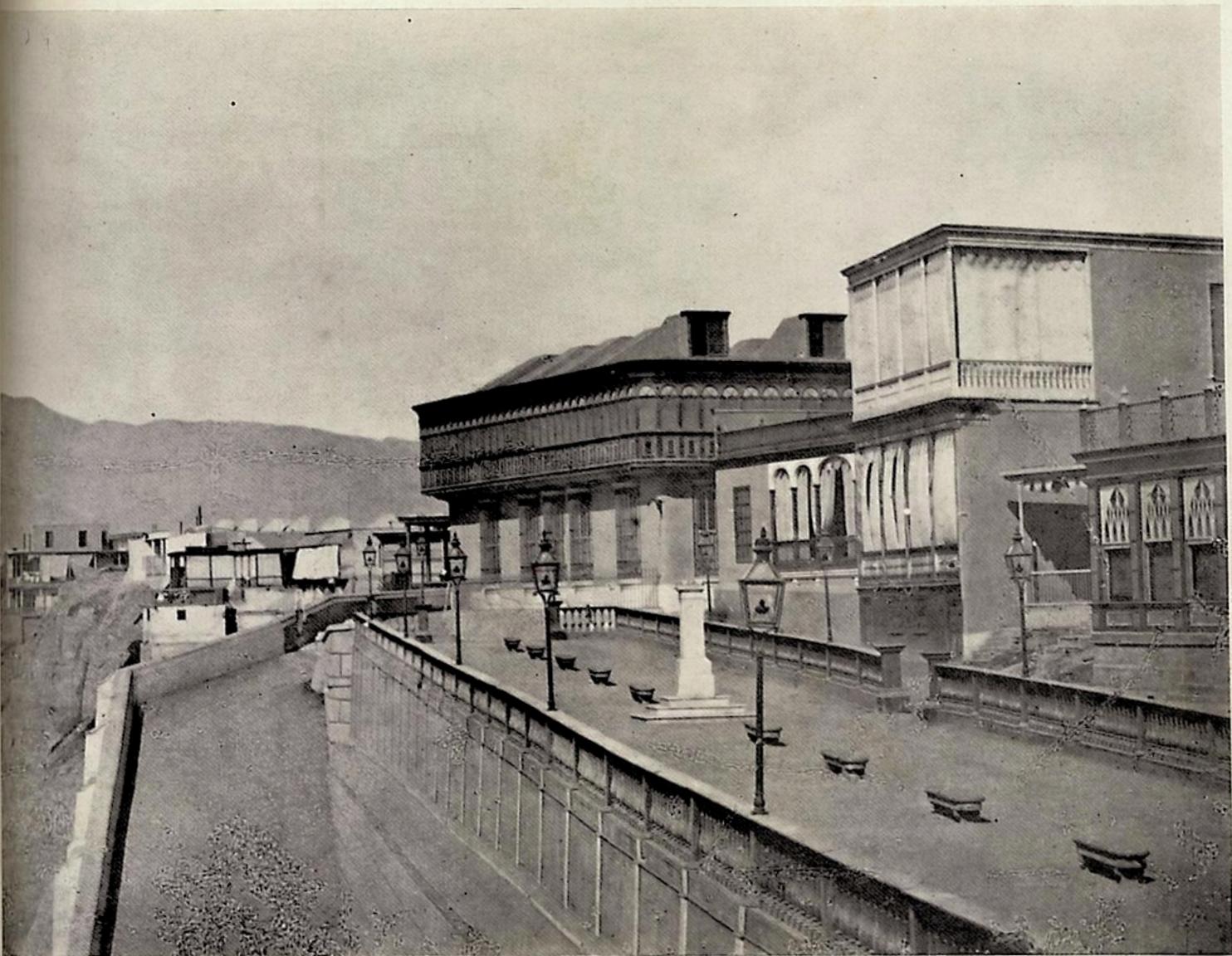
A la avidez del poeta basta que corresponda la avidez del lector para que el poema "con sus negros erizos y su lepra" se vuelva "fácil", "luminoso" —supongo que es así como lo entendió Octavio Paz al referirse, en medio de un silencio casi general, a la obra de Molina—. Sólo cabe recordar, para lectores que teman sufrir de entrada el vértigo de las imágenes y del ritmo, que Molina, plegándose a antiguos hábitos,⁷ ha publicado, en 1962, como "una especie de desabrido homenaje a la poesía popular", los romances, formados por cuartetos enea-sílabos, de *Fuego libre*, un repertorio, por así decirlo, de sus temas, libro más discretamente frenético y ceremonial que *Amantes Antípodas* y donde nos entrega, según advertí al empezar, el secreto de su "vida prenatal".

De uno de esos temas nada dije: el de la decapitación ("Que otros conserven la cabeza / una pluma me decapita"). No sé que eco despierte en quien se decida a rastrearlo. Confieso que para mí el verso más misterioso de toda la poesía del siglo XX es aquel, en *Zone*, de Apollinaire: *Soleil cou coupé*, —que otro poeta salvaje y refinado, el martiniano Aimé Césaire, retomó como título de uno de sus libros.⁸

⁷ Señalé *El Día y la Noche*, segunda parte de *Las Cosas y el Delirio*: había también canciones en *Costumbres errantes*.

⁸ Paralelamente a su labor literaria Molina ha desarrollado una actividad plástica. Un dibujo suyo ilustra *Las Cosas y el Delirio*, y son también collages suyos los que acompañan los textos de *Fuego libre*. En 1965 presentó una muestra de sus trabajos en la Galería Galatea. En 1965 expone monocopias en la Galería Guernica.



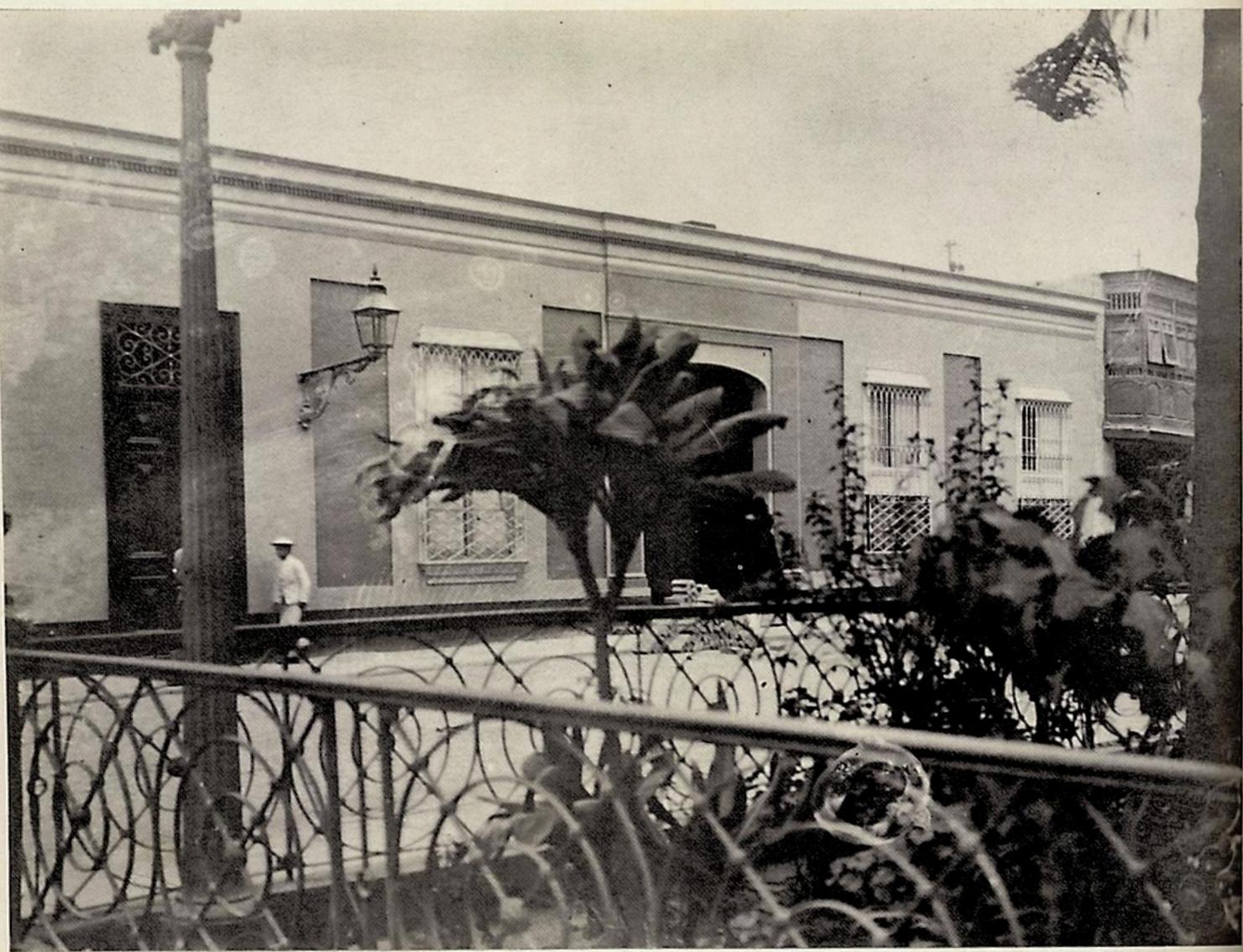


Vista de Chorrillos en 1874



ARQUITECTURA EN LIMA, 1800 - 1900

UNMSM-CEDOC



Calle de San Sebastián, Lima (foto antigua)



Calle del General La Fuente, Lima, en 1874



El Palacio de la Exposición, Lima (actual Museo de Arte), en 1906

Universidad N. M. de S. M.
BIBLIOTECA CENTRAL
Sección de Revistas

Casas

En términos generales, la arquitectura de Lima en el siglo XIX se desarrolló bajo el signo del clasicismo. La transición del Rococó al Neoclasicismo se produjo entre 1780 y fines del siglo XVIII. En 1800 el nuevo estilo estaba ya plenamente establecido, como puede juzgarse por el carácter de las obras del principal arquitecto de aquella época, Matías Maestro, entre las que destaca el baldaquín del altar mayor de la Catedral, de 1805.

Contemporánea del baldaquín es la casa llamada de Oquendo, en la Calle de la Veracruz. La casa de Oquendo es sin duda la mejor casa de fines de la Colonia que se conserva en Lima. Su puerta principal ostenta la fecha 1808. Esto hace suponer que, si no toda la fábrica, al menos la fachada, sus balcones y otros elementos de la carpintería son de pleno período neoclásico.

En la casa de Oquendo, sin embargo, el carácter estilístico neoclásico se manifiesta sólo en las pequeñas formas decorativas de los balcones, tales como los medallones ovalados y las guirnaldas. Estas formas, que se encuentran también en los retablos de Matías Maestro, son supervivencias de la primera etapa, decorativa y cortesana, del Neoclasicismo, que en Francia recibió el nombre de Estilo Luis XVI.

En las casas posteriores a la Independencia, obras de las décadas 1840-1860, el diseño de las puertas, las rejas y los balcones alcanzó un grado mayor de pureza clásica mediante la utilización de formas más severas, rectilíneas y de carácter más marcadamente grecorromano. Esto sucedió, sin embargo, sin que se operaran mayores cambios en la distribución, las dimensiones y las proporciones de las piezas.

La supervivencia del tipo de la casa colonial hasta fines del siglo XIX fue el reflejo de la supervivencia de muchos de los modos de vida coloniales en el primer siglo de la República, que se debió, como bien se sabe, a que la Independencia no determinó cambios profundos en la estructuración social y económica del país, que en gran parte se mantuvo dentro del antiguo sistema de tipo feudal y patriarcal característico del período barroco.

La casa de Torre Tagle (v. p. 51) muestra, como tantas de su época, el esquema de planta básico de la casa colonial limeña. Entrando a la casa, se suceden invariable-

mente tres espacios: el zaguán, el patio y el salón de recepciones de la casa o "principal", conectado al patio por una puerta y dos ventanas. Las piezas que rodean el patio son cuartos secundarios de recepción o lugares de trabajo. Su carácter es semipúblico.

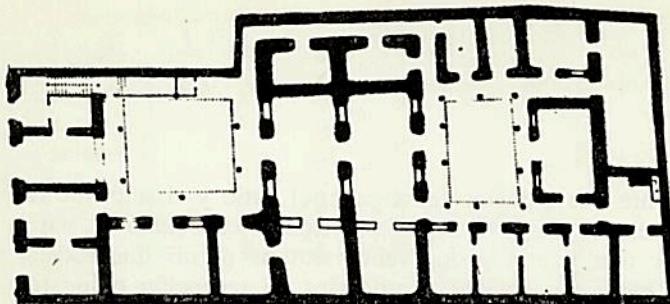
Detrás el principal existe u otro salón, o dos salas de forma aproximadamente cuadrada. Todos estos espacios, que conforman el núcleo principal de la recepción, sirven de articulación entre el primer patio y el patio interior, alrededor del cual se disponen los dormitorios, el comedor y, en las piezas del fondo, la cocina y habitaciones de servicio. En Torre Tagle puede percibirse una cierta intención axial en la disposición de los espacios de los patios, el salón principal y el zaguán. En las casas construidas o reconstruidas en el siglo XIX, esta intención axial se hace más explícita. Esto podemos comprobarlo examinando los planos de la casa (v. p. 50) que actualmente ocupa el Conservatorio Nacional de Música en la calle Minería¹, que debe datar, a juzgar por el estilo de la carpintería, de más o menos 1860.

La mayor axialidad se manifiesta a primera vista. La repetición del motivo de la puerta flanqueada de ventanas cuatro veces a lo largo del eje principal y también a los lados, contribuye a crear una sensación de mayor orden y regularidad en el diseño del espacio interior.

La intención de obtener una mayor regularidad, simetría y uniformidad en la distribución y más rigor en la disposición de los vanos es un resultado de la tendencia clasicista del período. El carácter clásico y mesurado y la elegancia simple del patio del Conservatorio (v. p. 54), sobre todo del frente que se presenta al visitante al trasponer el zaguán, derivan de esta regularidad del espacio y de la disposición de los vanos, que se complementa con el empleo de un repertorio de formas muy depuradas y muy claras en los enmarcamientos de las puertas y de las ventanas, y en el diseño de las galerías en forma de peristilo.

El elemento más importante de las casas limeñas del siglo XIX hasta 1870 es por supuesto el balcón (v. p. 47), en cuyo diseño se manifiesta muy explícitamente el ingenio

¹ Que desafortunadamente será demolida próximamente para ensanchar el jirón Riva Agüero. Esta misma suerte aguarda a varias otras interesantes casas de los siglos XVIII y XIX ubicadas en este jirón.



PLANTA BAJA DEL CONSERVATORIO

con que los arquitectos y carpinteros locales resolvieron el problema de adaptar el orden clásico al tradicional balcón limeño. Esto lo lograron dándole a los parantes del balcón la forma de pilastras clásicas muy delgadas, y al remate la forma de entablamento con su correspondiente cornisa².

Las formas clásicas que se adoptaron tanto en los balcones como en los corredores de los patios —columnas, pilastras, entablamentos, grecas— por estar ejecutadas en madera, se volvieron delgadas, menudas y ligeras, como sucede con la decoración romana en los interiores de Adam.

Ranchos

Durante el siglo XIX se desarrollaron notablemente los pequeños poblados ubicados al sur de Lima. El más antiguo de éstos era Chorrillos, pueblo de pescadores adonde algunos limeños se trasladaban en los meses de verano para disfrutar de la playa. Estos veraneantes se instalaban en las casas del lugar, que, según cuentan viajeros de la época, eran muy rústicas y recibían el nombre de "ranchos"³. El inglés Robert Proctor, que viajó por Sudamérica en 1823 y 1824, nos ha dejado una breve descripción de estos ranchos. "Consisten generalmente —dice Proctor— de una sala grande que abre hacia el mar, con dos o tres pequeños dormitorios detrás: son de materiales muy pobres, la mayoría con pisos de tierra

² Los diferentes diseños de balcones de mediados del siglo XIX pueden reducirse a tres tipos: en plataforma; con arquillos apoyados sobre las pilastras, y con arquillos ubicados entre las pilastras. Dentro de este último tipo se encuentra una variante en "serliana", en que los arquillos se alternan con vanos rectangulares.

³ La palabra implica que se trata de una construcción muy modesta y rudimentaria de carácter campestre o rural. Al principio, estos ranchos eran alquilados a los veraneantes por los pobladores del lugar. Ver la tesis *Los Ranchos en Miraflores, Barranco y Chorrillos*, de Alfredo Ramírez-Gastón Z., Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1967.

y techos de caña" (*Narrative of a Journey...*, Londres, 1825). Se trataba, pues, de un tipo muy sencillo de arquitectura popular de adobe, madera y caña, o de madera y caña solamente, derivada de la choza costeña, que por lo general consistía de una pieza rectangular antecedida de una ramada o tosco pórtico hecho de troncos de árbol, sobre los que se apoyaba un techo de caña. Este tipo de vivienda se sigue utilizando todavía en los valles de la Costa.

Los ranchos que se construyeron en Chorrillos cuando, después de la inauguración del ferrocarril en 1858, el balneario creció y se desarrolló, derivan en parte de estos ranchos primitivos y en parte de la "villa" europea de inspiración italiana. Su arquitectura está, además, muy ligada a la de las casas del centro de Lima (v. p. 54).

El pórtico exterior evoca tanto la ramada de la choza costeña como la sala abierta hacia el mar de los primitivos ranchos, mientras que el esquema tripartito de la fachada, con el pórtico o "loggia" que se abre entre dos cuerpos cerrados, se vincula a la tradición de la villa italiana, que en el siglo XVI llegó a su más alto grado de perfección en la arquitectura rural de Palladio. La simetría de los ranchos de Chorrillos y de los posteriores ranchos de Barranco y Miraflores, la estructura tripartita y porticada de sus fachadas, la claridad de su volumetría y el clasicismo de sus detalles son manifestaciones de una cierta influencia palladiana, transmitida a través del neoclasicismo de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

En la disposición de los espacios interiores de los ranchos (v. p. 52) existen puntos de contacto con las casas del centro de la ciudad. Como en la casa urbana, así también en el rancho los ambientes de recepción principales son salones rectangulares colocados transversalmente, dispuestos en forma axial y unidos por puertas flaqueadas de ventanas. El motivo tripartito de la fachada se repite así en los vanos y crea una relación de correspondencia entre el exterior y el interior.

Esta forma clásica del rancho perdura hasta fines del siglo XIX. Alrededor de 1900 el rancho comienza a transformarse en lo que más tarde será el "chalet", o sea, la casa rodeada de jardín y ubicada entre muros medianeros.

En algunos de estos ranchos rodeados de jardín se mantiene el estilo sobrio y clásico de los años 1860 y 1870⁴.

⁴ El saqueo a que fueron sometidos Chorrillos, Barranco y Miraflores cuando el ejército chileno invadió el valle de Lima, determinó la destrucción total o parcial de muchos de estos ranchos. La arquitectura de los ranchos posteriores a la Guerra del Pacífico es por lo general menos clásica y más recargada.

pero en otros comienza a predominar el gusto romántico por la irregularidad y la variedad, que desplaza plenamente al clasicismo hacia 1900. El cambio puede verificarse en un rancho de diseño muy elaborado, ubicado en la avenida Pedro de Osma 135, Barranco, de 1903 (v. p. 54). El frente del rancho es simétrico y tripartito, con un pórtico en el centro, pero el pórtico no es adintelado sino está formado por arcos de anchos distintos y de un estilo híbrido muy diferente al de las ventanas clásicas de los costados, mientras que la balaustrada que remata el pórtico está decorada con paneles cuadrilobados de inspiración neogótica; de la cornisa, delgada y volada como un alero, cuelga una cenefa de madera recortada como una blonda.

Estamos aquí ante un ejemplo de casa de balneario que podríamos bien calificar de "victoriana", y que, junto con otras obras de la misma década, marca la entrada en vigor del eclecticismo en la arquitectura del rancho. El período ecléctico, que en Lima se inició tarde en comparación con Europa, y durante el cual se superpondrán y se mezclarán innumerables estilos importados, tendrá pleno vigor hasta 1930, pero se prolongará hasta aproximadamente 1945.

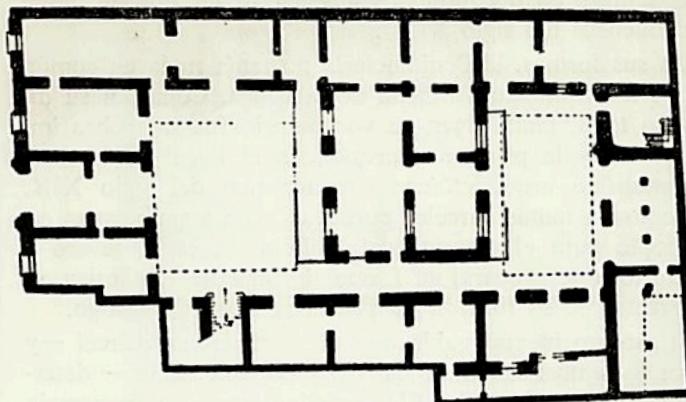
Tres edificios públicos

Las construcciones en las que se manifestó primero el eclecticismo no fueron, sin embargo, las casas y los ranchos, sino los nuevos edificios de carácter público que se comenzaron a erigir desde mediados del siglo.

Los principales edificios de este tipo que se construyeron hacia 1860-1870 fueron tres: la Penitenciaría o Cárcel Central, el Palacio de la Exposición y el Hospital Dos de Mayo.

La Penitenciaría (v. p. 53) fue comenzada en 1855 y terminada en 1860 por el arquitecto del Estado Maximiliano Mimey y bajo la dirección de Mariano Felipe Paz Soldán. La planta estaba basada en el sistema radial —el llamado "panópticum"— que el arquitecto norteamericano John Haviland había adoptado en su proyecto para la Penitenciaría "Eastern State" de Filadelfia (1836) y que ya había sido utilizado en Europa con anterioridad para el diseño de manicomios, prisiones y hospitales⁵.

Inspirada en la obra que constituyó en la primera mitad del siglo XIX modelo en su género tanto en los EE.UU. como en Europa, la Penitenciaría fue el primer edificio moderno de Lima, planeado técnicamente y construido



PLANTA BAJA DEL PALACIO TORRE TAGLE

de ladrillo y piedra⁶. Es preciso recalcar estos hechos, pues ellos constituyeron los primeros síntomas de un cambio importante en la arquitectura del país. Hasta este momento, la arquitectura que se construía en Lima tenía un fuerte carácter regional y era el producto de la lenta evolución de formas tradicionales, con mayor o menor aporte de influencias externas, que sólo dejaban sentir sus efectos en el proporcionamiento y en la ornamentación tal el caso de las casas limeñas típicas, que conservaban el plano colonial y sólo adoptaban las formas neoclásicas en la decoración. Era además, en esencia y a pesar del carácter industrial de algunos de sus elementos⁷, una arquitectura empírica y artesanal, en su mayoría ejecutada por maestros albañiles y carpinteros, con frecuencia bajo la dirección del mismo propietario.

La obra de la Penitenciaría, que ocupaba una extensión de casi tres hectáreas, tenía una escala nueva para la ciudad⁸. Por su función especializada, requería un enfoque mucho más técnico y racionalizado para su diseño y construcción que el que el arquitecto-carpintero-artesano de formación tradicional podía dar. Es por esto que asociada a la obra, aparece la figura de un arquitecto que no es ya artesano, como la mayoría de los constructores de las casas y los ranchos, sino profesional y especialista en

⁶ Salvo el segundo piso del pabellón de administración, que era de telar o "quinchá".

⁷ De los balcones, molduras y decoraciones aplicadas, que se fabricaban en serie, y de las rejas, construidas con piezas "standard" de hierro fundido.

⁸ Los conventos de la Colonia tuvieron una escala comparable, pero el caso es distinto por la diferente situación histórica de estas obras. El trazo, la configuración y la construcción de estos conjuntos de tipo conventual estaban respaldados por una experiencia de siglos, que los españoles trajeron consigo de Europa. La tradición constituida por esta experiencia decayó en el siglo XIX.

⁵ Ver Helen Rosenau, "The Functional and the Ideal in Late Eighteenth Century French Architecture", *The Architectural Review*, 140, 836, Oct. 1966, pp. 253 ss.

el sentido en que eran los arquitectos en Europa desde comienzos del siglo XIX⁹.

En sus formas, la Penitenciaría no tenía nada en común con la arquitectura limeña de la época. Como en su diseño total, también en su vocabulario fue una obra importada y la primera expresión en el Perú del internacionalismo arquitectónico característico del siglo XIX. Como en tantas cárceles europeas y norteamericanas, se adoptó para el exterior del edificio un estilo severo y adusto, que evocara, en forma típicamente romántica, el carácter de su función de prisión y lugar de castigo.

El aspecto inexpugnable que debía tener una cárcel —y por lo tanto razones evocativas y no funcionales— determinó que en el siglo XIX se adoptaran con frecuencia formas tomadas de la arquitectura de los castillos medievales. De ahí las almenas de la Penitenciaría. Estilísticamente, sin embargo, el frente principal podría calificarse de neo-florentino y en última instancia deriva del estilo puesto en boga por el arquitecto francés J.-N.-L.- Durand a principios del siglo pasado.

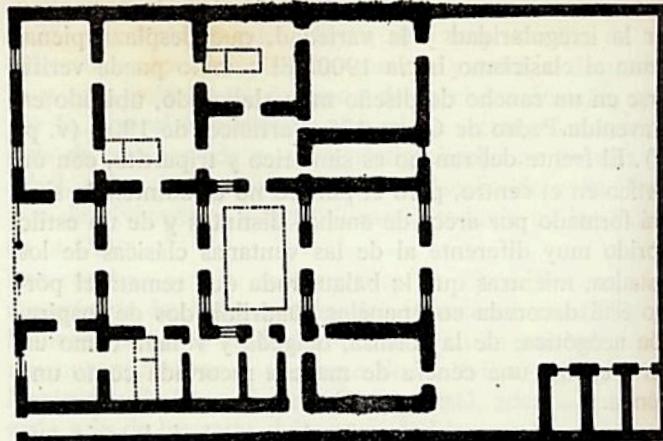
La claridad y severidad de la composición del pabellón de entrada, su medida, sus proporciones tan correctas y el ritmo pausado de sus ventanas le otorgaban una dignidad y una regularidad hasta cierto punto clásicas.

El Palacio de la Exposición (v. p. 48), ubicado a cien metros de la Penitenciaría, es la antítesis de ésta. Enmarcado por los jardines del Parque de la Exposición, estaba concebido como un edificio festivo y se abría hacia el exterior por sus cuatro lados. Fue mandado construir por el Presidente Balta como lugar de exhibición de los productos naturales del país en 1869. La edificación fue dirigida por el arquitecto Antonio Leonardi, con la colaboración de Manuel Atanasio Fuentes¹⁰, e inaugurada en julio de 1872.

De dos pisos, en forma de rectángulo con salientes que marcan los ingresos principales en los frentes más cortos, el Palacio se caracteriza por la homogeneidad y uniformidad de sus elevaciones, tratadas en cada piso con un orden de pilastras en tramo armónico, jónicas abajo y corintias arriba, entre las que se disponen los ventanales y las grandes puertas (hay un total de 14 puertas) en arco de medio punto, todas del mismo tamaño e idéntico diseño. En los salientes o pabellones de entrada, las pilas

⁹ En Lima existía desde esta época un pequeño grupo de arquitectos "profesionales" en el sentido moderno de la palabra. Muchos de ellos estuvieron en algún momento al servicio del Estado. Aparte de M. Mimey, cabe mencionar entre otros, a Manuel J. San Martín, Domingo García, José Tiravanti, Miguel Trefogli, etc.

¹⁰ El edificio se atribuye con frecuencia a Gustavo Eiffel, que realizó varias obras para Sudamérica.



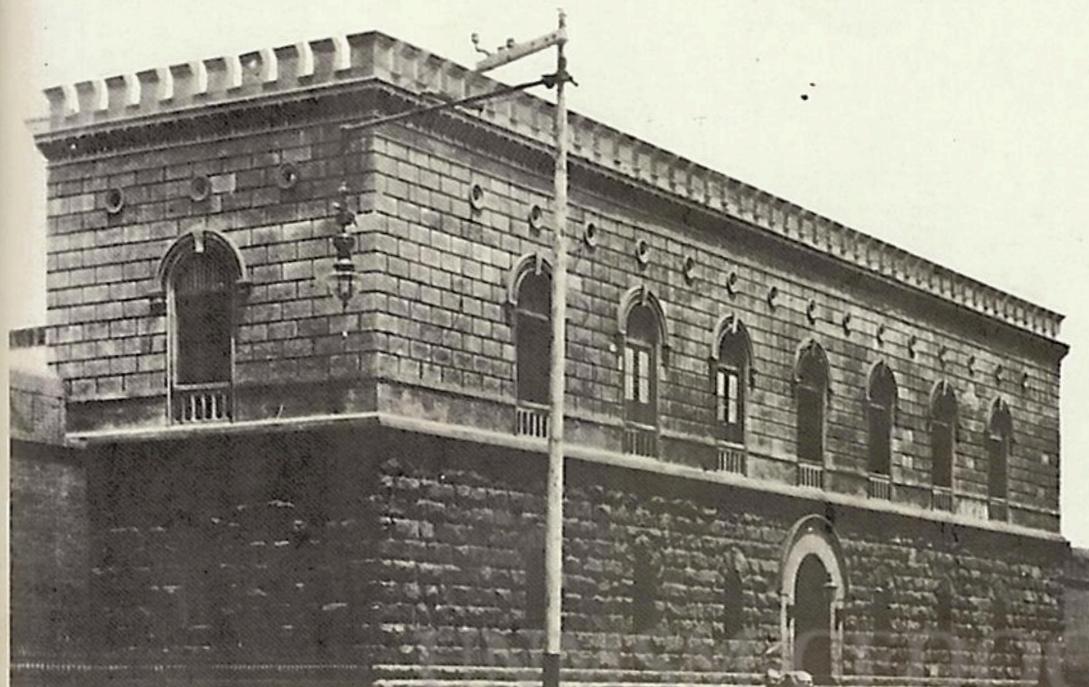
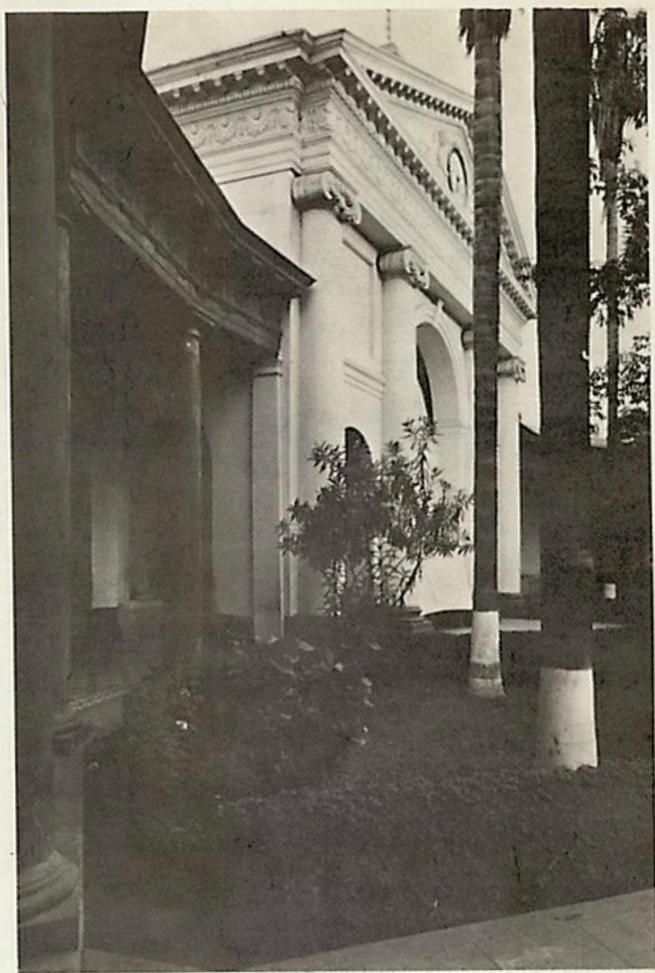
PLANTA BAJA DE UN RANCHO EN CHORRILLOS

tras ceden su lugar a columnas empotradas, que acentúan las tres puertas centrales de cada extremo. El diseño se inspira sin duda en la arquitectura veneciana de los siglos XVI y XVII y en la francesa del siglo XVII¹¹, pero la imitación en yeso de estas arquitecturas de piedra le da al edificio un carácter irreal, de algo que es a la vez verdadero y simulado, permanente y transitorio. Salvo en los pabellones de entrada, las fachadas monocromas aparecen planas y faltas de peso, como si fueran biombos. En realidad, ocultan un interior muy interesante y, para su época, muy moderno (v. p. 54). El espacio interior, que forma un vasto anillo cuadrado que encierra un patio también cuadrado, es libre y modular. El módulo está determinado por la estructura, que es a base de columnas estriadas de hierro fundido¹² dotadas de altos pedestales y con sus correspondientes capiteles de orden corintio. Sus columnas sostienen zapatas cruzadas decoradas con volutas sobre las que apoyan las vigas de madera del techo, que dividen éste en grandes paños cuadrados y rectangulares. La esbeltez de las columnas, la considerable luz que las separa y la altura generosa de los pisos determinan la conformación de un solo gran espacio que fluye por entre las largas filas de columnas delgadas hasta los muros perimetrales. Es un espacio libre y flexible, y por lo tanto muy apropiado para la función de exhibición para la que fue concebido¹³.

¹¹ Pienso en la articulación de las fachadas y en la amplitud de las ventanas en arco de la arquitectura veneciana de este periodo (en el Palacio Vendramin, por ejemplo) y en el carácter reiterativo y las ligeras variaciones de ritmo de los frentes sobre el jardín de Versalles.

¹² Las columnas, el mármol de los pisos de los vestíbulos y el mobiliario original fueron importados de Europa.

¹³ Durante muchos años el edificio desempeñó diversas funciones, entre ellas las de la Municipalidad y la de Ministe-



Hospital Dos de Mayo, Lima; la Galería (izquierda) y la Capilla (derecha).

Antigua Penitenciaria de Lima; frente principal en el siglo pasado.



Rancho en Chorrillos

Patio de la casa que ocupó el Conservatorio Nacional de Música, Lima.



Rancho en Barranco

Interior del Palacio de la Exposición, Lima

Como la Penitenciaria, también el Palacio de la Exposición es una obra desvinculada en su diseño de lo que era la tradición arquitectónica limeña en el momento de su construcción, pero la ligereza de sus elementos arquitectónicos, el carácter decorativo de sus frentes enyesados y el diseño delicado de sus detalles clásicos marcan puntos de contacto —un cierto denominador común— con lo que es propio de esta tradición.

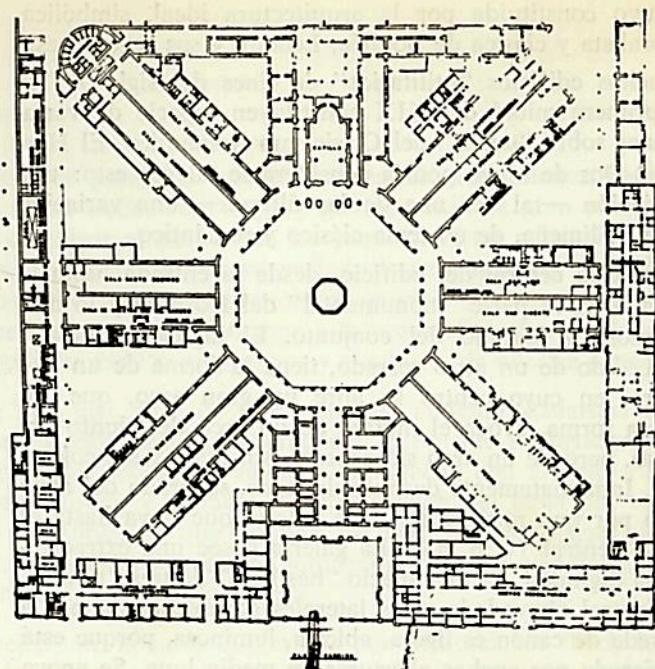
El más "limeño" de los tres edificios de carácter público que he mencionado es el Hospital 2 de Mayo, construido entre 1868 y 1875 para la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, según diseño del arquitecto Mateo Graziani¹⁴.

El Hospital marcó un quiebre en la historia de la arquitectura hospitalaria limeña, pues introdujo un nuevo tipo de diseño (v. al frente). La planta del edificio es a base de pabellones independientes y muy distinta de la planta cerrada de tipo conventual, a base de claustros cuadrados, característica de los hospitales coloniales de San Andrés y San Bartolomé. Rompe, por lo tanto, por primera vez en el Perú, con la tradición renacentista de estos hospitales, que se remonta al proyecto de Filarete para el Ospedale Maggiore de Milán.

El sistema de pabellones, que permite mejor ventilación, más aislamiento y vista hacia el exterior, comenzó a utilizarse en Inglaterra desde fines del siglo XVIII (Hospital de Plymouth) y fue recomendado por la comisión nombrada hacia 1875 por la Academia de Ciencias de París para proponer una solución al problema de la deficiencia e insalubridad del antiguo hospital de París, el venerable Hôtel Dieu. Este sistema, convertido en mandatorio para muchos de los tratadistas y especialistas en arquitectura hospitalaria del siglo XIX, fue adoptado en el Hospital limeño y combinado con la idea del plano

rio. La instalación del Museo de Arte en el Palacio ha permitido que éste recupere, si no su carácter original, al menos su razón de ser de edificio para exhibiciones. Ver el informe del arquitecto Hans Asplund (UNESCO) sobre la remodelación del Palacio para convertirlo en Museo de Arte. Ver J. García Bryce, "El Nuevo Museo de Arte de Lima", *El Arquitecto Peruano*, Oct. Nov. Dic., 1959.

¹⁴ El nombre correcto es posiblemente Graziani. En 1862, la Junta Particular de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima había propuesto un plan para la construcción de un hospital para hombres. Con este propósito "se provocó un concurso de arquitectos en que se presentaron seis planos y no habiendo quedado satisfecho el Jurado con ninguno de éstos, se nombró por la Junta Permanente una comisión especial, la que tomando de cada uno lo que creyó conveniente al objeto, hizo formar por el Arquitecto Don Mateo Graziani el plano definitivo", (Memoria de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima presentada por el Sr. Director D. M. M. Falcón a la Junta General reunida el 27 de diciembre de 1875, Lima, 1876. Agradezco la obtención de este dato al Sr. José Correa O.)



PLANTA ACTUAL DEL HOSPITAL DOS DE MAYO.

radial que, como vimos anteriormente, aparece en las plantas de algunos manicomios del siglo XVIII y de muchas cárceles del XIX.

En el Hospital 2 de Mayo, el centro del sistema radial es un gran patio-jardín octogonal, rodeado de un peristilo en cuyos ángulos se encuentran pequeños pórticos que conectan con los jardines en forma de cuña que se abren entre los pabellones¹⁵.

La regularidad y el acentuado carácter central del conjunto, que pueden apreciarse sobre todo en la planta del proyecto original (v. contraportada), con su sistema radial de pabellones y patios inscritos dentro de un cuadrado perfecto, permite vincular el Hospital Dos de Mayo al Clasicismo Romántico de 1770-1800. Si se me permite esta generalización, añadiré que, vista desde este ángulo, nuestra obra podría considerarse como un ejemplo lejano en el tiempo y en el espacio de una tradición clásica, cuyas primeras manifestaciones fueron las "plantas ideales" del Renacimiento y cuya más radical expresión posterior

¹⁵ H. Rosenau, *op. cit.*, ilustra las plantas de dos edificios radiales que pueden considerarse entre las lejanas antecesoras de la planta del Hospital Dos de Mayo; éstas son las plantas de la "Maison de Force" de Gante (1772-1775), con un patio central octogonal, y la del proyecto de Petit para un hospital en París (1772), en forma de círculo, con la capilla en el centro.

estuvo constituida por la arquitectura ideal, simbólica, moralista y clásica de Boullée, Ledoux y sus seguidores. Muchos edificios "utilitarios" de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX constituyen especie de variaciones sobre "temas" del Clasicismo Romántico. El Hospital Dos de Mayo podría considerarse tal vez esto: una variación —tal vez una de las últimas— una variación criolla, limeña, de un tema clásico y romántico.

El núcleo central del edificio, desde la entrada hasta la capilla, es la parte "monumental" del Hospital y lo más hermoso y logrado del conjunto. El ingreso principal, precedido de un atrio cerrado, tiene la forma de un alto muro, en cuyo centro se abre un gran arco, que, en cierta forma, evoca el motivo de un arco de triunfo antiguo, pero de un arco sin espesor, sin ático y sin columnas. Inmediatamente después del arco, separado del atrio sólo por una reja, se inicia la galería que lleva hasta el patio central (v. p. 53). La galería posee una extraordinaria dignidad. Es un espacio "basílical" de tres "naves", la central abovedada y las laterales con techo plano. La bóveda de cañón es ligera, abierta, luminosa, porque está perforada por anchas aberturas en media luna. Se apoya levemente sobre las severas columnatas de orden dórico que separan las naves¹⁶. El ritmo de las columnas y de los triglifos del entablamiento llevan la mirada hasta el patio, cuyo verde se percibe desde la entrada. En realidad, el motivo de la galería que lleva al patio puede concebirse como un zaguán de casa limeña hecho monumental, traspuesto a una escala apropiada a la función colectiva y cívica del Hospital.

Opuesta a la desembocadura de la galería en el patio se encuentra la capilla, cuyo frente combina el motivo de arco del triunfo y de un templo antiguo de orden jónico. (v. p. 53). Originalmente, la capilla estaba techada con una cúpula. Aparecía así, en el centro del conjunto del Hospital, uno de los temas más característicos de la tradición clásica: la combinación de una cúpula, el frente de un templo y pórticos laterales, generalmente más bajos. En la antigüedad clásica, este tema predominaba en el Panteón de Roma, prototipo de la combinación de una cúpula con un frente de templo flanqueado de columnatas¹⁷.

¹⁶ En la construcción y en los acabados del hospital, como en las casas limeñas tradicionales, la madera se utilizó en forma intensiva. Las columnas y el entablamiento de la galería y del peristilo del patio son de madera, lo mismo que los techos (cubiertos con cielos rasos de tabla) y las jambas y sombreros de las puertas.

¹⁷ W.L. MacDonald, *The Architecture of the Roman Empire*, New Haven y Londres, fig 8. En la Basílica y la Plaza de San Pedro de Roma hay una alusión al tema, puesto que la

En el Hospital, la galería de ingreso y el patio forman una sucesión de espacios hábilmente integrados por la continuidad del orden clásico que los amarra sin solución de continuidad y que vuelca el espacio interior de la galería al espacio exterior del patio. Esta sucesión espacial encuentra en el centro espiritual y simbólico del conjunto, que es la capilla, su culminación en base al motivo del pórtico, a la mayor altura de las columnas, al cambio del material de madera a albañilería y al cambio del orden del dórico al jónico.

He dicho que el Hospital Dos de Mayo es la más limeña de las nuevas obras de este momento. Efectivamente, su estilo claro se acerca más que el romanticismo de la Penitenciaría y que el eclecticismo del Palacio de la Exposición al ideal de una arquitectura clásica sobria y mesurada que era también el de las casas urbanas hasta 1870 y de los ranchos hasta 1880. La importancia vital del patio como lugar de tránsito y de estar y la utilización intensiva de la madera, constituyen, además, puntos de contacto adicionales con la tradición limeña.

Las salas y otros locales de la parte antigua del Hospital, dejan actualmente mucho que desear desde el punto de vista de la técnica hospitalaria moderna. Sin embargo, el conjunto central de la galería y del patio tienen una atmósfera que crea un clima de acogida y de reposo mucho más adecuado para el bienestar psicológico del enfermo que el de muchos hospitales modernos, que no pasan de ser eficientes pero frías "máquinas para curarse", escuras e indiferentes. El diseño del Hospital Dos de Mayo —de la entrada, de la galería, del patio— crea además un marco arquitectónico que significa la función del edificio. Este marco arquitectónico parece evocar las palabras —muy románticas por cierto— sobre el diseño de los hospitales contenidas en el *Précis des leçons d'architecture* (1802) de J.-N.-L. Durand:

"Su solo aspecto, si no magnífico, al menos noble y agradable, influiría en la eficacia de los remedios. Al entrar en tales edificios, donde todo proclamaría el respeto a la humanidad, sobre todo a la humanidad que sufre, uno se sentirá aliviado del peso de la vergüenza, carga a menudo más difícil de soportar y más agobiadora que la misma desgracia".

parte central de la fachada de Maderna insinúa un frente de templo que "sostiene" la cúpula y está flanqueado por los pórticos de la Plaza. La iglesia de L'Ariccia de Bernini también se basa en el tema. San Francesco di Paola en Nápoles es una versión purista y severamente neoclásica del mismo. Como se ha visto, en el hospital se añade al tema el motivo del arco del triunfo, que crea un vínculo entre la capilla y la entrada principal del hospital.

Sobre Dadá y neo-dadaísmo

No sería una de las menores paradojas que el examen del surgimiento, rápida expansión y súbita muerte de Dadá, pero larga y gloriosa vida de gran parte de los dadaistas, nos haga descubrir el hecho que los propagandistas originales, durante la Primera Guerra Mundial y un breve período inmediatamente posterior, de un nihilismo que no se limitaba a lo literario o artístico sino que abarcaba todas las manifestaciones humanas, con el tiempo y las aguas llegarían a ser considerados entre los más grandes escritores, pintores y escultores de nuestra época.

La publicación reciente¹ de una serie de obras en que antiguos dadaistas nos ofrecen el testimonio de sus experiencias de entonces, o en que historiadores y críticos de arte y literatura nos relatan de nuevo el fenómeno con arreglo a sus prejuicios u objetivos particulares, y también la actualización del tema por obra de tendencias artísticas recientísimas que no han vacilado en apropiarse parte del renombre de escándalo del Movimiento autodenominándose neo-dadaistas, nos han llevado a tratar de dilucidar la paradoja.

¿La aceptación en la vejez² de honores conferidos por instituciones oficiales y el alto valor mercante alcanzado por obras que al momento de su aparición tanto entendidos, directores de museos como posibles adquiridores rechazaron no sólo con menosprecio sino con indignación, bastarían para descalificar la desinteresada aventura primera? ¿Qué significación adjudicar a Dadá, cuál la relación entre la actividad creadora (positiva siempre) y la propaganda demente de destrucción de todos los valores? ¿Cómo se llegó en carrera desenfrenada y delirante a tales extremos de negación y aniquilamiento? ¿A qué medios recurrieron unos cuantos jóvenes impecunes para armar el enorme escándalo intelectual, la mayor payasada del siglo?

Todo comenzó, en apariencia, en Zúrich en 1916 (digo en apariencia, porque lo que iba a salir a flote eran poderosas corrientes de opinión que clandestinamente se habían ido formando desde hacía algún tiempo y justifican que se haya hablado de un dadaísmo de antes de Dadá³), cuando un poeta y filósofo alemán, prófugo de sus obligaciones militares, decidió fundar el *Cabaret Voltaire* en que un grupo de escritores y artistas constituiría un “centro de esparcimiento artístico”.

¹ Richter (Hans). *Dada, Kunst und Anti-Kunst*. Colonia 1964.

Huelsenbeck (Richard). *Dada. Eine Literarische Dokumentation*. Hamburgo, 1964.

Man Ray. *Self Portrait*. Boston-Toronto 1962.

Arp (Jean). *Jours Effeuillés*. París 1966.

Marchand du sel. *Ecrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet*. París 1959.

Das war Dada. Dichtungen und Dokumente. Herausgegeben von Peter Schifferli. Múnich, 1963.

Cahiers de l'Association Internationale pour l'étude de DADA et du Surréalisme. N° 1. 1966.

² Tanto Max Ernst como Jean Arp recibieron el Gran Premio de la Bienal de Venecia.

³ Paul Pörtner, 'Dada vor Dada' en *Das war Dada*.

Hugo Ball dejó un curioso diario⁴ que permite seguir casi paso a paso la insólita empresa. Desde el primer día entran en acción otros refugiados: Tristan Tzara y Marcel Janco, rumanos; Jean Arp, alsaciano. El *Cabaret* expone obras de los artistas que están abriendo nuevas vías a la experiencia estética (Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee), y se recita, se hace música, se canta, se baila. Acuden notabilidades de la ciudad. Ball apunta nombres de visitantes, títulos de obras ejecutadas, decorados, creaciones e invenciones. Pero también sus reflexiones, todo lo que íntimamente le perturba, las tensiones y diferencias con sus amigos. Se palpa allí cómo aceleradamente se va formando la atmósfera especial de descaro, provocación, insulto a los órdenes establecidos que va a ser característica esencial de Dadá. Apenas pasado el mes de la apertura ya Ball comprueba que aquello es "al mismo tiempo, una bufonada y una misa de difuntos".

El ritmo de descomposición se acelera con Huelsenbeck, llegado de Alemania. Hans Richter, Serner, Glauser, Sophie Taeuber, Emmy Hennings, Schad contribuyen su parte. Se halla pronto el nombre sonoro y definitivo: Dadá. Empiezan las publicaciones de poesía; sobre todo, los manifiestos, género en que sobresale Tzara; se estrenan poemas fonéticos; la *sociedad anónima para la exploración del vocabulario dadaista* (Arp, Serner y Tzara) produce poesía simultánea mediante el método de la escritura automática.

En otras páginas de su diario Hugo Ball intenta una interpretación más amplia: "Nuestro cabaret es un gesto. Cada palabra que aquí se habla y canta quiere decir al menos esto: que esta época humillante no ha logrado que le tengamos respeto. ¿Qué habría de respetable e imponente en ella? ¿Sus cañones? Nuestro gran bombo los domina. ¿Su idealismo? Hace tiempo que es materia de irrisión en sus versiones popular y académica. ¿Las grandiosas matanzas y las heroicas hazañas canibalísticas? Nuestra locura voluntaria, nuestro entusiasmo por lo imaginario las reduce a muy poca cosa."⁵ He aquí el *leit-motiv* que incansablemente opondrá en los próximos años la locura voluntaria de los dadaistas a la descomunal y sangrienta demencia colectiva.

Pero dejemos ya al *Cabaret Voltaire* (al que ha reemplazado, por lo demás, la *Galería Dada*) para echar un vistazo a la rápida difusión del Movimiento. Algo había en la atmósfera espiritual de la época que exigía la presencia Dadá. Ya hemos hablado de Dadá antes de Dadá. En Nueva York, por ejemplo, Duchamp, Man Ray y Picabia habían adoptado actitudes paralelas cuando aún ni se había acuñado el término. El reguero alcanzaría rápidamente Berlín, en que adquirió marcado tinte político (Raoul Hausmann, Grosz, Heartfield, Walter Mehring), Colonia (Ernst, Baargeld), Hanover (Schwitters), La Haya (van Doesburg) y, para la gran apoteosis dadaista, París (Breton, Erik Satie, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Aragón, Péret, Eluard).

¿No será también tiempo que se haga la pregunta de rigor: qué era, finalmente, Dadá? Dadá quiso escaparse a todo sistema y a toda definición. "Dadá no significa nada", se lee en uno de los manifiestos de Tzara⁶. "Matar el arte es lo que me parece más urgente", escribía por entonces en una carta Breton⁷. "¿Us-

⁴ Hugo Ball, 'Dada-Tagebuch' en *Das war Dada*.

⁵ Ob. cit. p. 23.

⁶ Tristan Tzara. *Sept manifestes Dada*. París 1963.

⁷ Carta a Tristan Tzara del 4 de abril de 1919, en M. Sanouillet, *Dada à París*, p. 443.

tedes no comprenden, no es cierto, lo que hacemos? Pues bien, queridos amigos, nosotros lo comprendemos aun menos", se proclamaba en otro manifiesto.⁸ Todo no era sino afán de negación y aislamiento: contra el arte, contra la razón, contra el orden. "El sistema DD os hará libres: romped todo. Sois los amos de todo lo que rompáis. Las leyes, las morales, las estéticas se han hecho para que respetéis las cosas frágiles. Lo que es frágil está destinado a ser roto. Probad vuestra fuerza una sola vez: os desafío a que después no continuéis. Lo que no rompáis os romperá, será vuestro amo." (Aragón)⁹

¿Sólo esa furia de destrucción sería Dadá? Más bien creemos que era una manifestación que encubría un deseo profundo pero a veces no muy consciente: una carencia existencial. Los poetas, los artistas no se conformaban al modo como marchaban las cosas en el mundo; querían en esa forma desorbitada despertar quizás en todos la visión del cambio posible, la conciencia del cambio necesario. Y si lograban entregarse aun a sus propios impulsos creativos, si conseguían seguir sus búsquedas de nuevas formas de expresión, ingenieros increíbles utilizaciones de materiales no rescatados antes nunca por el arte, era tal vez porque tenían el escape de Dadá por donde se desfogaban sus tendencias destructoras (el instinto de muerte) en tantos actos de agresión y odio y difusión de desconcierto y vacío. Nunca acaso serían tan fecundas las Musas dadaistas que cuando más alto y desaforado elevaba Dadá su barullo y amenaza.

Es seguramente esta dicotomía del dadaista la que quiere explicar Hans Richter con su teoría de la coexistencia en él de arte y anti-arte, exactamente el subtítulo de su obra sobre el tema (*Dada: Kunst and Anti-Kunst*).¹⁰ Richter se animaría a limitar el conflicto al fuero interno de cada uno. Pero podría ser más bien que la falla fuera externa y la actividad dadaista una manera de hacerla visible. Precisamente al tiempo que el artista en Occidente iniciaba la exploración de los mundos desconocidos que le había abierto la liberación total de los medios expresivos; en que la nueva imagen, sin preceptos ni normas arbitrarias, resplandecía en todo su esplendor; cuando era un hecho la desacralización del arte (puesto al alcance de todos con sólo pasar las puertas del automatismo síquico), el artista se daba cuenta que nada de ello serviría después de todo si no se sacaba la consecuencia ética ineludible: no bastaba con cambiar el arte, había también que transformar la vida. Pero hacía tiempo que en la sociedad occidental el artista no era sino un paria, un apestado. Una sociedad que tiene como ideales la tasa progresiva de interés y metas cuantitativas de producción no tiene lugar para las manifestaciones desinteresadas del espíritu. El arte y la poesía son vistos con recelo y apartados al margen, donde no operen, donde no contagien; no son ya parte integrante e indisoluble de toda vida que quiera llamarse humana, sino mera curiosidad que se visita eventualmente un domingo o tema de pláticas de niñas bobas.

Algunas confusiones —esperamos— se habrán ido despejando. Los dadaistas no pudieron dejar de ser artistas a pesar de que en sus proclamas nihilistas no eximían al arte. Con el tiempo lo que entonces produjeron, conforme al proceso usual al que todo obra de arte está sujeta en nuestra sociedad, y sobre el cual

⁸ Cita de René Lacôte y Georges Haldas en *Tristan Tzara*. París 1952, p. 26.

⁹ *Les Aventures de Télémaque*. París 1922.

¹⁰ Versión inglesa *Dada Art and Anti-Art*. Nueva York-Toronto.

los artistas no tienen control alguno, algunos de esos cuadros u objetos terminaron en colecciones particulares y en los museos públicos. Hasta el mismo Duchamp que desde su famoso vidrio de hace casi medio siglo *La mariée mise à nu par ses célibataires même* no había vuelto a tocar pincel (actitud que para algunos tiene casi la importancia mitológica de la "fuga" de Rimbaud), no pudo librarse de ser festejado y expuesto especialmente en esos museos a los que nunca concurre porque considera que la selección bien podría haber sido cualquier otra.¹¹ ¿Indiferencia, resignación o sentido del humor frente a esas "glorias" basadas en tantos equívocos? Y Duchamp concurrió y fue amable con quienes lo eran con él mismo aunque al final la "gran" exposición retrospectiva, al menos la del Museo de Arte Moderno de París, no resultara tan "grande" como anunciada. Duchamp ya había hecho el gesto de rebeldía cuando envió a un *salón* un orinal al que había añadido una firma (la del fabricante) y puesto un título (*Fontana*). El objeto fue rechazado y Duchamp renunció a seguir formando parte del jurado.

Tendrían también razón, juzgamos ahora, los que siempre negaron la existencia de una estética, un estilo o una escuela, literaria o artística, dadaista. Hubo tantos como escritores y artistas en el Movimiento. En verdad, aún más: el solo Picabia multiplicó con todo desenfado "sus" estilos, *antes* de Dadá, *durante* Dadá y *después* de Dadá. Esta continuidad, o falta de continuidad, se aplica a todos los que intervinieron en Dadá, todos dispuestos a explotar al máximo sus dones de expresión, su capacidad de invención, todas las posibilidades de las materias más heterogéneas y aun a burlar las "leyes del azar" en su favor.

Sólo nos quedará por hacer una referencia a procedimientos y métodos de "acción" o propaganda. Aquí los dadaistas no fueron muy originales y adaptaron gran parte de los recursos de los futuristas italianos. "Como todo movimiento recién nacido —escribe Richter— estábamos convencidos de que el mundo empezaba con nosotros; de hecho, nos habíamos tragado al Futurismo —huesos, plumas y todo el resto. (Es verdad que en el proceso de digestión los huesos y las plumas fueron arrojados.) El impulso juvenil, el trato agresivo y directo con el público, las formas literarias procedían de allí. El uso libre de la tipografía... Los poemas *bruitistes* en que las palabras alternan con ruidos... El movimiento, el dinamismo, el *vivere pericolosamente*, la simultaneidad, todo tuvo su parte en Dadá, pero no como elementos en un programa. Esta es la diferencia fundamental. El Futurismo tenía un programa y las obras que producía estaban destinadas a cumplir ese programa... Dadá no tenía programa alguno, a no ser estar contra todo programa."¹²

Pero la lección del trato agresivo y directo con el público fue aplicada muy eficazmente y con refinamiento sin igual y así lograron los dadaistas tener siempre un público que pagaba por ser insultado y bafado. ('El arte es un producto farmacéutico para imbéciles' es uno de los ejemplos de la inventiva insolente de Picabia, incansable en ese juego). Los dadaistas explotaron por tanto el masoquismo y snobismo siempre en busca de novedad y escándalo a toda costa. ¿Y qué hubo en los años veinte de más escandaloso y novísimo en París 'que Dadá? Una hábil manipulación de los "medios de información para las masas" dio al Movimiento una fama inimaginable (de la que se encontrará abundancia de

¹¹ Entrevista en *Arts Loisirs*, París, N° 75, 1 - 7 marzo 1967.

¹² Obra cit. p. 33.

pruebas en un libro reciente de Sanouillet¹³). Desde luego, fama "negra", pero fama al fin.

Fue entonces la apoteosis, el climax elevadísimo, y, casi inmediatamente, el colapso. ¿Cómo sucedió? Hubo, como es natural en toda acción de grupo, divergencias y pugna entre personalidades, afán de poder y preeminencia y, también, la ubicua vanidad. Pero, en realidad Dadá había terminado con Dadá. La gran conspiración nihilista se había puesto como fin hacer realidad la advocación de Rimbaud: 'Hay que cambiar la vida'. Pero la sociedad, salvo las reacciones del periodismo, las murmuraciones de los corrillos, las alusiones de los *chansonniers*, las caricaturas de los dibujantes satíricos, continuó imperturbable, preparando otra gran catástrofe colectiva. Los agentes de desmoralización fueron sensibles a su propio veneno y acabaron desmoralizándose ellos mismos.

Al rededor de Breton y sus amigos se reharía la tropa subversiva que iría en pocos años de la *Revolution surréaliste* al *Surréalisme au service de la Révolution*, pero esa es otra historia. La triste historia, tal vez, de esfuerzos hasta ahora vanos para establecer ese "puente entre el arte y la vida" que fue la aspiración ya de Gauguin y van Gogh —según señalara una vez Wolfgang Paalen— y continúa a algunos obsesionándonos como espejismo inalcanzable.

Sobre el neo-dadaísmo no podremos aportar mucho en esta ocasión. Dos dadaistas han tratado el tema, Hans Richter en las páginas finales de su libro y Raoul Hausmann en un artículo¹⁴ en *Das war Dada*. Ninguno de los dos es muy benévolos. Lo malo, anota el uno, es que sea un "neo" dadaísmo: las réplicas o repeticiones son por lo general dudosas. Richter observa que por su volumen y riqueza de medios los neo-dadaistas superan enormemente todo lo que pudo intentar en su tiempo Dadá. Pero volver sobre lo mismo después de 40 ó 50 años no es para mejorar el tema sino más bien para vaciarlo de todo sentido. Además, en la cuestión de asombrar al burgués, ¿quién se escandaliza todavía hoy en día? Todo esfuerzo al respecto es inútil. La gente ya no reacciona, observaba una vez Breton.

Quizás el signo positivo sea la insistencia de algunos en la protesta. Todavía hay quienes quieren remover conciencias y se atreven a señalar iniquidades. Habría que asegurarse, sin embargo, que detrás de ello no se oculta la sana ambición de ganarse pronta admisión a los museos, aspiración lograda ahora con una facilidad nunca soñada hace unos 50 años.

Sería también injuriosa cualquier generalización arbitraria. Por lo que hemos podido enterarnos,¹⁵ *Fluxus* es un movimiento que supo despertar simpatías y, sobre todo, oposiciones y violencias en Europa y América.

Lo que estimamos más debatible es emplear la apelación cuando se trata de describir supuestas influencias de uno u otro de los viejos dadaistas. Es muy encomiable que Rauschenberg reconozca¹⁶ el papel que en su formación correspondió a Schwitters, pero no hay allí base alguna seria para que los críticos lo clasifiquen como neo-dadaista.

¹³ *Dada à Paris*. Chapitre XXIII. Dada et son public.

¹⁴ *Aussichten oder Ende des Neodadaismus*.

¹⁵ *Happenings - Fluxus - Pop Art - Nouveau Réalisme*. Eine Dokumentation herausgegeben von Jürgen Becker und Wolf Volstell. Hamburgo 1965.

¹⁶ Entrevista en *Art in America*, mayo - junio 1966.

Duchamp es el dadaista (o ex dadaista) que con más frecuencia se cita como antecedente de ciertas corrientes últimas, estableciéndose una oscura relación entre sus *ready-mades* y algunas manifestaciones de neo-realismo o de explotación en grande (formato gigantesco) de procedimientos muy elementales tomados al arte popular de la tira cómica, los carteles o la decoración de vitrinas. Esto sería forzar un poco las intenciones de Duchamp. Los *ready-mades* son objetos de fabricación industrial en serie que él elevaría a la categoría de obra de arte al escogerlos, ponerles un título y añadirles, de vez en cuando, algún suplemento que ligeramente los desvía de su destino original.

Las circunstancias de la elección, según versión del interesado, son muy curiosas: esa "se basa en una reacción de *indiferencia visual* con ausencia total de buen o mal gusto, en realidad, una completa anestesia".

Vale la pena transcribir las otras revelaciones: "una característica importante es la frase breve que ocasionalmente inscribo en el *ready-made*. Esta, en lugar de describir el objeto como un título, trata de llevar el espíritu del espectador hacia otras regiones, más verbales. A veces añado un detalle gráfico de presentación, el cual a fin de satisfacer mi tendencia a la aliteración podría llamarse un *ready-made aided*. Otro vez, deseando exponer la antinomia básica entre arte y *ready-mades*, imaginé un *ready-made* recíproco: ¡utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!... Una observación final a este círculo vicioso: Como los tubos de pintura usados por un artista son productos manufacturados y acabados (*ready-made*), debemos concluir que todas las pinturas del mundo son *ready-mades aided*."¹⁷

Hay que tener mucho cuidado para no caer en las redes de humor sutil y sofisma taimado que nos tiende Duchamp. ¿La antinomia del arte y el *ready-made*? En otra oportunidad, en una anotación de 1913, propone otra posibilidad, la de considerar como arte toda obra fabricada por el hombre.¹⁸ Y para embrollar, o aclarar, aun más la ambigua posición de Duchamp en esta materia, saquemos a relucir otro texto que se encuentra citado por allí,¹⁹ y no es muy anciano (1957). Trata precisamente de esclarecer todo equívoco en el empleo del término arte. "... Lo que tengo en mente es que el arte puede ser malo, bueno o indiferente, pero cualquiera que sea el adjetivo que se use, debemos llamarlo siempre arte, y el mal arte es siempre arte en la misma forma en que una mala emoción es siempre emoción".

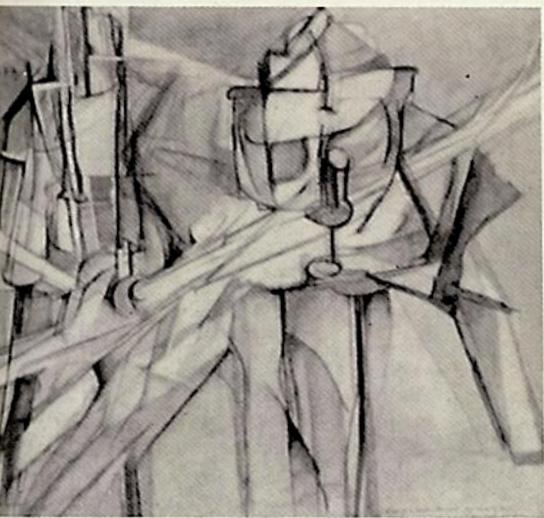
Ready-made, ¿arte bueno, malo o indiferente?

También ante las corrientes nuevas —o las antiguas— se podría acudir al mismo criterio. Lo que sobre todo importa es ir bien dispuesto y no prejuzgar según nombre de autor o pertenencia a determinado grupo, tendencia o escuela. Como tampoco cabe prejuzgar la excelencia por el simple hecho de la novedad o anormalidad o extravagancia. Admitamos que todo es arte, pero con eso no haremos sino empezar. [E. A. W.]

¹⁷ Según la cita de H. Richter, ob. cit. pp. 89-90.

¹⁸ Marcel Duchamp. 'Speculations' en *Art in America*, marzo-abril 1966, p. 73. Textualmente: *Can one make works which are not "works" of "art"?*

¹⁹ Publicado originalmente en *Art News*, Verano 1957, y reproducido en *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*. Invierno 1960, pp. 111-2.



MARCEL DUCHAMP

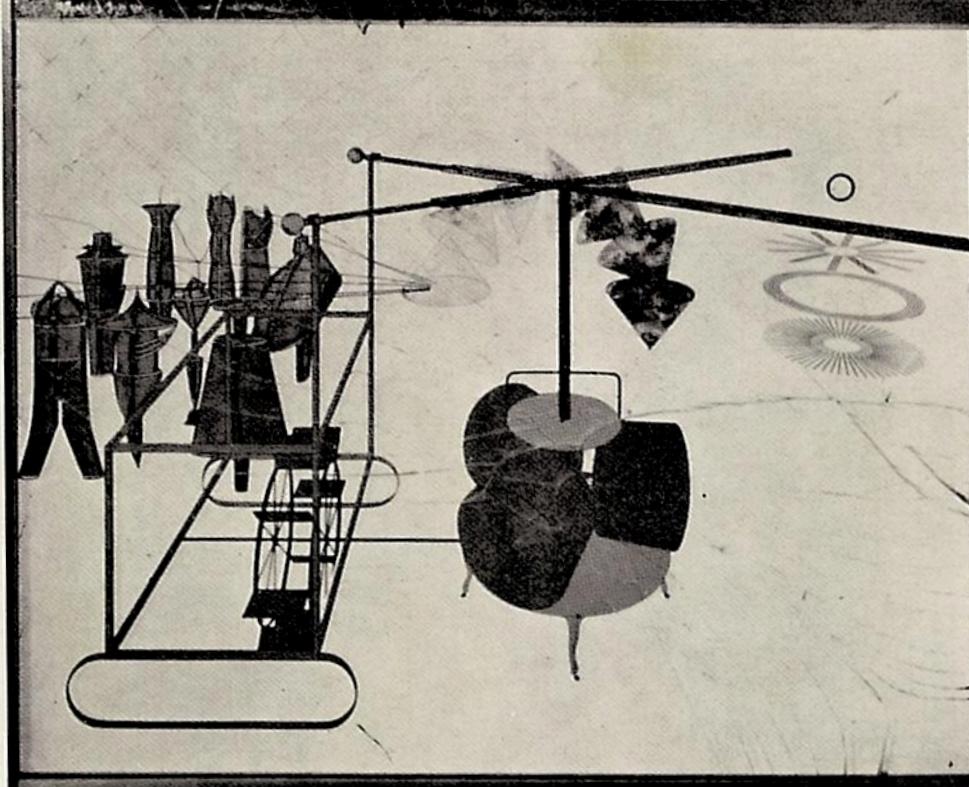
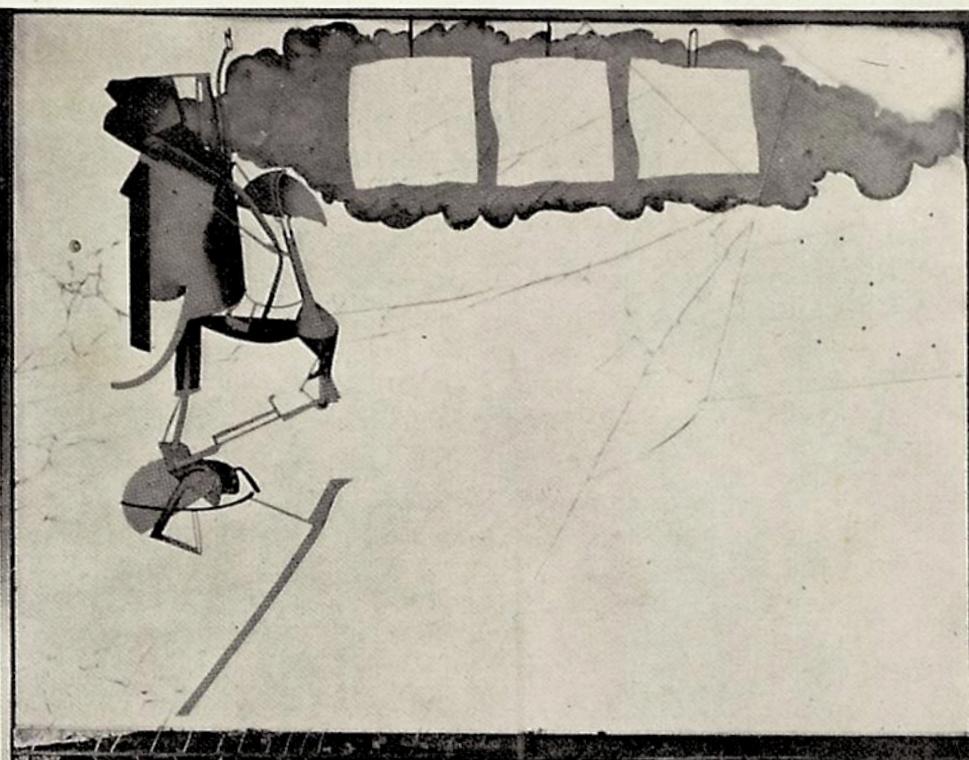
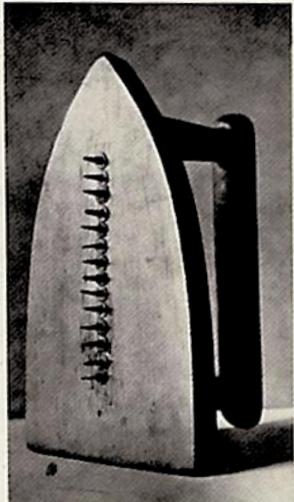
*rey y la reina atravesados por des-
tos rápidos* (1912)

novia desnudada por sus solteros.
(1915-23)

Ready Made» (1914)

MAN RAY

galo (1921)



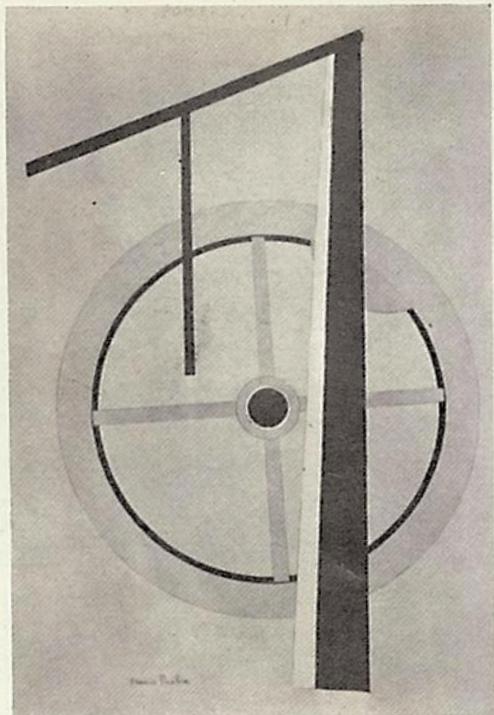


FRANCIS PICABIA

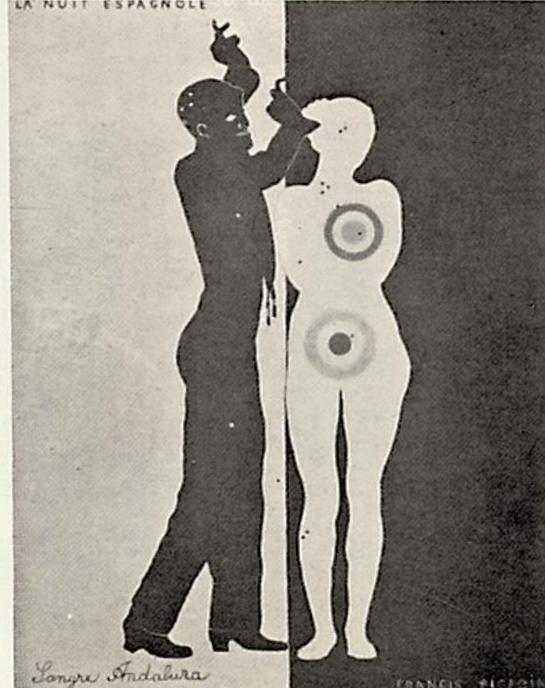
Veo en el recuerdo a mi querida Udnie (1913)

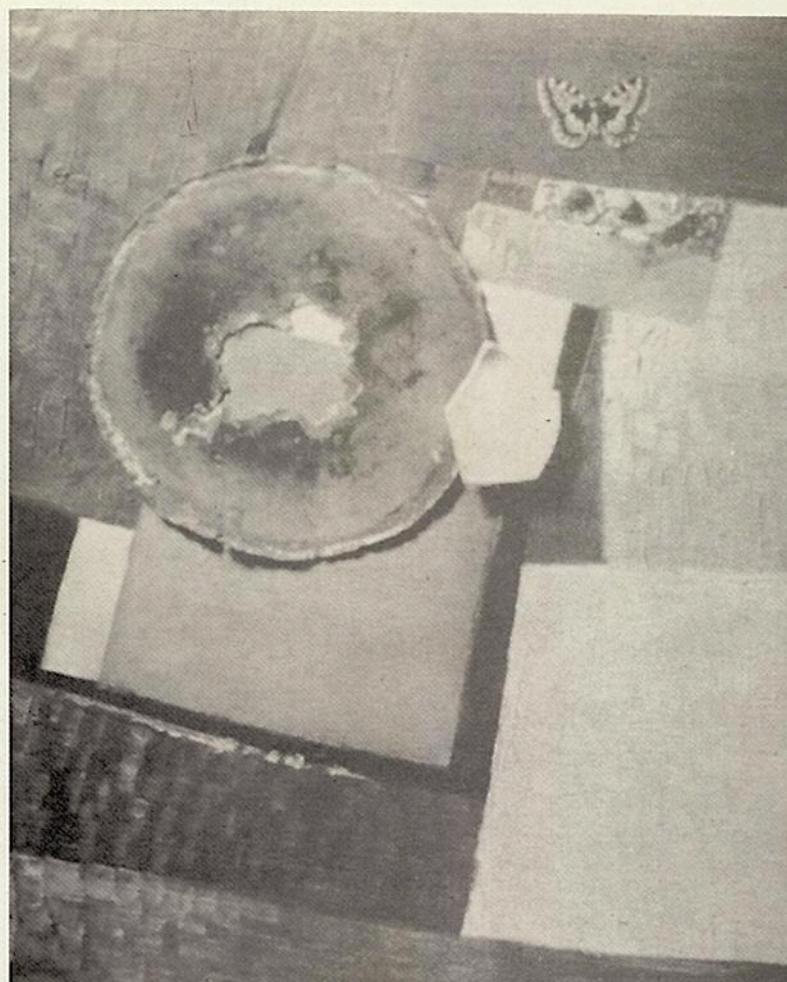
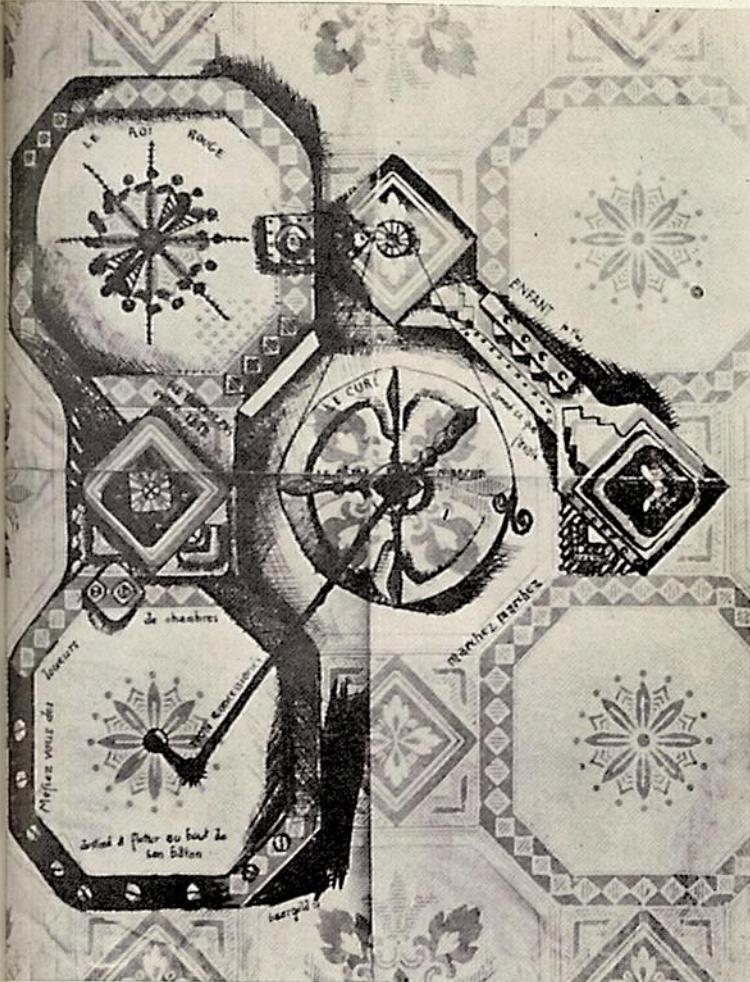
Bomba (1917)

La noche española (1918)



LA NUIT ESPAGNOLE

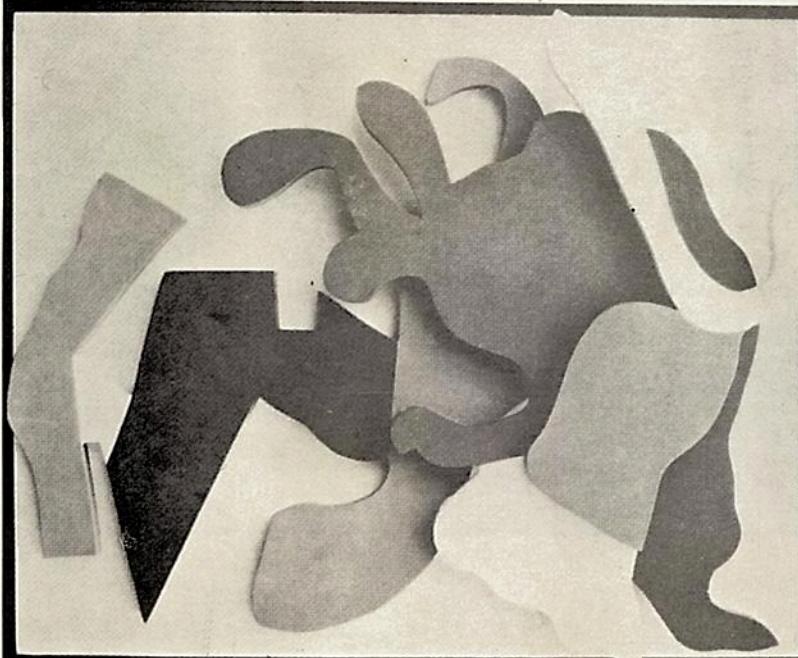


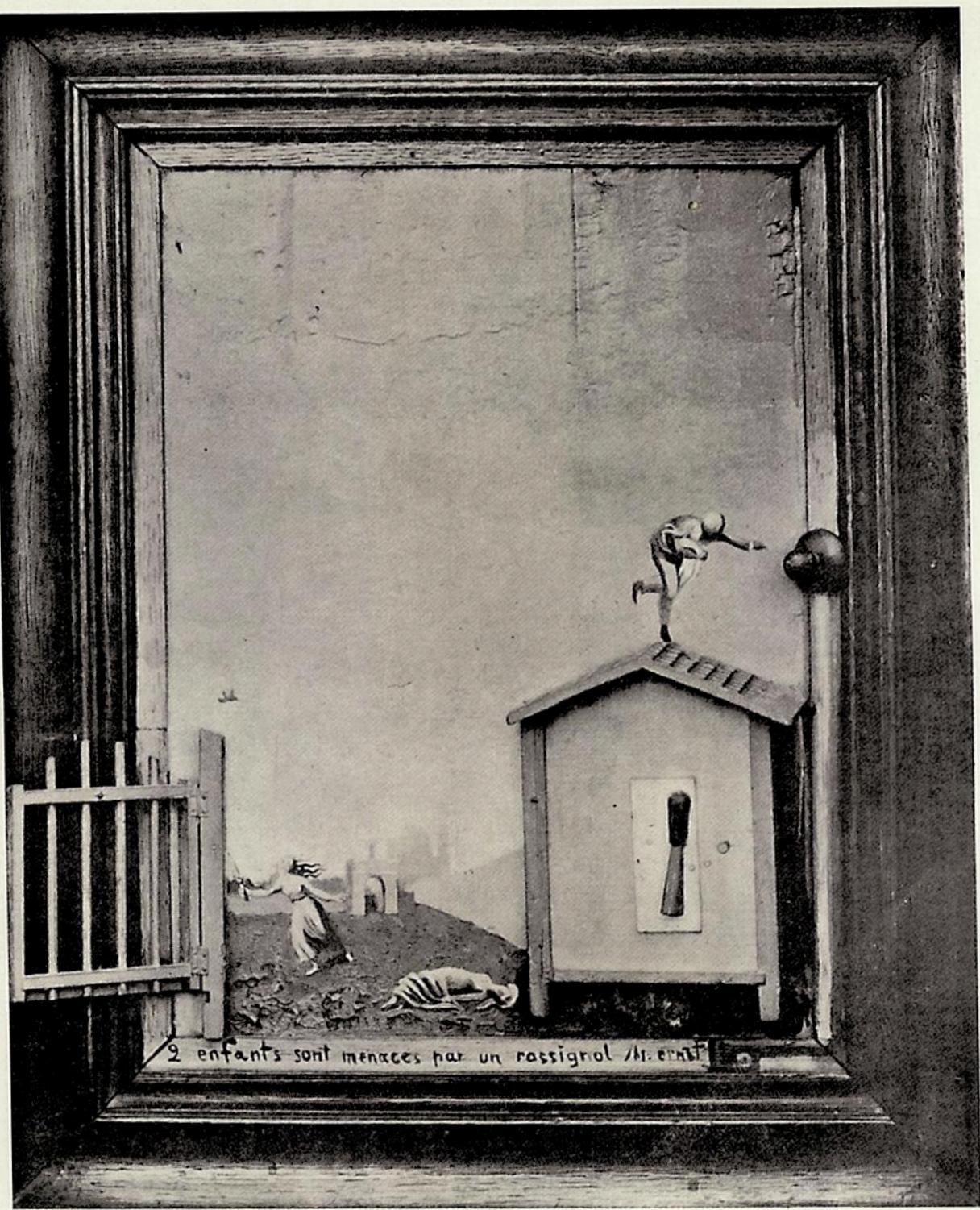


BAARGELD y ERNST *Dibujo sobre papel de pared* (1920)

KURT SCHWITTERS *Merzbild* (relieve, 1915)

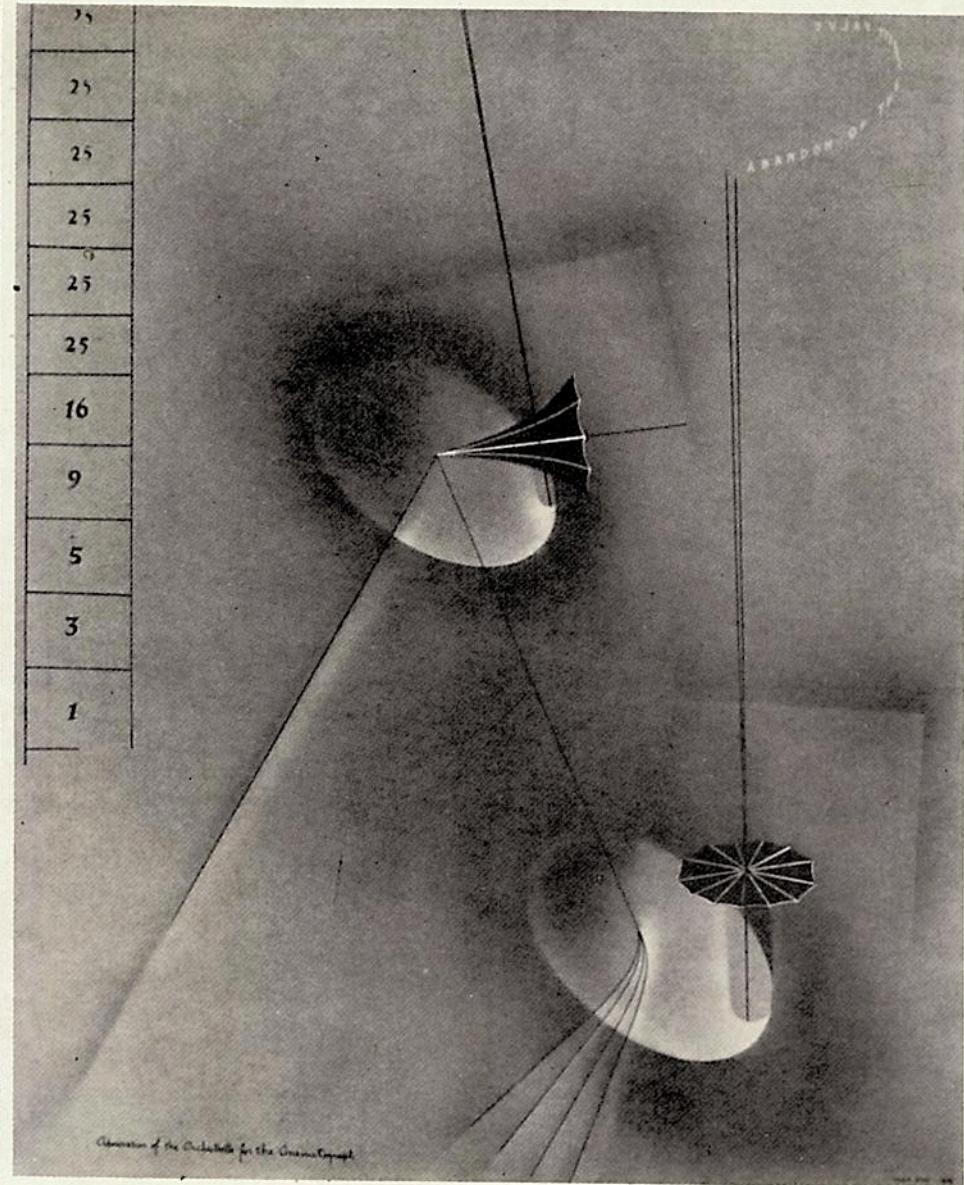
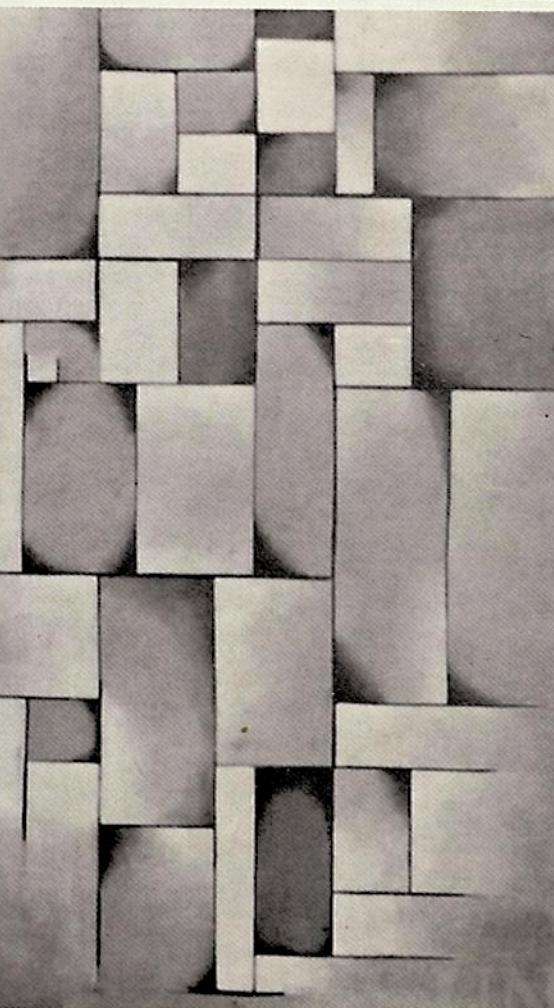
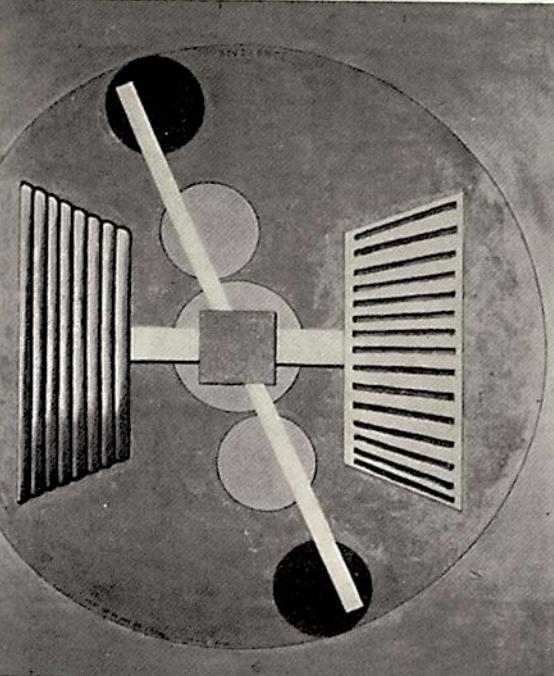
JEAN ARP *Relieve* (1916)





MAX ERNST

Dos niñas amenazadas por un ruisenor (1924)



FRANCIS PICABIA *Reverencia* (1913)

MAN RAY *Admiración de la orquestrela por el cinematógrafo* (1919)

THÉO VAN DOESBURG *Composición* (1918)



JOHN FREDERICK PETO *Objetos ordinarios* (1887)

ROBERT RAUSCHENBERG *El mago* (1959)

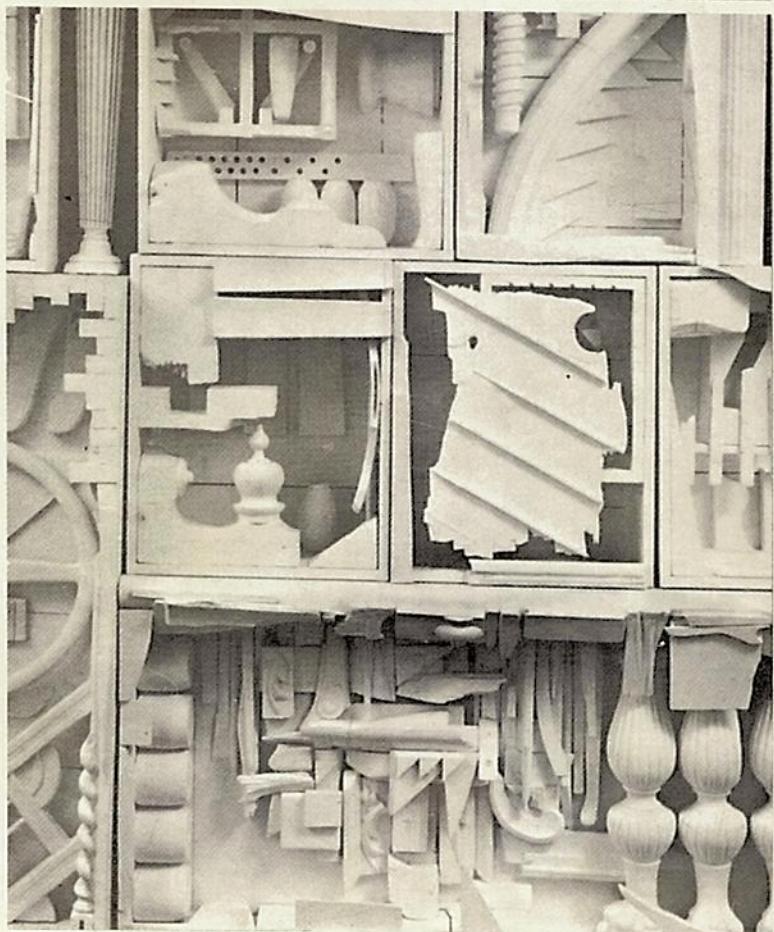
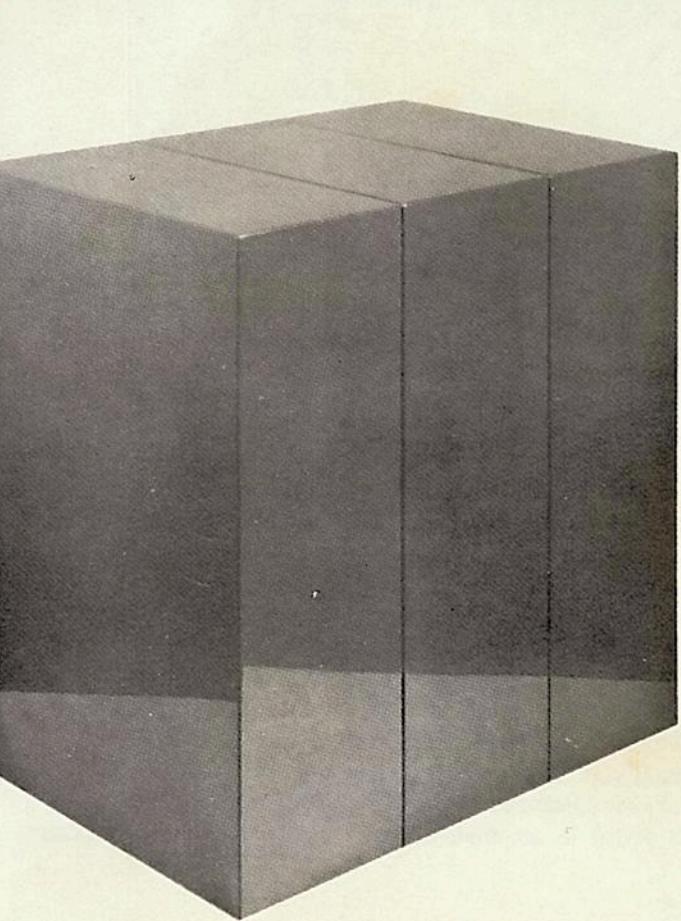
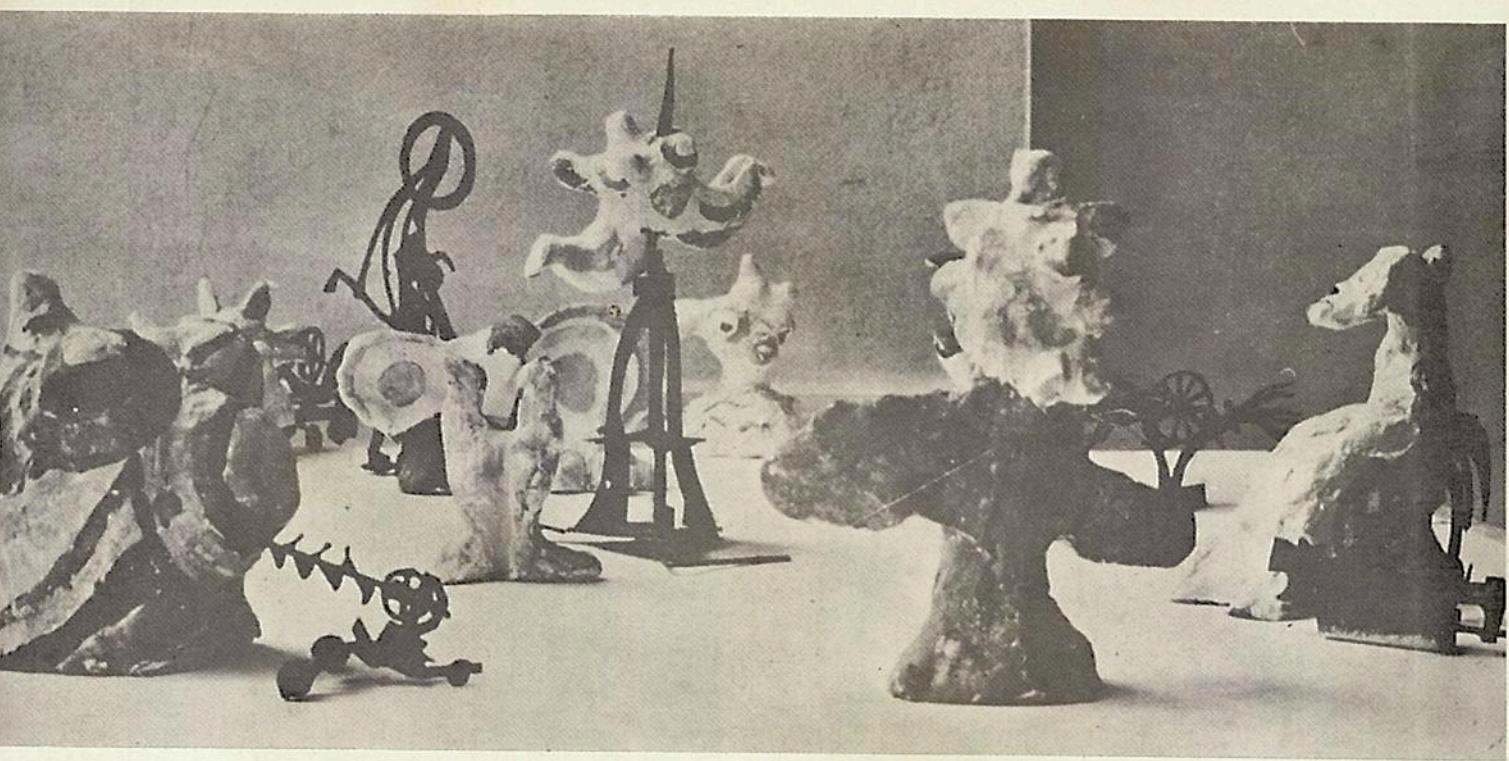
En pág. 69

TINGUELY Y NIKI DE SAINT-PHALLE. *El jardín fantástico* (esculturas para el Pabellón Francés de la Exposición Internacional de Montreal, 1967)

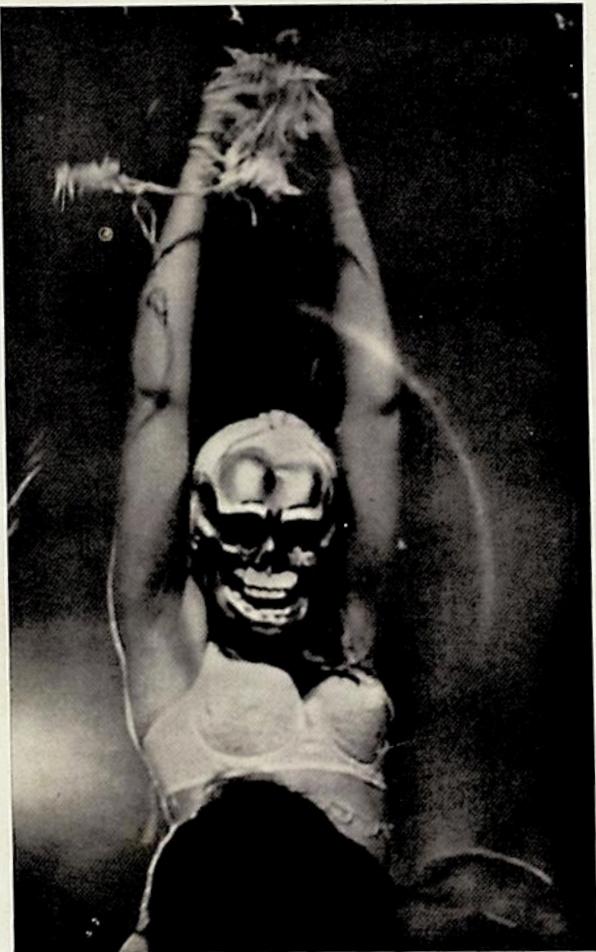
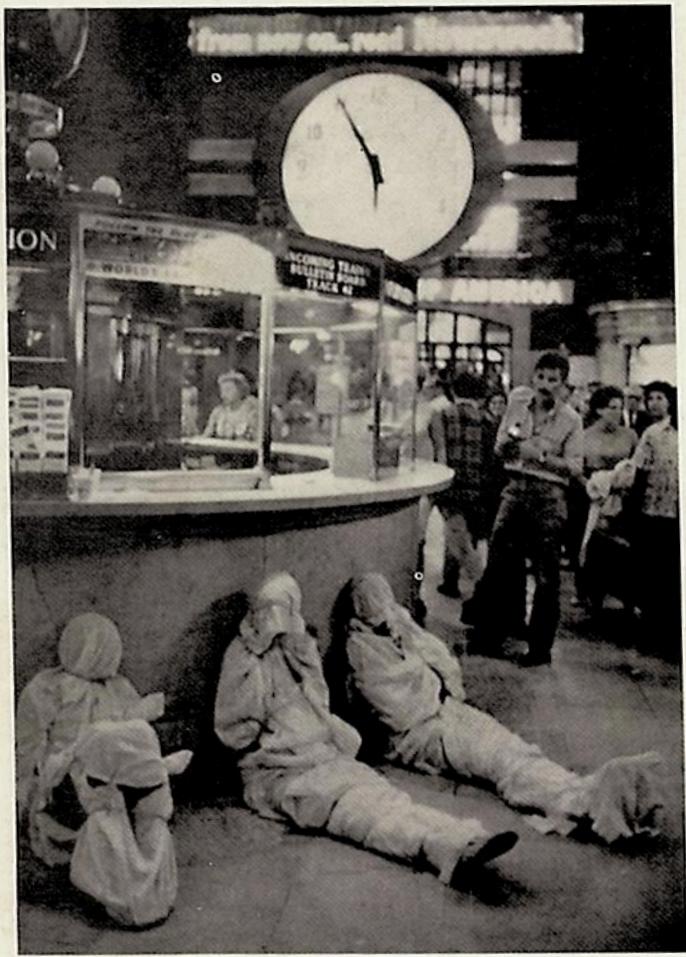
LOUISE NEVELSON. *Fiesta de bodas del alba* (construcción de madera, fragmento, 1959)

JOHN McCRACKER *Tres bloques rojos* (madera terciada y laca, 1965)





UNMSM-CEDOC



ALLAN KAPROW
Llamada ("happening" en Grand Central Station, Nueva York)

J.-J. LEBEL
Dechirex ("happening")

R. GRAHAM
Sin título (plexiglas y madera, 1965)

«Cien años de soledad»: el Amadís en América

La aparición de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, constituye un acontecimiento literario de excepción: con su presencia lucifera esta novela que tiene el mérito poco común de ser, simultáneamente, tradicional y moderna, americana y universal, volatiliza las lugubres afirmaciones según las cuales la novela es un género agotado y en proceso de extinción. Además de escribir un libro admirable, García Márquez —sin propónerselo, acaso sin saberlo—, ha conseguido restaurar una filiación narrativa interrumpida hace siglos, resucitar la noción ancha, generosa y magnífica del realismo literario que tuvieron los fundadores del género novelístico en la Edad Media. Gracias a *Cien años de soledad* se consolida más firmemente el prestigio alcanzado por la novela americana en los últimos años y ésta asciende todavía a una cima más alta.

UN COLOMBIANO TROTAMUNDOS

¿Quién es el autor de esta hazaña? un colombiano de treinta y nueve años, nacido en Aracataca, un pueblecito de la costa que conoció a principios de siglo la fiebre, el auge del banano, y luego el derrumbe económico, el éxodo de sus habitantes, la muerte lenta y sofocante de las aldeas del trópico. De niño, García Márquez escuchó, de labios de su abuela, las leyendas, las fábulas, las prestigiosas mentiras con que la imaginación popular evocaba el antiguo esplendor de la región, y revivió, junto a su abuelo, un veterano de las guerras civiles, los episodios más explosivos y sangrientos de la violencia colombiana. El abuelo murió cuando él tenía ocho años. «Desde entonces no me ha pasado nada interesante», declaró hace poco a un periodista. Le ocurrieron muchas cosas, sin embargo: fue periodista en Bogotá; en 1954, *El espectador* lo envió a Italia a cubrir la muerte de Pío XII y como esta defunción demoró varios años, se las arregló entretanto para estudiar cine en Roma y viajar por toda Europa. Un día quedó varado en París, sin trabajo y sin dinero; allí, en un pequeño hotel del Barrio Latino, donde vivía de fiado, escribió once veces una obra breve y maestra: *El coronel no tiene quien le escriba*. Antes había terminado una novela que estuvo olvidada en el fondo de

una maleta, sujetada con una corbata de colores, apolillándose, hasta que unos amigos la descubrieron y llevaron a la imprenta. En 1956 regresó fugazmente a Colombia, para casarse con una bella muchacha de rasgos egipcios llamada Mercedes, y pasó luego a Venezuela donde estuvo dos años, trabajando en revistas y periódicos. En 1959 abrió la oficina de Prensa Latina en Bogotá, y al año siguiente fue corresponsal en Nueva York de esta agencia cubana. En 1960 hizo un viaje homérico por carretera a través del *Deep South*, con los libros de Faulkner bajo el brazo. «Volver a oír hablar castellano y la comida caliente nos decidieron a quedarnos en México». Desde entonces hasta este año ha vivido en la capital mexicana, escribiendo guiones cinematográficos. Su tercer y cuarto libros, *Los funerales de la Mamá Grande* y *La Mala Hora* aparecieron en 1962, al mismo tiempo que la editorial Julliard lanzaba en París la versión francesa de *El coronel no tiene quien le escriba*. Un día de 1965, cuando viajaba de la ciudad de México a Acapulco, García Márquez «vio», de pronto, la novela que venía trabajando mentalmente desde que era un adolescente. «La tenía tan madura que hubiera podido dictarle allí mismo el primer capítulo, palabra por palabra, a una mecanógrafa» confesó a Ernesto Schoó, de *Primera Plana*. Se encerró entonces en su escritorio, provisto de grandes reservas de papel y cigarrillos, y ordenó que no se lo molestara con ningún motivo durante seis meses. En realidad, estuvo dieciocho meses amurallado en esa habitación de su casa. Cuando salió de allí, eufórico, intoxicado de nicotina, al borde del colapso físico, tenía un manuscrito de mil trescientas cuartillas (y una deuda casera de diez mil dólares). En el canasto de papeles quedaban unas cinco mil cuartillas desecharadas. Había trabajado durante año y medio, a un ritmo de ocho a diez horas diarias. Cuando *Cien años de soledad* apareció editada*, unos meses más tarde, un público voraz que agotó veinte mil ejemplares en pocas semanas, y una crítica unánimemente entusiasta, confirmaron lo que habían proclamado los primeros lectores del manuscrito: que la más alta creación literaria americana de los últimos años acababa de nacer.

* Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana, 1967, Buenos Aires.

Cien años de soledad prolonga y magnifica el mundo imaginario erigido por los cuatro primeros libros de García Márquez, pero significa también una ruptura, un cambio cualitativo de esa realidad seca y áspera, asfixiante, donde transcurren las historias de *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y *Los funerales de la Mamá Grande*. En la primera novela, este mundo aparecía descrito como pura subjetividad, a través de los monólogos torturados y fúnebres de unos personajes sonámbulos a los que una borrosa fatalidad persigue, incomunica y precipita en la tragedia. Macondo era todavía, como el condado de Yoknapatawpha de Faulkner, como el puerto de Santa María de Onetti, un territorio mental, una proyección de la conciencia culpable del hombre, una patria metafísica. En los libros siguientes, este mundo desciende de las nebulosas alturas abstractas del espíritu, a la geografía y a la historia: *El coronel...* lo dota de sangre, músculos y huesos; es decir, de un paisaje, de una población, de usos y costumbres, de una tradición, en los que, inesperadamente, se reconocen los motivos más recurrentes del costumbrismo y criollismo americanos, pero utilizados en un sentido radicalmente nuevo: no como valores sino como desvalores, no como pretextos para exaltar el "color local" sino como símbolos de frustración, de ruindad y de miseria. El famoso gallo de lidia que atraviesa, rumboso y encrespado, la peor literatura latinoamericana como apoteosis folklórica, cruza metafóricamente las páginas que describen la agonía moral del coronel que aguarda la imposible cesantía, encarnando la sordidez provinciana y el suave horror cotidiano de América. En *Los funerales de la Mamá Grande* y en *La Mala Hora*, Macondo (o su alter ego, "el pueblo") adquiere una nueva dimensión: la mágica. Además de ser un recinto dominado por el mal, los zancudos, el calor, la violencia y la pereza vegetal, este mundo es escenario de sucesos inexplicables y extraños: llueven pájaros del cielo; misteriosas ceremonias de hechicería se consuman en el interior de las viviendas de cañabrava; la muerte de una anciana centenaria aglomera en Macondo a personajes procedentes de los cuatro puntos cardinales del planeta; un cura divisa al Judío Errante ambulando por las calles de Macondo y conversa con él.

Este mundo, pese a su coherencia, a su vitalidad, a su significación simbólica, adolecía de una limitación que hoy descubrimos, retrospectivamente, gracias a *Cien años de soledad*: su modestia, su brevedad. Todo en él pugnaba por desarrollarse y crecer; hombres, cosas, senti-

mientos y sueños sugerían más de lo que mostraban, porque una camisa de fuerza verbal recortaba sus movimientos, medía sus apariciones, los atajaba y borraba en el momento mismo en que parecían a punto de salir de sí mismos y estallar en una fantasmagoría incontrolable y alucinante. Los críticos (y tenían razón) elogiaban la precisión, la economía, la perfecta eficacia de la prosa de García Márquez, en la que nunca sobraba una palabra, en la que todo estaba dicho con una compacta, terrible sencillez; aplaudían la limpia, ceñida construcción de sus historias, su asombroso poder de síntesis, la tranquila parquedad de sus diálogos, la diabólica facilidad que le permitía armar una tragedia con una exclamación, despachar a un personaje con una frase, resolver una situación con un simple adjetivo. Todo esto era verdad y era admirable y delataba a un escritor original, perfectamente consciente de sus recursos expresivos, que había domesticado a sus demonios y los gobernaba a su antojo. ¿Qué pudo decidir a García Márquez, esta tarde ya lejana entre Acapulco y México, a abrir las jaulas a esos demonios, a entregarse a ellos para que lo arrastraran en una de las más locas y temerarias aventuras de estos tiempos? La creación es siempre enigmática y sus raíces se pierden en una zona oscura del hombre a la que no podemos acceder por la estricta razón. Nunca sabremos qué misterioso impulso, que escondida ambición precipitó a García Márquez en esta empresa gigantesca y riesgosa que se proponía convertir un muro de adobes en una muralla china, transformar la apretada, concreta aldea de Macondo en un universo, en una Brocelandia de inagotables maravillas. Pero sabemos, en cambio, y eso nos basta, que triunfó su increíble pretensión.

UNA IMAGINACION TEMERARIA Y VERAZ

En *Cien años de soledad* asistimos, ante todo, a un prodigioso enriquecimiento. La prosa matemática, contenida y funcional se ha convertido en un estilo de respiración volcánica, en un río poderoso y centellante capaz de comunicar el movimiento, la gracia, la vida a las más audaces criaturas de la imaginación. Macondo, de este modo, ensancha sus límites físicos, históricos y oníricos hasta un extremo que era difícil prever con la sola lectura de los libros anteriores de García Márquez, a la vez que espiritual y simbólicamente alcanza una profundidad, una complejidad, una variedad de matices y significados que lo convierten en uno de los más vastos y durables mundos literarios forjados por un creador de nuestro tiempo. La imaginación, aquí, ha roto todas sus amarras y galopa, desbocada, febril, vertiginosa, autorizándose todos los

excesos, llevándose de encuentro todas las convenciones del realismo naturalista, de la novela psicológica o romántica, hasta delinear en el espacio y en el tiempo, con el fuego de la palabra, la vida de Macondo, desde su nacimiento hasta su muerte, sin omitir ninguno de los órdenes o niveles de realidad en que se inscribe: el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el social y el psicológico, el cotidiano y el mítico. Desde que Cervantes —como enseñan los profesores de literatura— clavó un puñal a las novelas de caballería y las mató de ridículo, los novelistas habían aprendido a sujetar su fantasía, a elegir una zona de la realidad como asiento de sus fábulas con exclusión de las otras, a ser modestos y medidos en sus empresas. Y he aquí que un colombiano trotamundos, agresivamente simpático, con una risueña cara de turco, alza sus espaldas desdeñosas, manda a paseo cuatro siglos de pudor narrativo, y hace suyo el ambicioso designio de los anónimos brujos medievales que fundaron el género: competir con la realidad de igual a igual, incorporar a la novela cuanto existe en la conducta, la memoria, la fantasía o las pesadillas de los hombres, hacer de la narración un objeto verbal que refleje al mundo tal como es: múltiple y oceánico.

LA RONDA DE LAS MARAVILLAS

Como en los territorios encantados donde cabalgaron y rompieron lanzas el Amadís, el Tirante, el Caballero Cifar, el Espliandán y Florisel de Nisea, en Macondo han volado en pedazos las fronteras mezquinas que separan la realidad y la irreabilidad, lo posible y lo imposible. Todo puede ocurrir aquí: la desmesura y el exceso constituyen la norma cotidiana, la maravilla y el milagro alimentan la vida humana y son tan veraces y carnales como la guerra y el hambre. Hay alfombras voladoras que pasean a los niños sobre los techos de la ciudad; imanes gigantes que, al pasar por la calle, arrebatan las sartenes, los cubiertos, las ollas y los clavos de las casas; galeones varados en la maleza, a doce kilómetros del mar; una peste de insomnio y de olvido que obliga a los habitantes a marcar cada objeto con su nombre (en la calle central un letrero recuerda: "Dios existe"); gitanos que conocen la muerte pero regresan a la vida porque "no pueden soportar la soledad"; mujeres que levitan y ascienden al cielo en cuerpo y alma; parejas cuyas fornicaciones formidables propagan en torno suyo la fecundidad animal y la feracidad vegetal, y un héroe inspirado directamente en los cruzados de los libros caballerescos que promueve treinta y dos guerras, tiene diecisiete hijos varones en diecisiete mujeres distintas, que

son exterminados en una sola noche, escapa a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento, sobrevive a una carga de estricnina que habría bastado para matar un caballo, no permite jamás que lo fotografíen y termina sus días, apacible y nonagenario, fabricando pescaditos de oro en un rincón de su casa. Así como García Márquez rinde homenaje público, en su libro, a tres grandes creadores americanos, invitando a Macondo, discretamente, a personajes suyos (al Víctor Hugues de Alejo Carpentier en la página 84, al Lorenzo Gavilán de Carlos Fuentes en la página 254, y al Rocamadour de Julio Cortázar en la página 342), en uno de los episodios más fascinantes de *Cien años de soledad* —la relación de los levantamientos armados del coronel Aureliano Buendía—, destella una palabra luminosa, que es al mismo tiempo una clave y un desagravio al calumniado Amadís: Neerlandia.

UNA MAGIA Y UN SIMBOLISMO AMERICANOS

Pero, atención, es preciso que nadie se engañe: Macondo es Brocelandia y *no lo es*, el coronel Aureliano Buendía se parece al Amadís, pero es memorable porque *no es él*. La imaginación desenfrenada de García Márquez, su cabalgata por los reinos del delirio, la alucinación y lo insólito, no lo llevan a construir castillos en el aire, espejismos sin raíces en una zona específica, temporal y concreta de la realidad. La grandeza mayor de su libro reside, justamente, en el hecho de que todo en él —las acciones y los escenarios, pero también los símbolos, las visiones, las hechicerías, los presagios y los mitos— está profundamente anclado en la realidad de América Latina, se nutre de ella y, transfigurándola, la refleja de manera certera e implacable. Nada ha sido omitido ni disimulado. En los paisajes de Macondo, esta aldea encajonada entre sierras abruptas y ciénagas húmedas, desfilia toda la naturaleza americana, con sus nieves eternas, sus cordilleras, sus desiertos amarillos, sus lluvias y sus sismos. Un olor a plantaciones de banano infesta el aire del lugar y atrae, primero, a aventureros y traficantes sin escrúpulos; luego, a los rapaces emisarios del imperio. Unas pocas páginas y un personaje menor, Mister Brown, que se desplaza en un ostentoso trencito de vidrio, le bastan a García Márquez para describir la explotación colonial de América y las injusticias, la mugre que engendra. No todo es magia, sueño, fantasía y fiesta erótica en Macondo: un fragor de hostilidades sordas entre poderosos y miserables resuena constantemente tras esas llamaradas, una pugna que a veces (como en un episodio atroz, basado en un hecho real, la matanza de obre-

ros en huelga en la estación de ferrocarril) estalla en orgía de sangre. Y hay, además, en los desfiladeros y los páramos de la sierra, esos ejércitos que se buscan y se despedazan interminablemente, esa guerra feroz que diezma a los hombres del país y malogra su destino, como ocurrió (ocurre todavía) en la historia de Colombia. En la crónica de Macondo aparece, refractada como un rayo de luz en el espectro, la cruel misticación del heroísmo, el sabotaje de las victorias liberales alcanzadas por guerreros como Aureliano Buendía y Gerineldo Márquez por obra de políticos corruptos que, en la remota capital, negocian estos triunfos y los convierten en derrotas. Unos acartonados hombrecillos llegan de cuando en cuando a Macondo, flamantes de ridículo, a inaugurar estatuas y a repartir medallas: son los representantes del poder, las pequeñas imposturas animadas que segregan una gran impostura institucional. García Márquez los describe con un humor caricatural y sarcástico que llega, incluso, al encarnizamiento. Pero en *Cien años de soledad* no sólo hay una transposición commovedora del rostro físico, la condición social y la mitología de América; hay, también, y esto era mucho más difícil de trasladar a la ficción, una representación ejemplarmente lúcida y feliz del desamparo moral del hombre americano, un retrato cabal de la alienación que corroea la vida individual, familiar y colectiva en nuestras tierras. La bíblica tribu de los Buendía, esa estirpe obsesiva donde los Aurelianos suceden a los Aurelianos y los Arcadios a los Arcadios, en un juego de espejos inquietante y abrumador —tan parecido, de otro lado, al de esos laberintos genealógicos indescifrables que pueblan las historias de los Amadises y Palmerines—, se reproduce y extiende en un espacio y un tiempo condenados. Su escudo de armas, sus blasones, ostentan una mancha fatídica: la soledad. Todos ellos luchan, aman, se juegan enteros en empresas descabelladas o admirables. El resultado es siempre el mismo: la frustración, la infelicidad. Todos son, tarde o temprano, burlados, humillados, vencidos en las acciones que acometen. Desde el fundador de la

dinastía, que nunca encuentra el camino del mar, hasta el último Buendía, que vuela con Macondo, arrebatado por el viento, en el instante mismo que descubre el santo y seña de la sabiduría, todos nacen y mueren sin alcanzar, pese a sus titánicas aptitudes, a sus proezas desmesuradas, la más simple y elemental de las ambiciones humanas: la alegría. En Macondo, esa tierra donde todo es posible, no existen, sin embargo, la solidaridad ni la comunicación entre los hombres. Una tristeza tenaz empaña los actos y los sueños, un sentimiento continuo de fracaso y de catástrofe. ¿Qué ocurre? En la tierra de las maravillas todo está regulado por leyes secretas, invisibles, fatídicas, que escapan al control de los hombres de Macondo, que los mueven y deciden por ellos: nadie es libre. Incluso en sus bacanales, cuando comen y beben pantagruélicamente o estupran como conejos insaciables, no se encuentran a sí mismos ni gozan de veras: cumplen un rito ceremonial cuyo sentido profundo les resulta hermético. ¿No es éste el destino trágico en que se traduce, a escala individual, el drama de América Latina? Las grandes lacras que asolan nuestras tierras —la sujeción a una metrópoli extranjera, la prepotencia de las castas locales, la ignorancia, el atraso—, ¿no significan acaso esa mutilación de la persona moral, esa falta de identidad, ese sonambulismo hipnótico que envilece todas las manifestaciones de la vida americana? Como cualquiera de los Buendía, los hombres nacen en América, hoy día condenados a vivir en soledad, y a engendrar hijos con colas de cerdo, es decir monstruos de vida inhumana e irrisoria, que morirán sin realizarse plenamente, cumpliendo un destino que no ha sido elegido por ellos.

En los últimos años, ha aparecido, en distintos lugares de América, una serie de libros que imprimen a la ficción una dignidad, una altura, una originalidad que pone a nuestra literatura en un plano de igualdad con las mejores del mundo. *Cien años de soledad* es, entre esos libros, uno de los más deslumbrantes y hermosos.

La automación, ¿esclavitud o liberación?

No queda la menor duda de que el problema de la automación es de primordial importancia en el momento histórico que vivimos; en forma creciente, está suscitando la atención de filósofos, sociólogos, economistas y tecnólogos, ya que muchos ven en él la clave del porvenir de la civilización. La automación o tecnología cibernetica es la Revolución Industrial de la época, y por tanto es dable esperar de ella efectos similares a los que desató la Revolución maquinista de 1760-1840.

Por ello, tenía que revestir especial interés la palabra de uno de los más grandes sociólogos franceses abocados al tema desde hace largos años: Pierre Naville. El público hispanoamericano empieza a conocerlo; la edición castellana del Tratado de que es codirector con Georges Friedmann, nos ha hecho accesible el fruto más maduro de la célebre escuela francesa de Sociología del trabajo. El ensayo que comentamos¹, se suma a las anteriores contribuciones de PN sobre el tema: el Informe sobre la encuesta que organizara en 1957-1959; los cuatro cuadernos de bibliografía con un análisis de más de 700 títulos, etc. Esperamos que el prestigioso sello editorial mexicano siga entregando nuevas traducciones de nuestro autor.

No obstante que PN se coloca en plan de sociólogo, el resultado rebasa ampliamente la intención, pues su ensayo contiene agudas observaciones antropológicas (por lo demás indiferenciables para un francés de las sociológicas) y filosóficas, así como aportes de indudable valor a la teoría de las máquinas y a la ingeniería de sistemas. Por otra parte, sólo se detiene en hipótesis y conclusiones de alcance me-

dio; su apego a los hechos, signo de sabia madurez, nos hace pensar si la renuncia deliberada a la especulación al estilo de los alemanes no nos hace perder más de lo que ganamos en precisión y seguridad.

En lo que sigue, intento resaltar algunas facetas del trabajo de PN, para pasar al final a un enjuiciamiento de conjunto.

1

"Ahora que la curiosidad puramente anecdótica por la automación comienza a pasar y que el público está harto de los esquemas ciberneticos y de las estadísticas publicitarias, sería urgente comprender la gravedad del drama social que se anuda en torno a la automación" (p. 60): tal es el punto de partida de PN.

La obra está dividida en cuatro partes, que se refieren al cuadro empírico-real del fenómeno (caps. I a VI), a algunos de los problemas de teoría tecnológica que suscita (VIII y IX), al tema automación y enajenación (XI a XIV), a esclarecer la posición previsionaria y profética de Marx (cap. XV) y el impacto del novum económico-social sobre la educación (cap. XVI).

En el cap. X, expone un planteamiento sugestivo: la necesidad de estructurar una "semiótica industrial", dado que la industria moderna se convierte más y más en un procesamiento de información.

El capítulo central es el décimocuarto, ya que PN concede la prioridad al problema de saber si la automación de la sociedad —que parece ocurrir de hecho— esclavizará o liberará al hombre.

Personalmente, PN opina que la automación no es de por sí buena ni mala; sus efectos dependen del "contexto" social en que le toque actuar. Las

dos alternativas extremas son posibles; la pesimista, representada por un Butler, la optimista, acariciada por los teóricos socialistas, de Proudhon a Marx. Sin embargo, en términos de probabilidad y de futuro, la segunda tiene la palabra. "Creo que la conclusión que se puede sacar de toda esta evolución es más reconfortante que terrible, con tal que se aprecie plenamente". "Este camino no es forzosamente el de la sumisión a imperativos técnicos y científicos en que se perdería el sentido de la autonomía, la libertad y la solidaridad de las personas. Todo lo contrario, el espíritu de la técnica moderna, con tal que se le brinde la posibilidad pacífica de desplegarse, es el de una disponibilidad más grande del hombre en la naturaleza y en la sociedad" (p. 294).

En suma, PN sólo examina las posibilidades que encierra la automación para el hombre en una sociedad organizada racionalmente. Caso contrario, me parece que sería tan pesimista como el que más.

(A continuación, en aras de la brevedad de espacio, reemplazaremos la palabra clave automación y otras, por su inicial en mayúscula).

2

Efectos en la estructura de la mano de obra

Ante todo, la A. no es una prolongación cuantitativa de la tecnología mecanicista, sino una transformación cualitativa de ésta. Más adelante la precisaremos. Consideremos este enunciado como la hipótesis-guía fundamental de la obra.

El conjunto de estos cambios puede ser clasificado en cuatro grupos, que PN procede a analizar minuciosamente (p. 65-96): a) cuantitativos; b) es-

¹ P. Naville: *¿Hacia el Automatismo Social? Problemas del Trabajo y de la Automatización*, Traducción castellana de Teresa Silva de Salazar, México, F.C.E., 1965, 299 pp. (Ed. francesa original: 1963).

tructurales; *c*) de valoración; *d*) de comportamiento.

a) Se suelen aventurar opiniones en el sentido de que en el estado actual de la industria, la A. sólo la afecta en porcentaje muy reducido, digamos, en un 8% (o, por el contrario, en proporción muy amplia). Naville pone en evidencia la ambigüedad del aserto: ¿se trata de una reducción del empleo?, ¿se refiere al número de negocios?, ¿a la proporción de productos fabricados?, ¿a la proporción de mano de obra que trabaja en equipo automatizado?, etc.

En la interpretación de las estadísticas hay que proceder, pues, con suma cautela. Las modificaciones cuantitativas son más bien una resultante de las características cualitativamente nuevas de la industria automatizada.

b) En efecto, se refieren más bien al hecho de que la A. nos impone una reclasificación y revaloración general de las categorías existentes de empleos y la incorporación de categorías antes inexistentes. La distribución cuantitativa de los obreros y empleados en el cuadro resultante, ya no es la misma que antes.

Entre los nuevos puestos, destacan los de mantenimiento e inspección; ocupan ahora el centro de la empresa. Pero sería un error considerar estos trabajos en la perspectiva de la industria tradicional. En el cap. V muestra PN la variedad de funciones que engloban, las tendencias que presentan, la limitación recíproca entre mantenimiento automático y mantenimiento humano.

En general, la A. exige un nuevo tipo de trabajador, a la vez polivalente y con calificación de verdadero técnico, aunque no de ingeniero (en inglés, *technicists* por oposición a *technologists*) (p. 115).

Asistimos a una revolución del taller, que podemos describir con una frase: el trabajo individual queda desplazado por el trabajo en equipo. La nueva integración maquinista que supone la fábrica automática, acarrea una integración de nuevo tipo de los hombres vinculados a ella. En la industria tradicional, no existe propiamente equipo, sino una simple adición o colección de trabajadores individuales.

Lejos de constituir una elongación del "trabajo en cadena" que aísla a los operadores, la A. se muestra empíricamente incompatible con ella. Cada miembro del equipo "debe estar simultáneamente presente durante la ejecución de la tarea colectiva" (p. 87). La definición clásica de "puesto" como casillero rígido pierde así significación y debe ser reemplazada por una noción funcional, la de "puesto polivalente". A la separación entre personal de *operación* (de fabricación) y personal de *mantenimiento*, hay que añadir la que se produce entre personal de *preparación* (programación) y de *ejecución* (p. 218).

Sáquense las consecuencias con respecto a los sistemas corrientes de evaluación de puestos y de personal...

c) De igual manera, el trabajo de rendimiento colectivo desplaza en la industria automatizada al trabajo de rendimiento individual (p. 90 ss.).

Consecuencia: el trabajo es cada vez menos mensurable por su valor horario; se impone la tendencia a la "mensualización" de los salarios. Y al desaparecer una diferencia adjetiva más entre obreros y empleados, la A. favorece la integración clasista de los trabajadores.

Sin embargo, los efectos no aparecen siempre favorables; a nivel de la familia, por ejemplo, sólo rara vez los cónyuges forman parte de un mismo turno de trabajo. Recientes encuestas realizadas en Francia arrojan resultados sobre cedadores acerca del desquiciamiento completo, por dicha causa, de la vida diurna de parte considerable de la población parisina (p. 235).

d) Sobre el comportamiento del trabajador frente a la A. las informaciones son contradictorias y superficiales.

En términos generales, la actitud actual es más bien de temor, ante la idea de que la nueva tecnología suscita dos grandes series de efectos negativos: el desempleo masivo y la "descalificación" del trabajador tradicional. De allí que las organizaciones sindicales vuelquen su atención sobre las soluciones más inmediatas, la reducción de la jornada laboral (en E.U.A. se piensa en una semana de 5 días y de 32 horas) y la garantía de estabilidad.

Impacto en la división del trabajo

La importancia creciente de las funciones de mantenimiento suscita una reflexión: puede que el porvenir presente el establecimiento de una dicotomía esencial que abarcaría a la civilización en conjunto, entre los trabajos de producción y los de mantenimiento, entre creación y conservación de la vida, correspondiendo el papel primordial al segundo tipo.

Pero, ¿cómo se compagina ese hecho con el imperativo de la polivalencia?; ¿cómo se salva la incompatibilidad entre el concepto clásico de "puesto" (individual) y el moderno de "puesto-en-equipo" o puesto funcional (L C)? Estamos ante el problema de los efectos de la A. sobre la división del trabajo.

Siguiendo los principios de Adam Smith, la industria tradicional considera que la división del trabajo es a la vez la base y el *non plus ultra* de la organización y de la productividad. Pero la división es en ella de tipo aditivo, consiste en una simple atomización o desmenuzamiento del trabajo, como lo ha mostrado muy bien Friedmann².

En la industria automatizada, se impone la distribución móvil de funciones integradas; es decir, la *división* de tareas queda reemplazada por su *distribución* según secuencias temporales, lo que, sin embargo, no les impide ser específicas. El trabajador es un pluri especialista antes que un simple especializado.

Sin embargo, so pena de incurrir en vaguedades, es necesario precisar lo que entendemos por división del trabajo. Marx distinguía entre división social y división técnica (a la que denominaba "manufacturera"); la social se opera espontáneamente a partir de las diferencias de edad y sexo, disponibilidades ofrecidas por el ambiente natural, necesidades de intercambio (especialmente entre ciudad y campo), densidad demográfica, propiedad de los medios de producción, etc.; se traduce en la existencia de clases, estratos, castas, etc., según el tipo de estructura político-social. A la técnica le

² Georges Friedman: *El Trabajo desmenuzado*. Bs. As., Sudamericana, 1958.

corresponden tres formas principales: a) la división general, por grandes ramas (agricultura, industria, comercio, etc.); b) la D. particular, por especies y variedades en el interior de los géneros anteriores (industria petroquímica, de construcción, etc.); c) la D. en detalle, por especificación de las tareas particulares en el taller. Mientras que la D. social genera el valor de cambio (mercancías), la D. técnica produce el valor de uso (objetos, bienes). Entre los dos sistemas se plantea, entonces, una contradicción que es gradualmente resuelta por su dependencia mutua.

Ahora bien, tanto en los régimes de "socialismo de Estado" como en Occidente, se constata una homología creciente de las dos formas de división, de modo que la distinción de Marx, útil en su época, ha perdido gran parte de su valor. Esta situación es la que da origen a las controversias sobre la organización en la industria actual.

Por lo que se refiere al análisis de la división técnica, Babbage y Ure, en cuya autoridad se apoyaba Marx, así como todos los socialistas premarxianos, parten de un supuesto esencial: que la D. del trabajo se basa en la limitación restrictiva que imponen las capacidades humanas. Este dogma se encuentra ya en Platón y Aristóteles y fue convertido en fundamento de la economía industrial por Adam Smith. A través de su polémica con Proudhon, Marx demostró la falacia del principio; advirtió que la evolución tecnológica obligaría a renunciar a la limitadora correspondencia entre atomización de labores y capacidades personales; no es la capacidad o aptitud la que engendra el oficio, sino éste a aquélla. Este punto de vista, de indudable valor para la Educación, lo ha desarrollado PN en su *Théorie de l'orientation professionnelle* (París, 1945).

En resumen, la A. industrial acarrea la separación acentuada de las aptitudes personales y de los procedimientos técnicos de fabricación; la autonomía del sistema mecánico; la repartición coordinada de tareas independientes del funcionamiento de los instrumentos de trabajo; la redistribución funcional de las labores humanas en el tiempo y en el espacio; la polivalencia de empleo; la modificación de las jerarquías de subordinación que sobre-

determina la división de labores; la distribución de tareas en función del control antes que de la producción.

Medida de la polivalencia de ocupación

El rendimiento del trabajo dividido, propio de la industria clásica, se evalúa mediante técnicas especiales asaz conocidas. Como es dable suponer después de todo lo dicho, éstas fracasan en la industria automatizada. Se impone, por tanto, la necesidad de desarrollar nuevas técnicas de medición del trabajo polivalente. Es lo que hace parcialmente PN (pp. 143 ss.).

Distinguiendo entre puestos-máquina y puestos-hombre, se pueden establecer, en cuadros de doble entrada o matrices simples, las relaciones de permutabilidad entre unos y otros traducidas en índices numéricos. Se demuestra así que el índice de polivalencia de ocupación varía considerablemente de una industria a otra y, en menor grado, entre los establecimientos de un mismo género.

He aquí un nuevo y fecundo campo de acción para los estadígrafos industriales y del trabajo.

4

Niveles de automación

Un examen serio y las propias exigencias prácticas de la II Revolución Industrial nos conducen a una definición rigurosa de la A. y a una clasificación de sus niveles. Lo cual equivale a situarnos en el ámbito de la teoría de la técnica o tecnología propiamente dicha. Así por ejemplo, sólo la va-

- 1) Era de la artesanía (desde las primeras culturas hasta el siglo XVIII) M + E = hombre
- 2) Era de la mecanización (desde la Revolución Industrial de 1760-1840) M = hombre
E = máquina
- 3) Era de la automación (desde 1945) M + E = máquina

Es decir, sistema automático es aquel que no sólo es capaz de disponer de la energía motriz (E) suficiente para su funcionamiento, sino también de la energía mental acumulada del hombre (M), esto es, que puede *autodirigirse*, prescindiendo de la *intervención directa*.

guedad reinante sobre lo que es A. explica el hecho de que la gran prensa atribuya a ésta una difusión que está lejos de poseer.

Quien primero tuvo la perspectiva del fenómeno con espíritu moderno, fue Hegel. Marx siguió la senda de su maestro. PN cita, al respecto, un pasaje sorprendentemente "actual" de *El Capital* (p. 33).

Pero es en nuestros días que se hacen los primeros ensayos en el campo que nos ocupa. Por ejemplo, el Director General de la O.I.T., David Morse, distinguió entre la "automación de Detroit", la A. basada en la técnica del feedback, y la tecnología de las máquinas de calcular y traducir. Por su parte PN deja establecido, en una primera aproximación, empírica, que "bajo el término de A. se pueden agrupar muchos fenómenos que convergen hacia un fin único: concurrir al funcionamiento autónomo de ciclos productivos completos y cada vez más extendidos a muy alto rendimiento" (p. 40).

Ahora bien, en las pp. 30 y 180, encuentro en PN un esquema que coincide con el que por mi parte elaborara en 1962-63 para los cursos de "El Hombre, la Sociedad y la Técnica" y "Orientación Metodológica" de la Universidad Nacional de Ingeniería³. En efecto, inspirándome en el valioso ensayo de Pierre de Latil, *El pensamiento artificial* (Bs. As., Losada, 1958), decía en la p. 23 de un fascículo⁴:

Si distinguimos entre energía de mando-y-control (M) y energía de ejecución (E), presentes en todo tipo de trabajo, podemos establecer una escala histórica de los sistemas tecnológicos de producción.

³ Una referencia periodística a la introducción de estas y otras asignaturas en la UNI, puede hallarse en el Suplemento Dominical de «El Comercio» (Lima) del 23.VI.63, p. 4.

⁴ Luis Castillo: *Orientación Metodológica*. Lima, UNI, Departamento de Publicaciones, 1963, 32 pp.

ta e inmediata del hombre, quien en lo sucesivo queda relegado a las tareas de mantenimiento, inspección y programación.

Pero una escala histórica no es sino el primer paso a dar. El automatismo se puede analizar desde otros tres puntos de vista: el alcance, la extensión y el nivel, y es sobre todo el último el que reviste mayor interés desde el punto de vista práctico. De ahí que PN dedique gran parte del Cap. VIII a exponer lo que considera el primer intento serio realizado en este sentido, el de James E. Bright, de la Harvard School of Business Administration (1958). La escala de este autor comprende 17 niveles y abarca desde la mano hasta la previsión de las realizaciones requeridas y la consecuente auto-regulación de la máquina.

Llama la atención que PN olvide o pase por alto el intento similar muy anterior, de un compatriota suyo a quien acabamos de nombrar: Pierre de Latil, quien propone una escala de 8 "grados", que comienza por la herramienta simple (palanca) y concluye en el mecanismo de autocreación del Universo.

De todos modos, estas escalas son puramente cualitativas, lo que las hace poco útiles para los fines de medición cuantitativa que interesan a la industria. Se explica, entonces, que ésta haya seguido caminos propios. En el Cap. IX, describe PN en detalle el intento realizado a este respecto por una fábrica italiana de máquinas de coser, el que a su vez, con todo lo valioso que encierra, tiene el defecto de su parcialidad, pues sólo considera los tiempos-máquina (para la definición de este término, ver p. 190), y el hecho de que pueda prescindir de los tiempos-hombre, pone en evidencia la disociación que produce el automatismo entre las dos series. Con el objeto de brindarnos una escala más real, y utilizando ciertos datos disponibles, PN formula una notable conclusión: "la disociación del tiempo-máquina y del tiempo-hombre se efectúa en el sentido del control de los tiempos-máquina cada vez más grandes por tiempos-hombre cada vez más reducidos"; o dicho de otro modo, "el nivel de automatización de un proceso es tanto más elevado cuanto un tiempo-máquina determinado es un múltiplo más

elevado del tiempo-hombre que lo gobierna" (p. 198). O sea que el nivel de A. no depende ya de una medida técnica, sino de una medida social, la relación t.h.t.m.

De este modo, se puede formar una escala integral de niveles de A. "a doble columna" (L.C.), que tenga en cuenta a la vez la naturaleza del trabajo humano y las funciones del sistema hombre-máquina. Es lo que hace Crossmann, en una escala de 12 grados que PN juzga tan notable que la reproduce íntegramente (pp. 200-3).

5

Automación y enajenación

Es perfectamente sabido que en la filosofía contemporánea el tema de la enajenación lo plantea por primera vez Hegel y que de él lo toma Marx para darle una interpretación antropológica —sugerida, ciertamente, por Feuerbach.

Según Marx, la E. consiste, en última instancia, en el disloque de la relación sujeto-objeto, en la ruptura de su equilibrio, de modo que el sujeto pierde su gravedad egocéntrica para alterarse o trocarse en su contrario, el objeto (L.C.). Es E. toda transferencia de las propiedades humanas a un poder no-humano, extraño, y en el trabajador industrial bajo el capitalismo, se manifiesta de triple forma: en la sumisión a la máquina, a los productos del propio trabajo y a una clase social adversa. Cabe, pues, plantear esta interrogante capital: la A. ¿tiende a agravar o a cancelar la E. del hombre y en especial del trabajador? La concepción pesimista opta por la primera alternativa. Sin embargo, un examen crítico de sus argumentos podría llevarnos, quizás, a una concepción de signo opuesto.

Consideremos uno de los hechos suscitados por la A. industrial, el reemplazo del trabajo individual por el trabajo en equipo. ¿No se ha alegado que conduce a una pérdida progresiva de la "ley clásica de la identidad"? Ciertamente, replica PN, pero esta pérdida "puede ser considerada en forma completamente distinta que como un fenómeno

no negativo, en ciertas condiciones" ... (p. 239). Tal vez permita —prosigue—, "elaborar ciertas formas más plásticas, más aleatorias también, de la búsqueda de una identidad en la comunidad, de un retorno a sí que no sea incompatible con los progresos ulteriores de la civilización técnica" (id.).

También se ha dicho que la A. agrava la E., desde que la autonomía de la máquina transforma a ésta en un "poder extraño", comparable al sistema capitalista, creación humana que termina por transformar al hombre en su criatura. PN ofrece a este respecto una serie de sutiles reflexiones (pp. 211-222), que completa en los Cps. XI y XIII. Transcribo las más sugerentes.

La disociación entre el hombre y la máquina "lleva a separar las iniciativas y automatismos del organismo humano y los automatismos de las máquinas: entre el hombre y la herramienta se instaura una relación de información y comunicación de un tipo nuevo". No quedará al creador sino adaptarse a su creación en alguna simbiosis nueva.

"Esta relación, que puede revestir las formas más variadas, tiene un efecto psicológico ambivalente (o ambiguo): por una parte, acentúa la "enajenación" del individuo, que se vuelve cada vez más ajeno al funcionamiento de las máquinas; por otra parte, permite a los hombres asegurar indirectamente un control más flexible, más completo, más profundo y amplio sobre un ciclo de producción dado. Esta ambivalencia de efectos contribuye a replantear en términos nuevos el problema de la apropiación del hombre a su trabajo" (p. 213).

"El individuo pierde el contacto directo con el material. Pero lo recobra a través de medidas y señales, en un nivel más elevado de comprensión" (p. 215).

"La enajenación no puede ser vencida sino alcanzando una conciencia colectiva sustraída al sentimiento de subordinación" (p. 216-7).

"La pareja hombre-máquina se disocia en el tiempo y en el espacio. La conciencia temporal se llena así de un sentimiento de distanciamiento temporal. El trabajo (y por consiguiente,

también el no-trabajo), es arrancado de la sucesión de ritmos naturales (...) y de los ritmos de la vida social colectiva tradicional".... Esta desincronización tiene un efecto bivalente: "por un lado, el individuo es más libre con relación a los ritmos de trabajo de las máquinas; por otro, es menos libre, pues tiene que preocuparse por las máquinas *continuamente*".... (p. 217-8).

"Lo que se llama enajenación podría así cambiar de sino, y de negativa volverse positiva; el hombre sería, desde luego en cierta forma, extraño a los medios de su propia labor y de su obra, no ya porque estuviera sometido ciegamente a ellos y no fuera más que su servidor, sino porque habiendo tomado sus distancias con respecto a ellos, recobraría a su respecto el sentido de la disponibilidad y de la libre creación" (p. 221).

En suma, lo esencial del proceso radica en el hecho de que esta disociación múltiple le permite al hombre liberarse de la función productiva. En ello no debemos ver ningún inconveniente. Después de todo, la finalidad propia del hombre es "absorberse en otros individuos y otras personas, y no en las máquinas" (p. 255).

6

Hacia una sociedad "experimental"

Sí, según habíamos dicho, la A. empieza a ser la tendencia más notable también en el campo social, como lo muestra el fenómeno universal de la planificación y otros similares, ¿qué fisionomía revestirá la sociedad del futuro?

PN esboza con relación a esto una tesis original. "Lo que prepara el dominio de la automación —afirma— no es ni la parálisis de las funciones económicas y sociales, ni la libre e imprevisible disposición de las cosas por los hombres: es la asociación de los hombres y de las cosas en una marcha común, experimentalmente regulada" (p. 267). Es decir, experimental en el sentido de que la sociedad será esencialmente dinámica, de que estará en permanente transformación intencional, posible gracias a "un dominio creciente, en el tiempo y en el espacio, de las condiciones materiales y sociales de la vida" (p. 48).

Por lo que se refiere a la inevitabilidad de los cambios económicos, basta repetir lo que decía el creador genial de la cibernetica, en su primera obra, de 1948: "necesitamos una sociedad basada en valores humanos que no sean ya los de la compra o la venta". Y es que, explica N. Wiener, en el futuro el hombre común "no tendrá nada que vender que valga el dinero que cualquiera estaría dispuesto a invertir en él" (cit. en p. 38).

De todos modos, apunta PN con razón, no nos encontramos en condiciones de advertir todas las perspectivas que nos abre el fenómeno, "porque vivimos en un período en que la inercia social, inserta en los intereses adquiridos, entra en conflicto con las posibilidades ofrecidas; en que la técnica, tal vez por primera vez, quebranta las relaciones sociales tradicionales con una pujanza que no se hubiera creído nunca que pudiera manifestar en tal escala" (p. 41).

Una cita de Heidegger

A esta altura de sus indagaciones, PN plantea una cuestión de corte kantiano: ¿Cómo ha sido posible el fenómeno de la técnica, es decir, de este poder creciente del hombre sobre las cosas? ¿Podría invertirse alguna vez la relación, de modo que las cosas avasallen al hombre?

Marx distinguía entre el poder *creador* del hombre y la capacidad *productiva* de la máquina. Y Hegel había aclarado: "El producto es una precisión que el objeto recibe del exterior, una precisión puesta" (cit. en p. 261).

Explorando un poco más la opinión filosófica, PN encuentra en Heidegger, "filósofo entre los filósofos", un análisis decisivo. El hombre, nos dice el autor de "Ser y Tiempo", está comprometido en una existencia *poética*, en el curso de la cual pone a la naturaleza en razón, al revelarla por el ejercicio de la ciencia. Esta cumple tal designio por medio del cálculo. "En sentido amplio y esencial, calcular quiere decir: contar con una cosa, es decir, colocarla en nuestras expectativas. De esta manera toda objetivación de lo real es un cálculo..." (cit. en p. 263). La técnica no hace más que poner en práctica la intervención de lo real contenida potencialmente en toda objetivación.

Pero, ¿por qué el hombre habría de "elaborar" lo real? Es que, responde Heidegger, la naturaleza es el único "locus" (LC) en que puede manifestar su potencia creadora; sin el concurso de lo real, el hombre se sumiría en la nada, sin siquiera poder refugiarse en una hipotética misidad. "Pues un hombre que no fuese sino hombre únicamente de y por sí mismo, es cosa que no existe" (cit. en p. 262).

PN nos invita a dar un paso más. En una primera etapa, el hombre se limita, en su quehacer técnico, a la imitación de la naturaleza; pero con la A. logra un resultado sorprendente. "hacer que la naturaleza ejecute, *por sí misma*, lo que él quería que ejecutara. Del *automaton*, de lo espontáneo general que anima al universo, obtiene al fin automatas en modelo reducido, minúsculos duplicata del poder autónomo de la naturaleza, donde su esfuerzo de producción (¿no debió decir "creación"? LC) halla un coronamiento y una promesa casi sin límites" (p. 263).

Marx y el automatismo

PN logra demostrar que Marx, lejos de ser el tecnólogo ocasional que se ha querido ver en él, fue por el contrario, capaz de anticipar con clarividencia la naturaleza y consecuencias del fenómeno de la A. y, en especial, su poder liberador.

Cita al efecto párrafos del primer borrador de *El Capital*, publicado en Berlín en 1953 y aún inédito en francés. Marx desarrolla la idea de que las máquinas son "energía científica objetivada" y de que con ellas la sociedad cae "bajo el control del intelecto general" (cit. en p. 274).

Sin embargo, PN no hace la menor alusión a la extraordinaria coincidencia entre los textos citados de Marx y Heidegger, pero insiste en que, entre hombre y máquina, se genera una "utilización recíproca de acuerdo con el orden profundo de la naturaleza..." (p. 282).

El desafío a la educación

En el capítulo final, PN analiza someramente el desafío que plantea a la educación y formación humana la era cibernetica. No hay duda, sostiene, que esta tarea se ha convertido en una in-

versión fundamental de recursos bajo la presión del nuevo sistema industrial. En este punto, PN sólo reitera consideraciones ya bien conocidas.

Nos interesa recoger el siguiente párrafo. En el campo educativo, todo depende, —nos dice—, de saber “hasta qué punto nuestras funciones, más allá de cierto umbral, son *naturales*, y si el universo técnico que nos sirve de apoyo no constituye justamente una especie de *segunda naturaleza* a la que es preciso adaptarnos, *aunque sea* —y por serlo— *nuestra obra*” (p. 288). (Subrayado por mí, LC).

NOTAS AL MARGEN

Tengo la impresión de que el ensayo que comentamos ocupará por mucho tiempo un lugar de honor en la bibliografía sobre el tema. Las siguientes observaciones sólo aspiran a contribuir —más o menos tangencialmente— a la apertura de una problemática que permita continuar la obra emprendida por Naville y sus colaboradores.

I. Siempre me ha parecido que una de las limitaciones más evidentes que se ha autoimpuesto la escuela que encabezan Friedmann y Naville, es su olvido de que hoy por hoy es imposible llegar a un planteamiento fecundo de los problemas del trabajo, sin una aplicación consecuente de la “recíprocidad de perspectivas” y del enfoque “homotemático” propios de las ciencias del hombre, de que nos habla Pagés en el primer volumen del “Tratado”⁵.

Hoy es urgente a la vez que factible, proceder a un recuento imparcial —por encima de linderos de capilla y de nacionalismos miopes—, de la imponente masa de materiales que se vienen acumulando en este campo desde las vertientes más diversas: las múltiples escuelas marxistas y neo-marxistas; la etnología norteamericana y europea; gran parte de la sociología y economía; la praxeología y la cibernetica; la psicología social e industrial; la filosofía y teología del trabajo de los pensadores cristianos; la “antropología económica” de Herskovits; la filosofía de la historia de Schrecker; biólogos como Portmann; antropólogos como Hannah

Arendt, Spuhler, Le Gros Clark, Washburn y Leakey; psiquiatras como Bas tide, Goldstein, Fromm y Caruso; culturólogos como Leslie A. White y Lévi-Strauss; historiadores de la técnica y del trabajo como Forbes, Brinkmann, Gordon Childe y el reciente grupo que encabeza L.H. Parias; en fin, filósofos como Scheler, Cassirer, Dewey, P.M. Schuh, Heidegger, Sartre, García Bacca, etc., etc. En todos ellos hay muchísimos puntos de convergencia fundamentales.

Por ejemplo, para sólo referirme a algunos casos, PN, a fuer de marxista y de las tesis que desenvuelve, ¿no estaba acaso obligado a referirse a Pablo Lafargue, quien adelanta en cierto modo las opiniones de Dumazedier? Al margen del marxismo, ¿por qué ignorar los problemas planteados por este último, así como el hecho de que el sabio Jorge Nicolai, en su obra de la preguerra *Liberación del Trabajo*, se les anticipa en algunas conclusiones importantes?

La obra de Erich Fromm contiene análisis preciosos, como la distinción entre relaciones de asimilación y relaciones de socialización, o de la alienación de la sociedad actual, que PN hubiera podido utilizar con provecho.

II. Entre los temas menos atendidos por la escuela francesa que nos ocupa, figura la antropología... de Marx!, parcialmente vulgarizada por Engels en su ensayo sobre la humanización del mono por el trabajo.

Para Marx, la diferencia entre “hombre natural” y “hombre laborante” constituye un *abismo insalvable*. Frases como la de Ortega, “el hombre no tiene naturaleza sino historia”, o la de Heidegger, que la vida “poética” es la esencia del hombre, desde que éste se da a sí mismo su esencia, no son sino apostillas a páginas de Marx.

Díjéralo o no con todas sus letras, para Marx, en la dialéctica entre naturaleza y hombre, tócale a éste una función cósmica peculiar, la de “redentor”, artífice o “demiurgo artificializante” (L C) de aquél.

Ahora bien. Sin advertirlo, PN adopta filosóficamente una posición del más puro (hasta donde ello es posible en el siglo XX) aristotelismo, llegando a veces a la coincidencia textual... V.gr., cuando formula la idea de que acaso

el mundo técnico constituye una segunda naturaleza a la cual tendremos que adaptarnos *aunque* se trata de nuestra obra... La comparación que hace en la p. 42, atribuyendo a la agricultura dicho carácter, equivale a la comparación que hace Aristóteles entre animales y autómatas. En resumen, el ensayo de PN no va más allá de la tesis central del Estagirita: el hombre, animal que se crea órganos artificiales, a la postre sólo *imita* a la naturaleza. Lejos de ser el *homo artifex* que postula Marx, según PN el hombre, después de 25 siglos de civilización, no ha hecho otra cosa que obtener minúsculos duplicata del gran *automaton* universal. De allí que en la p. 271 nos pueda decir con gran “naturalidad” y como consolándonos, que el porvenir lejano no pertenecerá “ni al *robot* mecánico ni al *robot* vivo (sic), sino a una combinación de ambos”.

Algo más. Cuando, en una especie de euforia leibniziana, afirma en la p. 267 que nos encontramos en vísperas de que la ciencia sea “capaz de dar un contenido a este ‘pensamiento de pensamientos’ —nóesis noeses— que se expresa en la autonomía del signo...”, comprendiendo plenamente a PN, no podemos dejar de anotar que en realidad nos está hablando de la divinidad aristotélica, “pensamiento que se piensa a sí mismo”. Con lo cual se coloca a un paso de la mística retrocorriente heidegeriana de “retorno a las fuentes”.

Quizás, en el fondo, ello constituya un indicio de lo inútil que resulta hoy en día la pretensión de mantener una posición marxista perfectamente definida como tal. Los marxistas debieron comprender que el triunfo de Marx —comparable en esto sólo al de Aristóteles y al de Descartes— consiste en haber saturado con su espíritu y su lenguaje, la atmósfera espiritual y la ciencia del siglo XX, pero que, por eso mismo, hoy resulta imposible muchas veces decir qué posición es marxista y cuál no lo es (salvo, naturalmente, posiciones retrógradas, sobrevivientes o reñidas con la ciencia contemporánea).

Un ejemplo: ¿acaso, en realidad, los antropólogos Spuhler y Leakey, que probablemente sólo conocen muy poco a Marx, no son mejores “marxistas” que la gran mayoría de sus colegas soviéticos?

⁵ G. Friedmann, P. Naville et al: *Tratado de Sociología del Trabajo*. 2 vols. México, F.C.E., 1963.

III. Lo que sí resulta de veras necesario es la formulación de lo que podríamos denominar la "axiomática cultural" de la época, es decir, un sistema interpretativo general, que nos permita comprender el sentido en que se va transformando nuestro mundo espiritual y social, mediante una comparación con el pasado.

Se trata de un cometido básico de la Sociología del Conocimiento, que por razones que no viene al caso explicar sólo puede ser logrado por un equipo europeo-americano de pluri especialistas.

Sea o no la presente ocasión apropiada para hacerlo, ofrezco a título de sugerencia un esbozo de lo que podría ser dicho "esquema categorial de transformación".

Después de cien años de cambios acelerados (a partir aproximadamente de 1848), es posible advertir que la cultura humana va reorganizándose en torno a ciertos principios fundamentales, que impregnan y dan sentido último a todos sus contenidos.

1) Por lo que se refiere a los cambios categoriales, ellos son:

Categorías y/o enfoques actuales

- a) "Estructura funcional"
 - b) "Todo", "conjunto" o "clase"
 - c) "Probabilidad"
 - d) "Postulado hipotético" (a priori funcional)
 - e) "Aperspectiva"
 - Etcétera
- 2) La sustitución de las bases "intuitivas" de la ciencia por bases operativo-racionales.
- 3) El abandono de la tradicional concepción estática del Universo con la consiguiente desvalorización del movimiento, y la adopción de una concepción dinámica generalizada, dentro de la cual el reposo se considera un equilibrio momentáneo.
- 4) El acceso a un nuevo nivel de *concretitud* mental y de *compresión*, consistente en la posibilidad, abierta por la ciencia, de relacionar en "continuos n-dimensionales", categorías o variables que antes considerábamos independientes o relacionadas sólo en forma accidental, como las de espacio y tiempo, alma y cuerpo, acción y conocimiento,

Categorías y/o enfoques desplazados

- "Sustancia"
- "Individuo" o "elemento"
- "Determinismo"
- "A priori"
- "Perspectiva"

materia y vida, espíritu y economía, etc.

- 5) El acceso a un nuevo nivel de conciencia, que se trasunta en la aparición del psicoanálisis, del análisis lingüístico, de la sociología del conocimiento...
- 6) El abandono de la noción "mágica" de verdad ("adecuación del intelecto a la cosa"), basada en última instancia en el presupuesto de la semejanza y en la ley de la participación o comunión, por la noción contemporánea (coordinación simbólica entre hombre y mundo).

Etc., etc.

Aplicando ese esquema interpretativo al panorama que nos presenta PN, creo que será posible obtener alguna cosecha adicional.

LUIS A. CASTILLO

Literatura argentina: sobre el peligroso y ambiguo camino de su trascendencia

Frente a la vidriera de una librería no muy céntrica dos adolescentes de largos pelos rubios conversan sobre libros. Me interesa el tema, prejuiciado como uno es acerca de las adolescentes. Miran una cartelera que anuncia el ranking de la semana que les suscita un ligero intercambio sobre las posiciones anteriores ocupadas por los libros que todavía figuran; casi como un advenimiento consideran la irrupción de nuevos títulos. Se deciden, entran, las sigo, compran el que figura en el primer lugar. ¡Qué triunfo el de los triunfadores! pienso con alguna nostalgia, no muy feliz con la fórmula pero alegre con el subterfugio del librero. Gracias a esas astucias el libro de autor argentino va a la punta en Buenos Aires, estamos asistiendo a la muerte de un mito, el del coloniaje

mental, presenciamos el nacimiento de uno nuevo, el del escritor que se ve y se toca, el hombre superdotado que nos expresa a todos, aquello de que una colectividad puede finalmente enorgullecerse.

Desde luego que ésta no es una explicación para un fenómeno tan complejo como el del auge actual del libro nacional, pero, superficial y todo, muestra algunas puntas para entrar en la cuestión. El libro, para que cumpla bien con su destino trascendente, cultural por decir así, tiene que asumir claramente su condición transitoria de mercancía; a partir de ahí comienzan todas las demás consideraciones y la librería es donde se reúnen y sintetizan todos los procesos que luego ofrecen su sentido para su comprensión. El librero que truca los rankings prefí-

riendo un libro argentino elige lo que existe como tendencia en el público el cual, a su vez, resulta creador y destinatario de la misma tendencia. Pero, ¿cuál es el fenómeno y qué importancia tiene?

Desde hace cosa de cinco años el libro de autor argentino, especialmente novela y cuento y aun ensayo, se está vendiendo en cantidades que hubieran parecido de sueño antes de esa fecha a punto tal que las editoriales abren sus puertas, antes dependientes de exitosos títulos europeos, a escritores argentinos bastante, poco o casi nada conocidos. Las editoriales juegan al best-seller con la convicción de que se va a dar en cualquier momento pero dentro de lo nacional y, de paso, agotan tirajes que antes eran considerados altamente rendidores para muy buenos títulos mundiales. Los libreros, a su vez, no se hacen más los sordos y ciegos a escritores del país e inventan graciosos artilugios para seguir adelante. Para todos es negocio, aun para algunos escritores que, por primera vez

en la historia de la cultura argentina, reciben algunas monedas concretas por su trabajo, tan honorable como el de cualquiera. Y como además reciben publicidad, todos empiezan a creer que después de ciento cincuenta y seis años de vida nacional independiente, la literatura y la cultura no son más una fantasía resultante de la voluntad, hecha a la medida europea, de algunos empecinados que creían que no podía no escribirse en un país que se fundaba.

¿Cómo cae este fenómeno en los distintos sectores interesados? Seamos justos: los únicos sorprendidos de veras son los escritores; los editores desconfían pero se largan, a los libreros les da igual con tal de que se venda; el público no se hace preguntas porque es el protagonista, el actor de este fenómeno, y los sociólogos tratan de entender. Si se trata de explicar el fenómeno, no cabe duda de que sólo estos últimos pueden intentarlo porque se inserta en el más amplio de la evolución de la cultura nacional que se liga, es evidente, al desarrollo y transformación de estructuras más básicas de la sociedad.

Los escritores no salen de su asombro, sobre todo los que han hecho su carrera y su experiencia antes de este vuelco y es lícito suponer que se equivocan en las conclusiones. Quiero decir: hacia 1922 Buenos Aires presenció un fenómeno similar de gran consumo literario nacional. Escritores desconocidos y conocidos eran publicados y se leía de todas las formas posibles; los escritores no eran unánimemente grandes, el público estaba disponible. Después de 1930, el público decayó y los escritores entraron a sentirse solos porque realmente lo estaban; a nadie le interesaba la literatura y ellos terminaron por asfixiarse en ese clima: o se hicieron furiosamente aristocratizantes, o cosmopolitas, o crearon la literatura de evasión, o profetizaban catástrofes sociales sin que nadie se moviera. Se formó una imagen del escritor: aislado, orgulloso, incapaz de vivir de su trabajo, ser excepcional e incomprendido, marginado. Esta imagen se introdujo en las conciencias de los nuevos y se trasmitió como la única posibilidad de ser escritor. No importaba saber que se escribía porque en eso le iba la vida a uno o se escribía para engañarse de la manera más

prestigiosa posible, unos y otros estaban cubiertos por el estigma. De repente, hacia 1960, empiezan los éxitos y los nuevos libros de viejos autores arrollan la plaza y se exhuma libros anteriores y nuevos escritores dejan de rogar a las editoriales porque o bien éstas les piden originales o bien ganan premios y son publicados de una u otra forma. Maravillados, los autores adoptan dos conductas: mejoran la calidad y levantan muchísimo el nivel literario nacional o bien suponen que cualquier cosa que engendren será consumida sin reticencias. En uno u otros caso, tienden a creer que este extraordinario vuelco se debe místicamente a ellos, que la literatura es un poder real y que en sus creaciones sobrenaturales reside un poder de convencimiento que modifica la estructura mental de encallecidos editores y duros libreros. Algunos aprovechan para meditar en su oficio y saltar a niveles superiores; otros dejan ver nítidamente que son meras comparsas de un proceso más complejo que los abarca y respecto del cual no son muy capaces de ver el camino para la transformación de fondo de nuestra literatura. En dos palabras: el auge del libro argentino no viene en todos los casos acompañado por un aumento correlativo de la calidad literaria.

El fenómeno no es único ni se da sólo en el campo literario sino que afecta de un modo u otro a la totalidad de nuestra cultura. Algo parecido sucede con la pintura, de alguna manera el teatro (si no terminan por cerrar todas las salas) mostró una tendencia equivalente, con mayor desorientación y menor acogida por parte del aparato comercial le sucedió en los últimos años al cine, brotes episódicos se vieron en la música, y ni qué hablar del desarrollo científico e intelectual. El fenómeno, pues, está conectado más que con los escritores con la sociedad en su conjunto y con el elemento social que le da lugar y lo justifica: el público. Y del público hay que hablar para entrar en la materia. De todos modos queda anotado que, por parte de los escritores, no hay un generalizado refinamiento de los proyectos expresivos sino, por el momento, una respuesta a requerimientos de un orden que los supera y que deberían aprovechar para convertir en permanente esta situación más sólida que en

anteriores oportunidades pero todavía igualmente precaria.

Desde 1930 hasta 1960 el público de libros argentinos prácticamente no existía: estaba reducido a tres categorías de personas: los nacionalistas, por obstinación; los escritores o aspirantes, por competencia; y la élite de tipo aristocrático, continuadora de las tradiciones nacionales que incluían el bello oficio de la palabra, por necesidad de control. Para los demás, verdaderos consumidores, o sea aquellos que están en condiciones de poner en marcha todo el circuito, esas tres categorías se incluían en una mayor, la de los esnobs, observada con repugnada desconfianza: lo normal era, si se leía, leer autores extranjeros; quién, más o menos culto, sacrificaría Huxley o Lawrence para ver qué podía ser "La invención de Morel" de Bioy Casares o "La Ribera" de Wernicke. Es claro que las tendencias en la literatura argentina no estaban demasiado definidas y en su conjunto la literatura argentina no estaba al día, ni audacia ni fuerza, a veces repetición de recursos remanidos, descubrimiento de lo ya descubierto, etcétera, cuando no indigenismo o folklore pero, en descargo, digamos que lo europeo consumido venía ligeramente atrasado también y que por otra parte no todas eran obras mejores que algunas de las regulares que aquí ya se escribían. En suma, que no existía relación entre público y creación literaria nacional, porque el público entonces existente (clases medias y altas, de formación cultural las primeras y también económica las otras) tenía otras inclinaciones determinadas, sin duda, por su modo de vivir el país, la cultura, su propia situación.

Hacia 1945 se produce un famoso cambio político que engendra ciertas variaciones económicas que se traducen en una serie de modificaciones de mentalidad. Es el peronismo que desplaza el centro de interés económico nacional de lo agropecuario hacia lo industrial liviano, que ya se venía insinuando. Se crea una especie de clase social nueva, con escasas ligazones con el pasado y una fuerte tensión hacia lo actual y local, ligeramente iconoclasta y partidaria de formas nuevas, correlativas de su necesidad de expansión. Clase social que se carga de connotaciones provenientes del mundo industrial que se

está erigiendo y que durante la vigencia de ese régimen social vive todavía escindida: toma como modelo humano, moral e intelectual a los viejos grupos aristocrático-agropecuarios, y rechaza la compañía de los nuevos sectores sobre los que se apoya, el proletariado urbano, de veloz integración. En virtud de esa escisión no se anima a seguir políticamente al peronismo aunque se beneficia con sus disposiciones, no se atreve a asumir totalmente su condición, de tal modo que, si económica y socialmente va tomando forma y carácter, se reprime en relación con sus posibilidades de expresarse o de ser sensible a lo que lo esté expresando. En suma, que durante el peronismo esta nueva clase, consumidora de productos para el hogar, de chalets en Mar del Plata, no abre su sensibilidad a la cultura nacional, sin atreverse tampoco a acercarse a la otra. Es necesario que caiga el peronismo para que esas compuertas se abran; es entonces que lo nacional, en tanto remite a una situación dada, empieza a tener curso. Existe la capacidad adquisitiva, existe una necesidad funcional de traducir a lo cultural lo que se está expresando en lo económico, nada más natural que se empiece a mirar con simpatía todo lo que sintetice estas dos circunstancias. Y eso es la literatura.

Después de 1955 esta apertura, que no es mecánico pasaje de la mayor riqueza a una necesidad de consumo de objetos superfluos, se va dando en pasos sucesivos. Se manifiesta primero por el interés respecto de lo político: mesas redondas, ensayos de interpretación, historias de los partidos, explicaciones sobre el peronismo, creación de figuras políticas. Pienso que lo político es transicional: se trata de encontrar justificaciones a las conductas anteriores y argumentos para legitimar el triunfo presente, todo lo cual no puede durar demasiado. Pasada la euforia expiatoria, abolida la amenaza del retorno peronista, sobreviene una esperanza para el grupo industrializado, el frondizismo, cuya significación principal consiste en que se erige en representante político formal de ese grupo que, a partir de esa experiencia, va a poder manifestarse en plenitud, va a poder liqui-

dar el fantasma del modelo aristocrático-ganadero, va a poder plantarse frente a los resentidos obreros, obligados a apoyar por "órdenes" que no reciben ninguna contraprestación, a pesar del histérico temor de los servicios de información. Nueva apertura espiritual respecto de lo que sucede aquí, nueva ansiedad por conocerse y conocer el en este momento cómodo habitat.

Creo que con este momento se vincula el reconocimiento de los viejos y grandes valores: Borges promovido a estrella nacional; creo que con este momento se vincula también cierta apertura juvenilista que se manifiesta básicamente en el cine y en la televisión. Los jóvenes empujan, los jóvenes como segregaciones por lo general antagónicas de ese mismo gran grupo ascendido al poder económico y ahora político. Todo es juvenil, los hombres del gobierno, las ideas nuevas, los hombres sin pasado político ni empresario, lo que cuentan son los hechos y el desarrollismo adquiere volumen metafísico. No es extraño, pues, que haya una estimulación todavía más franca del interés por lo nacional argentino. Que en la literatura se da a partir de esfuerzos aislados desconocidos por el público (revistas literarias, teatros independientes, discusiones, polémicas, etc.) y de una temática de inmediata repercusión (novelas de Viñas, de Beatriz Guido, de Sábato). El éxito corona esta empresa y este público consumidor se siente interpretado: se le ofrece un campo de referencias que conoce, se le muestran problemas que lo preocupan, se le proveen interpretaciones que necesita, se le crea la imagen de que en el campo cultural existen equivalentes individuales de lo que individualmente representa cada uno de sus miembros en tanto miembros de un grupo activísimo. Al mismo tiempo, hay una estimulación crítica provista por los sectores de izquierda procedentes de este mismo gran grupo: la misma necesidad de comprender que fundamenta el auge de los estudios de psicología, sociología y literatura y el crecimiento desmesurado de las facultades de filosofía y letras, hoy desmembradas y lenguadas.

Cae Frondizi y con su caída se produce un vacío, un traumatismo en esa brillante marcha hacia el futuro; la idea de las inversiones extranjeras (Frondizi decía graciosamente "el ahorro" extranjero) no prospera como era de desear y el pasaje a la industria pesada no se da tan fácilmente como se decía; nueva ocasión para examinarse, para expresarse, para proyectarse en lo cultural. Lo político ya no rinde, no explica nada, subsiste lo artístico como lo único capaz de solventar un mito de brillo y de poder, puesto que lo económico trastabilla. Creo que la persistencia en el consumo de libros de escritores argentinos se explica por una canalización de proyecciones que corresponden a una cultura que va buscando su forma, no todavía a un proyecto cultural sólido y definido, consustanciado con la totalidad de la vida nacional. De ahí el carácter precario de esta euforia, pero no una precariedad como la vivida antes de 1930; ahora es una oportunidad cuyo aprovechamiento incumbe a los escritores fundamentalmente; de ellos es la responsabilidad de tornar en cultural esta relación ahora simplemente preparatoria que se da entre público y literatura. Pasaje difícil porque exige un examen riguroso del papel que se cumple en una sociedad que debe definirse a cada instante. El escritor que hace concesiones a la euforia adquisitiva, que maneja a priori temas aceptables de acuerdo con tendencias verificadas, el que sugiere relaciones o sistemas inmodificables, colabora con el deterioro de esta oportunidad. En cambio, el que sabe lo que puede ser la cultura para condiciones totales como las que vivimos, el que sabe cómo se puede trampear con mitos prestigiosos y no lo hace, el que perfecciona su instrumento y aspira a una verdadera universalidad en relación con las máximas exigencias del escribir, puede ayudar a que de todo esto, cuando esta clase media adquiriente se fatigue o busque otros sustitutos para sobrevivir, quede una fisonomía irrebatible, un nivel expresivo respecto del cual no se pueda volver atrás. Que quede, en suma, una experiencia de seriedad.

NOE JITRIK

CRITICA

Una hermosa ampliación: «Los cachorros»

Tiene razón Carlos Barral cuando escribe, en el prólogo de *Los cachorros*¹: "A quien conozca la obra anterior de Vargas Llosa, el presente texto se le aparecerá lleno de relaciones con sus dos primeros libros y le será fácil identificar en un nuevo desarrollo emociones e ideas que en otras formas se cuajaron en ellos. En efecto, los temas de la violencia y de la honestidad y fidelidad de la adolescencia en el marco de aquella, la configuración de las conductas instintivas y tantos otros que aparecían en embrión en el primer libro de cuentos de Vargas, que son el eje de *La ciudad y los perros*, reaparecen o renacen en la historia de Pichula Cuéllar. Y espero que den todavía mucho de sí en la obra futura de Vargas Llosa, al que tengo, como he intentado explicar en estas palabras lúminas, por un escritor en el que los motivos y los temas están destinados a crecer y a complicarse dentro del ámbito de una teórica, imposible obra total de la que esta novela corta que publica 'Palabra e Imagen' es el más reciente de sus *capítulos de ensayo*."

I

Hay un innegable parentesco filiatorio entre el cuento *Los Jefes* de 1958, la gran novela de 1962 y esta novela corta, publicada —en un formato que es más de álbum que de libro, con la ambientación de estupendas fotos alusivas y no serviles de Xavier Miserachs— hace muy pocos meses por Lumen, en Barcelona.

En *Los Jefes*, una banda —bautizada como la de *los coyotes*— trata de realizar una huelga, con amotinamiento a las puertas del Colegio San Miguel, de Piura, a fin de que se fijen períodos pre establecidos de exámenes; la violencia se ejerce tanto para lograr la jefatura de la banda (especialmente entre Lu y el narrador) como para forzar

a los menores a que desistan de entrar a clase; y la huelga fracasa. En *La ciudad y los perros* se trata del colegio paramilitar Leoncio Prado, de la ciudad de Lima, y la salvaje violencia de las novatadas se ejerce por los mayores contra los menores (llamados en la jerga del colegio *los perros*) para graduarlos en una ética que, como se ha dicho, lo mismo puede formar héroes que gangsters; y también por los condiscípulos de grado entre ellos, para sembrar el terror e imponer el mero predominio (las connotaciones animales siguen: aquí hay un personaje llamado *Jaguar*) o para vengar erróneamente una delación con el asesinato de un inocente, cuya única culpa —imperdonable en el mundo del Leoncio Prado— es la de ser un débil. En *Los cachorros* el asunto empieza en un colegio religioso limeño, el Champagnat, pero se proyecta luego fuera de él, aunque continúa en el predio de la moral de grupo, envés adolescente, caricaturesco y horrible de la gazmoñería de los mayores: la moral del machismo, la jactancia de la brutalidad y del sexo. Pichula Cuéllar, duchándose tras un match de fútbol, es castrado a dentelladas por el perro guardián del colegio. Todo lo que sigue ilustra una tasa que Pichula Cuéllar, como *El Esclavo* de *La ciudad y los perros* —su criatura gemela de infiernos, por otras pero afines razones— no puede olvidar: la de los precios violentos de la normalidad, la normalidad de los demás enfrentada a un personaje que la padece como miraje brutal y que de algún modo inevitable lo conduce a la muerte.

El tema sustancialmente es el mismo, a un tiempo en pequeño y en ampliación —una suerte de "blow up" de la esquina de un fresco— con respecto a sus ediciones anteriores. A *Los cachorros* pueden aplicársele los epígrafes de Sartre y Nizan que encabezan las partes primera y segunda de *La ciudad y los perros*; a los dos textos la frase estampada por Valverde en el prólogo de la novela: "Tristemente parece decir, a mayor libertad mayor malicia:

la época más 'pura', menos 'socializada' es la que da lugar a más refinada y desinteresada perversidad en el hombre."

Quizás una ilustración psicoanalítica detectase la trasudación de una larga angustia de juventud en esta recurrencia temática: tras la algarada de deportes, autos, fiestas, amoríos, apodos infamantes y verba coloquial, asoma una cara de Cuéllar que acaso se parezca (en aquella imagen del rostro que se dibuja detrás de la página, según frase de Orwell) a la del narrador, no a la del declarado narrador en primera persona del plural, ese feliz y henchido narrador grupal que es el hallazgo de forma más llamativa de *Los cachorros*, sino a la del trasvisible narrador en singular, no suficientemente escamoteado: una adolescencia púdica, tímida e insegura parece haber prohibido, en sus inhibiciones, las desgracias de *El Esclavo* y la castración de Pichula Cuéllar.

El escritor de raza tiene, por lo demás, el escabroso privilegio de crear la ilusión de la inevitabilidad para su versión del tema que aborda: a medida que (aún presabiendo el desenlace) nos adentramos en el suspenso tirante de *Los cachorros*, nos va costando imaginativamente más y más trabajo dar con la alternativa factible de otro tratamiento para el asunto que el novelista nos refiere. Y sin embargo, bastaría pensarlo previamente, en su desnudo diagrama de hechos, para que tales maneras pululasesen. Podría esbozar aquí cuatro o cinco, igualmente inútiles frente al instinto infalible de narrador con que Vargas Llosa ha optado y nos ha impuesto la suya. El autor ha tenido tal vez ante sí varios de esos planes y ha elegido uno; su secreto consiste en convencernos precozmente de la fatalidad del camino que ha escogido. Su éxito cabal se cifra en borrar, casi des de las primeras frases, toda otra pista de posibilidades dispares y encontradas, en plegarnos a su falso determinismo, en endosarnos su versión como única, como central y verdadera. Hay todavía algo más; y si no tuviera el temor de que Vargas Llosa leyera esta nota, y el convencimiento de que ya debe estar aburrido de que lo cotejen a su adición por las novelas de caballería, aquí tendría que mencionar puntualmente esa circunstancia, tic que un

¹ Mario Vargas Llosa, *Los Cachorros*, fotografías de Xavier Miserachs, Col. 'Palabra e Imagen', Editorial Lumen, Barcelona, 1967.

Los Cris tales, mas y Cuellar no sa-
cacer? y el carre y el no pude ser,
Chingolito, como le voy a carre y
camay, pude, pude, te va a decir si" (p. 81).

No se trata, como de este explosivo po-
matal, por el que estas invenciones
trabajan para la unidad profunda del
interior, para la entrada de que el
un de esta devanadose a partir de
sables de personas, igualmente respon-
pueden hacer y en cuanto no puden
alegría de Cuellar al creer que va a
ser operado, su desplazado orgullo vi-
tril al correr las olas, el camor semiña-
licioso con que Tere sigue el ruedo
una mariposa en tanto dialoga con los
amigos que sondea sus semintencios
de dar, en su evanescencia, en su sin-
deciembre, en su ambigüedad, sin el pro-
señido, en su ambigüedad, sin el pro-

Se acrece al grupo y al principio ellos e poníamos mala cara." (p. 83).

Volvían a nubes tras casas y se duchaban y acicalábanos", (p. 93).

Nos peleamos y un ítempo despues los sámos variante, el diálogo se inmerge en el contexto narrativo, sin giujones ni tramas ni diálogos artificiales.

os cachorros —acaso a título de "ca-
pítulo de ensayo" de esa novela impo-
sible a mecanizarlo ni a consumirlos con
toda la illevabán pantalón corto ese
que a la que alude Carlos Barral —aco-
rde a este extorsamente el experimento, no
dó en un texto de más de cien páginas.
Todavía llevaban los pantalones cortos
que, aun no sueltos, entre todos
se desgundan a correr o las, a
samos aprendiendo a correr el tramo-
ambulillitos desde el segundón tramo-
amplios, curiosos, muy agiles, voras-
en del Terrazas, y eran traviesos,
as, así se abre la novelle. Y todo
n transcurso abunda en el mismo pro-
edimiento. Copio algunos ejemplos:

que dibujos.".

II

Con esta misma condición de emparejamiento fugaz, ahora vertiginoso, el final de Cuéllar y el del libro —dando la idea de la futilidad del destino— caben en estas líneas de texto: "y ya había vuelto a Miraflores, más loco que nunca, y ya se había matado, yendo al Norte, ¿cómo?, en un choque, ¿dónde?, en las traicioneras curvas de Pasamayo, pobre, decíamos en el entierro, cuánto sufrió, qué vida tuvo, pero este final es un hecho que se lo buscó."

Seguramente sobran los siete renglones y medio de página 105, donde el Tiem-

po quiere pesar como una lápida sobre ese fin abrupto y presentido, espesar la edad de los personajes más allá de su verosímil inmadurez perpetua y de las suaves perspectivas de los años. Pero si yo digo que quitaría del libro esas pocas líneas finales y dejaría todo lo demás tal como está, estoy declarando que *Los cachorros* me produce la conmovedora impresión de una obra maestra a escala menor. Y no creo que sea menos, no habiéndose propuesto ser más.

CARLOS MARTINEZ MORENO

casas, el otro con *El Tungsteno*. Este último es, cuantitativa y cualitativamente, el más importante e incluye la obra más lograda de Vallejo narrador: *Paco Yunque*.

Como se sabe, *Escalas* contiene dos series de relatos breves: *Cuneiformes* y *Coro de vientos*. Los primeros serían escritos durante la dolorosa reclusión de Vallejo en la cárcel de Trujillo (noviembre de 1920 a febrero de 1921), los otros en los meses inmediatamente posteriores (en diciembre de 1921 obtiene un premio por *Más allá de la vida y la muerte*). El libro aparece en 1923.³

Los relatos de *Cuneiformes* están localizados en la cárcel; sin embargo, ésta no tiene más función, en términos generales, que la de conformar un tenso, agobiante y malsano ambiente que proyecta al escritor-preso hacia la no menos agobiante zona de la supra-realidad y de lo onírico, a veces con incidencia en los recuerdos de infancia. Escapa a esta caracterización el texto inicial (*Muro noroeste*) que no es más que una romántica exposición de la imposibilidad de la justicia entre los hombres, montada artificialmente sobre una vaga anécdota: la muerte de una araña por un compañero de celda. Los textos de *Coro de vientos* insisten en el tratamiento de temas supra-realistas, pero esta vez implicados con problemas y situaciones propios de la psicopatología. En ningún caso la anécdota narrada logra plasmar el sentido mismo del relato, deficiencia que se agrava con la esporádica mención de detalles realistas que, paradójicamente, artificializan aún más la narración y con los desajustes muy fuertes entre las varias normas lingüísticas empleadas.

Marginalmente, los textos de *Escalas* pueden servir para el esclarecimiento de ciertos poemas de *Trilce* y, eventualmente, de algunos más de *Heraldos Negros*. Luis Monguió ha advertido al respecto:

"Algunos de los relatos de la primera parte de *Escalas* pueden considerarse estados en prosa de varios de los poemas de *Trilce* y nos proporcionan así formas narrativas

Novelas y cuentos completos de César Vallejo

Sin duda la mejor imagen de César Vallejo se desprende de su poesía. Esta evidente y unánime comprobación tiene como correlato una también muy extendida sub-valoración de su obra en prosa. Y la verdad es que ésta no resiste una comparación axiológica con la intensidad, riqueza y vibración humanas y estéticas de *Trilce* o *Poemas Humanos*, por ejemplo. Sin embargo, aunque fuera sólo por pertenecer a quien ocupa el más alto lugar en el proceso de nuestra lírica, la obra narrativa de Vallejo merece un demorado estudio.

Una incitación a emprender este estudio es la reciente publicación de *Novelas y Cuentos Completos* de César Vallejo.¹ Al realizar esta edición, Francisco Moncloa ha contribuido grandemente al mejor conocimiento de la obra íntegra de nuestro autor. El libro, en cuidada edición, contiene los siguientes textos: *Escalas*, *Fabla Salvaje*, *Sabiduría*, *Hacia el reino de los Sciris*, *El Tungsteno*, *Paco Yunque*, *El niño del carrizo*, *Viaje alrededor del porvenir*, *Los dos soras* y *El vencedor*.

Es de remarcar la inclusión de los cuatro últimos títulos, inéditos hasta aho-

ra,² y la de *Sabiduría* y *Hacia el reino de los Sciris*, que resultaban obras de muy difícil acceso hasta para los especialistas. Hay en la edición una información inexacta, deslizada en la Noticia que la completa. Al hablar allí de *Sabiduría* se le califica como capítulo de una novela inédita "de la que nada se sabe". La verdad es que *Sabiduría*, con variantes, es parte de la novela *El Tungsteno* (pp. 185 y sgts. de la edición que comentamos). En este sentido no se justifica la edición de *Sabiduría* como obra independiente. Hubiera sido mejor transcribir el texto como apéndice o nota de la novela a que pertenece.

La simple reseña de un libro de reciente aparición no es buena oportunidad para intentar un estudio profundo del material literario que ofrece, sobre todo si éste es de considerable magnitud, como en el presente caso. Sin embargo, tal vez convenga apuntar ligeramente algunas de las ideas que suscita la lectura del total de la producción narrativa de Vallejo.

Por lo pronto, y para comenzar por lo más obvio, la narración vallejiana se caracteriza por su heterogeneidad. Si en su poesía es posible encontrar una secuencia real, humana y estética, que nos lleva sin tropiezos de *Heraldos Negros* a *Poemas Humanos*, en su narración tal no es posible. Hay, por lo menos, dos polos difícilmente conciliables: uno podría simbolizarse con *Es-*

1 Vallejo César: *Novelas y Cuentos Completos*, Lima, Francisco Moncloa Editores S.A., 1967, 325 pp.

2 El cuento *Los dos soras* se publicó casi paralelamente en el número 1 de *Amaru*.

3 Cf.: Espejo Asturizaga, Juan: *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Lima, Mejía Baca, 1965, pp. 105-107 y 127-133.

de incidentes o impresiones que Vallejo había sabido recrear líricamente en su obra poética".⁴

Monguió establece algunas vinculaciones específicas, aunque sin profundizar en ellas. Asocia *Muro antártico* con los poemas XI, LI y LII de *Trilce*; *Alféizar* con el XXIII y con *El pan nuestro de Heraldos Negros*; *Más allá de la vida y la muerte* con el LXV y *Cera* con el XII y con *La de a mil* y *Los dados eternos de Heraldos Negros*.⁵ Por su parte, Juan Espejo Asturizaga señala la correlación entre *Muro doble-ancho* y el poema LVIII de *Trilce*.⁶

No todas estas asociaciones son de igual naturaleza e importancia; algunas nos parecen, inclusive, improbables: la que advierte Espejo o la de *Alféizar* con *El pan nuestro*, por ejemplo. Otras no pasan de ser coincidencias vagas en cuanto al tratamiento de temas similares: el tema de la suerte y sus implicancias con el destino en *Cera* y los ya citados poemas de *Heraldos...*, sea el caso. Pero hay otras correlaciones que tienen indudable valor hermenéutico, como se puede apreciar comparando *Muro antártico* y el poema XI de *Trilce*, *Alféizar* y el XIII, *Más allá...* y el LXV, *Cera* y el XII, sobre todo.

En todos estos casos se advierte que la búsqueda de una argumentación que haga viable la construcción de una estructura narrativa termina por difuminar con exceso la instancia anímica original o, lo que es peor, por frustrar su posibilidad estética. Ejemplo de lo primero sería *Muro antártico*, donde la inclusión del ambiente carcelario, aunque apenas aludido, la referencia explícita al sueño, con la obvia función de permitir el tratamiento del tema del incesto y los párrafos finales, de engolado tono hímico, ahogan casi por completo la vibración clave; esto es, la intuición de la sensualidad esencial y desnuda, previa a cualquier índole de conciencia, y la imborrable nostalgia ante la imposibilidad de retrotraer la vida propia hasta la pureza inicial, todo lo que queda plasmado, admirablemente, en el poema XI de *Trilce*, sobre todo en sus versos finales:

4 Monguió, Luis: *César Vallejo, Vida y obra*, Lima, Editora Perú Nuevo, s/f, p. 132.

5 Op. cit. pp. 132-134.

6 Op. cit. p. 130.

... qué verdaderas ganas nos ha dado de jugar a los toros, a las yuntas, pero todo de engaños, de candor, como fue.

De la segunda posibilidad arriba mencionada es buen ejemplo *Más allá de la vida y la muerte*. Aquí Vallejo se vio obligado a construir una anécdota, adobada con referencias realistas, para concluir el relato en una zona peligrosamente vecina a la de los más elementales "cuentos de aparecidos", desvirtuando así, irrevocablemente, el sentido de la pervivencia de la madre, de su vigencia real, poderosa, intemporal, como aparece en el poema LXV de *Trilce*, donde el viaje a Santiago de Chuco no es un suceso, sino una atmósfera, y donde la inmortalidad de la madre es una categoría psíquica mucho más real que la que se desprende de la fantasmagoría que se emplea, sin éxito, en el texto de *Escalas*.

El mismo año de 1923 aparece *Fabla Salvaje*, novela corta de ambiente rural. Coincide con *Escalas* en la preferencia casi obsesiva por los problemas psicopatológicos, pero se distancia en lo que toca a su configuración verbal y a la técnica empleada para relatar el acontecimiento. Con respecto a lo primero, el lenguaje de *Fabla Salvaje*, aunque todavía fuertemente "literario", adquiere indudable fluidez y tersura. Las violencias verbales que en *Escalas* eran más lastre que impulso (exactamente lo contrario que en *Trilce*), desaparecen casi por completo en esta novela corta. Por otra parte, la secuencia del relato se guía por una linearidad cronológica muy marcada, correlativa al planteo del problema psíquico del protagonista y de su posterior evolución, remarcando el "realismo psicopatológico" —si se nos permite esta clasificación— que define a *Fabla Salvaje*.

Es posible que, dentro del proceso general de la narrativa vallejana, *Fabla Salvaje* ocupe un lugar importante. No tanto por los valores que configura, sino porque puede significar el final de una experiencia frustrada (la de *Escalas*) y el comienzo de un nuevo proyecto narrativo. Hay ciertas vinculaciones entre el ruralismo de *Fabla...* y la concepción novelística que subyace en *El Tungsteno*, por ejemplo. El eco de *Escalas* no se apagará del todo, sin embargo, en cuanto reaparece, aunque con modificaciones, en *El niño del ca-*

rrizo y en el primer capítulo de *El Tungsteno*, como se puede apreciar sobre todo en su primera versión; esto es, en *Sabiduría*.

En 1927 Vallejo publica en *Amauta* el texto de *Sabiduría*, anunciándolo como "capítulo de una novela inédita". Ya sabemos que ésta es *El Tungsteno*, mas conviene comparar, siquiera someramente, la primera versión con la definitiva. Salta a la vista que dentro de *El Tungsteno* el episodio de la pesadilla de Benites posee una peculiaridad estilística que lo separa del resto de la novela, confiriéndole, incluso, el aspecto de episodio interpolado. Esto es así, pese a que Vallejo en la versión definitiva suprimió parte del monólogo del personaje, que sin duda representaba el nivel menos narrativo del fragmento y el de mayor elaboración verbal, al mismo tiempo que recortó, guiado por los criterios de la sencillez y la síntesis, algunas de las exuberancias formales de la primera versión, afeadas a veces por excesos cultistas y otras por construcciones sintácticas poco felices. Un caso sintomático es el siguiente:

"No pudo contenerse y se puso a llorar en silencio, de pie junto a la cabecera del enfermo, el que, con la espalda vuelta a la luz y la cabeza echada hacia atrás, inmóvil, reposaba profundamente. Lloró enardecida por las fuertes conmociones de la noche, y al fin dio algunos pasos y fue a sentarse en un banco, rendida de cansancio y de pesar. Ahí se quedó adormecida por el abatimiento y el insomnio, cosas excesivas para su avanzada edad y su naturaleza achacosa". (*Sabiduría*)

"No pudo contener su emoción y se puso a llorar. Dio algunos pasos y se sentó en un banco. Allí se quedó adormecida". (*El Tungsteno*)

La comparación de los dos fragmentos no hace más que resaltar el ascetismo formal del segundo, que es buen ejemplo, al mismo tiempo, de la índole estilística general de *El Tungsteno*, mientras que el primero, aunque de construcción difícil, no es ni lejanamente el más elaborado de la versión primitiva.

Pese a esto, el texto de *Sabiduría* nos hace suponer que para 1927 Vallejo tenía ya, al menos en un primer esquema, buena parte de su más famosa novela. La situación específica del personaje que aparece en *Sabiduría* se mantiene en *El Tungsteno* y ciertas alusiones del primer texto indican que la argumentación estaba también ya

definida. Ciertamente hay asimismo cambios (la mención genérica de "indios" es cambiada por la de "soros", la de "el gerente" por la de "Mister Taik", etc.), pero en general éstos representan precisiones de detalle, correlativas, seguramente, a la redacción misma del texto definitivo y completo. Es claro, en cambio, que en 1927 o *El Tungsteno* no estaba aún redactado o sufrió luego una sustancial modificación en lo que toca a su configuración lingüística, como también se desprende de los fragmentos arriba citados. En efecto, la constante estilística de *Sabiduría* es contradictoria con la de *El Tungsteno* y bien podría pensarse que hacia 1927 la novela se construiría sobre el modelo de *Fabla Salvaje*, con no pocos ecos de la prosa de *Escalas*.

Sucede que entre 1927 y 1931 (y *Sabiduría* debió escribirse antes incluso de la primera fecha), Vallejo esclarece en definitiva su actitud político-ideológica: "Parece claro —dice Monguió— que esos años de 1928 y 1929, con sus viajes a Rusia, fueron decisivos en materia de su adhesión a una filosofía política, a una organización política."⁷ Por consiguiente, la última redacción de *El Tungsteno* significa el esfuerzo inicial de Vallejo por adecuar su quehacer literario a las urgencias de esta definición ideológica. Sin discutir sobre si la novela se amolda mejor a los postulados del realismo crítico o a los del realismo socialista —clasificación que en la literatura viva suele ser en extremo fluida—, lo cierto es que *El Tungsteno* representa un lúcido esfuerzo, consciente en todos sus extremos, por adecuar la creación novelística a una concepción general pre-establecida, dentro de la que también se instituye, hacia el lado de la praxis literaria, una suerte de normación o, si se quiere, de preceptiva.

Se comprende fácilmente, entonces, que el juicio que merezca esta novela estará ligado a una cuestión teórica: el viejo problema de la función de la literatura, sobre el que pesa, lamentablemente, una larga tradición de malentendidos. Tal vez el más extendido sea considerar que toda obra cuya finalidad rebasa el ámbito de lo específicamente literario está de hecho, necesariamente, viciada. Este sería el caso de

El Tungsteno. Pero se olvida aquí que "el arte por el arte" no es más que una manifestación histórica del fenómeno literario, como también lo es "el arte para la religión" o "el arte para la sociedad", por ejemplo, sin que la naturaleza de una pueda considerarse, sin más, superior a la otra. Por lo demás, el finalismo extra-estético no supone necesariamente la deficiencia de la obra que lo postula.

Resulta también muy compartida la consideración dualista de los fines de la literatura. Desde que Horacio estableciera que en la obra literaria deben cumplirse los valores de la utilidad y el deleite, este eclecticismo ha venido sirviendo de solución de emergencia para un problema mal planteado. En texto muy difundido entre nosotros, Mao Tse Tung dice:

"Lo que pedimos es la unidad de política y arte, de contenido y forma artística en el más alto grado posible de perfección (...) En los problemas de literatura y arte, tenemos que librarnos de lucha en dos frentes".⁸

Pese al ideal unitario que conllevan, las palabras de Mao Tse Tung se mantienen dentro de la línea horaciana, aunque concretamente aplicada al caso de la función político-social de la literatura. Nos parece claro, sin embargo, que esta duplicidad significa un excesivo esquematismo acerca de algo que, en definitiva, resulta harto más complejo; especialmente cuando por deleite se entiende una categoría formal equivalente al "hermoso estilo", como sucede con frecuencia. Pero la obra literaria es una compacta unidad y no deja de ser ingenuo pensar en la obra maestra como suma de un contenido útil y una forma bella.

El dualismo se torna más peligroso cuando genera un modo de creación; esto es, cuando el escritor establece un "contenido" y luego decide "traducirlo" a términos literarios, en el caso de la novela, en una anécdota, en un ambiente, en un conjunto de personajes y, por supuesto, en un cierto uso del material lingüístico. Así concebida, la obra termina por no ser más que una suma de elementos añadidos, apenas yuxtapuestos, artificiales siempre, sin estructura real y sin coherencia íntima. Y lo que hace del texto una obra

de arte es, precisamente, su estructura unitaria.

Todo lo dicho hasta aquí cobra vigencia al estudiar *El Tungsteno*. Por una parte, su clara intencionalidad social, extra-literaria por consiguiente, ha hecho que a veces se le condene mecánicamente, siguiendo el primero de los prejuicios arriba aludido. Por otra parte, puede pensarse que su autor optó por el dualismo también arriba dicho, incluso dando preferencia a la utilidad que podía devenir de su obra en lo concerniente a la transformación de la estructura social del Perú.

Parece incuestionable que el planteo de *El Tungsteno* es, básicamente, éste. Vallejo por entonces vive intensamente su ideología y su vocación personal está proyectada hacia los conflictos sociales; por consiguiente, su literatura no tiene otro camino que reproducir sus inquietudes humanas esenciales. Por lo demás, Vallejo es plenamente lúcido con respecto a tal situación; tanto, que deseaba que *El Tungsteno* fuera clasificado como "reportaje", según nos advierte la editorial Cenit en la presentación de la primera edición⁹. Esta pretendida clasificación esclarece la índole de *El Tungsteno* y nos hace pensar en que Vallejo deseó sobre todo reseñar un estado de cosas, interpretándolo a la luz de la ideología que profesaba entonces. Construyó para ello una argumentación ejemplar; esto es, un suceso, un ambiente, unos personajes que permitieran la fácil captación de la realidad que le interesaba, primero, y que, luego, permitieran también la interpretación correcta del sentido social, económico y político de esa realidad. Vallejo cumplió estos fines y *El Tungsteno* es casi una exemplificación de la ideología marxista, hasta el punto que sus personajes, sucesos o situaciones tienen, sin excepciones, carácter representativo; representan una realidad típica y proponen una interpretación siempre ajustada a la ideología ya dicha.

Queda anotado que a nuestro criterio un planteo de esta naturaleza no conduce a la creación de una obra literariamente valiosa. Como novela *El*

7 Op. cit. p. 66.

8 En: *Narración*, N° 1, Lima, Noviembre 1966.

9 Prólogo transscrito en: Vallejo César: *Novelas*, Lima, Hora del Hombre, 1948, p. 16.

Tungsteno se frustra precisamente por la nitidez de su esquema ideológico. De aquí también la muy escasa fluencia psíquica de la mayoría de sus personajes, el uso de escenas muy cercanas al tremendismo y la desagradable previsibilidad de los sucesos narrados, por ejemplo. Debemos suponer, sin embargo, que el mismo Vallejo se sentiría por completo ajeno a una crítica de esta clase. Sus intenciones eran otras y, como hemos dicho, las cumplió. Pero resulta sumamente instructivo comparar *El Tungsteno* con *Paco Yunque*. En el segundo texto hay la misma intencionalidad social que en el primero y ambos, si nos atenemos a las informaciones de la señora Georgette de Vallejo, pertenecen aproximadamente a la misma época. En *Paco Yunque*, sin embargo, desaparece la obviedad esquemática que afecta a la novela y, en cambio, aparece una flexibilidad encomiable, una riqueza de situaciones y perspectivas que desborda largamente toda ejemplaridad unívoca y, sobre todo, una cerrada coherencia interior que hace que los sucesos narrados se organicen por sí mismos, guiados por sus propias fuerzas, sin tener que sujetarse a un programa demostrativo. Y no por esto *Paco Yunque* pierde eficacia social; por el contrario, impacta en el lector con vigor inusitado y lo conduce naturalmente a una toma de conciencia de la problemática social, sin necesidad de recurrir a la explicitez que habíamos encontrado en *El Tungsteno*.

A la larga, es posible que el breve cuento sea más efectivo que la novela. Demostraríase así que, por una parte, la excentricidad de las metas que pueda fijarse un escritor no tiene por qué menguar la categoría estética de un texto; por otra, que la realización misma de este diseño ajeno a la literatura puede lograr su más cabal plenitud cuando se abandona el rigor paralizante de la didáctica expresa y cuando del texto emana libremente una significación que se justifica interiormente, en la más radical unicidad de la estructura de la obra, y no es un esquema ideológico sobrepuerto. *Paco Yunque* es, así, la narración más completa de Vallejo y la más útil lección que, en este campo, nos dejó el siempre admirable autor de *Trilce*.

ANTONIO CORNEJO POLAR

Las colinas de Iossip Brodski

Escribir sobre Iossip Brodski, el joven poeta ruso juzgado el 18 de febrero de 1964 por "parasitismo social y vagancia", y cuya obra se publica por primera vez, y en un idioma que no es el original, entraña un compromiso que excede lo puramente literario. Se trata de una doble tarea, pues aunque estas líneas pretendan estar dedicadas de preferencia a informar sobre su poesía, las circunstancias políticas vividas y sufridas por Brodski nos obligan a referirnos a ellas.

El «caso Brodski» tuvo oportunamente toda la repercusión que acostumbran provocar estas formas contemporáneas de la represión de libertad intelectual, practicadas con frecuencia, aunque con distintas modalidades, tanto en el mundo comunista como en el capitalista. El tratamiento indigno que los jueces dieron al poeta, el absurdo interrogatorio a que fue sometido, los pueriles y torpes argumentos de que se valieron para condenarlo y la condena misma —cinco años de trabajos forzados en una colonia penal en la región del lago Ladoga— constituyen el más lamentable testimonio acerca de un país que no hace sino deslucir sus conquistas sociales al negar a sus intelectuales y artistas el derecho a la libertad de expresión.

Las protestas que suscitó el «caso Brodski», los sinceros y encendidos reclamos que se realizaron, fueron inútiles. Según tenemos noticias, Brodski hasta hoy no ha recuperado la libertad ni hay señales de que tal cosa suceda. En cambio el oportunismo político encontró en su drama un excelente filón para desencadenar la consabida propaganda.

El caso de este poeta ha sido también un pretexto para que ciertos grupos, sistemáticamente dedicados a desestimar una política que hace peligrar sus intereses económicos y de poder, se sientan agraviados en nombre de una «cultura» que en sus propios países soslayan —cuando no pueden utilizarla al servicio de sus propios intereses— o a la que otorgan un intrascendente cariz de cosa superflua. Es la-

mentable, pues, que este suceso, que tan hondamente afecta a aquellos que con sus actos y obras han probado largamente su serio compromiso con los valores del espíritu, haya servido y sirva de bandera y cuchillo a quienes si no juzgan ni encarcelan abiertamente a sus escritores, acostumbran ignorarlos, sobornarlos o reducirlos a precarias situaciones, negándoles así toda posibilidad de participar activamente, libremente, en los destinos de las sociedades a las que pertenecen.

Constatamos también que si la injusticia y los intereses creados han sido el origen y la secuela inmediata del «caso Brodski», también el azar ha tenido parte importante; azar en el hecho de que la poesía de Iossip Brodski sea buena, condición ésta que no creemos que haya sido la razón determinante que ha primado para la difusión y notoriedad de su obra.

El libro de Brodski, *Collines et autres poèmes*¹, hasta donde alcanza nuestra información, constituye una obra bastante singular dentro del panorama de la poesía rusa contemporánea. No encontramos en él un solo poema dedicado a la fraternidad social, ningún canto optimista, ninguna melodía para las masas. Su poesía es, más bien, el trabajo de un solitario dirigido a otras soledades. Conservando un estilo, una manera, que nos parece que ha resistido airosamente la inevitable prueba de la traducción, sus poemas acusan diversos tonos, tal vez dependientes del tema de cada uno de ellos.

Pero en todos y en cada uno se advierte una dolorosa lucidez, la búsqueda de un sentido oculto en lo que previamente se presenta como el caos y el absurdo de una realidad que el poeta interroga incesantemente. Creemos entrever una primera actitud frente al mundo que es lógica y voluntariamente receptiva; una manera de estar terriblemente atento y próximo a las cosas y a los acontecimientos; advertimos una lucha sorda, secreta, sin cuartel, por fijarlas, por darles un nom-

¹ *Collines et autres poèmes*, Editions du Seuil, traducción de Jean-Jacques Marie.

bre, por objetivarlas. Así, los nombres de muchos de sus poemas parecen estar dictados por esta necesidad de sustituir la realidad, o, mejor dicho, su realidad: Los Peregrinos, El Libro, La Tierra, El Artista, El Monumento, Los Verbos, Los Gladiadores, etc.

Una vez logrado este objeto, pretexto inmediato y formal, el poeta nos da la sensación de sentirse instalado —angustiosa, dolorosamente instalado— en una situación que le permite comentar

y especialmente interpretar ese mundo que lo obsede y que no se cansa de mirar.

En el poema que abre el libro, dedicado a García Lorca y que se titula "Definición de la Poesía", no es difícil precisar una declaración de fe acerca de la existencia de la poesía y una nostálgica y, a la vez, curiosamente esperanzada manera de relacionarla, con la vida y con la muerte:

*Ver nuevamente por un instante los paisajes
tras las ventanas donde se asoman
nuestras mujeres,
nuestros semejantes,
los poetas.*

*Ver nuevamente
los turbios torrentes de la lluvia que se arrastra
sobre los vidrios revolviendo toda medida,
las palabras que nos dictan nuestro deber.*

*Ver una vez más todavía el blanco camino
por donde surge el pelotón de ejecución.*

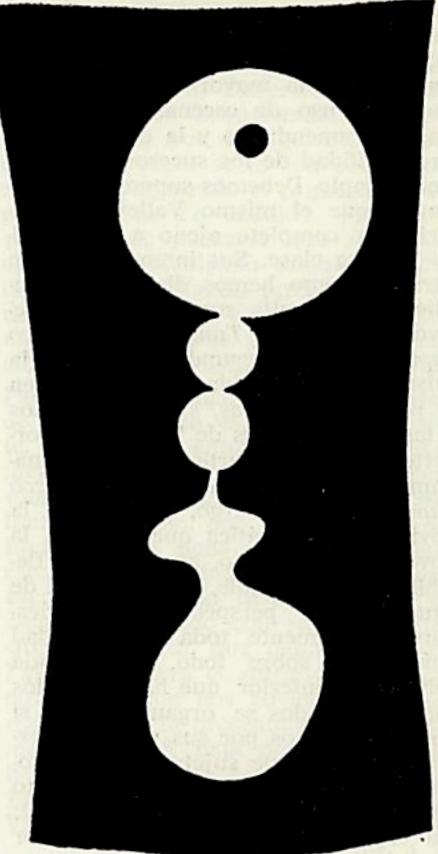
*Ver nuevamente en fin
el sol levantándose entre las nucas extranjeras
de los soldados.*

Da motivo para meditar el tema elegíaco de esta definición de la poesía, y que sea la muerte, el asesinato de un poeta, el asunto que mueve a Brodski para escribir estos versos en los que ese "ver nuevamente" puede equivaler a un anuncio, o deseo, de la aparición de una nueva conciencia en el momento definitivo de la desaparición material de un individuo. Nueva conciencia a través de la cual no es extraño que se produzca una especie de actualización y revalorización de lo vivido y en la que agonía e iluminación signifiquen lo mismo.

Más tarde, en los versos que dedica a la escritora Ana Akhmatova, vemos cómo la convierte en protagonista ejemplar de la soledad y asfixia del poeta en un mundo regido y dominado por los intereses materiales, situación que se le antoja dolorosa e insopportable y que le hace poner las siguientes palabras en labios de la poetisa:

... Señor, mis dios,
este espacio desierto no es sino carne
de espíritus traicionados por su
(vocación.
Esta no es tu nueva creación.

Y luego, en "Las Colinas", poema que da su nombre al libro y en donde Pierre Emmanuel, que lo prologa, cree ver una alegoría de la crueldad inherente al mundo moderno, un mundo que se alimenta con esa crueldad y que parece complacerse más con las apariencias de la vida que con la vida misma, Brodski nos relata con extraordinario realismo mágico un crimen sin móviles precisos, brutal y gratuito, que tiene lugar sobre las colinas de una ciudad que describe indiferente e inmutable frente a todo lo que en ella ocurre. Violentamente, al centro del poema, y con un total cambio de tono, que también encontramos en el poema dedicado a John Donne —también una ele-



gía— y que parece un rasgo típico de la manera de Brodski, se produce una especie de estallido metafísico, y nuevamente la presencia de la muerte parece invadir todo el mundo descrito dándole significación y sentido:

*La muerte es esta breña
donde todos nosotros esperamos.
La muerte no es el lazo negro
ni las lágrimas de los funerales,
la muerte es el grito de los cuervos,
la muerte es una banca roja.*

*La muerte es la rueda de las máquinas,
es la prisión y es el jardín,
la muerte es la oleada de hombres
y de corbatas que penden de sus
(cuellos.*

*La muerte es nuestra fuerza,
nuestra pena y nuestro sudor.*

*La muerte es nuestra alma,
nuestros nervios y nuestra carne.*

*La muerte es el infinito de las llanuras
y la vida la fuga de las colinas.*

El mundo para Brodski es algo insensato, absurdo, sobre el cual no se cansa de meditar tratando de encontrarle sentido. El único instrumento de que dispone para sondearlo es la poesía y el único elemento de unidad que percibe en ese caos es la permanente presencia de la muerte, que descubre y señala disfrazada en lo cotidiano, conformando la propia vida, determinando actos y pasiones, incorporada íntimamente en la materia y en el espíritu. Llegado cierto momento, el poeta parece rendirse plenamente ante esa evidencia y asumir la muerte como lo único posible, como la única vida posible. Muerte redentora, esperanza de lo imaginado; en ella los hombres, libres de la materia, de sus ambiguas y demenciales leyes, podrán encontrar una paz eterna:

*Ellos no sembraron trigo,
ellos jamás sembraron trigo,
simplemente se acostaron en la tierra
como semillas.
Se adormecieron durante siglos
sepultados en el polvo;
por ellos se encendieron cirios
el día del gran perdón,*

*hambrientos viejecillos de agudas
(voces
sofocados de frío aullaron por su paz
(eterna.*

*Ellos la han encontrado
en la desintegración de la materia.
Sin acordarse de nada.
Sin olvidarse de nada.*

En este poema que hemos citado parcialmente, "El Cementerio Judío", el último del libro, Brodski parece haber llegado a las conclusiones de su intensa y dolorosa meditación. En los dos extremos de su obra la poesía y la muerte pesan por igual; merced a la existencia de ambas la vida adquiere sentido. La crítica, el escepticismo, implícitos en otros de sus poemas, como "La Tierra" o "El Monumento"—"...Elevemos un monumento a la mentira"—adquieren en la totalidad de esta obra caracteres de angustiosos retrocesos y depresiones de la fe misma del poeta, necesarios para que se produzca ese impulso final que lo lleva a una mística aceptación de todas las cosas; a esa manera de considerar la muerte como un estado de perfección y paz eterna, a la vida como el aprendizaje de la muerte y a la poesía como el único comentario posible ante el misterio de la existencia.

BLANCA VARELA

La visita de la provincia de León de Huánuco

Se esperaba con especial interés la publicación de esta Visita* desde que saliera a la luz la de la provincia de Chucuito en 1964. La publicación espaciada y discontinua de estos papeles en la Revista del Archivo Nacional conspiraba contra su consulta teniendo en cuenta, sobre todo, que los primeros

números de esta revista son una rareza bibliográfica. Esta edición incluye, además de la Visita a las cuatro *waranqa* de los Chupachos, otros documentos como el publicado por la investigadora francesa Marie Helmer en los *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines* (1955) que se refiere a una visita anterior a la comentada (1549) y de especial interés para la comparación. Se publica también el texto de las instrucciones dadas por el gobierno colonial al visitador. Son de especial interés las declaraciones de los

* ORTIZ DE ZUNIGA, Iñigo... *Visita de la Provincia de León de Huánuco, en 1562...* Edición a cargo de John V. Murra. Publicación de la Facultad de Letras. Universidad Nacional Hermilio Valdizán — Huánuco. Lima, Villanueva, 1967.

principales de los ayllus visitados y que se encuentran reproducidas en la primera parte de la obra.

Los temas que interesaron al visitador fueron amplios; en la Instrucción que normó su tarea encontramos referencias a asuntos de gobierno local y a la forma cómo se realizaba éste en tiempos de los incas; hay también abundantes interrogaciones acerca del tema tributario que era uno de los grandes problemas del momento junto con el de la evangelización, al que también se dedican varios acáپites de la mencionada Instrucción. Al lado de esto, interesaba al visitador obtener información sobre la cantidad de indígenas tributarios y otros datos del tipo de los que ha utilizado Gordon J. Hadden para preparar el interesante ensayo demográfico publicado al final de la Visita. Las informaciones de orden económico son desde luego abundantes y pueden dar origen a más estudios como el que Robert McK Bird publica sobre la agricultura de estas poblaciones. Se encuentra también en las instrucciones recibidas una disposición referida a la necesidad de reducir los poblados indígenas a lugares donde tengan más fácil acceso los recaudadores, funcionarios y sacerdotes. Además de los estudios mencionados, encontramos incluidos otros de evidente interés como el de José A. del Busto Duthurburu que hace un enfoque biográfico del visitador resaltando su relación con el Conde de Nieva; el de Donald E. Thompson sobre la arqueología de la zona de la Visita; y el estudio del Profesor Murra sobre el valor etnológico del documento y sus anexos. Los ensayos mencionados sirven de pauta a la lectura en algunos casos y en otros completan las conclusiones del lector.

La Visita ofrece informaciones al historiador de la cultura andina que no se reducen al exiguo renglón de lo político y lo externo, sino que ingresan en el terreno económico, religioso y social. Encontramos en ella referencias a formas de constitución familiar y al gobierno comunal al lado de datos sobre la procedencia de las poblaciones y de largas enumeraciones de oficios y labores, con el número de hombres que se dedicaban a cada oficio, etc. Hay también abundante información proporcionada en la visita de los poblados, casa por casa, realizada por el visitador.

ESTE MUNDO

La nueva conquista de la selva

Hay ocasiones en que para un antropólogo es más difícil que nunca callarse o resignarse a compartir su indignación, en el aula universitaria, con unos cuantos alumnos solidarios con él por vocación.

Hace pocos días hemos asistido, una vez más, a la llegada triunfal a la selva peruana de la "civilidad", como ama un colega llamar irónicamente al mito de estos años: la civilización feliz. El hecho ha sido divulgado, sin muchos detalles, por los periódicos. Cerca de veinte amahuacas de la zona del Madre de Dios han sido asesinados; otros han logrado salir con vida, pero heridos. Ha habido excitación inclusiva en Lima, insensible por lo general a la muerte de unos cuantos indios selváticos, pero una triste sospecha nos ha invadido. Nunca habíamos asistido al quebrarse del silencio y la indiferencia, nunca habíamos constatado una indignación de estas proporciones en los órganos de difusión limeños, que nos tienen acostumbrados a las más escalofriantes noticias sobre las poblaciones de la selva, pero que jamás se han preocupado de iniciar una sana y duradera campaña en

su favor. Hemos leído escandalosas campañas contra indefensos grupos del río Tapiche y de Requena, contra los cuales se logró la intervención de la aviación militar. Hemos leído absurdas noticias, dignas de cronistas del siglo XVI, sobre tribus de gigantes, con o sin barba, caníbales o no. Hemos visto transformarse, gracias a un periodismo de dudosa calidad moral, a los campas en guerrilleros comunistas, en enemigos de la democracia y del orden constitucional, en amigos de Cuba. Hemos leído siempre calumnias respecto a los indios y, a veces, algún elogio de aquellos escasos infelices, caídos en las redes misionales de toda una gama de sectas doctrinarias, que habían abdicado a su mundo, a su idioma, a su espíritu, para terminar fotografiados, observados, palpados como animales de circo: al igual como en el Egipto faraónico se hacía con los pigmeos africanos. Pero ahora, sospechosamente, todo cambia. Los amahuacas casi se vuelven peruanos y seres humanos porque han sido matados por extranjeros: norteamericanos, parece. Son nuestros indios, es un monopolio nuestro, es prerrogativa de noso-

tos matarlos o no. Además, y esto es lo más grave, con este acto se ha echado a perder el trabajo de varios años y los negocios de una próspera industria. El escándalo tenía que darse sólo porque quien se ha tomado el trabajo de apretar el gatillo habla en esta ocasión otro idioma. Como antropólogos tenemos que alegrarnos; bienvenidos los técnicos petroleros extranjeros: los únicos capaces de mover la sensibilidad humana de los "constructores" de la opinión pública peruana.

Nada de lo que ha pasado es nuevo en la triste historia de la expansión europea y menos en la historia de la montaña peruana. Desde el redescubrimiento de África, el descubrimiento de América y la carrera desenfrenada de las naciones europeas por Oceanía y el Oriente, no hemos asistido sino a la destrucción metódica, racional y, últimamente, industrializada de las sociedades nativas. A veces se ha llevado a cabo la matanza física; otras veces se ha matado el espíritu de los hombres. En el primer caso no interesaba la mano de obra nativa; en el segundo ésta servía, pero sin la voluntad. Cincuenta millones de negros africanos arrancados de su tierra y echados al fondo del mar, o a los cañaverales americanos son suficiente prueba. En los millones de indios americanos matados, sólo en estos años se está interesando la historiografía.

Porque humanistas como Montaigne, que citaba a los guaraníes brasileños como ejemplo del buen gobierno, o como el jesuita Lafitau, o Las Casas, han escaseado, la llamada divulgación de la "civilización" (el concepto mismo se acuñó sólo cuando el descubrimiento de los indios y de los "cafres" puso en tela de juicio las instituciones y la moral europea) ha estado a cargo del negrero, del encomendero, del colonizador y, ahora, del llamado técnico, más entrenado en analizar tipos de suelo o en sumar y restar cuentas bancarias que en reconocer un hombre y su vida. Decía el padre Bartolomé de Las Casas, en una carta de 1555, que los encomenderos justificaban su tiranía con la excusa de enseñar el ave María a los indios y añadía: "Imaginarse qué doctrina para gente que no sabe si el ave María es madera o piedra, cosa para

LA VISITA

Nos encontramos además con algunas cosas de interés para el estudio de la religión andina anterior a la llegada del Cristianismo, y así hay referencias a ciertos tipos de ofrendas a las divinidades, distribución de terrenos con fines religiosos, nominación de adoratorios y lugares sagrados, etc. Sorprende alguna vez encontrar entre las ofrendas utilizadas la presencia de "conchas coloradas de la mar", lo que hace suponer la existencia de un sistema de intercambio de objetos de este tipo. El hecho que los lugares sagrados tengan los mismos nombres que los del Cuzco, confirma una vez más las afirmaciones de que la fundación

de lugares sagrados por los cuzqueños significaba la copia de los santuarios arquetípicos pertenecientes al Cuzco. Lo dicho da un indicio del interés que esta publicación tiene para el estudio de la vida andina. La diversidad y abundancia de informaciones abre el camino para la confección de estudios sobre el pasado andino que felizmente interesa cada día más. Es de esperar ahora la pronta publicación de la segunda parte de la Visita, relativa a los Yacha y Mitmacuna de Huánuco, anunciada por el Dr. Edmundo Guillén Guillén en la Nota Introductoria.

FRANKLIN PEASE G.Y.

comerse o para beberse". A lo cual el campa del río Tambo hubiera podido contestarle (por cierto unos años después, en 1686) como hizo con el misionero franciscano que lo quería convertir, que "... tu palo [o sea la cruz] no me da de comer, mientras que mi Dios me regala yuca todos los días".

Y así, a la excusa religiosa ahora se ha substituido la excusa de "civilizar a los salvajes". Al misionero y al avaro se ha substituido el técnico y el desarrollo, el progreso y nuestra propia y exclusiva medida de la felicidad. Alguna vez dijo José María Arguedas que babría que meditar de vez en cuando sobre el concepto de felicidad. ¿Qué entendemos por ella? ¿Cuál es nuestra medida, nuestro punto de referencia? ¿Qué sabemos, en realidad, nosotros de qué cosa busca el hombre, y el hombre que no pertenece a nuestra cultura? Porque si nuestra vida en la sociedad mecánica se ha reducido, para la gran mayoría, a la búsqueda afanosa del dinero, del bienestar; a la veneración de la máquina como fin, en suma, a lo que los "técnicos" llaman desarrollo, no tenemos la menor prueba, el más pequeño indicio que nuestros vecinos los "salvajes" compartan o quieran compartir nuestra nueva religión. Y a pesar de todo lo que se diga para justificar nuestra conquista (la nueva Conquista), a pesar de toda la retórica con que se adornen los escritos y las palabras, queda el trágico hecho de que se trata de una conquista, de una invasión territorial, de una agresión, de un colonialismo. Se trata de irrumpir en un pueblo y su espíritu, en su cultura y tradición para imponerle algo, y no todo, de la nuestra, y abandonarlo después a un triste destino de consumación que él no ha escogido. Porque, seamos sinceros: lo que de nuestra "alta civilización" llega primero al grupo indígena no es la dieta balanceada, ni la medicina preventiva, ni los diálogos de Platón o las poesías de Vallejo. No es Bach tampoco. Nuestros representantes, nuestra vanguardia en el mejor de los casos es el cañazo o el colono abusivo, o si no, esos técnicos petroleros del 23 de agosto con una reducida capacidad mental alimentada por una literatura televisiva y cinematográfica barata donde los

indios siempre son malos, un obstáculo en la carrera del progreso y hay que matarlos. ¿En qué otra forma podemos concebir los hechos del Madre de Dios?

No es fácil acusar. Bien o mal la antropología es una ciencia de la cultura occidental y los antropólogos nacen y crecen en ella y participan de ella. Y no es nunca fácil acusar a la propia cultura, a la propia educación. Pero el antropólogo lleva en sí el destino de estar al límite de su sociedad y juzgarla, compararla, sopesarla. La etnología ya no puede limitarse al estudio de los pueblos y cosas raras sin comprometerse con su misma condición cultural; no puede eximirse de juicios de valor, ni en aras de la objetividad científica.

Hace muy pocos años se utilizó la técnica moderna para exterminar una tribu entera del alto río Tapiche. Los aviones bombardearon hombres, niños y mujeres contra los cuales un pequeño inversionista y funcionario elegido, había levantado una acusación. La aviación militar acudió en defensa de la «civilización» llevando uno de sus símbolos: las bombas. La tribu que fue exterminada tenía la culpa de encontrarse en el camino del progreso y en el camino de los intereses de un «civilizado». Había podido resistir siglos a las encomiendas españolas abandonando sus territorios, pero no había llegado lo suficientemente lejos. De llegar hasta el Brasil, tal vez con suerte hubiera podido entregarse al Servicio de Protección al Indio, y salvarse, porque en nuestro país su suerte estaba echada.

En enero del año pasado un misionero denunció que la mitad de una tribu del Norte del Mato Grosso había sido exterminada por los caucheros que habían colocado arsénico en el azúcar que le entregaban. El método era nuevo e ingenioso, pero había un antecedente en nuestra selva, tal vez más refinado: hace algunos años, los colonos vendían a los campesinos de ciertas zonas del bajo Perené, telas que habían estado en contacto con enfermos infecciosos. Cuando una expedición quiso entrar al Gran Pajonal fue detenida y observada por los indios durante varios días. Querían estar seguros que nadie estaba enfermo. La ex-

pedición pudo pasar, pero a ella siguieron los invasores de tierras y los abusos. Ahora es suficiente acusar a un campa de haber colaborado con los guerrilleros para poder ocupar su chacra. Como si el campa estuviese al tanto del historicismo materialista, del marxismo o del liberalismo económico. El campa es hospitalario, porque ésta es la primera regla de sus relaciones sociales, porque nunca puede rehusar techo y comida, aunque él tenga muy poca. El campa Pedro Chubianti, del Pangoa, ha aprendido que entre los "civilizados" esta norma no funciona. Que a los viracochas no les importa el hombre sino lo que piensa, y ahora el cuerpo de Pedro Chubianti está en algún recodo del fondo del río donde lo enviaron balas autorizadas y legales de nuestra sociedad.

Cuando el campa preguntó al antropólogo qué significaba todo esto, qué querían "gueríero y tropa", por qué iban a buscarnos, no se le vino a la mente sino el verso de Arguedas: "No sabemos bien qué ha de suceder... ¿Trabajé siglos de años y meses para que alguien que no me conoce y a quien yo no conozco me corte la cabeza con una máquina pequeña? Sabemos que pretenden desfigurar nuestros rostros con barro; mostrarnos así, desfigurados, ante nuestros hijos para que ellos nos maten." Poco tiempo después, el campa de túnica se contestó a sí mismo con un mito: Los blancos estaban en el fondo de una laguna; en el caos, en la materia informe, en lo potencial, allí donde residen (en todas las mitologías del mundo) los monstruos. Por un error fatal un campa abrió la laguna y salieron los viracochas y empezaron a matar a todos los hombres, las mujeres y los niños campesinos. Pero un enviado de Dios intervino y pudo salvar a algunos y derrotar a los blancos. Ahora hay que defenderse solos y confiar en el regreso del enviado divino.

Para los amahuacas del pequeño río de la selva, el contacto con el blanco ha sido muy duro. Ya lo había sido en los siglos pasados. Desde el XVII se habían ido alejando de la ribera derecha del Ucayali y sus afluentes para evitar los contactos, pero también para ellos la distancia recorrida no ha

sido suficiente. Quedan pocos sitios en la selva donde, tarde o temprano, los emisarios de nuestra sociedad no terminarán por llegar, quedan pocos indios que no han pagado su tributo de vida y de espíritu a la civilización occidental.

Cualquier antropólogo o, simplemente, cualquier persona que se haya acercado de buena fe y con respeto a los indios de la selva, tendrá recuerdos de momentos intensamente vividos. Recordará la sensación de seguridad percibida al ser hospedado por ellos. Recordará los choclos tostados y calientes, el mate lleno de yuca, la insistencia del dueño de casa para que se acepte la ofrenda, símbolo de amistad. Recordará haber ofrecido en cambio, algún alimento, tal vez un chocolate a un niño, y la preocupación de no tener suficiente para todos y el alivio de ver al niño compartir el obsequio con todos, en partes iguales. Recordará el respeto de todos los indios para sus cosas y bagaje, la absoluta discreción y tacto. Recordará sonrisas, voces que murmuran tímidamente, casi con temor de ofender, niños curiosos y discretos.

Recordará preguntas a las que no sabía cómo contestar: "¿Por qué tu Dios no te ha enseñado nuestro idioma? ¿Por qué estás solo? ¿No tienes hijos? ¿De dónde vienen los viracochas? ¿Qué quieren, qué buscan?". Recordará también la despedida después de meses de amistad, y el entusiasmo para lograr transmitir el mensaje recibido. Recordará haber llegado al primer pueblo «civilizado», donde hay camiones ruidosos, bebidas heladas y hoteles sucios. Recordará preguntas que allí se le hicieron: "¿Verdad que los indios te ofrecen la esposa?" ¿Y se casan con sus mismas hermanas? Los indios son como niños malcriados, no quieren trabajar. Ayudan a los guerrilleros; están juntando flechas, habría que bombardear sus charcas; la aviación lo ha prometido."

Una vez en la ciudad todo parece conjurarse para que sea siempre más difícil comunicar lo que se ha aprendido y vivido. La revista para los especialistas está abierta, pero los antropólogos, desde hace años, siguen llorando entre ellos. Hay que luchar contra la

indiferencia, hay que agotarse en la fragmentada actividad, en las decenas de pequeños encargos que permiten vivir, y se siente pesada la carga de las promesas hechas a los indios amigos. Allá, mientras se vivía con ellos, parecía que todo sería fácil: era la parte de recompensa justa por haber entregado generosamente el misterio de su cultura. Allá se pensaba que había de ser sencillo obtener garantías para sus tierras, su espíritu y su vida; acá sólo se siente un sentido de culpa y de imposibilidad de actuar. Destino trágico para la antropología: ciencia que posee los instrumentos para evitar lo peor en los contactos de sociedades diversas, y ciencia nacida en una sociedad cuyo sistema no deja espacio para este tipo de actuación. Ciencia que tiene un discurso que pocos quieren escuchar.

Hay un pueblo en la selva, los piaroas, que sabe sonreír frente al avance de la civilización. Como la mayoría de los llamados «primitivos», ellos también han hecho de la hospitalidad un sacramento: "Vive quien come yuca, vive dos veces quien la comparte con su esposa, vive diecinueve veces quien la ofrenda a sus amigos y levanta la mirada al cielo." Conformes a su ideal de vida no pueden sino sonreír frente a los conquistadores «civilizados»: "Es mejor ser siervos que matar, ya que del patrón se puede huir, pero no del mal". Sonríen y componen poesías esperando el fin.

*El hombre blanco ha vuelto a la
cabaña.*

Sus ojos

*brillan en la sombra
como las chispas que cocinan el
pescado.*

*Con las largas manos
agarra el collar de Euari,
las flechas de Remie,
la falda de Chirimica,
la pequeña hamaca de Camó.*

La niña llora a su voz de perro.

*La mamá aplasta contra su pecho a
Camó
y dice: déjanos.*

STEFANO VARESE



CENSURA Y TOTALITARISMO

Hechos remarcables en la vida cultural peruana de los últimos meses han sido la denuncia por los editores y libreros Francisco Moncloa y Juan Mejía Baca y por la Cámara Peruana del Libro de la censura postal y de la incineración de libros decomisados, y las protestas que tal revelación suscitó en los medios universitarios, intelectuales, gremiales y políticos. Iniciada por la Universidad Nacional de Ingeniería, la campaña se extendió pronto a otras universidades y a diversos órganos de prensa; finalmente, un representante sometió ante su Cámara un proyecto de ley prohibiendo y sancionando esos actos inquisitoriales.

La gravedad de los hechos, las peculiaridades de la situación, la luz que arrojan sobre todo el sistema social y político, hacen necesario dedicar algunas reflexiones al asunto y no limitarnos a una adhesión a las protestas.

La primera comprobación es que las prácticas denunciadas no son recientes: según declaración de las propias autoridades, fueron adoptadas por un gobierno anterior, hace algunos años, y simplemente "continuadas" por el actual, el cual no sintió ni escrúpulo ni incomodidad alguna en ello y tampoco se le ocurrió —en cuatro años— que podría tomar la iniciativa para emendar la aberración.

La segunda es la tardanza de la denuncia, aunque esto es explicable dentro del sistema de arbitrariedades del poder al que siempre nos han querido acostumbrar. Contra los abusos de los prepotentes, o de los encaramados a su carro y sus lacayos, el débil no ha tenido, por lo general, otro recurso que recurrir —cuando lo tenía— al padrino o compadre que por sus relaciones personales o políticas podría tal vez solucionarle el problema. Los que carecen de esa posibilidad no tienen sino que soportar en silencio el ultraje o ver la manera de ganar la complacencia de subordinados —por mal pagados— siempre proclives a recibir la dádiva y el soborno.

La tercera se refiere al anonimato de los censores, inapelables e inalcanzables. Nadie sabe quiénes son, de quiénes dependen, cuáles los criterios o

normas por que se rigen (salvo el ambiguo y extendible a voluntad de lo "subversivo" para las instituciones establecidas). En la práctica, como es natural (quién sería el omnisciente que conoce a fondo todas las literaturas pasadas y presentes y puede sospechar o dictaminar por el simple título o nombre de autor que la obra es dañina y condenable?, ¿o consultan acaso un "índice" compilado por qué autoridad?), lo decisivo sería la presencia de ciertos vocablos claves o, más fácilmente, el color de una carátula. El risible episodio del "Silabario rojo" no es una invención de opositores de la censura, sino perfectamente lógico dentro de las condiciones en que se ejerce ésta. Puedo por mi parte corroborarlo con un caso análogo. Durante el gobierno de un Mariscal del Perú sé positivamente por una persona que tuvo la desventura —frecuente en ese entonces— de ser visitado por los soplones, que éstos se llevaron para probar las actividades peligrosas del perseguido, además de números viejos de Amauta, revista que es bueno recordar no salía clandestinamente durante la "tiranía" de Leguía, algunos inocuos tratados de economía y sociología, también un ejemplar de L'Immaculée Conception de Breton y Eluard, libro con textos en que los autores simulaban las expresiones literarias de las enfermedades mentales, pero que por azar ostentaba una llamativa cubierta en rojo subido. Bajo una fuerte dosis de ingenua ignorancia a veces también puede salir a relucir la usual viveza o cundería criolla, la que con achaque de censura permite a algunos hacer impunemente pequeños negocios: por ejemplo, el que se llevó el cargamento con ejemplares de la edición de lujo encuadrada en cuero de los tres tomos de la versión española completa y no expurgada de Las mil y una noches, o el que perdió parte importante de un envío de una revista extranjera, que luego apareció a la venta en distribución paralela a la oficial y única autorizada.

Pero la más triste y exasperante de todo el affaire es comprobar la indiferencia con que los detentores del poder han reaccionado a la indignación

pública. En este y otros casos, la táctica es no ceder ante hechos y argumentos fundados e incontrovertibles. La crítica más zahiriante y enconada no atraviesa nunca la paquidérmica suficiencia de un régimen imbuido cada vez más de autoritarismo. La única concesión, de vez en cuando, es nombrar comisiones de encuesta o presentar proyectos de ley pocas veces llevados más allá del estado de proyectos; en todo caso, nunca puestos efectivamente en práctica.

Estas no son conjeturas sin base real. Se puede ilustrar con otro caso no muy lejano de censura en el país —esta vez cinematográfica. Se hizo mucha alharaca con el incidente de la película Morir en Madrid cuya proyección en privado y ante un alcalde distrital de Lima fue detenida todavía no se sabe bien si por la Embajada de España u otra entidad oficial oculta, nacional o extranjera. La película, desde luego, sigue censurada.

Lo mismo, nos atrevemos a predecir, ocurrirá con la censura postal de libros y publicaciones. Toda censura es irracional, ineficaz y, a la larga, inoperante. Las ideas nacen no de los libros sino de los hombres. Pero la necesidad de aplicar la censura retrata el régimen que recurre a ella. Es un signo seguro de inestabilidad, de falta de confianza en sí mismo, de temor al cambio, de alergia a la libre expresión del pensamiento y a las consecuencias del intercambio y confrontación de teorías y doctrinas. Se cree que poniendo bajo tutela intelectual a toda su población adulta se puede controlar la evolución de la sociedad; se considera —candidez absoluta— que la ignorancia de teorías propuestas como solución probable a problemas muy reales hará que no se caiga en cuenta de la miseria ambiente, la disparidad social, la injusticia económica, el poder de unos cuantos, la intervención extranjera. La censura no es sino el primer paso hacia el monolitismo teórico y la mística de la autoridad y la jerarquía de todos los regímenes totalitarios. Toda represión, felizmente, no podrá ahogar en todos el sentimiento de la justicia y el derecho, la esperanza de un mundo mejor, la indignación ante abusos y prepoten-

cias. Y es ese sentimiento de justicia, esa nostalgia de la libertad lo que con más seguridad enciende el espíritu de rebelión que no las elucubraciones teóricas de algunos economistas, sociólogos o filósofos. Fidel Castro no era aun "marxista" cuando derrumbó el régimen podrido de Batista. Por lo demás, ¿quién sabe hoy en día cual de los numerosos pretendientes a arrogarse exclusivamente esa denominación

puede legítimamente usufructuarla? El propio Marx aborrecía de los "marxistas" de su tiempo. ("Todo lo que yo sé, exclamó una vez, es que yo no soy marxista.")

Lo que por nuestra parte podemos deducir es que de continuar las actuales tendencias, las perspectivas que se anuncian son sombrías y apuntan hacia una creciente represión y falta de legitimidad. [E. A. W.]

El Congreso, además, solicitó al Gobierno checoeslovaco que se revisara el fallo expedido hace poco condenando a Jan Benesch a cinco años de cárcel, fallo contra el cual ha apelado Benesch.

Por otra parte, pidió otra vez al Gobierno de la URSS que concediera gracia a los escritores soviéticos Andrei Sinyavski y Juli Daniel, y los devolviera a sus familias.

El 35º Congreso afirmó de nuevo su apoyo irrestricto a la Carta del PEN, y recordó su párrafo 4º, cuyo texto dice: 'El PEN sostiene el principio de la libre comunicación de pensamientos dentro de cada nación y entre todas las naciones. Los miembros se comprometen a oponerse a cualquier forma de represión de la libertad de palabra en el país o la sociedad a que pertenezcan. El PEN se declara por una Prensa libre y se opone a cualquier censura arbitraria en tiempos de paz. El PEN cree que el necesario adelanto en el sentido de un sistema político y económico mejor organizado hace imperativa la libre crítica de gobiernos, administraciones e instituciones. Sin embargo, como la libertad supone el recato voluntario, los miembros se comprometen a combatir los males de una prensa libre, tales como publicaciones mendaces, falsedades premeditadas y la desfiguración de los hechos por motivos políticos o personales.'

Llamamiento del Pen Club Internacional en favor de escritores presos

El 35º Congreso del PEN Internacional, celebrado en Abidjan (Costa de Marfil) decidió por unanimidad hacer pública su consternación por los repetidos casos de restricciones a la libertad de los escritores.

El Congreso pidió al Gobierno griego que pusiera en libertad a los escritores Ritsos, Angelis, Demetriou, Frangopoulos, Glezos y muchos otros detenidos sin proceso judicial alguno en las islas de Ylioura y Folegandros.

Condenó al Gobierno español por encarcelar al dramaturgo Arrabal y a otros escritores.

Condenó al Gobierno de Haití por la prisión, en 1962, del escritor Jean Stephan Alexis, cuyo paradero se ignora desde entonces.

Condenó el encarcelamiento del escritor Regis Debray por el Gobierno boliviano y el de los escritores Ha Kien, Vu Hanh, Nguyen Si Hang y Thu Han por el Gobierno de Vietnam del Sur.

Condenó los procedimientos del Gobierno portugués que ha apresado a miembros de la disuelta Sociedad Portuguesa de Escritores e igualmente a escritores de Angola.

NOTICIAS SOBRE LOS AUTORES

■ El texto de ROLF NEVANLINNA, de la Academia de Finlandia, es parte del artículo "Reform in Teaching Mathematics" que apareció en *The American Mathematical Monthly*, Nueva York, mayo 1966.

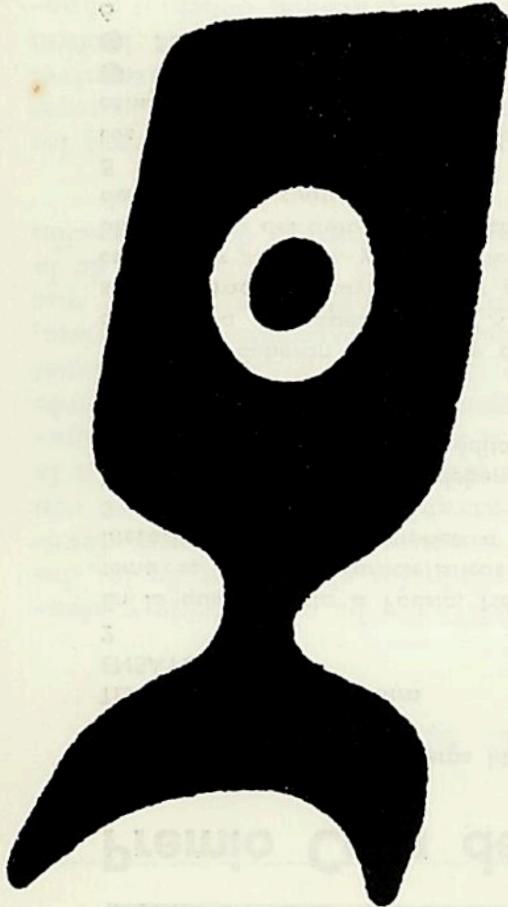
■ La fama de CLAUDE LEVI-STRAUSS se ha extendido ampliamente fuera de su país (Francia) y de su especialidad (la Antropología Social). Sus últimas obras publicadas corresponden a la serie de las "Mitologías": *Le cru et le cuit* y *Le miel et les cendres*. El artículo "Las matemáticas del hombre" apareció originalmente en el *Bulletin des Scien-*

ces Sociales (vol. 6, núm.: 4) publicado por la UNESCO en París, pero en la versión se han tenido en cuenta las modificaciones introducidas en la traducción alemana que figura en el N° 8 de *Kursbuch*, Frankfurt del Meno.

■ JOSE MARIA ARGUEDAS trabaja en una nueva novela, ambientada esta vez en un pequeño puerto del litoral peruano al que llegó el "boom" pesquero. Continúa, además, sus investigaciones folklóricas y enseña quechua en la Universidad Nacional Agraria.

■ La estada el año pasado en Lima de PABLO NERUDA como huésped de la Universidad Nacional de Ingeniería fue ocasión para una nueva demostración de su popularidad. El poema que publicamos corresponde a "La Barcarola", libro inédito. También tiene por estrenar "Joaquín Murrieta", obra de teatro.

■ En el artículo de Mario Vargas Llosa sobre "Paradiso" que apareció en el N° 1 de *Amaru*, se encontrará información extensa acerca de la obra y la vida de JOSE LEZAMA LIMA.



EL joven historiador peruano FRAN-
KLIN PEASE G. Y. regresó hace
poco de España donde realizó in-
vestigaciones de su especialidad. Es
autor de una tesis sobre "Culto so-
lar y cosmovisión andina" que pron-
tó saldrá a la luz.
Mariano Melgar y una edición crítica
de la obra completa de ese poeta.
Mariano Melgar y una edición crítica
de la obra completa de ese poeta.
EL joven historiador peruano FRAN-
KLIN PEASE G. Y. regresó hace
poco de España donde realizó in-
vestigaciones de su especialidad. Es
autor de una tesis sobre "Culto so-
lar y cosmovisión andina" que pron-
tó saldrá a la luz.
Mariano Melgar y una edición crítica
de la obra completa de ese poeta.
Acemás de dictar el curso de Emo-
logía de la Selva, en la Universidad
Nacional Agraria, STEFANO VARE-
SE enseña Filología Sudamericana
en la Facultad de Letras de Sam-
arcos.

MARIO VARGAS LLOSA acaba de pasar un mes en el Perú, luego de recibir en Caracas el Premio Rumí- lo Gallardo que le otorgado por su novela "La casa verde". Esta de vuelta en Inglaterra, centralizado por la Universidad de Londres para dictar un curso sobre literatura latino- americana.

LUIS A. CASTILLO, profesor de la Escuela de Economía de la Univer- sidad Nacional de la Economía, se es- pecializa en Filosofía del Trabajo y de la Ciencia y ha enseñado además otros cursos alineados en variadas Uni- versidades Nacionales (San Cristó- bal de Arequipa, del Centro, San Cristó- bal de Huamanga, Mayor de San Marcos).

El arquitecto peruano JOSE GARCIA BRYCEC se dirigió a la Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería. Proximamente visitaría a los E.U.A., invitado por la Universidad de Yale para dictar un curso sobre arquitectura del Perú en la Universidad de Michigan. La Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería, en tanto que director del Departamento de Historia y Crítica de la Facultad de Arquitectura, se dirigió a los amigos de poemas apreciados en Buenos Aires donde actualmente reside: "Alibi à loup d'angle" y "My Life in Españo". (9 poemas y 6 collages).

MON RIBERRYD ha un aparecido util-
ediciones de cuentos de JUAN RIB-
ERRYD ha un aparecido util-
mamente en el tema, francés y ho-
tórial Universidad de la Chile publi-
cara en breve una nueva edición de
"Cronica de San Gabriel", novedad
la que salió por primera vez en Li-
ma en 1960. En Lima, Francisco
Moncloa Editores, tiene en prensa
"Todos los Gremios", de este norte-
vista editada por la Universidad de
BLANCA VARERA poemas de
Indiana, apreciern traducidos al in-
glés por Willis Barstrome y Ruth
Stone.

En el N° 3 de *Artes Hispánicas*, re-
critor francés que residió varios
años en Lima, está muy vinculado
a los poetas peruanos: César Valle-
jo, sobre quien escribió una tesis y
otros estudios críticos, y César Mo-
blicación de cuya obra postuma ha
ro, de quien fueron amigos y la pu-
blicación de generoso ambiente. Sus li-

EL poeta chileno HUMBERTO DIAZ CASANUEVA, es viejo conocido nuestro pues residio durante algún tiempo en Lima. Desde Argel, donde es embajador de Chile, nos ha enviado uno de los poemas que incluye en "El canto del conserje", libro editarse en España. Su ultimo libro fue "El sol ciego", libro memoria de Rosamel del Valle, a quien Amaru tambien rendira homenaje en un numero proximo.

Premio Casa de las Américas - BASES 1968

1

Se considerarán cinco géneros literarios:

NOVELA

POESIA / Libro de poemas

TEATRO / Obra de teatro

CUENTO / Libro de cuentos

ENSAYO

2

En lo que respecta a Poesía, Novela, Cuento y Teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. El ensayo será un estudio literario, sociológico, histórico o filosófico sobre temas latinoamericanos.

3

Los originales presentados deben ser inéditos y en lengua española. Dichos originales se considerarán inéditos aunque hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.

4

Las obras deberán presentarse anónimamente, en original y copia, escritas a máquina en papel de $8\frac{1}{2} \times 11$ pulgadas (carta), acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá indicarse el género literario en que concursa y su lema, y en el interior el nombre, dirección postal y ficha bibliográfica del autor. Para facilitar el trabajo del jurado, se ruega el envío de original y cuatro copias.

5

Los Jurados otorgarán un Premio único e indivisible por cada género, que consistirá en:

- \$ 1,000.00 (mil dólares)
- Publicación por Editorial Casa de las Américas.

6

Los Jurados podrán mencionar, para su publicación total o parcial, en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, y a juicio de ésta, las obras (o partes de ellas) que consideren de mérito suficiente.

7

La Casa de las Américas se reservará los derechos de publicación de la primera edición en español de las obras premiadas y opción preferente de futuras ediciones. Referente a derecho de autor de las menciones publicadas, conforme a la Base 6, se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.

8

El plazo de admisión de las obras se cerrará el 31 de diciembre de 1967.

9

Los Jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros se constituirán en La Habana en enero de 1968.

10

Las obras deberán ser remitidas a la siguiente dirección: Case postal 2, Berne 16. Suiza, o Casa de las Américas, G y 3ra., Vedado, La Habana, Cuba.

11

Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de diciembre de 1968. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su devolución. La Casa de las Américas promoverá la traducción de los premios y menciones.

AVISO A LOS LECTORES Y AMIGOS DE «AMARU»

La recepción que ha tenido AMARU nos ha complacido y alentado. El hecho que se hayan agotado los ejemplares de los dos primeros números puestos a la venta y la opinión muy favorable de la crítica nacional y extranjera nos indican que con AMARU estamos llenando una necesidad y contribuyendo a la cultura peruana y, en general, a la latinoamericana. Al agradecer esa acogida y reconocer igualmente la importante ayuda que nos han brindado nuestros suscriptores y las instituciones que a partir del 2º número aceptaron patrocinar la revista, nos vemos sin embargo, por las circunstancias adversas por que atraviesa el país, obligados a solicitar una intensificación de la simpatía, sostén y protección que esta empresa de divulgación artística y científica ha podido atraer.

La reciente devaluación monetaria ha afectado gravemente los recursos disponibles y sin un aporte mayor de nuestros lectores y amigos se hará muy precario el mantenimiento del alto nivel logrado hasta ahora por esta publicación, y peligraría incluso su existencia. Como una medida de emergencia, debemos anunciar por lo tanto, un alza del precio por ejemplar y de la tarifa de suscripciones. Esperamos que ello no influirá mayormente en la confianza que nuestra labor ha despertado y que nos será posible asegurar la aparición regular de la revista y aun intentar ampliar su radio de acción y extender su difusión fuera del Perú.

Precio por ejemplar 50 soles

Suscripción a cuatro ejemplares —en el país 200 soles
—en el extranjero 6 dólares

Distribuidores en el país y el extranjero
Francisco Moncloa Editores S.A. - Apurímac 337 - Lima

