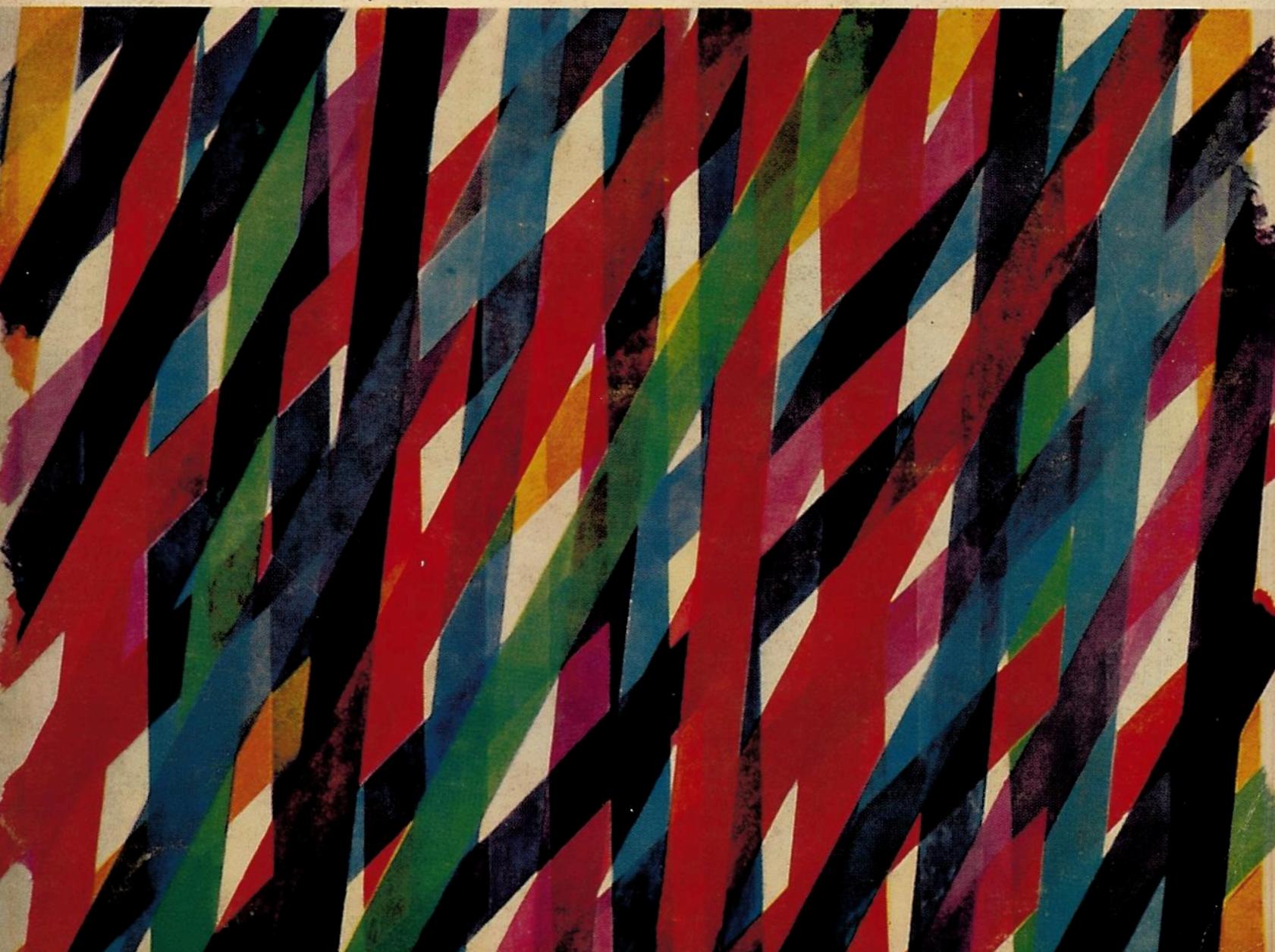


# amaru

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



número 7 jul-set 1968



# INDICE

- 1 POR LA PERCEPCIÓN AL CONCEPTO Y LA IMAGEN  
4 Erwin Schrödinger / *El misterio de las cualidades sensuales*  
9 Hansjochem Autrum / *Los límites de eficacia de los órganos de los sentidos*  
12 Paul Nougé / *La visión burlada*  
14 Carlos Germán Belli / *Dos sextinas*  
16 Eleodoro Vargas Vicuña / *El cristal con que se mira*  
19 Marco Antonio Montes de Oca / *La confesión del mago*  
21 DOS NARRADORES DE CHECOESLOVAQUIA  
22 Bohumil Hrabal / *¿Quiere usted ver la ciudad dorada?*  
25 Ivan Vyskocil / *Huesos*  
31 Ernesto Mejía Sánchez / *Alfredo Hlito vuelve a la tierra*  
33 Allen Ginsberg / *A un viejo poeta en el Perú*  
35 Antonio Cisneros / *Los 'drop-outs' viajeros y otra vez el buen salvaje*  
37 Mario Vargas Llosa / *La estrategia narrativa de Tirant lo Blanc'*  
44 Ariel Dorfman / *Borges y la violencia americana*  
52 Giuseppe Ungaretti / *Piero Dorazio: un intenso esplendor*  
54 Piero Dorazio contesta cinco preguntas de Murilo Mendes  
58 Ernesto Gastelumendi / *Estudio del carácter urbano de dos jirones de Lima tradicional*  
NOTAS COMENTARIOS APUNTES  
75 Raúl Silva Cáceres / *Los sistemas expresivos en la obra de Alejo Carpentier*  
78 Carlos Martínez Moreno / *Desapacible imagen de centenario: Carlos Reyles*
- CRÍTICA  
81 Luis Alberto Gómez de Souza / *La dominación de América Latina*  
85 Blanca Varela / *Poesía de desencanto, crítica o furor*  
86 Tomás G. Escajadillo / *'El Caballero Carmelo' a los cincuenta años*
- ESTE MUNDO  
89 Stefano Varese / *Antropología, política y neutralidad*  
91 Protesta de los antropólogos contra la persecución y extirminación de las poblaciones autóctonas
- DECLARACIONES MANIFIESTOS DOCUMENTOS  
92 Ernst Fischer / *Porque el hombre es hombre, no quiere ser reptil*
- 94 NOTICIAS SOBRE LOS AUTORES
- 95 EN LA TEORÍA Y EN LA PRÁCTICA — ¿REBELDÍA ESTUDIANTIL O CRISIS DEL SISTEMA?
- 96 I - Santo y seña: *Batallón Olímpico* (Heinrich Jaencke)
- ILUSTRACIONES  
55-56 Reproducción de pinturas de Piero Dorazio  
67-74 Ilustraciones al 'Estudio del carácter urbano de dos jirones de Lima tradicional'  
En el texto *Dibujos de Fernand Léger* (pp. 15, 30), *Vasarely* (p. 20), *Hartung* (p. 88), *Capogrossi* (p. 91)  
Diagramación de la carátula y contracarátula J. Ruiz Durand  
En la carátula se ha reproducido la pintura de Piero Dorazio *Costruzione Eurasia* (óleo 1964) y en la contracarátula *La ribambelle des Gobelins* (óleo 1964) del mismo autor.

**amaru**

revista de artes  
y ciencias

Casilla 1301 — LIMA

Director — Emilio Adolfo Westphalen / Redacción —  
Abelardo Oquendo / Blanca Varela / Administración —  
Livio Gómez

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



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.

TECNOQUÍMICA, S. A.

UNMSM-CEDOC

# amaru

revista de  
artes y  
ciencias  
jul.-set. 1968

7

U. N. M. S. M.

BIBLIOTECA CENTRAL  
HEMEROTECA  
FONDO ANTIGUO

## Por la percepción al concepto y la imagen

*El fenómeno de la percepción suscita tantos problemas a diferentes niveles de la experiencia y el conocimiento que una presentación y discusión adecuada sería imposible aun recurriendo a volúmenes de análisis y teorías; lo sería aun en este caso, en que se trata sólo de consideraciones muy generales, introductorias a unos breves artículos sobre aspectos singulares del tema. No intentaremos, pues, sino traer a colación ciertos elementos que puedan contribuir o a esclarecer y completar lo expuesto en ellos, o a abrir perspectivas diferentes a la interpretación o la especulación.*

*Podríamos, por ejemplo, preguntarnos qué importancia tienen esas cualidades sensuales que, según Erwin Schrödinger<sup>1</sup>, no son explicables mediante su reducción a las referencias cuantitativas del físico (imposibilidad que Bertrand Russell ya había expresado en otras palabras: no se puede, en fin de cuentas, hacer comprender la palabra «rojo» sino señalando algún objeto de ese color). El mismo Schrödinger no nos parece muy dispuesto a salvarlas, a reconocerlas un lugar honorable en su visión del mundo; es lo que al menos podría deducirse cuando se lee que la percepción sensual directa del fenómeno no nos dice nada acerca de la naturaleza física objetiva (o lo que comúnmente denominamos así) y debe ser descartada como fuente de información.*

*¿El mundo que conocemos directamente por los órganos de los sentidos no nos da información alguna útil o válida? Al propósito podemos recordar una afirmación de Einstein: Los conceptos y proposiciones adquieren «significado», o sea, «contenido» sólo a través de su conexión con las experiencias de los sentidos.<sup>2</sup> Pero no únicamente para la comprobación de la verdad de la teoría científica hay que recurrir a los sentidos: las complicadas mediciones y pruebas mediante instrumentos especiales de la misma física se basan —y esto es parte de la argumentación de Schrödinger— en los datos de los sentidos. Hay además toda una enorme gama de experiencias vitales, no superfluas ni descartables, en que todo depende de nuestra conexión directa con el mundo por medio de los órganos de los sentidos. No nos alimentamos —al menos todavía— con arreglo a fórmulas científicas sino cediendo al apetito y con arreglo a los usos de un arte tradicional cuyo propósito exclusivo es excitar y satisfacer nuestro paladar. La relación con un paisaje, una ciudad, un ser humano, un cuadro, un objeto cualquiera es determinante.*

<sup>1</sup> Véase en este número (p. 4) su artículo sobre 'El misterio de las cualidades sensuales'.

<sup>2</sup> A. Einstein, 'Notas autobiográficas' en AMARU, N° 5, p. 5.

da por lo que nos informan acerca de ellos nuestros sentidos. ¿Será demasiado pedir que se acepte por tanto que ellos no sólo nos proporcionan el material bruto indispensable a la interpretación científica (cuantitativa) del mundo, sino también son la fuente de todos los estímulos y complacencias que hacen que nuestra vida sea algo más que la especulación teórica de un científico ciego y sordo y, en general, insensible a todas las propiedades sensuales de las cosas —y éticas y estéticas— de los seres? ¿No habrá también el peligro de que estemos dando demasiado ingerencia en nuestro mundo a las invenciones de unos ciegos indiferentes a las necesidades de la vida humana? Wolfgang Paalen nos advirtió hace algún tiempo: No es acaso evidente que nuestro mundo está dominado por toda especie de ciegos que se sirven con una habilidad funesta de muy poderosos instrumentos que ellos mismos hubieran sido incapaces de crear. No hay que ser ni químico ni matemático para lanzar bombas —y probablemente es por esto que nuestra civilización se asemeja tanto a un gigante ciego.<sup>3</sup>

La relación de Autrum acerca del grado de sensibilidad de los órganos de los sentidos en el hombre y el animal<sup>4</sup>, llevará estas notas en otra dirección; no insistiendo en su asombro —e igualmente el nuestro— ante el «increíble», el «fantástico» rendimiento de esos órganos (con frecuencia, estima Autrum, estaríamos ante un límite absoluto, más allá del cual no habría posibilidad física de superación): nos chocará más bien que a tan enorme capacidad se dé tan mal empleo, que simplemente no se la use, que en general no veamos de la realidad sino lo que en determinado momento nos puede ser de algún provecho, que en ocasiones sólo veamos u oigamos lo que deseamos ver u oír (y a este respecto remitimos a las lúcidas observaciones de Paul Nougé en este mismo número<sup>5</sup>).

No pretendamos, naturalmente, una recepción igual y uniforme de todos los datos presentes en el campo de la percepción, experiencia esporádica y penosa y cuya persistencia sería más bien síntoma de un estado patológico<sup>6</sup>. Adjudicar valor parejo a todos los elementos,

sin clasificar, preferir, rechazar, equivaldría a sumergirse en una multitud indefinida y caer en inseguridad y desconcierto. No se podría hacer frente a un tan brutal embate de todos los componentes de la realidad. La pléthora indiscriminada y la estrechez total son igualmente nocivas para el entendimiento y la sensibilidad.

Aquí podrían introducirse algunas consideraciones desde otros puntos de vista: al físico (y al metafísico) le ha interesado establecer la vinculación entre fenómeno percibido y hecho real para concluir sobre la veracidad de sus observaciones, el uno, y la verosimilitud de sus lucriaciones, el otro; al fisiólogo, el comportamiento en condiciones normales y anómalas del organismo que recibe y transmite las excitaciones sensoriales (o que se las imagina<sup>7</sup>); pero son también necesarios el sociólogo, el sicólogo, el epistemólogo, etc, El joven Marx había observado que no se había escrito una historia sociocultural de los sentidos. No sólo vemos lo que espontáneamente se impone a nuestra conciencia sino, sobre todo, lo que nos han enseñado a buscar a nuestro alrededor. Hay prejuicios de clase, casta o grupo respecto a los órganos de los sentidos. Algunas sensaciones son cultivadas, refinadas, mencionadas constantemente, comparadas, prestigiadas; otras, rebajadas, ignoradas, hundidas bajo el peso de tabúes e inhibiciones. Aún un temperamento tan acucioso como E. Schachtel no pudo eximirse de calificar como 'superiores' e 'inferiores' a las dos clases de órganos de los sentidos que, con mucho fundamento, había dividido en alocéntricos y autocéntricos (los de la vista, el oído, y el tacto, instrumentos principales de la orientación y la objetivación del mundo exterior, los primeros; y los otros dos, más el sentido térmico y la percepción cinestética, que siempre van acompañados de la sensación de placer o desagrado, los segundos). También hubiera sido pertinente un estudio de las relaciones reciprocas entre los sentidos y la manera como todos ellos contribuyen a nuestra concepción de la realidad. Más nos interesa, sin embargo, ver como podría trazarse, de ser posible, el tránsito de la percepción al concepto y la imagen, es decir, verificar la manera cómo los fenómenos sensoriales son preámbulo necesario de la teoría y la praxis, de la ciencia y el arte.

Por lo pronto, se comprobará que la percepción no es un hecho simple ni un fenómeno síquico pasivo, que tal vez como mejor se describa es como una «captación»

<sup>3</sup> Cf. 'Art and Science' en DYN, N° 3, México, otoño 1942.

<sup>4</sup> Véase en la p. 9: Hansjochem Autrum, 'Los límites de eficacia de los órganos de los sentidos'.

<sup>5</sup> Véase en la p. 12 'La visión burlada'.

<sup>6</sup> Caso de Julie Weber a que hace mención Ernest G. Schachtel en Metamorphosis - On the Development of Affect, Perception, Attention and Memory. Londres 1963, p. 113.

<sup>7</sup> Véase el curioso estudio de Johannes Müller, Los fenómenos fantásticos de la visión, Madrid 1946. (Edición original de 1826).

*de las cualidades de los objetos que nos permiten distinguirlos, reconocerlos y compararlos. Esta actitud agresiva, este «agarrar» los objetos para conocerlos estaría asociado con un hecho notorio: el que el tacto sea —como escribe Schachtel— filogenética y ontogénicamente el fundamento de toda experiencia sensorial y que todos los demás receptores de estímulos externos no sean sino variantes muy especializadas de la sensibilidad cutánea<sup>8</sup>. Lo que percibimos sería principalmente todo aquello que podemos coger y apropiarnos totalmente, como el infante se lleva a la boca todo lo que lo llama la atención y quiere conocer.*

*Habría, luego, que destacar la precedencia del afecto sobre el intelecto; el gesto, la expresión son comunicados antes que el significado de palabras, signos o símbolos. Los colores, [por ejemplo] son sentidos como excitantes o calmantes, disonantes o armoniosos, chillones o suaves, vivos o tranquilos, alegres o sombríos, cálidos o fríos, turbadores y distractores o propensos a la concentración y el reposo no sólo al ser reconocidos sino usualmente aun antes de haberlo sido<sup>9</sup>. (He aquí quizás también una explicación para la precedencia en el tiempo de la poesía y el arte sobre la ciencia y la filosofía.)*

*Vemos que la percepción no es un fenómeno aislado sino en relación estrecha con todos los demás procesos y estados anímicos, también, por tanto, con las circunstancias sociales del observador. Ver —explica Robert Havemann<sup>10</sup>— no es precisamente un proceso fotográfico que se trasplanta de la retina a la conciencia, sino un proceso particularmente activo en que interviene nuestra razón y nuestros conocimientos. [Y, añadiremos nosotros, nuestras emociones y nuestros deseos, nuestras desilusiones y nuestras esperanzas, nuestras reticencias y nuestras fantasías.] La representación que obtenemos de la realidad no es idéntica con ésta si no constituye ya una abstracción de la realidad. [Todo conocimiento es parcial e incompleto.] Aprender a ver quiere decir aprender a reencontrar y a reconocer en la realidad determinadas formas. [Pero también a distinguir nuevas apariciones y variaciones inéditas de la realidad.] Aprender a ver no significa otra cosa, por tanto, sino la formación de un depósito cada vez más amplio de elementos formales y figuras abstractas. [Siempre que continúen vivas en nosotros la esponta-*

*neidad, curiosidad e interés del niño para volcarse enteramente ante una realidad que descubre siempre distinta e inagotable.]*

*El bueno y sabio de Cézanne nos apoyará en esta última aseveración, él que censuraba a los campesinos de su región el que no supieran mirar a su amada montaña Sainte Victoire. Saben lo que se ha plantado aquí, al borde del camino, el tiempo que hará mañana, si sobre Sainte Victoire hay una capa de nubes; lo sienten al igual que los animales, como un perro que conoce esta pieza de pan, sólo por sus necesidades, pero que los árboles son verdes, y que este verde es un árbol, que esta tierra es roja y que este cascajo y estas peñas rojas son cerros, yo realmente no creo que la mayoría de ellos lo sientan, lo conozcan, salvo ese sentimiento inconsciente de lo útil.*

*En su arte Cézanne se empeñaría testarudamente en 'hacer ver' a los demás lo que en sus innumerables contactos con la naturaleza le había revelado ésta. El arte lo entendemos o como esa recreación de la experiencia primigenia —en el caso de Cézanne y algunos de sus contemporáneos,— o en la invención de una imagen nueva, trasunto de una posibilidad entrevista o imaginada, a contrapelo diríamos de la experiencia corriente —en el caso de muchos artistas actuales.*

*En cuanto a la percepción como fuente del conocimiento científico, Konrad Lorenz no ha podido ofrecer mejor comprobación, en un extenso ensayo sobre el tema<sup>12</sup>, que el hecho de que la percepción gestáltica no sólo se desenvuelve con arreglo a formas semejantes a las racionales conocidas sino también que apela a operaciones profundamente análogas a las que emplea el científico, por más que inaccesibles a la observación provia. A estas reflexiones harían eco unas de Susanne K. Langer: Creo que el hábito que nos es inherente de... ver 'objetos' y no datos de los sentidos se basa en el hecho de que extraemos pronta e inconscientemente una forma de cada experiencia sensorial, y que utilizamos esa forma para 'concebir' la experiencia como un todo, como un 'objeto'... El poder de... considerar en la información de los sentidos todo como no pertinente salvo la 'forma' en que está incorporada, es el rasgo más característico de la humanidad. Se origina en un proceso espontáneo e inconsciente de abstracción que no cesa nunca en la mente humana:... El ver abstrayente es el fundamento de nuestra racionalidad...<sup>13</sup>*

<sup>8</sup> En la obra citada, véase el C. 6.

<sup>9</sup> Idem, p. 142.

<sup>10</sup> Idem, p. 109.

<sup>11</sup> Cf. Dialetik ohne Dogma? Naturwissenschaft und Weltanschauung. Berlin 1964 p. 45.

<sup>12</sup> 'Gestaltwahrnehmung als Quelle wissenschaftlicher Erkenntnis' en Vom Weltbild des Verhaltensforschers. Munich 1968, pp. 97-147.

<sup>13</sup> Philosophy in a New Key, Nueva York 1951, pp. 83-84. Cita de Schachtel, ob, cit. p. 107.

Erwin Schrödinger

## El misterio de las cualidades sensuales

Quisiera ocuparme aquí en detalle en un estado de cosas del cual ya se daba noticia en un famoso fragmento de Demócrito de Abdera: el extraño hecho de que, por una parte, todo nuestro conocimiento acerca del mundo a nuestro alrededor, tanto el obtenido en nuestra vida diaria como el revelado por los experimentos de laboratorio, aun los mejor planeados y esmeradamente realizados, repose por entero en la percepción sensual inmediata y, por otra, que ese conocimiento no revele cuáles sean las relaciones de esas percepciones sensuales con el mundo exterior, de modo que el cuadro o modelo que nos formamos de tal mundo exterior carezca en absoluto de cualidades sensuales. Aunque la primera parte de esta proposición será, me imagino, fácilmente aceptada por todos, no lo es con tanta frecuencia la segunda, simplemente porque el lego, por regla general, tiene en gran reverencia a la ciencia y cree que nosotros los científicos somos capaces de lograr, gracias a nuestros 'métodos fabulosamente refinados', lo que por su misma naturaleza ningún humano puede lograr ni será capaz de lograr nunca.

Si se le pregunta a un físico qué es lo que piensa de la luz amarilla dirá que son ondas magnéticas transversales con una longitud de cerca de 590 milímicrones ( $\mu\mu$ ). Si se le inquiere: ¿pero en dónde entra el amarillo?, responderá: En mi cuadro, en ninguna parte, pero esas especies de vibraciones cuando chocan con la retina de un ojo sano dan a la persona a quien pertenece una sensación de amarillo. Averiguando más, se puede saber que ondas de diferente longitud producen diferentes sensaciones de color; aunque no todas, sólo aquellas entre 800 y 400  $\mu\mu$ . Para el físico, las ondas ultrarrojas (más de 800  $\mu\mu$ ) y las ultravioleta (menos de 400  $\mu\mu$ ) son de la misma especie de fenómenos que las comprendidas entre los 800 y 400  $\mu\mu$ , a las cuales es sensible el ojo. ¿Cómo ocurre esta selección peculiar? Evidentemente es una adaptación a la radiación solar, la cual es más fuerte en esa región de longitudes de onda pero disminuye a ambos extremos. Además, la sensación de color más brillante, intrínsecamente, el amarillo, se encuentra en el lugar (dentro de la región mencionada) en que la radiación solar exhibe su máximo, alcanza una verdadera cúspide.

Se puede seguir preguntando: ¿Es una radiación de unos 590  $\mu\mu$  la única que produce la sensación de amarillo?

De ninguna manera. Mezclando ondas de 760  $\mu\mu$ , que en sí mismas producen la sensación de rojo, con determinada proporción de ondas de 535  $\mu\mu$ , que en sí mismas producen la sensación de verde, se obtiene un amarillo que no es posible distinguir del correspondiente a 590  $\mu\mu$ . Dos campos adyacentes iluminados uno por la mezcla y el otro por la luz espectral simple tienen el mismo aspecto y no es posible diferenciarlos. ¿Puede esto ser previsto de las longitudes de onda, hay una conexión numérica entre estas características objetivas, físicas, de las ondas? No. Se ha establecido, desde luego empíricamente, la representación gráfica de todas las mezclas de esta clase; se la llama el triángulo cromático. Pero no está en relación simple con las longitudes de onda. No hay regla general alguna según la cual a determinada mezcla de dos luces espectrales corresponderá una longitud de onda; por ejemplo, una mezcla de 'rojo' y 'azul', en los extremos del espectro, da 'morado', color que no es producido por ninguna luz espectral simple. Además, esa representación gráfica, el triángulo cromático, varía ligeramente de una persona a otra, y en algunas difiere considerablemente (en las llamadas tricromáticos anómalos, que *no* son ciegos al color).

La sensación de color no puede ser explicada mediante el cuadro objetivo de longitudes de onda del físico. ¿Podría hacerlo el fisiólogo si tuviera un conocimiento más completo del que realmente posee acerca de los procesos en la retina y de los procesos nerviosos desencadenados por ellos en los haces de nervios ópticos y en el cerebro? No lo creo. A lo más podríamos llegar al conocimiento objetivo de cuáles son las fibras de nervios excitadas y en qué proporción; tal vez a conocer exactamente los procesos que se originan en algunas células cerebrales cuando nuestra mente registra una sensación de amarillo en particular dirección, o dominio, de nuestro campo visual. Pero ni aun ese conocimiento íntimo nos diría algo acerca de la sensación de color, en especial, de un amarillo en esa dirección; los mismos procesos fisiológicos podrían concebiblemente resultar en una sensación de dulzor, o cualquier otra cosa. Lo que quiero decir es simplemente esto: podemos estar seguros que no hay proceso nervioso cuya descripción objetiva incluya la característica 'color amarillo' o 'sabor dulce', como tampoco la descripción objetiva de una

onda electromagnética incluye ninguna de esas características.

Lo mismo se aplica a las demás sensaciones. Es muy interesante comparar la percepción de color, que acabamos de examinar, con la de sonido. Este nos es transmitido normalmente por ondas elásticas de compresión y dilatación propagadas en el aire. Su longitud de onda —o para ser más exactos, su frecuencia— determina el tono del sonido escuchado. (N. B. Fisiológicamente lo pertinente es la frecuencia y no la longitud de onda, también en el caso de la luz, en la que, sin embargo, las dos son virtualmente recíprocas exactas una de otra, ya que las velocidades de propagación en el espacio vacío y en el aire no difieren perceptiblemente.) No necesito decir que la amplitud de las frecuencias de 'sonido audible' es muy diferente de la de 'luz visible'; varía entre 12 ó 16 por segundo y 20.000 ó 30.000 por segundo, en tanto que las de la luz llegan a varios billones. Sin embargo, la amplitud es mucho más considerable para el sonido ya que abarca 10 octavas (en comparación con apenas una para la 'luz visible'); además, cambia con los individuos, sobre todo con la edad: el límite superior del tono se reduce regular y considerablemente a medida que avanza la edad. Pero el hecho más notable respecto al sonido es que una mezcla de varias frecuencias distintas nunca se combinan para producir un tono intermedio que correspondería a una frecuencia intermedia. En gran medida los tonos superpuestos son percibidos separada —aunque simultáneamente— en especial por las personas dotadas para la música. La combinación de numerosas notas altas de distintas calidades e intensidades da origen a lo que se llama el timbre, el cual hace distinguir un violín de una corneta, una campana de iglesia, un piano... etc., incluso a base de sólo una nota. Pero también los ruidos tienen sus timbres; hasta mi perro está familiarizado con el ruido peculiar que se produce al abrir cierta caja de lata, de la que a veces recibe una galleta. En todos ellos las razones de las frecuencias son las determinantes. Al cambiarse todas en la misma razón, como al tocarse un disco demasiado lenta o demasiado rápidamente, siempre se puede reconocer lo que está pasando. Sin embargo, algunas distinciones dependen de las frecuencias absolutas de los componentes. En una grabación de la voz humana que se toque demasiado rápido se nota un cambio perceptible de las vocales. Una serie continua de frecuencias es siempre desagradable, ya se trate de una secuencia, como en el caso de una sirena o de un gato maullando, ya de una audición simultánea, la cual es difícil de llevar a la práctica, a no ser quizás mediante una multitud de sirenas o un regimiento de gatos maullando. Esto es también completamente dis-

tinto de lo que ocurre con la percepción de la luz. Todos los colores que percibimos normalmente son producidos por mezclas continuas; y una gradación continua de matices, en un cuadro o en la naturaleza, es a veces de gran belleza.

Las características principales de la percepción de sonidos se comprenden mejor en el mecanismo del oído, del cual tenemos un conocimiento más amplio y más seguro que de la química de la retina. El órgano principal es la *coclea*, tubo enroscado huesudo que se parece a la concha de cierto tipo de caracol marino: diminuta escalera espiral que se angosta más y más a medida que 'asciende'. En lugar de los escalones (para seguir con nuestra comparación) hay fibras elásticas, estiradas a través de la caja de la escalera, formando una membrana cuyo ancho (o longitud de cada fibra) disminuye de 'abajo' a 'arriba'. En esta forma, al igual que las cuerdas de un harpa o un piano, las fibras de diferente longitud responden mecánicamente a las oscilaciones de diversa frecuencia. A una frecuencia definida responde —no una fibra— sino determinada superficie pequeña de la membrana, a una frecuencia más alta otra cuyas fibras son más cortas. Una vibración mecánica de frecuencia definida desencadenará en cada una de las fibras nerviosas de ese grupo los bien conocidos impulsos nerviosos que son propagados a determinadas regiones de la corteza cerebral. Sabemos, en general, que el proceso de conducción es muy semejante en todos los nervios y cambia sólo con la intensidad de la excitación; ésta afecta la frecuencia de las pulsaciones, las que, naturalmente, no hay que confundir con la, en nuestro caso, frecuencia del sonido (no teniendo nada que ver una con la otra).

El cuadro no es tan simple, empero, como quisiéramos que fuera. Si un físico hubiera construido el oído procurando que su dueño distinguiera tonos y timbres con la increíble fineza de que efectivamente es capaz, lo hubiera hecho muy diferente. Pero de seguro habría al fin vuelto al modelo actual. Sería más sencillo y agradable poder decir que cada 'cuerda' simple tendida a través de la coclea responde a una sola frecuencia bien definida. Pero no es así. ¿Por qué no es así? Porque las vibraciones de esas cuerdas están fuertemente amortiguadas. Esto amplía necesariamente su capacidad de resonancia. Nuestro físico las habría construido con el amortiguamiento menor posible, lo que hubiera tenido una consecuencia terrible: la percepción del sonido no hubiera cesado casi inmediatamente, una vez detenida la onda productora, sino hubiera durado algún tiempo hasta que el resonador de la coclea, mal amortiguado, se extinguiera. La diferenciación del tono se habría ob-

tenido sacrificando la diferenciación en el tiempo entre sonidos subsiguientes. Es desconcertante cómo el mecanismo presente logra reconciliar ambas del modo más perfecto.

He entrado en minucias aquí a fin de hacer sentir que ni la descripción del físico ni la del fisiólogo contienen ningún rasgo de la sensación de sonido. Toda descripción de esta especie está destinada a terminar en una oración como ésta: esos impulsos nerviosos son trasmítidos a cierta porción del cerebro donde son registrados como secuencia de sonidos. Podemos seguir los cambios de presión en el aire al producirse las vibraciones en el tímpano, podemos ver cómo su movimiento es trasmítido por una cadena de pequeños huesos a otra membrana y, finalmente, a partes de la membrana dentro de la coclea, compuesta de fibras de distinta longitud, según hemos descrito antes. Podemos llegar a entender cómo una fibra vibrante establece un proceso químico y eléctrico de trasmisión en la fibra nerviosa con que está en contacto. Podemos seguir esta trasmisión hasta la corteza cerebral e, incluso, obtener algún conocimiento objetivo de algunas de las cosas que suceden allí. Pero en ninguna parte nos daremos con este 'registro como sonido', el cual simplemente no está contenido en nuestro cuadro científico sino sólo en la mente de la persona de cuyos oído y cerebro estamos hablando.

Podríamos discutir asimismo las sensaciones táctiles, de calor y frío, olfato y gusto. Los dos últimos, los sentidos químicos como a veces se les llama (permitiendo el olfato un examen de las materias gaseosas, el gusto de las fluidas), tienen en común con la sensación visual el que a un número infinito de estímulos posibles reaccionen con una cantidad limitada de cualidades sensoriales; en el caso del gusto: amargo, dulce, ácido y salado y sus mezclas peculiares. El olfato creo que es más variado que el gusto pero ciertos animales lo tienen mucho más fino que el hombre. Las características de un estímulo físico o químico que modifican notablemente la sensación parece que varían mucho en el reino animal. Por ejemplo, las abejas tienen una visión de los colores que alcanza el ultravioleta; son tricromáticos auténticos (y no bicromáticos, según parecía en experimentos primitivos que no prestaron atención al ultravioleta). Es particularmente interesante que las abejas, como encontró von Frisch en Munich no hace mucho, sean particularmente sensibles a indicios de polarización de la luz; esto las ayuda en su orientación con respecto al sol en una forma desconcertantemente complicada. Para el ser humano aun la luz completamente polarizada no es distinguible de la ordinaria, no polariza-

zada. Se ha descubierto también que los murciélagos son sensibles a vibraciones de frecuencia extremadamente elevadas ('ultrasonido') mucho más allá del límite superior de la audición humana; las producen ellos mismos y las emplean como una especie de 'radar' para evitar obstáculos. La sensibilidad humana al calor o el frío ofrece el carácter raro de 'los extremos se tocan': si inadvertidamente tocamos un objeto muy frío, podemos por un momento creer que está caliente y que nos ha quemado los dedos.

Hace más de treinta años que químicos de los E.U.A. descubrieron un curioso compuesto, cuyo nombre químico he olvidado, un polvo blanco, sin sabor para unas personas pero intensamente amargo para otras. Ese hecho despertó gran interés y ha sido muy estudiado. La calidad de ser un 'catador' (de esta particular substancia) es inherente al individuo, sin relación alguna con todas las demás condiciones. Además, se hereda de acuerdo con las leyes de Mendel en modo análogo a la herencia de las características del grupo sanguíneo. Al igual que en estas últimas, parece que no hay ventaja o desventaja conceible ligada al ser 'catador' o no. Me parece muy improbable que esta substancia, descubierta al azar, sea única. ¡Es muy probable que los 'gustos varíen' de modo muy general y en un sentido muy real!

Volvamos ahora al caso de la luz y ahondemos un poco más en la manera en que es producida y en el modo en que el físico determina sus características objetivas. Supongo que ya será conocimiento común que la luz es usualmente producida por electrones, en especial por aquellos en un átomo, en el que 'hacen algo' alrededor del núcleo. Un electrón no es rojo ni azul ni de ningún otro color; lo mismo se aplica al protón, el núcleo del átomo de hidrógeno. Pero la unión de los dos en el átomo de hidrógeno produce, según el físico, una radiación electromagnética de una longitud discreta de onda. Al separarse los constituyentes homogéneos de esta radiación mediante un prisma o una red de difracción, se estimulan en el observador las sensaciones de rojo, verde, azul y violeta gracias a ciertos procesos fisiológicos cuyo carácter general es lo bastante conocido como para que se pueda asegurar que no son ni rojos ni verdes ni azules; en realidad, los elementos nerviosos en cuestión no manifiestan color alguno al ser estimulados; y el blanco o gris de la célula nerviosa, estimulada o no, es ciertamente insignificante en relación con la sensación de color que acompaña la excitación de los nervios del individuo.

Nuestro conocimiento de la radiación del átomo de hidrógeno y de las propiedades físicas, objetivas, de esa ra-

diación se basa en las observaciones de las líneas de color que aparecen en el espectro del vapor de hidrógeno incandescente. Se logra así un primer conocimiento, pero de ninguna manera un conocimiento completo. Para obtener éste, se inicia la eliminación inmediata de los datos sensoriales, y vale la pena ver su aplicación en este ejemplo característico. El color en sí mismo no dice nada acerca de la longitud de onda; en verdad, ya hemos visto que, por ejemplo, una línea espectral amarilla podría muy bien no ser 'monocromática', en el sentido del físico, mas compuesta de muchas longitudes diferentes, si no supiéramos que la construcción de nuestro espectroscopio excluye tal cosa. Este recoge luz de determinada longitud de onda en determinada posición del espectro. La luz que aparece allí tiene siempre exactamente el mismo color cualquiera que sea la fuente que la origine. Aun así, la calidad de la sensación de color no da indicio directo alguno que permita inferir la propiedad física, la longitud de onda, y ello aparte por entero de la pobreza comparativa de nuestra distinción de los matices, que no satisfaría al físico. *A priori* puede concebirse la sensación de azul estimulada por ondas largas y la de rojo por ondas cortas, en lugar de al revés, como ocurre.

Para completar nuestro conocimiento de las propiedades físicas de la luz de cualquier procedencia hay que utilizar un espectroscopio especial; la descomposición se consigue mediante una red de difracción. Un prisma no serviría porque no se conocen de antemano los ángulos bajo los cuales refracta las diferentes longitudes de onda, y que varían según el material del prisma. En realidad, no se podría decir *a priori*, con un prisma, ni siquiera que la radiación que es desviada más fuertemente es la de longitud de onda más corta, como en verdad es el caso.

La teoría de la red de difracción es mucho más simple que la del prisma. De acuerdo con los supuestos físicos básicos acerca de la luz —simplemente, que se trata de un fenómeno ondulatorio— se puede decir, una vez medido el número de surcos de la red por pulgada (por lo general, muchos miles), el ángulo exacto de desviación correspondiente a determinada longitud de onda y, por tanto, inversamente, inferir la longitud de onda de la 'constante de la red' y el ángulo de desviación. En algunos casos (sobre todo en los efectos de Zeeman y Stark), algunas de las líneas espectrales están polarizadas. Para completar la descripción física a este respecto, en que el ojo humano es completamente insensible, se pone en el trayecto del rayo, antes de descomponerlo, un polarizador (prisma de Nicol); girando lentamente este prisma alrededor de su eje, se extinguen o reducen a un bri-

llo mínimo, ciertas líneas de acuerdo a determinadas orientaciones del prisma, lo cual indica la dirección (ortogonal al rayo) de su polarización total o parcial.

Una vez desarrollada toda esta técnica, puede ser aplicada más allá de la región visible. Las líneas espectrales de los vapores incandescentes no están limitadas en absoluto a la región visible, la cual no es distinguible físicamente. Las líneas forman una larga serie teóricamente infinita. Las longitudes de onda de cada serie están conectadas por una ley matemática relativamente simple, peculiar a ella, que se mantiene uniforme en toda la serie sin excluir esa parte de la serie que se encuentra en la región visible. Estas leyes seriales fueron halladas primero empíricamente, pero ahora son comprendidas teóricamente. Desde luego, fuera de la región visible una placa fotográfica debe reemplazar al ojo. Las longitudes de onda son deducidas de simples mediciones de longitudes: primero, de la constante de la red, esto es, la distancia entre surcos vecinos (la recíproca del número de surcos por unidad de longitud); luego, midiendo las posiciones de las líneas en la placa fotográfica, con las cuales, y con las dimensiones conocidas del aparato, se calculan los ángulos de desviación.

Estas son cosas muy sabidas, pero deseo subrayar dos puntos de importancia general que se aplican a casi toda medición física.

El estado de cosas sobre el cual me he explayado aquí con alguna extensión se describe a menudo diciendo que a medida que se refina la técnica de medición, el observador es reemplazado paulatinamente por aparatos cada vez más complicados. Ahora bien, eso en el presente caso no es verdad, y no hay duda al respecto: no es reemplazado gradualmente sino lo es desde el principio. He tratado de explicar que la impresión de color que del fenómeno tiene el observador no ofrece el más leve indicio acerca de su naturaleza física. Hay que introducir el recurso de rayar una red de difracción y medir algunas longitudes y ángulos para obtener el conocimiento cualitativo más elemental de lo que llamamos la naturaleza física objetiva de la luz y de sus componentes físicos. Y ese es el paso decisivo. Epistemológicamente no tiene importancia que ese recurso sea posteriormente refinado, aunque, en lo esencial, manteniéndose el mismo, por muy grandes que sean las mejoras logradas.

El segundo punto es que el observador no es reemplazado nunca enteramente por los instrumentos; pues de serlo es obvio que no obtendría conocimiento alguno. Debe haber construido el instrumento y, ya sea al construirlo o después, efectuado cuidadosas mediciones de

sus dimensiones y comprobado la exactitud de sus partes móviles (v.gr., un soporte que gira alrededor de una espiga cónica y se desliza a lo largo de una escala circular de ángulos) a fin de determinar si el movimiento es justamente el previsto. Para algunos de esos movimientos y comprobaciones el físico dependerá naturalmente de la fábrica que ha producido y entregado el instrumento; no obstante, toda esa información se basa en primera instancia en las percepciones sensuales de una o varias personas vivas, a pesar de todos los ingeniosos artefactos empleados para facilitar su trabajo. *Finalmente*, el observador, al utilizar el instrumento en la investigación, deberá leer datos en él, ya sea la lectura directa de ángulos o distancias, medidos en el microscopio, o la de líneas espectrales registradas sobre una placa fotográfica. Muchos mecanismos pueden facilitar esta labor, por ejemplo, la medición de la intensidad de la luz transmitida a través de la placa, que ofrece un diagrama ampliado en el cual se lee fácilmente la posición de las líneas. ¡Pero hay que leerlas! ¡Los sentidos del observador deben intervenir finalmente! El dato más cuidadoso, si no es examinado no nos dice nada.

Volvemos entonces a este extraño estado de cosas. Mientras la percepción sensual directa del fenómeno no nos dice nada acerca de su naturaleza física objetiva (o lo que comúnmente denominamos así) y debe ser descartada desde un comienzo como fuente de información, el cuadro teórico que por fin obtenemos reposa, sin embargo, enteramente sobre una complicada serie de informaciones diversas, todas ellas logradas mediante la percepción directa de los sentidos. Descansa en tales informaciones, ha sido entrelazada con ellas, pero no puede decirse que realmente las contenga. Al emplear el cuadro teórico usualmente nos olvidamos de ellas, salvo de un modo muy general como cuando sabemos que nuestra idea de la onda de luz no es una invención casual de un chiflado sino está basada en la experimentación.

Me sorprendí mucho cuando yo mismo descubrí que ese estado de cosas ya lo había entendido claramente el

gran Demócrito en el siglo V a. C., cuando no se conocía ningún artefacto de medición física comparable a los que he mencionado (y que son de los más simples que se emplean en nuestro tiempo). Galeno nos ha conservado un fragmento (Diels, fr. 125) en el que Demócrito introduce al intelecto argumentando con los sentidos acerca de lo 'real'. El primero dice: 'Ostensiblemente hay el color, ostensiblemente lo dulce, ostensiblemente lo amargo, pero en realidad sólo átomos y el vacío', a lo que replican los sentidos: 'Pobre intelecto, ¿esperas derrotarnos cuando de nosotros tomas prestadas tus pruebas? Tu victoria es tu derrota.'

En estas páginas he tratado mediante ejemplos simples, tomados de la más humilde de las ciencias, la física, de contrastar dos hechos generales: *a)* que todo nuestro conocimiento científico se basa en la percepción de los sentidos, y *b)* que no obstante ello, las opiniones científicas acerca de los procesos naturales obtenidos en esa forma carecen de toda cualidad sensual y, en consecuencia, no pueden explicar ésta. Para concluir, permítaseme una observación general.

Las teorías científicas sirven para facilitarnos el examen de nuestras observaciones y hallazgos experimentales. Todo científico sabe cuán difícil es recordar un grupo de hechos no demasiado extenso, hasta que no se haya dado forma a un cuadro teórico, aun primitivo, que los explique. No es por lo tanto de extrañar, y en ningún caso para culpar a los autores de estudios originales o de manuales, que una vez elaborada una teoría razonablemente coherente, no describan los hechos simples que han encontrado o que desean trasmisir al lector, sino que los revisten con la terminología de esa teoría o teorías. Tal procedimiento, aunque muy útil para recordar los hechos según un patrón bien dispuesto, tiende a borrar la distinción entre las observaciones reales y la teoría a que han dado origen. Y como las primeras siempre tienen alguna cualidad sensual, es muy fácil pensar que las teorías explican las cualidades sensuales, lo cual, desde luego, nunca hacen.

## Los límites de eficacia de los órganos de los sentidos

U. N. M. S. M.

BIBLIOTECA CENTRAL  
HEMEROTECA  
FONDO ANTIGUO

Los órganos de los sentidos son las puertas a través de las cuales nos enteramos de lo que hay a nuestro alrededor y de lo que allí sucede. Verificamos nuestro contorno tomando muestras de él con nuestros órganos de los sentidos; con la nariz un vestigio de la substancia olorosa, con el ojo una pequeña parte de la luz, ya proceda del sol o las lámparas o sea reflejada por los objetos, con el oído una parte de la energía sonora que fluye en el espacio que nos rodea.

Cuanto más pequeñas sean las muestras con que se contentan esos órganos, es decir, cuanto más sensibles sean, tanto más exactamente nos orientarán acerca de las condiciones de nuestro medio ambiente. ¿En qué grado son eficaces —preguntamos— los mejores órganos de los sentidos del hombre y los animales? ¿Cuán sensibles son?

Empecemos con el ojo. ¿A qué distancia, por ejemplo, podemos distinguir aun la luz de una linterna de bolsillo? Habrá que tomar algunas medidas de precaución a fin de establecer la distancia más lejana posible. La noche debe ser cerrada, ninguna luz extraña ofuscarnos o distraernos, y nuestros ojos acostumbrarse durante un buen rato a la oscuridad (una media hora más o menos) para que alcancen su mayor eficacia. Si pudierámos hacer la prueba en esta forma, podríamos ver la bombilla a una distancia de 1.000 km.

Con arreglo a la claridad de la linterna de bolsillo, la distancia del ojo y el tamaño de la apertura ocular (pupila) por donde penetra la luz, podemos calcular la luz mínima que ha de percibir el ojo para reconocer la impresión de 'luz'. Según el cálculo, al límite de la visión el ojo tiene una sensibilidad de  $5 \cdot 10^{-17}$  vatio. Vatio: todo el mundo sabe por lo menos el nombre: conocemos bombillas de 25 vatios —que no alumbran mucho; una sensibilidad de 5 vatios da (en números redondos) la quinta parte de la superficie de semejante bombilla. ¿Y  $5 \cdot 10^{-17}$  vatio? Esto es 5 vatios dividido por un uno con 17 ceros. Una cantidad de luz realmente pequeña. Por lo demás, yo, al igual que el lector, no saco gran cosa en limpio con eso. Vamos pues a tratar de dar una idea más clara de tal dimensión.

Cuando dejo encendida, durante una hora, una estufa eléctrica que consume 1  $kV$ , el gasto es de un kilo-vatio hora; en dinero, 11 céntimos. Una bombilla pequeña

que sólo consume 1 vatio puede, por el mismo dinero, estar encendida durante 1.000 horas, ya que 1.000 son un kilovatio. ¿Durante cuánto tiempo debe mi ojo recibir —absorber— el más pequeño efecto de luz perceptible a fin de que esa cantidad de luz absorbida cueste también 11 céntimos? Un cálculo simple indica que se necesitarían dos millones de veces 1.000 millones de años. ¿Cuánto tiempo es éste? Los físicos opinan que el cosmos —no precisamente la tierra— existe desde hace sólo 2.000 millones de años. Un ojo, por tanto, que desde el comienzo del mundo hubiera consumido la energía límite de luz, no habría recibido más de la correspondiente a 1/100.000 de céntimo. ¿Es el ojo una excepción o existen otros órganos de los sentidos que sean capaces de tan asombrosa sensibilidad? No todos los órganos de los sentidos de los animales y el hombre han desarrollado semejante sensibilidad asombrosa, pero sí los mejores entre ellos, v. gr., el oído del hombre y el de la langosta que oyen sonidos extraordinariamente bajos. También tiene tan elevada sensibilidad un órgano de los sentidos, en los insectos, para la percepción de vibraciones. Este órgano es interesante en muchos aspectos. Por lo pronto, muchos insectos son 10.000 veces más sensibles que el hombre a las sacudidas y vibraciones. Pero lo asombroso es la magnitud real, o mejor dicho, pequeñez, de las vibraciones que muchos insectos pueden captar. Bastan movimientos de medio cienmillonésimo de milímetro. También esta cifra queremos ponerla en evidencia: un átomo de hidrógeno es en promedio 25 veces más grande que la más pequeña vibración que aun es capaz de percibir un saltamonte. U otra comparación: vamos a agrandar en un millón todas las dimensiones. El hombre tendría entonces 170.000 km de alto, es decir, llegaría a mitad del camino a la luna. Nuestro saltamonte de 4 cm de largo tendría 4.000 km de dimensión, es decir, iría desde el Cabo Norte, en Noruega, hasta Sicilia. ¡Su límite de sensibilidad a las vibraciones sería de medio milímetro! Sabiendo esas cifras se comprende que el grillo se calle apenas se le acerque alguien, por más cautelosamente que lo haga.

Si por otra parte se calculan a una misma escala las energías de la luz, el sonido y la vibración, lo que físicamente es posible, se obtienen cifras bastante parejas

para la sensibilidad máxima de los órganos de los sentidos antes mencionados.

Dichas cifras son tan fantásticamente pequeñas que uno se pregunta con razón si con tales órganos se han alcanzado los extremos de lo posible o si podría haber otros más eficaces. Una comparación con los aparatos físicos más sensibles muestra que éstos, en general, no lo son más. Uno de los más sensibles, por ejemplo, es un buen receptor radiofónico que reacciona a radiaciones electromagnéticas con una potencia de más o menos  $10^{-17}$  vatio; es, por lo tanto, tan eficaz como el ojo humano para la luz, el oído para el sonido o el órgano de los insectos para la percepción de vibraciones.

Estaríamos aquí realmente ante un límite absoluto tanto para los instrumentos de medición física como para los órganos de los sentidos. Se sabe que un receptor muy bueno, cuando es muy sensible, cruce un poco. Sobre todo si tiene que transmitir tonos muy elevados; lo que no se puede evitar ya que depende del carácter mismo del receptor. Los campos electromagnéticos del trasmisor actúan, desde luego, sobre el receptor de radio por intermedio de los electrones de la antena. Por otra parte, esos electrones por su propia naturaleza están sujetos a cierta agitación y, en consecuencia, se presentan fortuitamente a la entrada del receptor, unas veces más, otras menos. Este movimiento espontáneo de los electrones, completamente independiente del trasmisor, se hace perceptible como ruido. Lo mismo ocurre al oír: percibir sonidos significa darse cuenta de las fluctuaciones periódicas de la presión del aire. Esta se deja sentir porque las moléculas del aire chocan permanentemente contra las superficies limítrofes, están en continuo baile. Y chocan así también contra el tímpano; debido a la índole de la presión de aire ésta empuja contra el tímpano ya un poco más de moléculas ya un poco menos. Tales oscilaciones inevitables del número de moléculas de aire impelidas originan en el tímpano pequeñas variaciones de la presión. El oído las percibiría como ruido constante si fuera tan sólo un poco más sensible de lo que en realidad es. No tendría, por tanto, sentido hacerlo más eficaz ya que su rendimiento es el mejor físicamente obtenible.

También en el ojo hay un límite de la sensibilidad que no es posible superar: la luz está constituida físicamente de pequeñísimos relámpagos aislados de luz, los fenómenos elementales o quanta de luz. La física enseña que la luz no puede reducirse a discreción; menos energía de luz que un quantum no se puede obtener de una fuente luminosa y menos tampoco puede absorber el ojo. Estos quanta de energía indivisibles son muy pequeños. ¿Cuántos de esos quanta de luz se necesitan

para estimular el ojo del hombre o de un animal? Unos 40 a 50 quanta. Corresponden a la ya indicada sensibilidad a la luz de  $5.10^{-17}$  vatio. Pero no todos los quanta que caen en el ojo llegan a las células ópticas. Parte es reflejada por la córnea, parte es retenida por el cristalino; sólo unos 10 a 30 llegan a las células ópticas. Pero estos 10 a 30 quanta no caen sobre una célula óptica sino sobre una superficie de más o menos 100 células ópticas. Cada célula no obtendrá probablemente sino un quantum de luz. Y a ésta, la más pequeña energía de luz físicamente posible, reacciona la célula óptica. Un quantum basta para desencadenar en ella un proceso de excitación. La célula óptica no puede ser más eficaz de lo que ya es. No sería posible por motivos físicos. Tan increíble rendimiento de nuestros órganos de los sentidos nos llena de respetuoso asombro.

Se podrá objetar que si en verdad las células ópticas fueran tan eficaces, entonces deberíamos ver todas las estrellas, aun las más débiles, ya que no pueden enviar a nuestro ojo menos de un quantum de energía lumínosa y las células ópticas reaccionan ya a la absorción de un quantum de luz. A pesar de ello vemos las estrellas únicamente cuando poseen determinada intensidad, es decir, cuando envían a nuestro ojo cierto número de quanta de luz en un tiempo dado. Hay una serie de motivos que hacen comprensible esta contradicción aparente. Uno es que las células ópticas son, desde luego, tan sensibles como es posible, o sea, que un solo quantum de luz las excita; pero nuestro *sistema nervioso en conjunto* sólo permite captar la luz cuando dentro de un tiempo determinado, muy corto, llegan al sistema nervioso central, varias excitaciones, precisamente, de 2 a 5, procedentes de las mismas células ópticas o de células próximas. Esta disposición debe entenderse como una medida de protección. En procesos físicos elementales aislados, como la absorción de un solo quantum de luz, nunca hay la seguridad de que no correspondan a otra motivación y no a la incidencia de un rayo de luz. Contra semejante imprevisibilidad de los procesos físicos elementales aislados, que pueden ocurrir espontáneamente sin influencia externa, se protege el organismo registrando de inmediato cada excitación pero no transmitiendo la señal a los centros más altos sino al producirse una segunda ocurrencia de la misma clase en la misma célula.

Cuando por lo tanto se nos pregunta acerca de los límites de sensibilidad de los órganos de los sentidos, en especial en relación con los estímulos de más reducida energía, se puede responder: muchos órganos de

# Paul Nougé

## La visión burlada

SERÍA DE DESEAR UNA TEORÍA GENERAL DE LA VISIÓN QUE NO ENTRARA EN CONTRADICCIÓN FLAGRANTE CON LOS HECHOS DE LA OBSERVACIÓN COTIDIANA . . .

El ojo que ve todavía lo que ya no es, la estrella; sobre la pantalla, la imagen desaparecida; que no ve lo que es demasiado lento, la hierba que crece, la vejez; que reconoce una mujer, y es otra, un gato y es un zapato, su amor y es el vacío —la libertad del ojo debería habernos puesto hace tiempo en guardia.

De esta libertad, que no ha cesado de ejercerse a nuestras expensas, vendría sacar alguna ventaja.

Ya habían pensado en ello los prestidigitadores, sin demasiada precisión, quizás, pero con éxito.

Por eso, hacer invisible, hacerse invisible, esa vieja esperanza, no es tal vez tan químérico como se quiere creer. Pero la solución no está en el sentido de los cuentos árabes. Si te cargo los brazos con un saco de plomo, el jardín turbador que atravesarás luego no existirá en absoluto para tus ojos petrificados. Tú mismo eres invisible a la luz de esa dama bella que arrebata todas las miradas.

. . . Hay también esa historia de la carta robada, singularmente edificante.

La anatomía, la fisiología pueden jugarle sucias tretas a quien las sigue demasiado de cerca; la sicología abstracta y la ciencia óptica nos ciegan.

La asimilación del ojo a un espejo, a la cámara oscura no está exenta de desastres.

No basta para verlo que el objeto iluminado exista ante el ojo abierto.

Los objetos no se imponen a nuestro ojo; cuanto más vienen a solicitarlo de manera más o menos confusa o insistente. La pasividad no es aquí pertinente. Ver es un acto; el ojo ve como la mano agarra. Nuestra mano puede pasar al alcance de muchas cosas que nada le incita a coger; nuestro ojo abierto pasa sobre muchas cosas que permanecen, en el sentido *físico* del término, *invisibles*.

La visión es discontinua.

No vemos sino lo que tenemos algún interés en ver. Puede nacer súbitamente el interés que nos hace descubrir aquello a cuyo lado pasábamos desde hacía años sin verlo. Y se trata, desde luego, de ver. El terror ilumina brutalmente el objeto, o el deseo, o el placer, y hablaremos de amenaza, de encanto, de desagrado cuando tengamos más tarde que explicarnos a nosotros mismos.

Lo que es cierto de los objetos lo es también de su imagen. Deseamos penetrar en ese bosque, ya sea real o pintado. No lo vemos sino al precio de semejante deseo. Y no tener ese deseo, no ver ese bosque, en ciertas circunstancias retrata al hombre.

Lo que es cierto de la visión lo es también de los otros sentidos. No escuchamos sino las palabras que tenemos algún interés en escuchar, en un lugar público las de las personas que nos son familiares, o curiosas por algún aspecto, pero no la de los indiferentes. Soledad meditativa de los cafés muy frecuentados...

Es por influencia de un recuerdo desgarrador que percibimos de pronto ese débil perfume de rosas.

No hemos sentido nada de ese choque y en cambio sí el imperceptible roce de una mano deliciosa.

No basta con crear un objeto, no basta con que sea para que se le vea. Hay que mostrarlo, es decir, excitar en el espectador, por algún artificio, el deseo, la necesidad de verlo.

Es aquí que intervienen por suerte esas cosas íntimas y banales, ciertas figuras y ciertos movimientos estrechamente ligados a toda existencia humana, alicientes seguros que siempre y tan fácilmente nos comprometen.

A ese propósito, convendría dirigirse a las coquetas, a los estafadores, a la gente de feria y de comercio. Ellos nos informarán con más exactitud que los pintores.

# Carlos Germán Belli

## Dos sextinas

### SEXTINA DE LOS DESIGUALES

UN asno soy ahora, y miro a yegua,  
bocado del caballo y no del asno,  
y después rozo un pétalo de rosa,  
con estas ramas cuando mudo en olmo,  
en tanto que mi lumbre de gran día,  
el pubis ilumina de la noche.

Desde siempre amé a la secreta noche,  
exactamente igual como a la yegua,  
una esquiva por ser yo siempre día,  
y la otra por mirarme no más asno,  
que ni cuando me cambio en ufano olmo,  
conquistar puedo a la exquisita rosa.

Cuánto he soñado por ceñir a rosa,  
o adentrarme en el alma de la noche,  
mas solitario como día u olmo  
he quedado y aun ante rauda yegua,  
inalcanzable en mis momentos de asno,  
tan desvalido como el propio día.

Si noche huye mi ardiente luz de día,  
y por pobre olmo olvídame la rosa,  
¿cómo me las veré luciendo en asno?  
Que sea como fuere, ajena noche,  
no huyáis del día; ni del asno, ¡oh yegua!;  
ni vos, flor, del eterno inmóvil olmo.

Mas sé bien que la rosa nunca a olmo  
pertenecerá ni la noche al día,  
ni un híbrido de mí querrá la yegua;  
y sólo alcanzo espinas de la rosa,  
en tanto que la impenetrable noche,  
me esquiva por ser día y olmo y asno.

Aunque mil atributos tengo de asno,  
en mi destino pienso siendo un olmo,  
ante la orilla misma de la noche;  
pues si fugaz mi paso cuando día,  
e inmóvil punto al lado de la rosa,  
que vivo y muero por la fina yegua.

¡Ay! ni olmo a la medida de la rosa,  
y aun menos asno de la esquiva yegua,  
mas yo día ando siempre tras la noche.

### SEXTINA DE LA DISMINUCION

Del álbum de familia la gran foto,  
en donde el continente de los kilos  
repartido fue lindamente en trozos,  
en los haces y enveses deste fardo,  
bajo las vueltas de divina soga,  
ciñendo con el celo de su nudo.

No faltaba de la razón el nudo,  
como bien puede verse en esta foto,  
y aun de flamante nylon era la soga,  
que unía los recién pesados kilos,  
en el interior del prenatal fardo,  
engarzando entre sí todos los trozos.

Como piezas de máquinas los trozos,  
cada cual con su inextricable nudo,  
entre los pliegues del corporal fardo,  
que lucir nunca hicieron en las fotos  
bajo arpillera mal mezclados kilos  
ni en Rayos X tumefactas sogas.

Mas cierto día rómpense las sogas  
y descuajaringados van los trozos  
volando por el aire con sus kilos,  
por no haber la fijeza del buen nudo,  
y cuando hay que tomar hoy nueva foto  
no saben cómo hacer posar el fardo.

Así despachurrado se haya el fardo  
por exclusiva culpa de las sogas,  
y nunca más en otra nueva foto,  
en dulce popurrí estarán los trozos,  
sino por siempre desatado el nudo  
y ya sin continente cada kilo.

En fin ahora sólo febles kilos,  
cuyo peso no vale nada en fardo,  
y ni híbrido son por no haber el nudo  
del todopoderoso de las sogas,  
que desmembrado yace cada trozo  
antes del acabóse de la foto.

Danos, Dios mío, de tu soga el nudo,  
que si no en nueva foto qué de trozos  
y aun kilos como pizcas en los fardos.



DIBUJO DE FERNAND LÉGER

# Eleodoro Vargas Vicuña

## El cristal con que se mira

¡Tiempos de vida solos!

Durante años supo vivir lejos. Podría decirse siglos. Lo cierto es que jamás pudimos verlo. Aunque mamá decía que en nuestra infancia, había sabido jugarnos a la ronda del lobo.

Hoy, no se atrevían a desafiar el secreto, como el caso de abuela a quien no conocimos marido. Raza de mujeres solas.

Sin embargo, yo tenía imágenes de rostros de nubes cambiantes, de caras con ojos brillantes y melancólicos como los ojos de los perros tristes.

No recordaba finalmente, sino una flacura, una adolorida cintura quebrada de mono y unas manos frotándose entre ellas. Sus pasos de un pie acabado de irse.

De nada de sus actos puedo hablar. De sus actos conmigo. De alguna caricia o de algún olvido o regalo. Menos de una palabra suya.

Solamente a veces, en mi sonrisa o en una mueca involuntaria, aparecía su gesto casi hasta reconocerse su rostro.

Sé que ese gesto era extraño a mí, que no me pertenecía.

"Igual a su padre", trataban de imaginar.

"Yo diría: don Heliodoro, vivo".

"Sobre todo cuando se deja llevar de sus emociones".

Así, este es un lugar en el cual nadie a nadie mira de frente. Son los pasillos del Congreso en donde, si hablan, como en una confabulación, con las manos de haber terminado de esconder algo.

Otras veces, los más seguros, los viejos, me miran comparándome, y tratan de penetrar esta apariencia en que siento como si tuviera pelos en la cara y me quemara lo sanguíneo del coraje.

Es que las gentes van de sí, hacia lo desconocido de su corazón por falta de amor. Ellos, los áridos.

Y sólo la madre queda: Mi cuerpo y mi figura frente a ella.

Me mira. Me recuerda. Me reconoce. Trata de descubrirme: A mí que soy su pensamiento.

Nos consta lo siguiente: Hombres que van indudables hacia todas partes; seguros, y no pasan de la Iglesia. Allá se dejan caer en el oscuro pozo de embrutecimiento. O si no caen en La Casa del Partido, o en la cueva de cemento y acero de la Banca y el Comercio.

"El mismo asunto con diferente bitoque", diría Edgardo, refiriéndose a ellos, los sabedores de saber hacia dónde van.

Vi una vez cómo se evadían los jóvenes. Veo. Cómo las gentes huyen, adquieren la posesión de un temor o de una duda y sin voltear se van hacia dónde.

Otros, no se atreven a trasponer la puerta. Mi madre habla de los caminos; mientras el aire, perciben el aire aterrados, enterrados de su miedo, sobre la mala yerba, en un aura de malignidad que corrompe cosas.

Yo pregunto. Yo tan susceptible. Tan enfermo de pensar que piensan en mí: A dónde irían que podrían olvidarme.

Y me digo que yo sí los pienso. Que existen por mí porque los amo. Entonces mal pueden concebir como Paul, antes de encontrarse con su muerte: “¡Mañana me voy en pleno día pero a oscuras!”, en el sabio lenguaje popular del cual vivió.

Me afirma en mi madre. En mi madre quien me piensa. Y siento que lo que me une a estos lugares, a esta ciudad, a estas avenidas y paseos, a estas oficinas públicas, a estos centros de creación, es la presencia de mi madre.

Nada en la memoria de la mente sino en la memoria de los días, cuando la humedad, el calor y el sol ventean perversos por calles, puertas y ventanas, y es la noche y los cornetines de tortura, enuncian la presencia del insecto en el insomnio.

Me afirma sobre todo en la imagen de los parques, en los cuales hallo mi juventud, y mi sangre y mi alegría, son un restallante sol de alegría. Mis entrañas alcanzan de este modo, zonas de libre expansión en las que me desarollo como los orígenes del río.

Estamos hoy en el verano, y trato como ayer, de comprobar lo paternal. Puedo acercarme a la playa donde ellos ensayan su magnífica vida holgazana. Sorprenderlos al medio día, en el esplendor corporal, y luego a la tarde, confundirme pensando si serán sombras que se alargan y se contraen. Y ver si en el día la esplendidez de la luz los ciega, en el oscurecer, la ceguera del mar sin corazón los deja. Desanimados, simplemente como ánimas, en su débil esfuerzo, esta su vida de espectros. Su manera de estar frente a las cosas. Su pensamiento frente a los hechos y las cosas. Sobre todo a las palabras. Ellos, hijos de la simple palabra de sus padres.

Por esto aquí frente a mí mismo, los recuerdo y puedo volver a desafiar la rotura de la palabra, más difícil que matar a un hombre.

Y sucediera ahora, que si supieran de mi presencia, mi cercanía, me mirarían asustados, se persignarían y escaparían de verdad hacia su verdadero miedo. Entre ellos por la noche, hablarían muy bajo, se encogerían uno contra otro, aproximados a la noche del espacio. O desde la terraza, atisbarían aterrizados, por la bocina de otro mundo de los carros contra incendios.

Entonces diría yo que ellos son su peligro y su miedo. Su pobre soledad sin palabra que ni la oración los cura.

Lo cierto es que estaban sorprendidos de su sorpresa: El que no vinieran a verme y yo apareciera allí sin que me hubieran citado.

Consideraban un andariego y se explicaban:

“Yo siempre he dicho que son la encarnación de un espíritu abyecto”.

"Porque no siendo así. ¿Cómo es?"

Observaban al indigente. Descubrían su orgullo. Casi el desprecio con que recibía, tal como si terminara de cobrar una deuda. No, no se explicaban.

Sonreían optimistas de un nuevo encuentro, y volvían a sus pies pasajeros de las avenidas; atravesando plazas, esquivando autos, a toda prisa de los ómnibus bestiales.

Yo seguía olvidado, tratando de incorporarme, de tener sed o hambre, para de alguna manera saber que vivía entre esa caterva de inexistentes como un espejo.

En donde, casi de bruces contra mí mismo, en el Parque de la Exposición, estuve cerca del entendimiento. Allí, cuando en la niñez jugaba frente a los animales acorralados. En el estanque donde ingenuos peces de colores, penetran el agua como penes vivos, autónomos, en un puro placer de movimiento. Allí frente al recuerdo del águila encadenada a la roca. Allí:

Asomé al agua y el movimiento apenas perceptible de una hoja imperceptible, delineó mi faz en la activa superficie.

"No puedo ser yo", dudé.

Era un aspecto muy extraño lo que me sucedía. Y di la vuelta para cerciorarme de si algún animal estuviera detrás o si en verdad era un animal saliendo del estanque.

Me sorprendí conmovido, mirando con asombro, un animal que salía y no terminaba de salir. Un animal muy raro en el cual por nunca jamás pude reconocerme.

De ese incidente me valí para decirme: Son ellos. Los que confían y saben cuál es su rostro. Los que tienen fe y saben lo que son y a dónde van. Y saben sin duda por la costumbre de preguntarse, de tener un nombre, una profesión, un hogar, una misa, un discurso, aunque fuera un poco de dinero, que ese es el rostro que corresponde a su cara.

Yo me dije dudando del animal del estanque: "Tardaré mucho hasta llegar a semejarme a mí, hasta ser yo mismo. Con la promesa que me prometí: el de darme cuenta de esto, de lo que me sucede. No por la costumbre, sino por el descubrimiento. No por imaginar lo que no vi, sino por ver lo que subsiste entre este cuerpo que toco y el día que me rodea".

Allí me quedé tranquilamente paralizado. Así como ahora. Pensando de nuevo. Las palabras:

"Qué significamos (esta corriente de agonía atravesándonos, esta excéntrica subterránea melodía de la existencia impulsándonos a la vida), sino por reconocernos frente a la cambiante fotografía, la constancia de ser uno mismo en uno".

¡Ah, quehaceres del transcurso bajo tantos soles. En diferentes veranos!

Marco Antonio Montes de Oca

## La confesión del mago

PARA DAVE Y ELAINE MARKSON

DONDE primaveras bailan enlazadas  
Yo era el único centinela que dormía;  
Todo el calor del paraíso se escapaba  
Cuando mi máscara de papel secante  
A cántaros sorbía el irrestañado plenilunio.  
Me faltaba una balanza sensible a las caricias  
Mis visiones no tripulaban el mágico tapete de un último grito  
Y a tambor batiente otros conquistaban su reposo,  
Hundían sus manos en el espejo sin hacerlo trizas,  
Contentos porque su espina dorsal al fin ya conducía  
El despegue ritual y el incienso más claro.  
Otros, eran otros los que decían : *quien no peca*  
*No es bueno con su cuerpo;*  
Otros saltaban empalizadas de colmillos áureos sin deslumbrarse;  
Escuchaban gritos de sirena que desgarra su falda de escamas al dar a luz,  
Gritos de pájara adámica entre la hoguera de mis huesos rotos  
Mientras el palo de mesana crujía  
Sobre la marea feroz, inconquistable y anárquica.  
¡Otros, siempre otros!  
Su errar sobre las aguas era dulce  
Pero mis bodas con el sueño eran de plomo.  
De plomo fundido en las imprentas, de grueso plomo líquido  
Que me hacía añorar las brisas del infierno.  
Entonces pensé en cierta noche apenas enemiga,  
Dalia cegada por los pétalos que le invaden la frente, noche a tientas,  
Eva que se viste de inocencia cuando el pavor ensancha la pupila  
Hasta volverla un túnel natural por donde se fuga el hombre y su futuro.  
Y pensaba muchas cosas... Muchas cosas y mares yo pensaba :

Ecos y colas estrelladas enroscándose en la escalera de mis venas;  
Vitrales de bíblica firmeza deshaciéndose,  
Llegando mi espalda con su zodíaco multicolor y su lava de corales  
Entonces amé con furia estar despierto  
En este mismo valle en que primaveras insomnes,  
Entrelazan sus verdes muslos  
Junto a otros despiertos centinelas.  
Ya no crujía el palo de mesana.  
Los altares que el júbilo cubre o adiamanta  
Fueron tan grandes como la necesidad de arrodillarme.  
Los campos cantaron hasta que ninguna tribu de cigarras se pudo oír.  
Los campos cantaron desde la garganta en espiral del caracol marino,  
Y mi amor por la obra del hombre y las omisiones de los dioses,  
Interceptó palomas ya lanzadas  
Porque era necesario acompañarlas en su vuelo.



VASARELY

## DOS NARRADORES DE CHECOESLOVAQUIA

Es bastante dudoso el grado en que percibimos los distintos niveles de lo expresado, consciente e inconscientemente, en una obra literaria a cuyo contexto social y cultural somos ajenos, como es incierta nuestra capacidad para reconocer las situaciones y problemas a que en esa obra apenas se alude —tanto están presentes y constantes en el medio original. ¿Y cómo discriminar los rasgos que expresan un intento de diferenciación respecto a la tradición o tradiciones imperantes, cómo separar las diversas corrientes de influencia que se amalgaman en un conjunto aparentemente homogéneo, peculiar y definitivo? Pero ese contorno vago, ese aislamiento, esas equivocaciones y falsas interpretaciones de las literaturas lejanas —en el espacio o en el tiempo—, hacen tal vez más directamente captables ciertos elementos sutiles y misteriosos de toda obra de arte, los que la mantienen vigente y actuante cuando ya han desaparecido buena parte de las referencias y pretextos que fueron primitivamente su razón de ser (mitologías, teologías, prejuicios de clase, intereses de grupo, etc.). Se explicaría así no sólo la atracción por las literaturas en otras idiomas o de otros círculos culturales sino el que su frequentación haya siempre dado tan buenos frutos. Los injertos de «exotismo» muchas veces han sido fermento de renacimientos, aun en los bautizados tradicionales e indígenas. Siempre llama la atención lo que es diferente y en la confrontación con esa extrañeza nos reconocemos lo propio y auténtico.

Pero en el tráfico internacional actual de valores culturales los de los pequeños pueblos o regiones pocas veces llegan a alcanzar circulación notable o cotización fija. Por lo general son necesarios sucesos extraliterarios para que se repare también en su arte o su poesía. Los últimos acontecimientos políticos de Checoeslovaquia han hecho, por ejemplo, que se preste —al menos en Europa— más interés a las manifestaciones de su teatro, su cine y hasta su poesía, su crítica literaria y su teoría estética. ¿Quién antes se había preocupado por lo que producía en esos campos? Desde luego, los nombres de tres grandes escritores contemporáneos oriundos de Praga son conocidos en todo el mundo: Rilke, Werfel y Kafka (y éste último sigue en candelero de polémica y actualidad aunque hace veinte años los catequistas del 'realismo socialista' hablaron de *quemarlo* y se haya tenido que esperar hasta 1957 para ver su primera edición en checo y hasta 1964 para la primera versión rusa de *LA COLONIA PENITENCIARIA*), pero los tres escribieron en alemán. La sola excepción sería tal vez la del 'soldado Schweik', aunque la fama rodearía más al personaje que al autor y es necesario que se nos recuerde que Jaroslav Hasek —contemporáneo y amigo de Kafka— fue algo más que el autor de un solo libro y el creador de un tipo humano inmortal.

De lo mucho que se ha escrito, y sigue escribiéndose, en Europa y América a propósito de la increíble hazaña del

pueblo checoeslovaco —“nada menos que pretender dar un rostro humano al socialismo”— sólo señalaremos dos o tres puntos pertinentes a esta introducción.

Primero, hasta hace veinte años 'Checoeslovaquia era uno de los países industriales más importantes de Europa central'. Segundo, la suya es una de las tradiciones culturales más viejas de la Europa (la Universidad Carlos IV de Praga, fundada en 1251, es más antigua que la Soborna y que Oxford). Tercero, la resistencia a la dominación extranjera y a la tiranía y el papel de los intelectuales en ella tiene lejanos antecedentes; en la antigua Bohemia, bajo el yugo de los Habsburgo, durante tres siglos —escribe Claude Roy— los intelectuales y los poetas hicieron todos al mismo tiempo de publicistas y agitadores "culturales". La breve primera República terminó triste y trágicamente bajo Hitler (entre los miles de judíos exterminados estuvieron las tres hermanas de Kafka). A la liberación, los rusos fueron recibidos como «hermanos». Además de que el pensamiento marxista y la literatura «proletaria» estaban arraigados en el país, también el contagio «comunista» había alcanzado a otros sectores, entre ellos el movimiento surrealista cuya influencia es aun perceptible. Pero, según observadores perspicaces, la situación se deterioró rápidamente: hubo 'no sólo una descomposición creciente de la vida política y económica sino un desafecto cada vez más violento de la *intelligentsia* checa respecto a un régimen que la mayoría de los escritores había acogido ya con entusiasmo ya con un prejuicio más bien favorable'. Las cifras siguientes, dadas por el Ministro de Justicia, Dr. Bohuslav Kucera, dicen en su laconismo lo horrible de la experiencia de esos años: 'entre 60,000 y 70.000 checos, principalmente víctimas de los procesos políticos, ex reclusos de campos de concentración, han de ser rehabilitados con arreglo a un programa decenal' (declaración del 23. VII. 68). En el largo y penoso proceso de oposición que dio como resultado la modificación estructural del régimen, tuvo especial parte el semanario *LITERARNI LISTY*, 'uno de los más valientes propugnadores de un socialismo humano', que con un tiraje de 260.000 ejemplares no alcanzaba a satisfacer la demanda. Allí los principales y más populares escritores checos hicieron una labor conforme a lo tradicional en el país: 'en ausencia de la política asume su papel la literatura' conforme aclaró su secretario de redacción, Ludvík Vaculík (autor también del célebre manifiesto de las dos mil palabras). Nos ha parecido que a los lectores de 'Amaru' podía interesar la especie de literatura creada por esos opositores del autoritarismo y campeones de un socialismo libertario; entre traducciones alemanas recientes de escritores checos hemos escogido algunas páginas de Bohumil Hrabal e Ivan Vyskocil.

El primero pertenece al Comité de Redacción de la revista antes citada y se inscribe, según sus críticos, en la tradición de Hasek. Los franceses ven además en él una

## Bohumil Hrabal

### ¿Quiere usted ver la ciudad dorada?

Un hombrecito, el señor Bamba, dueño de una funeraria, salió de la ciudad y bajó hacia el río. Tomó en dirección del bosquecillo de encinas.

“¡Señor Bamba!”

El señor Bamba se dio vuelta. “Vean, ¡el señor Kytka”, dijo. “¿Qué hace usted por el río? ¿En busca de inspiración?”

“No”, contestó el señor Kytka, “precisamente acabo de buscarle, pero no di con su físico en casa. Señor Bamba, ¿tendría un tiempecito para mí?”

“Para un poeta, siempre”, dijo el señor Bamba.

“Pues bien: nosotros los surrealistas quisiéramos que usted pusiera su almacén por una noche a nuestra disposición.”

“¡Lo dice en serio! ¿No querrán convertir mi tienda, con sus féretros, en un cabaret?”

“Nada de cabareterías, señor Bamba. Para que sepa, nosotros juramos no sólo por Breton y Eluard sino también por Karel Hynek Mácha.”

“¿Y qué hay con eso?”

“En su almacén tendría lugar una ceremonia enmemoración del aniversario de su muerte. Jan z Wojkowic dará una conferencia.”

“¿Jan z Wojkowic? ¡Pero si hace veinte años que no abandona el lecho!”

“Por eso corro detrás suyo, señor Bamba”, aclaró el poeta, “para enterarle que queremos traer a su funeraria al veterano poeta junto con su cama.”

“¡Qué gran cosa!”

“Sí.” El poeta Kytka se asomó a contemplar por encima del murito de piedra, detrás del cual pacían dos novillos.

“¿Se tomarán también fotografías, entonces?”, preguntó el señor Bamba y se irguió sobre las puntas de los pies.

“Desde luego. Y las pornografías serán enviadas a París, al señor André Breton en persona. Mire, estas vacas hacen como toros.”

“¿Dónde?”, preguntó el señor Bamba, empinándose.

“Si me permite, le puedo alzar.”

El propietario de la funeraria abrió los brazos, y el poeta lo levantó sin esfuerzo.

“Esos no son toros sino vacas”, dijo el señor Bamba.

“¿Lo bajo de nuevo?”

“Sí, basta”, dijo el señor Bamba otra vez en tierra, y siguió caminando pensativo. “Siempre que el veterano poeta esté conforme con el traslado en cama, pero ese no cree más que en transmisiones del pensamiento.”

“Por allí no hay problema”, opinó el poeta. “Mi último objeto sexual, la empleada del correo, está mal del pecho y se hace curar mediante imposición de manos por el anciano poeta. En esta oportunidad es ella la que ha arreglado el asunto con él.”

“Señor Kytka, ¿es que acaso usted quiere tomarme el pelo? ¿Es esto una broma?”

“¿Tomarle el pelo yo a usted?”

---

#### DOS NARRADORES...

mezcla de Queneau y Marcel Aymé. Hrabal (1914) publicó su primer libro a los 48 años. Siguió estudios de derecho y entre numerosas ocupaciones —escribiente de notario, fundidor, tramoyista, etc.— tuvo también durante la guerra, la de jefe del movimiento de trenes en una pequeña estación, experiencia que dio el tema al relato que posteriormente sirvió para un filme de gran éxito. En sus cuentos de un tono muy especial ('cruel y afectuoso'), se nota un intencionado careo de dos niveles de la realidad tan desconectados uno de otro que su presentación simultánea puede tener resultado tan

explosivo como la conocida imagen de Lautréamont ('bello como el encuentro fortuito etc.)

Vyskocil es más joven (1929). Fue maestro y sicólogo antes de dedicarse al teatro. En sus relatos (4 colecciones hasta ahora) los críticos reconocen 'análisis detallados y complicados del hombre normalmente patológico'; sería un representante, también él, del humor negro, y utilizaría esa forma de expresión artística 'como medio de vivir y de sobrevivir en una sociedad cuyo absurdo cotidiano no deja otra salida sino quebrarse o broncearse'.

"Bien, le creo."

Los dos paseaban a lo largo del bosquecillo de encinas. En la otra orilla hacía ejercicio un cuerpo de bomberos; los cascos relucían. Dos bomberos estaban de rodillas junto a la bomba, un tercero sostenía el pitón de la manguera; estaba con las piernas abiertas y aguardaba el chorro de agua. Un poco aparte se hallaba el corneta, una de sus manos apoyada en la cadera, la otra sosteniendo la corneta en los labios; cuando el comandante dio la orden, tocó la corneta. Del pitón no cayó una sola gota de agua.

"Líbido reprimida", comprobó el poeta.

"Pero no hay manera. La funeraria la tengo en el sótano. En el primer piso deposito el carbón", dijo el señor Bamba.

"Tanto más paranoica resultará la celebración", consideró el poeta, quien se volteó y gritó encima del río: "espero que pronto les funcione la bomba."

"Eh, vaca lechera jordana", gritó en respuesta un bombero. "Espero que funcione la tuya."

"¿Se podrá bajar la cama al sótano?", preguntó el señor Bamba. "¿Y en caso que llueva? ¿No sería mejor que pusiéramos la cama con el poeta en la carroza fúnebre y que pasara ésta delante de los portales? Así podría Jan z Wojkowic hacer sus reverencias detrás de los vidrios."

"Justo", aprobó el poeta. "Eso sería bastante esquizofrénico. Señor Bamba, qué excelentes ocurrencias tiene usted. ¿No quisiera formar parte de nuestro grupo surrealista?"

"¡Oh, no!" Rechazó tímidamente el señor Bamba. "Ya soy miembro de la Sociedad de embellecimiento urbano."

"Lo importante es que haya suficiente cantidad del terciopelo negro con que usted cubre el catafalco. Sería bueno tapizar con esas gualdrapas las bóvedas del sótano."

"Es cierto. No hay sino que empuñar esos paños de terciopelo para que rueden fuera los bienaventurados."

"Exacto, y ¿qué tal si hacemos imprimir las invitaciones a la conferencia sobre Mácha en coronitas de cartulina lila?", averiguó el poeta, luego vociferó sobre el río: "Espero que pronto les funcione la bomba."

"Maldita vaca lechera jordana, ¿quiéres una buena cachetada?", maldijeron los bomberos, saltando en el agua hasta la rodilla y amenazando con los puños.

"¿Fotografías de mi almacén llegarán entonces a París?"

"Naturalmente. Nosotros los surrealistas somos, al fin y al cabo, un movimiento intercontinental. Somos per-

sonas ilustradas. Yacemos a los pies de la gran esfinge."

El poeta se desvió de su acompañante para gritar nuevamente sobre el río: "Espero que pronto les funcione la bomba."

Los bomberos abandonaron las mangueras y corrieron al río; esta vez también estaba entre ellos el comandante; el agua les cubría hasta la rodilla y amenazaban con tuercas y llaves inglesas:

"Tu, Bamba, animal, échate de cabeza al Elba."

El señor Bamba se asustó. "Yo no he dicho nada."

"En el próximo entierro te rompemos el crucifijo en el cráneo", rugió el comandante.

"Mire, hombre, en la que me ha metido", dijo el señor Bamba, la mirada ensombrecida. "Hay un montón de bomberos, y ahora van a encargar sus entierros a la competencia. Los entierros de los bomberos tienen siempre algo festivo."

"Enajenemos un poco la vida de los buenos tipos", aclaró el poeta; se puso las manos en la boca y gritó: "¡Fui yo, Kytka!"

"¡Tú, Kitka, bastardo" —voceó el comandante—, "tú también recibirás tu parte!"

El señor Bamba se frotó las manos. "Usted no sólo es un poeta, señor Kytka, sino también todo un carácter. ¿Qué le parece si bajamos de la farmacia el ángel blanco y lo colgamos sobre la cama? ¿O si consiguiéramos que el relojero Cerha descolgara el gran reloj que tiene sobre la tienda y lo instalaramos sobre el atril? Sería lindo que en la velada a Mácha se oyera el tic tac de un segundero grande como mi pierna."

El dueño de la funeraria respiró con dificultad, el poeta tragó saliva.

"Señor Bamba, por usted fluye una doble corriente maníaca. Yo me pincho con alfileres para inspirarme y a usted le brotan las ocurrencias de la manga." Alzó la mirada a las nubes. "¡Usted es un poeta!"

"Exagera usted", replicó modestamente el señor Bamba.

"No, no", insistió el poeta. "Los paganos que desconocían la fe llegaron sin embargo a la verdad... ¿De acuerdo, entonces, señor Bamba?" Le tendió su enorme mano.

"Conforme", respondió el señor Bamba y puso su manita en la garra del poeta.

El señor Kytka miró la hora. Sacó luego un par de tarjetas postales del bolsillo interior de su saco. "En unos minutos dejaré estas vistas en el vagón correo

del tren a Praga, ya que el administrador del correo ha excluido mis obras de arte del servicio regular, al parecer, por pornográficas."

El señor Bamba puso las postales en abanico y se cogió la cabeza. "¿Cómo las hace?", preguntó asombrado.

"Recorto primero el manual de medicina sexual de mi madre, luego un catálogo de ropa interior femenina, finalmente un ejemplar de la biblia de Kralitz", explicó el poeta y con un movimiento de la mano hizo detenerse al dueño de la funeraria. "A continuación me busco un lugar apropiado y me abandono al murmullo automático. Los recortes los pego sobre fotografías de mujeres desnudas de principios del siglo."

"¿Y qué opinan de eso los del vagón correo?"

"Anteayer, ayer, hoy —siempre es lo mismo: deslizo las vistas por el buzón del vagón y golpeo con el puño contra la pared del vagón. El cobrador reúne las tarjetas para sellarlas. Me sitúo entretanto en la vía contigua y observo desde allí cómo el empleado se agarra la cabeza, cómo gesticula dentro del vagón, cómo llama mediante una seña a sus colegas. Juntos contemplan las tarjetas, juntos se agarran la cabeza. Luego el que ostenta una placa de caucho verde sube a la locomotora que precisamente recibe agua. El maquinista se limpia las manos en la estopa, mira las figuras y se rasca la cabeza. La atracción de los objetos surrealistas, señor Bamba, es prodigiosa."

"Desgraciadamente ya soy miembro de la Sociedad de ornato urbano", murmuró el señor Bamba. "¿Y a quién envía usted, en realidad, las postales?"

"A muchachas hermosas que no desean seguir viviendo sexualmente cohibidas", contestó el poeta. "La realidad es alcohólica, o no es nada."

"De acuerdo", confirmó el señor Bamba y estiró el cuello. "Antes, cuando usted me alzó al lado del murito, recordé la historia de la criada que mostró la ciudad dorada al muchachito que cuidaba. Al ponerlo de nuevo sobre el suelo, el joven cayó muerto. ¿Ha oido hablar de ello?"

"No..." El poeta aguzó el oído.

"Pero el momento culminante sucedió sólo cuando se vio la causa, y el juez gritó "¿Mas cómo ha podido acontecer esto?" A lo que la criada, tan grande como usted, preguntó al juez "¿Quiere usted ver la ciudad

dorada?" "Sí", contestó éste. La acusada tomó entonces la cabeza del juez entre las palmas de sus manos y elevó al hombre hasta el techo. Cuando lo puso de nuevo sobre sus piernas, el juez se derrumbó muerto."

"Sencillamente fulminante", exclamó el poeta, miró al cielo y se lamentó:

"¡Me hurgo y revuelvo el cerebro en busca de ideas dando vueltas por la plaza del mercado, y éste no tiene sino que sacudir la manga!"

"Señor Kytka", continuó el señor Bamba, "este asunto no me deja tranquilo; con frecuencia mi padre me mostró la ciudad dorada, pero nunca pasó nada. ¿Será que la gente es ahora más frágil? ¡A ver, probemos!"

"No podrá alzarme muy alto", opinó el poeta.

"Pero usted a mí, sí. En comparación con usted, yo soy un niño."

A la otra orilla empezó ahora a funcionar el motor, el corneta se llevó el instrumento dorado a los labios, el encargado de la manguera agarró el pitón dorado y abrió las piernas para que el chorro de agua no le hiciera titubear. Los yelmos brillaban como cofias doradas. El chorro brotó de la manguera y sacudió al bombero.

"Y ahora", gritó el comandante mostrando con gesto teatral el chorro de agua que describía un arco alto y caía en medio del río. "¿Funciona o no funciona?"

"Esta vez, sí", vociferó a su vez el poeta, "pero, ¿cómo fue cuando tuvieron que apagar el incendio en Drahelice?"

"¡Animal!, espera no más que te atrapemos!", rugió el comandante, desenganchó el hacha del cinturón y caminó pesadamente por el agua. Los dos hombres que estaban arrodillados junto a la bomba se le acercaron. Los tres estaban hundidos en el agua y amenazaban con sus hachas doradas. En sus cascós se reflejaba aurea la luz. "Pronto te vamos a tapar el hocico!"

"En comparación con usted yo soy un niño." Con esta frase la mirada transfigurada del señor Bamba se perdió en el recuerdo.

"¿Quiere usted ver la ciudad dorada?", preguntó el poeta.

"Sí", contestó el señor Bamba, y cerró los ojos.

Ivan Vyskocil

## Huesos

*Como prefiero contar a escribir, porque lo pasajero del relato me excita y el carácter definitivo de lo escrito me fastidia, porque a mí el contar me hace expandirme, porque a mí el contacto directo con los oyentes me produce nuevas y sorprendentes ocurrencias, por todo ello me imagino así nuestras representaciones, ya sean representaciones contadas, o representaciones formadas por relatos.*

*Una representación de esta especie, muy estimada señorita lectora, sería más o menos así: Una persona —yo— empieza a contar cualquier suceso, y sigue contando hasta que se ha adaptado enteramente a él, hasta que arriba a un determinado momento, dramático y significativo. Y este momento, al que el relato solo no llega a hacer justicia, empieza a representarlo en el monólogo. Ejecuta (solo o con ayuda de los otros, que hasta ese momento no han hecho sino escuchar), lo que uno dijo, lo que uno hizo, cómo fue y qué es. Al mismo tiempo no sólo actúa sino que comenta lo que sucede. Y cuando ha pasado la situación dramática, cuando de nuevo basta con contar, sigue relatando, quizás con sólo un par de frases, hasta la siguiente demostración. Se da así una especie de oscilación entre lo pasado y lo actual, lo vivido y lo comprobado.*

*La representación contada es en realidad text-appeal. Unas personas, los personajes de la representación, relatan sus historias breves, cuyos contenidos no están vinculados entre sí, pero que son resultantes de un tema, de una atmósfera, de una idea, que sirve como "esqueleto" de semejante representación. En breve: unos amigos dicen lo que a cada uno atañe en el asunto.*

*Todo esto lo digo, muy estimada señorita lectora, porque las cosas que siguen deberían ser parte de una de esas representaciones contadas. Voy a intentar sencillamente contarlas aquí. Según ocurrió entonces, cómo debió haber sido, lo que debía haber sobrevenido, lo que llegó a ser y lo que no llegó a ser, y lo que ha quedado.*

# VERDE ES EL ARBOL DE LA VIDA O EL NOVIO SUPLENTE

El hombre, cuyo nombre ya no recuerdo (que era yo, entonces) estaba empleado como cabeza de turco supernumerario. Se había establecido científicamente que es antieconómico buscar cada vez que algo va mal, que hay un desperfecto, a los verdaderos culpables. Así se interrumpe la marcha del establecimiento y se quita a los responsables por la avería el amor propio y el deseo de continuar trabajando.

Se organizó, por tanto, en toda empresa grande una sección especial de desperfectos. Los empleados de dicha sección asumían todos los contratiempos que ocurrían en el establecimiento; los quejoso presentaban a ellos sus reclamaciones, los insultaban, y todo quedaba perfectamente en orden. Debo decir que yo era un cabeza de turco muy eficaz, por una parte por mi apariencia seria, por otra, porque sabía presentar la cara apropiada, arrepentida y apaciguadora. Muchas veces reuní en primas y porcentajes más de medio sueldo. Al respecto hay que aclarar, que recibíamos las primas cuando alguien nos sentaba la mano, es decir, nos atacaba de hecho. Además, tenía yo perspectivas de llegar a ser jefe suplente de la sección, o sea, el que realmente se hace responsable de los desperfectos, porque el que lo había sido hasta entonces yacía en el hospital con doble fractura del hueso maxilar, y no parecía posible que de nuevo se hiciera cargo de su puesto. Con toda seguridad hubiera sido jefe suplente de la sección, a no ser porque...

A Elisabeth la conocí por el trabajo. Era reclamanta (se había comprobado científicamente que es antieconómico que todos puedan quejarse de todo, y por ello fue instalada en todo gran establecimiento una sección auxiliar de reclamos, con reclamantes y reclamantas). Como tal, Elisabeth estaba obligada a injuriarme, tal vez también le correspondía levantarme la mano, o su bastón o su paraguas, pero aunque se dirigía exclusivamente a mí, y me hacía ganar así porcentajes, no me insultaba tan groseramente como los otros, sólo me traía quejas suaves, me insultaba blandamente y por deber, con lo cual me enternecía de manera que a menudo rompía a llorar, y en tal forma me hacía cobrar

más primas aún. Diría que con el tiempo se estableció entre Elisabeth y yo un vínculo espiritual. Empezó cuando me trajo un ungüento para la erupción que tenía. Sí, estaba con una horrible erupción en la frente debido a que algunos reclamantes me escupían —fuera de ello, la pronunciación de algunos era bastante húmeda. La invitó entonces al cinema, ella a mí al concierto, le expliqué las reglas del hockey sobre hielo, ella me prestó un tomito de poesías, nada más, en verdad nada más, ni siquiera de la mano la había tomado, nuestros contactos eran sólo espirituales.

Pero cuando me invitó Elisabeth a su casa, para que escogiera un libro de poesías, me llevaron aparte sus padres —dos viejecitos encantadores— y me preguntaron de frente cuándo sería la boda, ya que había hecho conocimiento con Elisabeth a ellos les gustaría bien verla de novia. Toda de blanco. Y al decirlo lloraron por Elisabeth, la querida hija, el amparo de su vejez, que ahora iban a perder. Bien, pensé al principio, todo esto no es sino un sueño, y quise escapar. Pero luego, de pronto, me dieron lástima los dos viejitos. Eran ya muy ancianos, y también Elisabeth no estaba ya más en la flor de la edad, fijándose bien, debe haber sido unos diez años mayor que yo.

No sé. Nunca me interesó. Pero me dieron lástima. Y también Elisabeth. Allí me vino la ocurrencia, me erguí, puse mi cara de circunstancias, resignada y apaciguadora, y dije que Elisabeth se casaría en breve, mucho más pronto de lo que pensaban.

Y así fue. A los diez días. Elisabeth de novia, toda de blanco, yo como novio, admito que entonces tenía el trac de los actores, me recitaba siempre de nuevo lo que debería decir, de pura emoción los viejos sufrían vértigos y se caían de las sillas, rodaban las escaleras, en fin, automóviles, flores, fotografos, de todo hubo, y cuando luego el oficial del registro civil me preguntó si deseaba tomar como esposa a la aquí presente Elisabeth, contesté "¡no!" Y allí quedó la cosa. Elisabeth tuvo boda, estuvo como novia toda de blanco, fue vista de novia, tuvo su foto de matrimonio, y esto era después de todo lo que importaba a sus padres. Y a ella también. Y yo quedé soltero y había mostrado mi carácter. Esto era lo que yo quería. Saben, yo me había dado cuenta que en realidad los viejos y Elisabeth no querían que ella se casara; al contrario, se les hacía duro y lo aceptaban sólo como un mal necesario, como una consecuencia de la boda a la que había que acostumbrarse.

Desde luego se quedaron un poco desconcertados. Pero durante el banquete de bodas en el Hotel London les

aclaré y expliqué todo. Yo nunca había querido casarme con Elisabeth, pero tengo mi carácter y quería que tuviera su boda. Si no hubiera tenido carácter, dije, me hubiera hecho a la situación y hubiera dicho "sí". Y Elisabeth, la pobre, se hubiera en esa forma hecho de un debilucho como marido, que hubiera dependido para todo de ella. Y yo puedo ser un sujeto repugnante. Oh, ¡sí! ¿Y qué hubiera significado eso? Que hubiera hecho sufrir a Elisabeth, noches enteras habría llorado, padecido y marchitado, y la única solución habría sido el divorcio. Todo eso he evitado con mi "no". Por lo menos cinco años de vida le he obsequiado. En esta forma les expliqué hasta que comprendieron y se pusieron de nuevo alegres y contentos, y el padre viejito se pegó una bomba, cometió tonterías, importunó a la encargada de la guardarropía, y delante del excusado de los caballeros agredió a un señor. Un caballero tan decente era éste; por un acaso había quizás empujado al papacito viejito; sin embargo, también es posible que el papacito viejito hubiera atropellado al caballero; no sé, yo no vi nada, pero el papacito viejito fue a dar al suelo. El caballero se cogió desesperado la cabeza, nos pidió a todos disculpas, que eso no era lo que él había querido, e inmediatamente dio a Elisabeth su tarjeta de visita, se entendía que él corría con todos los gastos, un caballero muy correcto, algún administrador de la región de Pilsner.

Luego vino a cada rato de visita y trajo al papacito algunas chucherías, vino también cuando ya el papacito se deslizaba veloz por todas partes como una comadreja y había olvidado todo. El caballero, un cincuentón elegante, viudo, trajo pequeños regalos a Elisabeth, flores, que hablaban al corazón, y a los tres meses estaba de nuevo Elisabeth de boda, y el caballero dijo "sí" con voz de bajo ligeramente atragantado. Sí. Y así de nuestra boda resultó siempre un matrimonio y un buen marido.

Yo mismo no pude ir a la boda verdadera, aunque me habían invitado muy cordialmente. Yo me casaba precisamente de nuevo, y el deber es el deber.

Pronto se propagó el asunto de mi no-matrimonio con Elisabeth, el fotógrafo expuso nuestro retrato de bodas, yo también lo tengo en mi álbum, se me ve realmente bien, como el esposo ideal, como el sostén de una vida, que sonreía resignado y apaciguador. En breve: se difundió la cosa, y pronto tuve una serie de ofertas de bodas suplentes en las que debía hacer de novio suplente, y apenas me daba abasto, y tuve que dar aviso cuando ya casi me ascendían y dejé mi puesto para dedicarme exclusivamente a las bodas suplentes, como profesional, por decirlo así.

Naturalmente pronto tuve imitadores, que se entremetieron en el racket, pero nunca consiguieron más que lo que yo les dejaba. Porque ninguno tenía mi presencia, ninguno de ellos lograba lucir en las fotos como yo. Nunca hubiera creído la cantidad de mujeres, también esposas decentes, que deseaban repetir sus bodas. Fue una agitación terrible, aunque ahora la recuerde con placer. Sin contar con que ganaba bien, pero muy bien, que hice —por decirlo así— mi agosto.

Y no me refiero a los porcentajes que me pagaban los fotógrafos, los choferes de taxi, los dueños de restaurantes, las floristerías, también los que alquilaban los salones para matrimonios me estaban agradecidos, porque con el plan de casamientos podían muy bien tener a flote sus negocios.

Si no hubiera sido por un percance... Sí, yo sufrió un primer accidente que hizo imposible que continuara desempeñando mi profesión. Una vez, quizás por cansancio excesivo, o quizás porque ya ni siquiera pensaba en ello, y meditaba más bien en el lugar donde podría pasar las vacaciones, dije "¡sí!", y se acabó el asunto.

Sin más ni más me vine abajo. Estaba casado. Es posible que dijera sí porque el nombre de pila de mi mujer es Florida y yo, perdido en ensueños de cómo disfrutaría las vacaciones...

Se negó a divorciarse de mí, aunque ofrecí una indemnización verdaderamente regia. Con eso terminó mi carrera como novio suplente. Fui —y tal vez todavía lo soy— compadecido por muchos. Pero, qué hacer. Recibo ahora una renta de inválido, porque mi "sí" fue juzgado un accidente grave en el ejercicio de mi profesión, que tuvo como consecuencia una invalidez permanente. Fuera de ello, he aceptado, además, un puesto de profesor suplente (académico, docente...) y tengo ahora una cátedra sobre usos y costumbres matrimoniales (según el caso, de sicología y pedagogía matrimonial) en la Facultad auxiliar de Pedagogía (según el caso, de Economía o de Física y Matemáticas). No, no, no tengo por qué quejarme. Mi mujer es excelente, Ricardo, el pequeño, se desarrolla espléndidamente, y las condiciones materiales son muy buenas, desde luego, pero de vez en cuando —en lo más hondo de mi alma— pienso en esos tiempos y me susurro el hermoso, trabajosamente conseguido, patético y extrañado "no". Sí, sí, gris es la teoría y verde el árbol de la vida.

*Algo por el estilo debe haber ocurrido, Empero también es posible que yo haya hecho algunas alteraciones. Siempre me acontece así cuando me he asociado, engrapado a algo y cuando no encuentro la clave, la expresión. Entonces me pongo torpe, me bloqueo. Y debo esperar hasta que pasa, hasta que me olvido, para continuar trabajando. No escribí en serio, sólo como desahogo, como con la mano izquierda, unas cuantas ideas y observaciones que no me interesaban nada. Por ejemplo, Las conversaciones con Arno Omeklo. O Las manos liberadas —cómo las manos de una persona de pronto hicieron lo que querían, se liberaron. O ¡Un torso que una vez estuvo vivo! Este puedo colocar aquí como una prueba del "interregno", como ejemplo de "actividad interesada".*

## ¡UN TORSO QUE UNA VEZ TUVO VIDA!

Desde esa noche me veo a mí mismo, a los otros y todo el mundo con ojos nuevos. Desde que conozco mi propio valor puedo juzgar el de los demás.

Un señor vino de visita. Una persona muy espiritual, de aspecto ascético. Tocó, se deslizó en la cocina, donde precisamente tomábamos nuestra cena, se sentó en una silla, se puso los anteojos y sacó unos papeles de su cartera.

"No voy a importunar", dijo, "continúen comiendo. Coman no más, mientras puedan. Ustedes saben, una desgracia es cosa de un momento..."

Elevó la mirada al techo.

"... de un instante."

Y me miró como si la desgracia estuviera ya posada en el cuello de mi camisa. Me sacudí y arreglé el cuello. El señor inclinó la cabeza y examinó a mis dos hijas.

"¡Ay, niños! Los niños son la alegría de la vida", exclamó con una sonrisa resignada y acarició la cabecita de Barborka. "Sí, sí, la alegría más pura. Mientras están allí. Juguetonas, ¿no es verdad? Vividas, ¿no es cierto? Ay, sí. Mi dios, el tránsito, los miles de autos. ¡Pobrecitas! No, no quiero en realidad darles miedo. Por qué habrían sus hijitas de ir a dar precisamente bajo un auto?, ¿no es cierto? Pero hay otros peligros, muy pequeños, casi invisibles, hasta inconcebibles. ¡Los microbios, por ejemplo! Y cómo precaverse. ¿Que las niñas están vacunadas? Desde luego, pero hay también enfermedades provocadas por virus, no quiero ni pensar, dios mío, y vaya usted a confiarse en la medicina!"

El hombre pestañó conmovido. Era evidente que la medicina y sus latines había quedado líquida. Aseguré a mis dos hijas, cada una por quince mil contra riesgo de muerte. Para que de algo les sirva.

"Naturalmente no le deseo nada malo. Pero en semejante dolor los quince mil caen del cielo. Tienen en total treinta mil si acaso las dos de repente... En caso de epidemia..." El hombre acarició a la más pequeña, Markétka, y guiño un ojo. "Su mujer tiene buen semblante", dijo con aire profesional. "Bien, aunque un poco amarillenta. ¿O es cuestión de la iluminación? A veces..."

Aseguré a mi mujer, también por quince mil.

"Ve usted, eso le hace cuarenta y cinco mil", observó el hombre. "Ya se puede empezar algo con esa suma. Sobre todo, si se está libre de preocupaciones familiares."

Yo mismo me dejé asegurar en diez mil. No porque sea un caso perdido. Infarto, cáncer, accidentes. Pero desde mi juventud sufro de un complejo de inferioridad.

Pensé que con la extinción de la familia llegaría a su término la visita amistosa. Pero no. El hombre cogió de nuevo su cartera, pescó un librito y me lo pasó con el más perfecto semblante de conspirador, como si se tratara, por lo menos, de un volante contra el estado o de una pornografía. "Vea usted", me murmuró excitado. "No está todo allí, pero ello es comprensible, cualquiera con juicio lo entiende, no mencionamos todas las combinaciones. Esto es sólo el marco general. ¡Vea usted!"

Si pierdo la pierna debajo de la rodilla, cobro 8.000. Encima de la rodilla 12.000. Por el pulgar de la mano derecha recibo 1.560, por cada dedito 400. Un ojo vale 3.500, los dos 10.000. Luego, el brazo hasta el codo, hasta el hombro, la muñeca sola, los pies, las costillas, las orejas, la nariz, los dientes...

Parecía una lista de precios de menudillos humanos.

"Piénsalo bien. Sin duda es penoso, sin embargo, tiene grandes ventajas. Estoy de acuerdo, a uno no le gusta pensar sobre esas cosas, pero unos cuantos miles en mano...", se interrumpió, "unos cuantos miles sobre la mesa, es ciertamente una compensación. Debemos ser positivos."

Fui positivo.

Una refrigeradora es en verdad la pierna izquierda debajo de la rodilla, y por el resto recibes además una alfombra. Una radio la tienes ya por el pulgar de la mano izquierda. Pero algo mejor, por ejemplo, un aparato estereofónico con tocadiscos corresponde a toda la

muñeca. Sí, semejante torso... Leí hasta el final, pensé en todo y firmé.

Después de la cena me fui a la taberna *El caballero de la rosa*, a tomarme una cerveza. Un sujeto allí sentado se había ya bebido para ahogar su aflicción, por valor de unos cientos. Doce mil debía conseguirse para un departamento y no sabía dónde ni cómo. Y así ahogaba día tras día su pena. Ya estaba en el segundo año. Me puse a su lado y le di un buen consejo. Dos piernas por encima de la rodilla, una cada uno, pues para algo estaban casados, ¿no? Y un departamento que ni pintado. Con ascensor. Y todavía quedaban unos cientos y un par de manos para los muebles. Así pude registrar una ganancia ya la primera noche. ¡Ochocientos! Cuatro dientes a 150 y el tabique de la nariz por 260. ¡Ochocientos! Los sesenta los habían deducido. Probablemente como derechos para el erario público. O como impuesto por los dientes extraídos. No tengo la menor idea. Si no hubiera estado asegurado me hubiera perjudicado. Porque el individuo me descargó una buena en la boca. Por aflicción.

Y además ahorro en el asunto, porque no puedo tomar sino sopas. Sí, he hecho una buena inversión. El sol de la esperanza brilla encima mío. ¿Y semejante torso?

Ay, un torso, que una vez tuvo vida!

*Ya se me había ocurrido que alguien lo tomaría a mal, que en el asunto ofendería a alguien, ¿pero es que no se dan cuenta que estoy asegurado contra la vida y contra la muerte, no perciben que tengo miedo? ¿Sabe usted, mi muy estimada señorita lectora, que el seguro se llama en ruso 'Caja de la congoja'? Supongo que lo leí bien. Lo leí varias veces. ¿Y no sabe dónde podría asegurarme a fin de que la gente y las instituciones no se irriten por lo que digo? ¿Seguro contra mortificaciones? Cuando el señor se despidió, Barborka le recitó la poesía La Hormiga está arruinada. Y Markétka le mordió la mano. En ella eso es prueba de simpatía. Todavía no sabe expresarse.*

## PEQUEÑO CAPITULO DE LA HISTORIA AUXILIAR

El conferenciente (señor profesor Klohen) subrayó para empezar que Jan Hus y Giordano Bruna (como le llamó) habían sido siempre para todos nosotros ideales centellantes e inalcanzables y ejemplos sugestivos, y

continuarían siéndolo para eterna memoria. Dijo que ambos habían tenido siempre una palabra viviente que decir a la actualidad, y ello aun en el pasado. El señor profesor Klohen se hundió luego en profundos pensamientos sobre los dos grandes antes mencionados. Dijo que nada nos era más ajeno que querer disminuir su grandeza y significado, ya puestos claramente en evidencia por el hecho de que en la escuela oímos hablar de ellos, que tienen su lugar asegurado tanto en los planes de estudio como en los libros de lectura, que se han dado sus nombres a calles y plazas. Debíamos precisamente honrarlos, prosiguió el señor profesor Klohen, porque mediante sus nombres permiten la marcha sin tropiezos de la enseñanza e igualmente porque facilitan el reparto de la correspondencia. Sin embargo, aunque reconocemos por entero sus méritos, añadió, sí, justamente porque los reconocemos, no deberíamos cerrar los ojos ante algunas deficiencias.

“¿Qué nos dan sus vidas a la vida?”

Me atrevería a decir, poco. Y ese poco es más bien una advertencia, un ejemplo intimidante más bien que cualquier otra cosa. Debemos considerar su vida y su obra desde un punto de vista práctico y razonable. Como sabemos, ambos fueron quemados en la hoguera. ¿Tuvieron la oportunidad de evitar esa muerte en las llamas, y de haberse conservado para nosotros? ¡La tuvieron! Si se hubieran desmentido. En su lugar todo hombre razonable se hubiera retractado para salvarse. No eran en absoluto imbéciles, simplones como esa Juana. Un profesor universitario, un hombre de ciencia, ¡no poca cosa! ¡Y que no pudiera calcular! Si se hubiera retractado, ¿qué hubiera sucedido? Hubiera vivido tranquilo y hecho muchas cosas provechosas y útiles. También para nosotros, amigos, sí, también para nosotros. ¿De qué le sirvió al Hus no haberse retractado? ¿Y de qué nos ha servido en último término a nosotros? ¿Qué modelo ha de ver nuestra juventud en él? ¿Deberá volverse testarda? ¿Deberá acaso actuar imprudente y atolondradamente? ¿Sin sentido de la realidad? ¿Deberá extraviarse en fantasmagorías? Lo único positivo quizás sea la advertencia de no jugar con fósforos! Pero para semejante prohombre eso es poca cosa. Hubiera bastado con un slogan. ¡Para modelos de tal magnitud no se necesitan cinco páginas del libro de lectura!”

El señor profesor Klohen continuó diciendo que sólo podía explicarse el comportamiento de Hus y Bruna como una incapacidad transitoria para prever las cosas o como consecuencia funesta de informaciones falsas.

“Sí”, dijo el señor profesor Klohen, “es muy posible que Hus hubiera sido mal informado. Tal error, te-

niendo en cuenta la situación en ese entonces de la técnica de comunicaciones, no es nada improbable. Es posible que se le haya dicho que podía encenderse en su punto de vista porque se habían acabado los fósforos, no habría disponibles, es decir, que no habría nada con qué encender la hoguera. Y por eso se confió y no se desdijo. Es posible, y la historia no lo impugna, que sus partidarios, que los hussitas hubieran adquirido todos los fósforos que hubiera a la redonda. Pero al último minuto se consiguió un par, no se sabe, quizás fue sólo un accidente o un servicio personal...”

El profesor Klohen prosiguió su reconstrucción histórica de los fósforos y la hoguera y lentamente cambió al otro tema, a Giordano Bruna, como lo llamaba y se expresó más o menos así:

“Espero no menoscabar su luminosa memoria si digo que el uno no era una pizca mejor que el otro. En otras palabras, el valor del uno es exactamente igual al del otro. Sí, con tales valores hay que contar diariamente. Por lo que se ve que el señor profesor Klohen no sólo sabe calcular sino también comparar exactamente los valores.

“¡Giordano Bruna! ¡Vamos a meditar razonablemente y de acuerdo con nuestra época! Si se hubiera retractado en su afirmación de que la tierra gira, ¿hubiera por ello dejado la tierra de girar? ¿O hubiera dejado de ser redonda por haberse desdicho? Y aunque hubiera dejado de serlo, ¿cuál habría sido la diferencia? ¿Qué sacamos con que la tierra sea redonda? ¿Qué sacamos con que gire? ¿Dan por ello las vacas más leche?... Y no hubiera sido mejor para nosotros que no dijera nada, o que se retractara, y que la tierra no girara y que hubiera continuado siendo tan chata como antes. ¡Sí, hubiera sido mejor para nosotros!

Si la tierra hubiera seguido siendo chata, ¿dónde estaría América? Ustedes saben lo que quiero decir. Toda la situación habría sido más simple. Si la tierra hubiera seguido siendo chata, no hubiéramos necesitado cuatro direcciones celestes; con una habría bastado. Y debemos reconocer que Giordano Bruna es uno de los que con sus concepciones es responsable de ello!... Sí, podemos conceder que él, como suele decirse, quería decir la verdad. Bien. Pero nos preguntamos, ¿deja acaso la verdad de serlo porque nadie la proclame? ¡Si existe tal verdad, no puede cesar de serlo! Entonces tal verdad, mis estimados amigos, es completamente independiente de nosotros y nuestras proclamaciones, a una tal verdad les importamos tres pepinos o les somos indiferentes. Y viceversa. Prescindiendo de que, cuando tenemos razón, sólo la tenemos en cierta forma par-

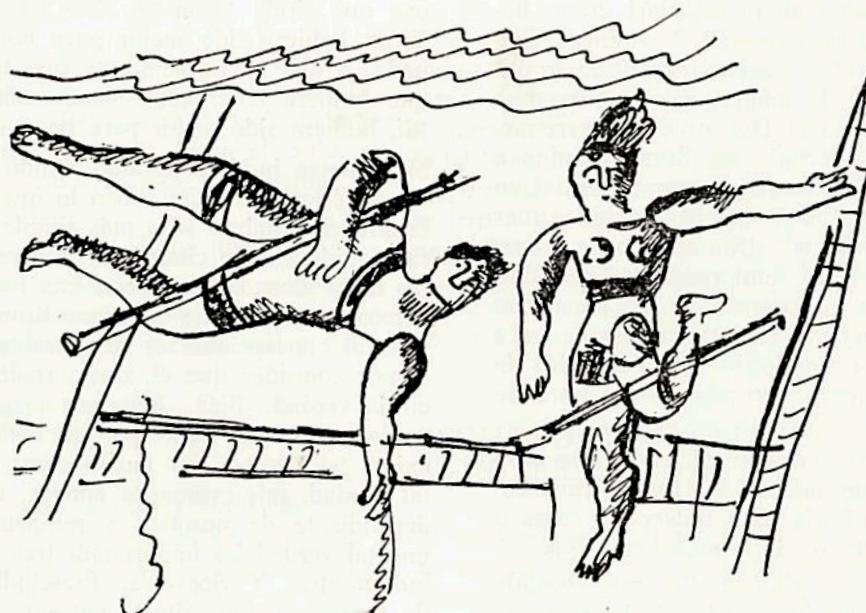
cialmente, por lo que siempre no sólo es bueno sino conveniente no decir sino parcialmente la verdad, aun cuando uno no pueda dejar de hacerlo. Y aun mejor, en voz baja, en casa, debajo de la cama. Como qué, como quién y como cuándo. Y sobre todo, nada de tonterías y provocaciones... Si deseaba absolutamente decir su verdad en público, podía haber esperado el momento favorable. Por ejemplo, el día de hoy. ¡Vean! Aquí digo en voz alta y claramente perceptible: ¡la tierra es redonda! ¡Y gira! Todos ustedes me han oído. ¿no es verdad? ¿Me ha pasado algo? ¡Y no me voy a retractar! ¿Y me ocurrirá algo? No, mis estimados, nada me pasará, y he dicho públicamente la verdad. Y se la diré a cualquiera en la cara. Pero todo a su tiempo. El hubiera debido esperar hasta hoy. Ahora bien, ¡vean! Y aquí está el problema: ¿qué clase de verdad es ésta? La digo y nada me pasa. Pero él se dejó quemar por esa nada. Mis estimados, casi se reiría uno de esto si no fuera tan penoso y tan enorme. Pero dejémoslo. Ustedes mismos han visto, lo que ocurre con la verdad. A mí no me importa, a ustedes no les importa, pero es la verdad..."

Continuó diciendo el profesor Klohen que no era de asombrarse que los afectados hubieran sido liquidados,

y por su propia culpa. Repitió que si se hubieran retractado a nadie le hubiera parecido mal que se hubieran salvado. Habrían hecho un montón de trabajo, habrían sido útiles a la humanidad y ellos mismos podrían haber sacado algo de la vida. Desde el punto de vista actual sólo habría algo que decir en contra de la manera muy poco humana como fueron liquidados.

El profesor Klohen concluyendo dijo que había que considerar críticamente la manera como se escribía la historia, los tiempos nuevos exigían una historia nueva, héroes nuevos, modernos, productivos, guías auxiliares que copiar y que emular. Dijo: "¡Sí, necesitamos ideales! ¡Ideales auxiliares!" Y expuso los modelos correspondientes para puestos, oficinas, etc. Funcionarios y empresarios de la existencia, eficaces y que saben lo que hacen. El curso de sus vidas debía ser explicado en las escuelas con el esmero correspondiente, en sus experiencias debería aprender la juventud, y en los exámenes deberían hacerse preguntas pertinentes; y habría que erigirles monumentos, darles sus nombres a las calles, etc., etc.

Y así sucesivamente, pero mucho mejor y con más versación, podía hablar el señor Klohen, profesor de historia auxiliar.



DIBUJO DE FERNAND LÉGER

### Alfredo Hlito vuelve a la tierra

UNO ve la pintura, las líneas, el color, y disimula. Dice las palabras convencionales o estúpidas y por dentro la cuerda está vibrando, tensa en su trémolo, palpitante en la gama de la vida de quién? ¿Del intruso que penetra sin más en el cuarto cerrado? ¿O del dueño de casa que se sabe en su mundo, porque sus paredes no tienen límite? Que están y no están, que él las crea o destruye, las erige o incendia, las niega, las castiga. Tenues telas, sutiles más que redes o velos para atrapar la extremada sinfonía. Blanco mayor (o mejor) el de esta escala de luz que se vierte en sí misma como la brasa al rojo más de la criatura mística. Obsesión, capricho, abandono, direcciones, disculpas, excelencias o tonos, golpes, besos en que el azar está dirigido, pero a mí ¿quién me dirige? Estoy solo, pero mis dedos están cargados. Dados, dedos, todo ¿por quién dado? Lo gratuito y lo sufrido, lo querido y el rechazo, también están en el plano. Fervor el gris, el mar, el perla, el plata, metal ardiente o derramado, sangre de estrella, violeta rosa de la luna, pero en orden, simulando la arquitectura del universo. El dado esférico expandiéndose en la infinitud de lo que no es, rebosante, oscuro, denso, pleno, compacto, por el peso constante de una mirada indeclinable.

### Entre amigos

ESTAMOS en el Círculo de Bellas Artes, Gran Vía y Alcalá, frente al Fénix, año 20 ó 23, más o menos. Canedo, Enrique de Mesa, quizá Icaza, Balbuena y el De Ayala. Hay grandes colgaduras y espejos humosos que vuelven y revuelven, opacan y detienen las imágenes del grupo. De repente, en un silencio de ángeles malos, alguien dice o propone o dispara esta analogía: —Que Balbuena se parece a Lorenzo de Médicis—. Todos lo miran con aprobación, sin sorpresa, y Balbuena se pone a hablar de otra cosa. Y el De Ayala, tinto en sangre, vocifera: —Que el que se parece a Lorenzo de Médicis soy yo!—. Los demás callan y se miran. Canedo, como aquellos termómetros de amor, de arriba a abajo enrojece. Pasa el tiempo y el mar. La escena se olvida, pero hay que rescatarla entre el humo de los espejos.

## Interrogaciones / Ignorancias

NADIE conoce a nadie ni sabe cuándo ni dónde morirá, si es que uno muere. Optimista, dirás. Te diré. Por diez años traté a Balbuena casi constantemente, como quien dice un segundo del mundo. Calculo, de haber grabado nuestras charlas, una cinta magnetofónica o cinematográfica de cien kilómetros. Y ahora que dicen que ha muerto, siento que no sé nada de él y que acaso él no supo de mí gran cosa que se diga. Reviso sus apuntes y autorretratos, cartas, fotografías, las obras preferidas y recuerdos huidizos, ¿dónde está? ¿En lo temporal? ¿En lo intemporal? ¿En los limones de ácido amarillo, en los bruscos cielos de Toledo, en el mar levantino, en el intenso azul de Chiapas, perfeccionados por su mano, o en la anécdota fúlgida, en las convicciones tan sufridas, en los silencios entre taza y taza de café? No lo sabemos. La pintura es anécdota, milagro detenido, un instante lentísimo. La anécdota es pintura fluyente, suspiro colorido y fragante. Después viene el silencio, el recuerdo, la composición de lugar, con fantasías y olvidos, aquí una luz, aquí una mancha, un color nunca visto, algo que no es de aquí, que es de allá, donde crece Balbuena bajo el chorro de segundos vertiginosos.

# Allen Ginsberg

## TO AN OLD POET IN PERU

*Because we met at dusk  
Under the shadow of the railroad station clock  
While my shade was visiting Lima  
And your ghost was dying in Lima  
old face needing a shave  
And my young beard sprouted  
magnificent as the dead hair  
in the sands of Chancay  
Because I mistakenly thought you were melancholy  
Saluting your 60 years old feet  
which smell of the death  
of spiders on the pavement  
And you saluted my eyes  
with your anisette voice  
Mistakenly thinking I was genial  
for a youth  
(my rock and roll is the motion of an  
angel flying in a modern city)  
(your obscure shuffle is the motion  
of a seraphim that has lost  
its wings)  
I kiss you on your fat cheek (once more tomorrow  
Under the stupendous Disaguaderos clock)  
Before I go to my death in an airplane crash  
in North America (long ago)  
And you go to your heart-attack on an indifferent  
street in South America  
(Both surrounded by screaming  
communists with flowers  
in their ass)  
—you much sooner than I—  
or a long night alone in a room  
in the old hotel of the world  
watching a black door  
...surrounded by scraps of paper*

## DIE GREATLY IN THY SOLITUDE

*Old Man,  
I prophesy Reward*

## A UN VIEJO POETA EN EL PERU

*Porque nos encontramos al anochecer  
Bajo la sombra del reloj de la estación  
Mientras mi sombra visitaba Lima  
Y tu fantasma agonizaba en Lima  
vieja cara necesitando una afeitada  
Y mi joven barba brotaba magnífica  
como el cabello muerto  
en las arenas de Chancay  
Porque erróneamente pensé que estabas melancólico  
Saludando tus pies de 60 años  
que hueulen la muerte  
de las arañas en el pavimento  
Y tú saludaste a mis ojos  
con tu voz de anisado  
Pensando erróneamente que yo era genial  
para mi edad  
(mi rock and roll es el movimiento de un ángel  
volando en una ciudad moderna)  
(tu oscuro arrastrar de pies el movimiento de un serafín  
que ha perdido  
sus alas)  
Te beso en tu gordo cachete (una vez más mañana  
Bajo el estupendo reloj de Disaguaderos\*).  
Antes que yo vaya a mi muerte en un accidente de aviación  
en Norteamérica (hace tiempo)  
Y tú vayas a tu ataque al corazón sobre una indiferente  
calle de Sudamérica  
(Ambos rodeados por comunistas chillones  
con flores  
en el culo)  
—tú mucho antes que yo—  
o una larga noche solo en un cuarto  
del viejo hotel del mundo  
mirando una puerta negra  
... rodeado de pedazos de papel*

## MUERE EN SU SOLEDAD CON GRANDEZA

*Viejo,  
Yo profetizo Recompensa*

*Vaster than the sands of Pachacamac  
 Brighter than a mask of hammered gold  
 Sweeter than the joy of armies naked  
     fucking on the battlefield  
 Swifter than a time passed between  
     old Nasca night and new Lima  
     in the dusk  
 Stranger than our meeting by the Presidential  
     Palace in an old café  
 ghosts of an old illusion, ghosts  
     of indifferent love—*

## THE DAZZLING INTELLIGENCE

*Migrates from the Death  
 To make a sign of Life again to you  
 Fierce and Beautiful as a car crash  
     in the Plaza de Armas  
 I swear that I have seen that Light  
 I will not fail to kiss your hideous cheek  
     when your coffin's closed*

*And the human mourners go back  
     to their old tired  
     Dream.*

*And you wake in the Eye of the  
     Dictator of the Universe.*

*Another stupid miracle! I'm  
     mistaken again!  
 Your indifference! my enthusiasm!  
     I insist! You cough!  
 Lost in the wave of Gold that  
     flows thru the Cosmos.*

*Agh I'm tired of insisting! Goodby,  
     I'm going to Pucallpa  
     to have Visions.  
     Your clean sonnets?*

*I want to read your dirtiest  
     secret scribblings,  
     your Hope,  
 in His most Obscene Magnificence. My God!*

[de *Reality Sandwiches*, 1963]

[TRADUCCIÓN DE ANTONIO CISNEROS]

*Más vasta que las arenas de Pachacamac  
 Más brillante que una máscara de oro forjado  
 Más dulce que el gozo de los ejércitos  
     culeando desnudos sobre el campo de batalla  
 Más veloz que un tiempo pasado  
     entre la noche de la vieja Nasca y la nueva Lima  
     al anochecer  
 Más extraño que nuestro encuentro por el Palacio Presi-  
     en un viejo café [dencial  
 fantasma de una vieja ilusión, fantasmas  
     de un amor indiferente—*

## LA INTELIGENCIA DESLUMBRANTE

*Emigra de la Muerte  
 Para hacerte de nuevo  
 Una señal de Vida  
 Fiero y hermoso como un choque de autos  
     en la Plaza de Armas  
 Juro que he visto esa Luz  
 No dejaré de besar tus horrendos cachetes  
     cuando cierren tu ataúd*

*Y los dolientes humanos regresen  
     a su cansado y viejo  
     Sueño.*

*Y tú despiertes en el Ojo  
     del Dictador del Universo.*

*¡Otro estúpido milagro!  
     ¡Me equivoco otra vez!  
 ¡Tu indiferencia! ¡Mi entusiasmo!  
     ¡Yo insisto! ¡Tú toses!  
 Perdido en la ola de Oro  
     que fluye a través del Cosmos.*

*¡Ajj, estoy cansado de insistir! Adiós,  
     me voy a Pucallpa  
     a tener Visiones.*

*¿Tus limpios sonetos?  
 Quiero leer tus más sucios  
     garabatos secretos,  
     tu Esperanza,  
 en Su más Obscena Magnificencia. ¡Mi Dios!*

\* En realidad 'Desamparados'.

## Antonio Cisneros

### Los 'drop-outs' viajeros y otra vez el buen salvaje

Hace unos meses el TIMES de Londres publicaba un artículo alarmante, cientos de cartas alarmadas lo siguieron durante casi un mes. 60.000 jóvenes entre los 16 y 23 años emprendían larga caminata al llegar el verano. La gran mayoría ingleses, aunque también había alemanes, norteamericanos, suecos, todos —de países— altamente industrializados. Y no se trataba de viajes a Mallorca o a la Costa del Sol, sino de reales peregrinaciones al Nepal, a través de la India y de Turquía. Los conmovidos lectores no entendían por qué esos muchachos educados en los ritos del confort y las buenas costumbres, se hacían al agua con unas cuantas esterlinas, su mochila y una bolsa de dormir, a pie y en auto-stop, llenos de privaciones y peligros. El TIMES citaba 2 violaciones, un caso de prostitución masculina, 3 ó 4 robos. "Algunos mendigaban en Bombay o Estambul compitiendo con los abundantes mendigos locales". "Tierras propicias para la droga fácil y barata", para encontrar la Verdad.

Después de Cristo y 10 años antes de los Beatles, florecieron en Estados Unidos los padres de los *hippies*, los grandes *drop-outs*: Ginsberg, Corso, Burroughs, Ferlinghetti, Etcétera, Kerouac<sup>1</sup>. ON THE ROAD (Por el camino) de Kerouac, una de las biblia *beatniks*, no es el simple relato de un viaje sino el viaje como manera de existir, el viaje geográfico y el viaje interior que da la droga. El sistema con sus usos y convenciones termina entre pueblos nuevos y nuevos habitantes; la construcción de un mundo armonioso, sin las viejas relaciones ya viciadas, empieza con la droga. El viaje es un rechazo y una búsqueda: respuesta a la sociedad opresiva. A este mismo nivel, no politizado, los escritores *beat* —Ginsberg y Burroughs sobre todo— llevan otro combate: la libertad y el respeto para el homosexual, una heterodoxia más contra lo establecido. Así el sistema de mercaderes y guerreros, en el plano individual de los poetas, se convierte en una sociedad *no-permisiva*, esa es la pata de monstruo que los pisa con mayor evidencia. Ginsberg: "América, te he dado todo y ahora no soy nada"; "América, yo solía ser comunista cuando era chico y no me arrepiento / fumo mariguana cada vez que puedo"; "Es verdad, no quiero entrar en el ejército o dar vueltas a un torno de precisión, de todos modos soy un miope y un sicópata / América, estoy poniendo a la rueda mi hombro de marica"<sup>2</sup>. Y a esta sociedad *no-permisiva* se opone, por compensación, la existencia de sociedades *permisivas*. Los *drop-outs*, los marginados, emprenden su viaje errabundo hacia esos territorios: como salida al conflicto no resuelto se inventan las nuevas Arcadias, reinos donde la feli-

cidad es posible, sin diferenciaciones morales, sin colmillos para la competencia, donde "nada de lo humano es ajeno". Burroughs le escribe a Ginsberg desde Lima en 1953: "Sudamérica no fuerza a la gente a ser desviada. Tú puedes ser maricón o desviado y sin embargo tener una posición. Sobre todo, si eres educado y de buenas maneras. Aquí hay un profundo respeto por la educación. En E.E.U.U. tienes que ser un desviado o vivir un espantoso aburrimiento. Aun alguien como Oppenheimer es un desviado, tolerado tan sólo por su utilidad. No te engañes, todos los intelectuales son desviados en E.E.U.U."<sup>3</sup>. B. encuentra en Sudamérica el reino de la educación y la tolerancia. Alucinante. Pero así son las Arcadias, alucinantes. No existen en sí, sino por el contraste con la sociedad rechazada, y no un contraste real sino el que da el deseo, "el que tiene que haber". (Lawrence —de Arabia— aparte de sus objetivos imperialistas-libertarios, halló en el deshecho Imperio Otomano y las tribus del desierto su sociedad *permisiva*, el blanco del negro que era Londres, donde hacía una generación Oscar Wilde fue encarcelado entre el escándalo de la Inglaterra Victoriana, sociedad *no-permisiva*).

Esta división parte de una vieja —y siempre renovada— idea: existen regiones radicalmente distintas, donde mora el hombre primitivo y naturalmente bueno: *el buen salvaje*. Los marineros de Colón se toparon con "hombres y mujeres sin vicios, sanos y hermosos, hechos para el bien", cualidades que no los libraron de una interminable servidumbre. Establecer que hay naciones *civilizadas* y *no civilizadas*, ha sido desde siempre un pretexto ideológico para la intervención colonial. Europa edificó sucesivos imperios sobre el resto del mundo haciendo uso de su *responsabilidad civilizada* (occidental, cristiana, etc.). Y E.E.U.U. suele echar mano a igual mitología. Lo único real es la existencia de pueblos explotados y pueblos explotadores, y no hay más diferencias cualitativas sino de cantidad: del Nueva York capitalista a la feudal Oaxaca. Miller y Durrell vieron los paraísos del Egeo donde sus habitantes sólo viven —y ven— la miseria. En verdad, *el buen salvaje* nunca ha sido *el buen salvaje* para él mismo.

Viaje al Sur: "a los paraísos del Caribe", "a los valles de Kenia", viaje al Sol. Son sueños que funcionan cada día entre los hombres de la esfera del consumo. El TIMES de Londres: "Ceylán, India, Nepal, un fascinante viaje de 17 días hacia el reino himalayo", "Sol y Safari, África Oriental", "Cruce el Sahara en 1969, sea un pionero" —sólo les falta agregar: regiones que jamás ha hollado el pie del hombre blanco. Y cada Imperio tiene sus territorios, E.E.U.U. tiene su Sur, que es sobre todo México.

1 Aunque para el caso no interesa, hago la salvedad que los *beatniks* fueron —son— antes que nada escritores y los *hippies* son antiliterarios, los *beatniks* eran individuos, los *hippies* una generación.

2 América en Howl, City Lights Books, San Francisco 1956.

3 The Yague Letters [Las cartas de Yague], City Lights Books, San Francisco, 1963.

Los drop-out han invertido los signos, le han dado el positivo al *buen salvaje*, pero son las dos caras de una misma moneda. Claro, no confundo al texano que alquila una lancha-de-Turismo-Negusa-S.A. para visitar a los yaguas, con Ginsberg deambulando en Pucallpa hasta encontrar la droga; ni a Burroughs sobre un vaso de ron en Bogotá, con el Gerente-Ford-para-América-Latina sobre un vaso de ron en Bogotá. Pero es interesante —si así lo considera, apreciado lector— ver cómo los viajeros a la Arcadia se han cebado con los viejos esquemas aprendidos entre su sociedad, los mismos del hombrecito de Filadelfia que va a lavar su Chevrolet 68 después de apagar el televisor<sup>4</sup>.

Anuncio de REALITY SANDWICHES (Sandwiches de realidad)<sup>5</sup> de Ginsberg: "Pesadillas despierto en el Lower East Side, meditaciones en una biblioteca pública, a través de E.E.U.U. en un auto de sueño, borracho en la Habana Vieja, empollando entre las ruinas mayas, visión aérea de Kansas, soledad en una cabaña abandonada, sueños sexuales en la Costa del Oeste, almuerzo en Berkeley, anotaciones cerveceras en Skid Row, huida a México, escribiendo la última noche en París, regreso a Times Square soñando con Times Square, bombardeado otra vez en Nueva York, chillando a los viejos poetas en Sudamérica, poesía etérea y zigzagueante en los azules cuartos de los hoteles del Perú...". Su poesía tiene mucho que ver con las crónicas de viaje, en esa movilidad están sus temas. Ready to roll (Listo a rodar): G. salta la barrera entre su sociedad y la Arcadia del Sur: "¡A México! ¡A México! Hacia abajo por la carretera gris-paloma, más allá de la policía de la Ciudad Atómica, más allá de la relampagueante frontera para soñar cantinas!"; el resto del poema es la imagen de la gran liberación, desenredándose en una enumeración vertiginosa: "¡Música! ¡Taxis! ¡Mariguana en las barriadas! ¡Parques antiguos y sexi! ¡Bulevares europeos en América! ¡Modernos centros urbanos por un dólar! ¡Dungarees en Les Ambassadeurs! ¡Y un pájaro duro y moreno por 25c. ¡Borracheras!". Y sigue la lista. Ginsberg tiene todos los mitos a su disposición: "dólares en mi bolsillo, solo, libre". Después, las ruinas mayas donde moran la Eternidad, el Bien; La Habana del 53 con sus tarifas: "Cuba Libre 20c", "catfish sandwich 20c", "Cuba Libre 30c"; Martín Adán y el reloj de Desamparados; un salmo místico entre el hotel Comercio y algún chifa: "4 jaladas y agarro vuelo". Ya en KADDISH<sup>6</sup> publicó tres poemas escritos bajo la luz del ayahuasca: 1960, viaje de G. hacia las selvas de Pucallpa para encontrar la yerba —William Burroughs lo había precedido en esa ruta en 1953. THE YAGUE LETTERS recoge las cartas que B. le mandó a G. (y la respuesta de Ginsberg 7 años

4 Obviamente no hago juicios literarios, ni siquiera morales: sólo anoto unas cosas que pasan. En cualquier caso, aseguro —y no hay contradicción— que Allen Ginsberg está entre los 10,000 mejores luchadores contra Estados Unidos en Estados Unidos.

5 City Ligths Books, San Francisco, 1963.

6 City Ligths Books, San Francisco, 1961.

más tarde). Casi todos los textos se refieren al Perú. Allí están contenidas las experiencias de Burroughs como homosexual y drogadicto, como poeta y hombre al margen de su sociedad. Es certero y testimonial cuando habla del hambre en las calles, de la demencia religiosa, de la burocracia, de la miseria que viaja ante sus ojos —y los míos, y los de usted, apreciado lector. Pero es falso cuando valora el por qué de las cosas, y sus juicios aparecen alienados a la costra del gran consumo, mitológicos, "sin ojos de ver". Y ya no se trata de una obra de ficción —creación— sino de documentos que pretenden ser informativos, críticos, valorativos. En sus cartas hay un deslumbramiento-desprecio por la Arcadia, oscila entre el racismo y una posición de clase mientras interpreta alucinadamente un mundo real, del que saca ventajas. "Mayo 12, 1953, Lima — Querido Allen, He estado buscando eso que llamaríamos 'cafetines sospechosos' con gran éxito. Los bares alrededor del Mercado Mayorista están tan llenos de muchachos, que éstos se desparraman hasta la calle, y todos están despiertos y dispuestos al dólar yanqui —uno— nunca ha visto nada como esto desde Viena en el 36. Los pobres sin vergüenzas son capaces de robarse hasta el aire. Ya perdí un reloj y 15 dólares". Es su encuentro con los pájaros fruteros que, entre otras cosas, se ponen a la venta para sobrevivir. (Y sale a bailar con un muchacho, después al taxi, todo en medio de la oferta y la demanda, el regateo de los dólares, las llaves de la Atlántida). Sin embargo, Burroughs se lanza en una teoría que compite con la de Pauvoutier y las sirenas: "Ahora debes comprender que éste es el promedio de un muchacho peruano *no maricón*, medio delincuente. Ellos tienen el carácter menos rígido que he conocido. Cagan y mean donde les vienen las ganas. No tienen inhibiciones en expresar cariño. Se trepan unos sobre otros y se abrazan. Si van a la cama con otro hombre lo harán por plata, pero parecen gozar". Otra vez: "hombres y mujeres sin vicios, sanos y hermosos, hechos para el bien". "Una raza especial", dice, ni orientales ni occidentales a quienes los españoles han bloqueado en sus formas de expresión. Y B. ve la lucha entre la "Sudamérica Potencial" y la "España Represiva" como la gran definición socio-política de América Latina. En 1953 B. no sabe que los mismos dólares que usa para comprar un muchacho en La Parada, se reproducen con la explotación de estos países; y que los buenos salvajes no pertenecen a la raza de los desinhibidos sino al innumerable grupo de los miserables. Todas las cartas van a dar vueltas sobre las mismas teorías, y a él —como en los catálogos turísticos para *civilizados* —le habrán de ser muy útiles en su viaje hacia la yerba: empresarios de la Texaco Oil, científicos alemanes, burócratas, comprensivos, amables, que, al fin y al cabo, hablan —no el inglés— su mismo idioma. MEXICO AND SOUTH AMERICA, GENERAL GEOGRAPHY por Hugh Robert Mill, Londres y Nueva York 1892: "Todos se caracterizan por fuertes pasiones y son naturalmente soñadores. A diferencia de los colonizadores teutónicos de Norteamérica, los colonizadores españoles de Sudamérica han degenerado notoriamente".

Mario Vargas Llosa

## La estrategia narrativa de 'Tirant lo Blanc'

A diferencia con lo que ocurre en un poema plenamente logrado, que su contenido emocional y sus tensiones internas (sus vivencias) se hallan parejamente distribuidas desde su iniciación hasta su fin, las corrientes anímicas de una novela (sus vivencias) siguen una línea fluctuante, desigual, debido a los irremediables "tiempos muertos", aquellos episodios indispensables pero que tienen un valor puramente relacional, porque carecen de vida propia, y sólo sirven para esclarecer o emparentar a los episodios esenciales, que sí la tienen. Estos últimos son los "cráteres activos" de una novela, aquellos puntos donde se registra una fuerte concentración de vivencias. Focos ígneos, derraman un flujo de energía hacia los episodios futuros y anteriores, impregnándolos de vitalidad cuando no la tienen, entonándolos cuando sus vivencias son débiles. Ninguna novela mantiene una misma sostenida vivencia de principio a fin: su grandeza consiste en la existencia de un mayor número de "cráteres activos" en el espacio narrativo, o si no, en la intensidad de sus núcleos de energía.

### EPISODIOS A IMAGEN Y SEMEJANZA DE LA NOVELA

En *Tirant lo Blanc*, la formidable pretensión del conjunto de la obra —imponerse como una realidad total única que a la vez es representación de la realidad total, a la que refleja ilusoriamente en sus enormidades y minucias y a todos sus niveles—, tiene su réplica o equivalencia en las partes esenciales que la componen. Novela concebida a imagen y semejanza de la realidad, sus "cráteres activos" están concebidos a imagen y semejanza de la novela. El emblema de su construcción podría ser un gran círculo que hospeda sucesivos círculos concéntricos, o, tal vez, una espiral. Cada "cráter activo" es una imagen reducida de la complejidad y multiplicidad del todo, porque cada episodio esencial es una pluralidad que representa un fragmento de realidad total, con sus contradicciones, ambigüedades y varios niveles, tan eficazmente como el todo a la realidad total. En dos de los episodios esenciales de *Tirant lo Blanc* puede observarse el funcionamiento de los procedimientos técnicos de Martorell que me parecen decisivos en su novela: Aparición de Carmesina y enamoramiento de Tirant, y Las bodas sordas. Estos dos episodios no son, naturalmente, los únicos cráteres activos

del libro, pero pueden servir de indicio suficiente para descubrir el mecanismo que mueve al conjunto, porque en ambos esos procedimientos operan de la manera más eficiente y porque en ellos se aprecia más llamativamente que en otros la seguridad, la sutileza y la pericia con que Martorell organiza su materia narrativa para que brote en ella la vida. Tienen en este sentido un valor ejemplar en relación con los demás. Conviene señalar, de paso, que la división real de la novela en episodios esenciales y relacionales, en cráteres activos y tiempos muertos, no corresponde a la división en capítulos con que fue editada. ¿Fue Martorell el que impuso esa división en capítulos caprichosa y a veces disparatada, o fue Martí de Galba, o fue el editor?

### APARICIÓN DE CARMESINA Y ENAMORAMIENTO DE TIRANT: LA MUDA O SALTO CUALITATIVO Y LOS VASOS COMUNICANTES

Este episodio se inicia al final del capítulo CXVI ("que un matí se trobaren davant la ciutat de Constantinoble") y termina con el primer párrafo del CXIX ("... porem donar remei a la vostra novella dolor"). Su materia es la siguiente: recién llegado a Constantinopla, Tirant es recibido solemnemente por el Emperador, que lo nombra Capitán imperial y lo lleva al palacio donde la Emperatriz y la Infanta Carmesina guardan luto estricto por la muerte del príncipe heredero. Tirant ve a Carmesina y se enamora de ella, luego ordena que se levante el duelo, luego se retira a su posada herido de amor. Allí lo encuentra su primo y compañero de armas Diafebus, a quien confiesa su pasión, y quien lo consuela y anima. Esta materia está descompuesta en la narración en planos cualitativamente distintos que se cruzan y descruzan hasta constituir una perspectiva múltiple y contradictoria, cambiante, alternativamente vertical y horizontal, poliédrica, que agota (parece agotar) todas las direcciones, secretos y sentidos de lo narrado. A lo largo del episodio el eje de la narración rota imperceptiblemente por cuatro comarcas de lo real, lleva y trae al lector por cuatro estratos u órdenes de realidad, de modo que ese discreto pero constante trajín le permita atrapar ese fragmento de realidad en su complejidad y diversidad: en su totalidad. La narración ha integrado

en una indiferenciable fluencia, en una unidad, cuatro planos, cuatro dimensiones de lo real:

a) un nivel retórico, que puede llamarse también general, abstracto o filosófico, y que asoma en los momentos impersonales del episodio, cuando la narración es pura voz. Lo componen los discursos: el del Emperador celebrando la llegada de Tirant, el de Tirant agradeciendo su nombramiento de capitán de las armas y de la justicia, el de Tirant en el palacio sobre las razones que tienen deprimida a la población del Imperio, y el de Diafebus exhortando a Tirant a vencer el abatimiento en que lo ha sumido el amor. En ninguno de estos momentos hay narración de hechos; la acción ha sido reemplazada por consideraciones que adoptan siempre el carácter más general y convencional: con el pretexto de dar la bienvenida a Tirant, el Emperador disurre sobre la nobleza del caballero que acude en socorro de quien necesita de su brazo; al urgir a la familia imperial a abandonar el luto para animar a la población, Tirant reflexiona, en realidad, sobre la unión visceral que existe entre el monarca y sus súbditos y sobre los deberes de aquél para con éstos, y consolar a Tirant es el subterfugio que permite a Diafebus glosar a Aristóteles y hablar sobre la fatalidad del amor y las tácticas del varón en la guerra amorosa. Aquí los personajes no dialogan, en cierto modo ni siquiera hablan: recitan. No son personajes: sólo voces, en verdad una sola voz. No expresan opiniones personales, mientras pronuncian esos discursos se desindividualizan, adoptan una postura, un registro sonoro común en el que se disuelve su personalidad, y adquieren otra, general y ruidosa, que los indiferencia y desvanece como individuos. Sus discursos son canjeables, partes de un solo largo, desmembrado, salpicado discurso, y en el instante de decir la parte que les toca, todos los personajes son uno, es decir ninguno, es decir todos: son la época, el momento histórico que viven, el mundo que los alberga. Y esa voz sin matices que habla a través de ellos, que por momentos los convierte en ventrílocuos, dice lo que siente, piensa, cree la comunidad: esta abstracción populosa es la que opina, dogmatiza, pontifica a través de la voz. La misma voz que, a lo largo de la novela, dicta las alambicadas frases de las cartas de batalla y de los desafíos orales, la que arma los artificiosos razonamientos que se emiten durante las ceremonias, la que fabrica las enredadas fórmulas de la vida cortés, la que se explaya sobre asuntos religiosos y cuenta la historia y explica los símbolos de la caballería. Es la ideología oficial de un mundo, las convenciones religiosas, culturales, sociales y morales que la sociedad ha entronizado y legitimado (y que no son necesariamen-

te en la práctica las convicciones de los individuos de esa sociedad, como la novela lo muestra, al describir conductas que contradicen las ideas que dicen profesar los personajes), la superestructura espiritual, lo que se expresa en este nivel retórico en el que se sitúa por momentos la novela. Es el nivel más fácilmente perceptible, porque se encarna casi siempre en formas dadas, como el discurso o el documento, y además porque cuando llega a él el lenguaje adquiere características muy precisas: estiramiento, erudición, inmovilidad, frondosidad, chatura conceptual. Siempre que es proyectada a ese nivel, la acción de la novela se generaliza y descarna, se vacía de sangre y de emoción, la recorre un frío glacial que, por un momento —hasta que se produce la muda o salto cualitativo a otro plano de realidad— debilita hasta casi anularlo su poder de persuasión y amenaza con helar a los personajes. Pero que el nivel retórico sea el menos vital, el más mecánico de los niveles de realidad entre los que se mueve la narración, no significa que sea menos real: esa pura emisión de conceptos convencionales es el telón de fondo contra el cual se dibujan las individualidades, el que permite establecer diferencias entre los personajes, el factor gracias al cual es posible medir, por contraste o parecido con los modelos ideales instituidos por la sociedad, la conducta personal: el grado de rebeldía o conformismo de cada cual, la manera como administra cada uno el margen de libertad que le dejan esas coordenadas entre las que se mueve. En este episodio, el contraste entre el nivel retórico y los otros es más fuerte, por la impetuosa carga emocional que contienen estos últimos. Ese contraste es revelador: exhibe el desajuste que hay entre la teoría y la práctica, entre los fetiche y los hombres en la sociedad de Tirant.

b) un nivel objetivo, que se manifiesta en los momentos en que la narración describe la realidad como pura exterioridad. Los personajes se convierten en ojos y oídos, el relato en fotografía y grabadora, el mundo se reduce a lo visual y lo auditivo. Este nivel asoma cuando Tirant, guiado por el Emperador, entra a la cámara de la Emperatriz que “era mol escura sens que ni hi havia llum ni claredat neguna”. Se oyen unas voces (distintas de la voz, diferenciables): la del Emperador, la desmayada voz de la Emperatriz, la de Tirant pidiendo una “antorxa encesa”. Al igual que Tirant, el lector flota un momento sin rumbo entre los ruidos humanos que brotan en la oscuridad, pero luego, en un largo párrafo de una objetividad impecable, es instalado en los ojos de Tirant, y con éste, al chisporroteo de la antorcha, “véu un papalló tot negre... véu una senyora vestida tota de drap gros... véu un llit (donde la Infan-

ta) estava gitada... al brial de setí negre..." y al pie de su cama "véu estar cent setanta dones e donzelles". La precisión numérica final no sólo indica la facultad de Tirant de averiguar con una simple ojeada el número exacto de personas que componen una multitud; sobre todo, subraya la voluntad de objetividad que anima en este momento al narrador. El lector se entera de lo que se ve y se oye en el cuarto, nada más; ignora los pensamientos y los sentimientos que inspiran a Tirant las imágenes y las voces que percibe. En este momento (y en todos los momentos en que se sitúa en el nivel objetivo) la novela es realidad sensorial compacta, mundo conformado por objetos y seres que son sólo forma, color, gesto, tamaño. Luego el eje de la narración se aparta de Tirant y el lector ve, de lejos, que aquél hace una reverencia a la Infanta, que le besa la mano, que abre las ventanas de la cámara. Y en ese instante la narración cambia súbitamente de nivel, el lector es precipitado a través de esa superficie que era el mundo a una dimensión íntima, no conformada por actos, sino por sensaciones, sentimientos y emociones.

c) *un nivel subjetivo*. Al abrirse las ventanas "aparegué a totes les dames que fossen eixides de gran captivitat por co com havia molts dies que eres posades en tenebres per la mort del fill de l'Emperador". Una frase como un breve fogonazo ha provocado un cambio cualitativo en la realidad, ésta ha mudado de naturaleza, ha saltado a una dimensión hasta entonces oculta. Pero inmediatamente después de esta frase la narración regresa al nivel retórico, en un nuevo salto o muda, y el lector oye a Tirant, convertido en *la voz* impersonal, razonar sobre la tristeza del pueblo y aconsejar a la familia imperial que cese el duelo, y *la voz* pasa entonces por unos segundos a la boca del Emperador para decir que estima bueno el consejo. Entonces, nuevamente tiene lugar otro salto o muda, la narración cambia una vez más de nivel, regresa a esa dimensión subjetiva que había aparecido y desaparecido y ahora reaparece: "Dient l'Emperador tals o semblants paraules les oreilles de Tirant estaven atentes a les raons, e los ulls d'altra part contemplaven la gran bellea de Carmesina". Tirant era un oído y una mirada indivisibles al entrar a la cámara, luego una voz que se confundía con las convenciones de su tiempo, ahora es dos cosas a la vez: una oreja atenta al Emperador, unos ojos que espían a la Infanta. Ha ocurrido en él una duplicidad, un desgarramiento, y por esa resquebrajadura de su ser, que hasta ese instante era sólo presencia física, acto, sentidos y vehículo de *la voz*, porque sólo estaba descrito en los niveles retórico y objetivo, el lector va a irrumpir en su mundo interior y va a descubrir su vida

afectiva. Orejas pendientes del Emperador, ojos pendientes de los pechos desnudos de Carmesina, Tirant es dos: uno para el Emperador, otro para el lector. Hasta entonces, lo que Tirant hacía, oía, veía y decía era advertido por el lector y también por el Emperador y la demás gente que se halla en la cámara del palacio. A partir de ahora, ya no: algo sucede en Tirant que permanece escondido para todos los presentes, que sólo el privilegiado lector comparte con él; algo que no se puede oír ni ver, que pertenece a un estrato impalpable de lo real: lo que Tirant siente. La subjetividad se ha instalado en este mundo, la realidad ha crecido. Los hombres ya no sólo son acto, percepción y ventriloquía; ahora son, también, asiento de procesos misteriosos que los abrumán o exaltan, víctimas de fuerzas incontrolables que los hacen gozar o sufrir. Procesos subjetivos que sólo se pueden expresar subjetivamente: los pechos de Carmesina son "dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la porta per on eixir, e tostems foren apresonats en poder de persona lliberta, fins que la mort dels dos féu separació".

d) *un nivel simbólico o mítico*. Luego de describir alejóricamente el intempestivo, fatídico enamoramiento de Tirant y de indicar que se ha levantado el duelo, la narración traslada al lector, junto con el Emperador, la Emperatriz, Carmesina y Tirant a otra habitación del palacio, y este cambio de lugar es importantísimo, porque implica una nueva muda o salto cualitativo, esta vez a un nuevo plano de realidad. ¿Qué tiene de particular esta habitación? No que esté "molt ben emparamentada", sino que está "tota a l'entorn hestoriada de les següentes amors: de Floris e de Blanxes-flors, de Tisbe e de Píramus, d'Eneas e de Dido, de Tristany e d'Isolda, e de la reina Ginebra e de Lancalot, e de molts altres". Esos enamorados mitológicos, esas parejas arquetípicas de la literatura medieval, están en las paredes de la habitación como elementos decorativos, pero en la narración cumplen otra función: son símbolos premonitorios. Tirant acaba de enamorarse de Carmesina; no es casual que un momento después él y la Infanta se hallen rodeados de las imágenes de esas parejas que encarnan ante la mente medieval la pasión inefable, la idea misma del amor. Esta breve frase está llena de sobrentendidos proféticos, de contraseñas mágicas, y su mensaje oculto es el siguiente: el amor que acaba de nacer está llamado a inscribirse también, como esos amores pintados en las paredes, en el mundo eterno del mito y la leyenda, a perdurar fuera del tiempo, a convertirse a su vez en símbolo. Ha aparecido así la dimensión simbólica o mí-

tica de lo real, que ya se había hecho visible en la novela antes, cuando el ermitaño Guillem de Varoic evocó a los "valentíssims cavallers, los quals foren Lancelot del Llac, Galvany, Boors e Perceval, e sobre todo Galeàs, qui per virtut de cavalleria e per sa virginitat fon mereixedor de conquistar lo Sant Greal" y con los episodios de la Roca, y que más tarde volverá a instalarse en la novela con la llegada de Morgana y la aparición del Rey Artús en la corte de Bizancio, y con la aventura del caballero Espèrcius en la isla del Llango. Ahora la realidad no sólo está hecha de convenciones (nivel retórico), de acciones (nivel objetivo), de sentimientos (nivel subjetivo), sino también de un nivel intemporal (simbólico o mítico), al que ciertas acciones y sentimientos se elevan por su cualidad inusitada y grandiosa, para durar eternamente en las mentes, los corazones y las creencias de los hombres.

Así, la realidad ha ido extendiéndose a lo largo del episodio, descubriendo los diversos planos que la componen, y éstos, al cruzarse y descruzarse mediante mudas o saltos, han ido modificándose, enriqueciéndose mutuamente, porque las tensiones y cualidades propias de cada uno circulaban por los otros como el líquido por un sistema de vasos comunicantes. Porque lo que sucede en cada uno de estos planos sólo es plenamente inteligible desde la perspectiva de los otros planos, y esta interacción dinámica que encadena a convenciones, actos, sentimientos y símbolos hace de ellos elementos de un todo inseparable: de su alianza surge la vida. La maestría técnica de Martorell restituye en el momento de la narración esa perfecta unidad de la diversidad, esa diversidad de la unidad que caracteriza lo real, gracias al empleo simultáneo de los dos procedimientos: *la muda o salto cualitativo*, que separa, aparta, distingue en la realidad los diferentes planos que la componen, y *los vasos comunicantes*, que unifica, reúne, integra los elementos en una sola fluencia: de esa doble operación brota la vivencia como la chispa del frote de dos piedras. La narración pasa de un nivel a otro de una manera que sólo registra la lectura calculadora, desconfiada y cirujana del crítico, pero en la lectura desprevenida, desinteresada e inocente del lector esas idas y venidas no se advierten. Se advierten, sí, las consecuencias de esos tránsitos: el movimiento, la ambigüedad, la profundidad, la animación de que dota al episodio esa perspectiva móvil. Las mudas o saltos generan átomos de energía que los vasos comunicantes distribuyen por los diversos planos, y al chocar entre sí y fundirse en unidades de energía cada vez mayor que siguen desplazándose al compás de esta perspectiva itinerante, estos átomos desatan el incendio generaliza-

do que imprime a ese fragmento de realidad esa cálida fluencia interior que se llama la vida. Los cambios de perspectiva obedecen a una estricta necesidad, están graduados de tal modo que resultan siempre iluminadores, reveladores, porque aportan un elemento nuevo o introducen una modificación indispensables a la comprensión total de la realidad descrita. Eso da coherencia al relato, verosimilitud a lo narrado, precisión y transparencia a la dicción.

El procedimiento de la muda o salto cualitativo es frecuente en la novela de caballería, donde la realidad pasa constantemente de un nivel racional a un nivel irracional, de un plano histórico a un plano maravilloso, pero en ninguna obra caballeresca es utilizado con la eficacia que en *Tirant lo Blanc*. Alterar imperceptiblemente la naturaleza de una realidad, someter a mudas silenciosas una situación, reemplazando su contenido inicial por otro distinto sin que la apariencia exterior del relato registre la sustitución o la registre cuando el lector está ya empapado por la nueva materia, desarmado, sin fuerzas para rechazar esa distinta dimensión de lo real que le ha sido comunicada sin anuncio, es la estratagema más empleada por los autores del género fantástico, el recurso gracias al cual el lector *acepta* el destino de pesadilla de los personajes de Kafka, *cree* que el hombrecillo de Cortázar que visita el Jardín des Plantes acaba por convertirse en una bestiacilla acuática, *admite* que el mareo singular del héroe sórdido de Céline que cruza el Canal de la Mancha se propague y transforme en un gran vomito universal en el que la humanidad entera parece arrojar las entrañas. En Martorell esta organización de la materia narrativa tiene ya la flexibilidad, la funcionalidad que tendrá más tarde en manos de los maestros de lo insólito, que harán de la muda o salto cualitativo el procedimiento básico para conseguir el asentimiento del lector hacia sus alucinadas criaturas y sus macabras visiones.

En cuanto al principio de los vasos comunicantes aplicado a la ficción, ha llegado a ser tan corriente en la narración moderna, a identificarse tanto con la técnica de la novela, desde que Flaubert lo empleó en el célebre capítulo de "Los comicios agrícolas" de Madame Bovary, narrando simultáneamente el diálogo amoroso de una pareja y la farsa electoral que ambos observan al pie del balcón donde se hallan, hasta su utilización por Faulkner, que llegó a montar toda una novela sobre este procedimiento —"The wild palms"— donde las historias entrelazadas e independientes de la pareja adultera y del presidiario se convierten, por obra de la construcción, en el anverso y reverso de una sola mis-

teriosa historia — que la crítica olvida con frecuencia señalar que ya aparece en la novela clásica. Asociar dentro de una unidad narrativa, episodios que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, de modo que las tensiones y emociones particulares a cada episodio pasen de uno a otro, iluminándose, esclareciéndose mutuamente, para que de estas mezclas brote la vivencia, es otro de los recursos que ya utilizó Martorell.

#### LAS BODAS SORDAS Y EL SUEÑO DE PLAERDEMAVIDA: LA CAJA CHINA Y LOS VASOS COMUNICANTES

Las bodas sordas que celebran Tirant y Carmesina, Diafebus y Estefanía en un aposento del castillo de Malveí, espiados por Plaerdemavida (el episodio comienza a la mitad del capítulo CLXII, "Com fon nit e l'hora fon disposta..."), y termina a la mitad del CLXIII, "Per cert, fort dolor és al despertar qui bon somni somia"), constituye uno de los episodios más logrados de la novela, por la riqueza de su materia, su lujosa, alborozada sensualidad, su libertad moral, y por la sabiduría de su composición. Una imaginación osada se alía aquí a un dominio excepcional de la técnica narrativa. Martorell cruza los planos temporales, modifica el punto de vista de la narración, combina los elementos eróticos, sentimentales, humorísticos y psicológicos con una inteligencia sin falla para sacar el máximo provecho de los contenidos anímicos de la materia utilizada.

Es preciso desmontar y armar el episodio para comprobar la habilidad con que está concebida su estructura. La materia es la siguiente: Carmesina y Estefanía introducen a Tirant y a Diafebus en un cuarto del castillo cuando la demás gente está dormida. Allí, sin saber que Plaerdemavida las espía por el ojo de la cerradura, las dos parejas pasan la noche entregadas a juegos amorosos, anodinos en el caso de Tirant y Carmesina, definitivos en el de Diafebus y Estefanía. Al amanecer, los amantes se separan, y, horas después, Plaerdemavida revela a Carmesina y Estefanía que ha sido testigo ocular de las bodas sordas.

El orden cronológico real de los sucesos es: 1) Introducción de Tirant y Diafebus en el aposento (pasado); 2) Juegos amorosos (presente) y 3) Revelación de Plaerdemavida (futuro). Ahora bien, en la novela el episodio está referido de manera discontinua, según un ordenamiento temporal distinto del real. La narración relata los preliminares, la decisión de Carmesina y Estefanía de introducir a Tirant y Diafebus en el aposento para decidir "quin remeí porien pendre en llurs passions", explica cómo Plaerdemavida, viendo que la

Princesa no se quiere acostar y sintiéndola luego perfumarse, sospecha que "s'hi havia de celebrar festivitat de bodes sordes", y simula dormir, y cómo Estefanía cuando cree que todas las doncellas están dormidas, hace entrar a los dos amantes sigilosamente. El relato prosigue, hasta ahora dentro del orden real de los sucesos, refiriendo el deslumbramiento de Tirant al divisar a la princesa bellamente ataviada, y cómo aquél cae de rodillas a sus pies y le besa las manos. Y aquí, bruscamente, se produce una ruptura temporal: "E passaren entre ells moltes amoroses raons. Com los paregué hora de poderse'n anar prengueren llur comiat, e tornaren-se'n en la llur cambra". El relato salta al futuro, dejando en el abismo silenciado del presente, una ambigua y sabia interrogación: "¿qui pogué dormir aquella nit, uns per amor, altres per dolor?". Martorell no olvida al lector: esta distorsión temporal está destinada a crear una expectativa, una ansiedad, un apetito, a interesar más profundamente en el relato al que lee, estimulando su imaginación y excitando su impaciencia. Luego, la narración lleva al lector a la mañana siguiente. Plaerdemavida se levanta, entra al aposento de la Princesa y halla a Estefanía "asseita en terra, e les mans no li volien ajudar a lligar lo capell: tant estava de bona gana tota plena de lleixau-me estar". He aquí un nuevo agujón en el espíritu del lector, una nueva ambigüedad para azuzar su curiosidad y su malicia: ¿qué ha ocurrido, por qué ese voluptuoso abandono de Estefanía? Plaerdemavida demora todavía un rato el instante de la confidencia, bromea con suave perversidad, ¿qué siente Estefanía?, ¿por qué ese semblante?, ¿y si fuera a morirse?, ¿no le duelen los talones? Ya que Plaerdemavida ha oído decir a los médicos que a "nosaltres, dones, la primera dolor nos ve en les ungles, après als peus, puja als genolls e a les cuixes, e a vegades entra en lo secret, e aquí dóna gran turmen e d'aquí se'n puja al cap, torba lo cervell, e d'aquí s'engendra lo mal de caure". Alusiones, indirectas que van enardeciendo la atmósfera, impregnándola de un vaho excitante y malsano, de relentes pecaminosos. Y, por fin, Plaerdemavida, valiéndose de un ardid, revela a las dos mujeres que ha sido testigo de lo ocurrido la noche anterior. Ha tenido un sueño, dice, y en él vio venir a Estefanía con un "estadal ences" e introducir a Tirant y a Diafebus en el aposento. He aquí la segunda ruptura temporal. El relato retrocede del futuro al presente, los juegos amorosos son revelados al lector a través del supuesto sueño que Plaerdemavida refiere a las dos princesas. Así, pues, la distribución de la materia en el episodio es: 1) Introducción de Tirant y Diafebus (pasado); 2) Revelación de Plaerdemavida (futuro), y 3) Juegos amorosos (presente).

A esta primera complejidad en la construcción, se añade otra: el cambio del punto de vista, la modificación del nivel de la narración. Todos los preliminares y lo que sigue a los juegos amorosos está contado por el narrador, corresponde al plano objetivo de la realidad, en tanto que el núcleo del episodio, los incidentes en el aposento —las caricias que cambian las parejas, las infructuosas tentativas de Tirant para poseer a Carmesina, el doloroso desfloramiento de Estefanía— no son contadas por el autor al lector, sino por un personaje, Plaerdemavida, a otros personajes de la novela, Carmesina y Estefanía. La narración se ha trasladado al plano subjetivo de la realidad. Entre el lector y la materia narrativa ha surgido un intermediario: el plano objetivo desaparece, se cruza un plano subjetivo a través del cual pasa la materia antes de llegar al lector. En ese tránsito, como es lógico, la materia sufre modificaciones, se carga de elementos emocionales que no le son propios, que pertenecen al intermediario. Esta mezcla sutil es otro de los recursos más viejos de la novela y podría llamarse de “la caja china”. Así como en esas cajas que, al abrirlas, aparece una caja más pequeña que a su vez contiene otra, etcétera, en las ficciones construidas según el sistema de la caja china, un episodio contiene a otro y a veces éste a otro, etcétera. *Las mil y una noches* son un ejemplo mayor de utilización de este procedimiento —Scherezada cuenta al Sultán el cuento del mercader ciego en el que el derviche cuenta a otros personajes el cuento de en el que, etcétera— y es significativo que Martín de Riquer haya descubierto que el cuento del filósofo de Calabria, narrado en el capítulo CX de *Tirant lo Blanc* es muy parecido al relato de la noche 459 de *Las mil y una noches*. Martorell se vale del procedimiento de la caja china varias veces: las proezas de Tirant a lo largo del año y un día que duran las fiestas en la corte de Inglaterra son reveladas al lector a través del relato que hace Diafebus al Comte de Varoic; la captura de Rodas por los genoveses es narrada a través de la relación que de ese episodio hacen a Tirant y al Duque de Bretaña dos caballeros de la corte del Rey de Francia; la aventura del mercader Gaudebí es contada a través de una historia que cuenta Tirant a la Viuda Reposada. En el episodio de las bodas sordas, el empleo de este recurso es más perfecto que en los otros, y más complejo, porque se combina con el empleo simultáneo de la muda o salto temporal: cruce de planos temporales (pasado-futuro-presente), y cambio de nivel de realidad (objetivo-objetivo-subjetivo).

Si el empleo del primer procedimiento tiene como finalidad manipular el ánimo del lector, prepararlo psi-

cológicamente, sorprendiéndolo, intrigándolo, impaciéntándolo (esos trastornos anímicos del lector se vuelcan en la ficción, la materia narrativa se alimenta de esas emociones, extrae de ellas su propia vivencia) para el momento culminante del episodio, el segundo —la presencia del intermediario— tiene por objeto en este caso atemperar la crudeza de la materia, que, entregada directa y brutalmente a la experiencia del lector, podría provocar en éste un movimiento de rechazo, de incredulidad frente a lo que ocurre en la ficción: se rompería ese asentimiento del que depende la vida del relato. ¿En qué forma atempera la crudeza este intermediario, de qué modo salva la verosimilitud de lo narrado esquivando las prevenciones del lector? Gracias al humor, el elemento más disolvente y conformista, el temporizador por excelencia. El largo monólogo de Plaerdemavida está lleno de la risueña desenvoltura, de la empecinada alegría que este personaje desplaza en todos sus actos, y gracias a su naturalidad, a las bromas y disfuerzos con que acompaña su relato, el “saborós plant” de Estefanía, sus gemidos durante el desfloramiento, pierden carácter dramático, adquieren un aire ligero, superficial y admisible. El paso del nivel objetivo al subjetivo no es, sin embargo, absoluto; durante la evocación por Plaerdemavida de lo ocurrido la noche anterior, Martorell es lo bastante hábil para impedir que el lector olvide que simultáneamente está desarrollándose la acción en otro plano del relato, que ese presente (juegos amorosos) es evocado, que está visto desde un futuro, que Plaerdemavida está contándolo, y este plano objetivo aparece y desaparece en ciertos resquicios del plano subjetivo, a través de la Princesa, que, muerta de risa, interrumpe a Plaerdemavida y la exhorta a seguir contando o a dar más precisiones sobre su sueño.

Cruce de planos temporales, cambio de nivel de realidad: a esto hay que agregar aún la dosificación, la combinación sutil de los contenidos anímicos. Martorell recurre al humor en éste y en otros episodios (casi siempre los más osados), pero no deja que aquél “irrealice” los hechos, que los debilite hasta matar la vivencia. Por eso, en este episodio equilibra la función debilitadora del humor con la vigorosa energía de la sensualidad, con las exageraciones eróticas. El elemento erótico del episodio está dado no sólo por los hechos que suceden, es decir por lo que Plaerdemavida “ha visto” en su sueño, sino también por lo que “ha sentido” (plano subjetivo): se inflamó tanto con el espectáculo, confiesa, que tuvo que correr a echarse agua en “lo cor, los pits e lo ventre” y luego no pudo dormir recordando lo soñado. De este modo queda revelado un rasgo esencial de la

personalidad de Plaerdemavida. En el mismo episodio, la descripción de los juegos amorosos enjuicia, mostrando su infectividad, su carácter artificial e inhumano, uno de esos valores que en el plano retórico aparecen con más frecuencia, y que si uno tomara al pie de la letra los discursos de los personajes, sería el fundamento moral más sólido de su mundo. El "honor" que tan tenazmente opone Carmesina al deseo de Tirant, impide que le entregue su virginidad, pero la autoriza a aceptar todas sus otras fantasías sexuales. La existencia meramente retórica de ese valor, su encanallamiento y burla cuando pasa de la voz a los actos o a los sentimientos, queda así subrayada.

Al igual que la muda o salto cualitativo, el procedimiento de la caja china es utilizado según un sistema de vasos comunicantes que integra todas las partes del episodio en una unidad vital. Las tensiones y emociones de los diversos planos se funden en una sola vivencia, y las variaciones temporales adoptan la apariencia de una continuidad sin ruptura, de una totalidad cronológica, gracias a ese sistema de distribución de la materia, gracias a esa cuidadosa planificación. La caja china es también uno de los procedimientos más usuales de la novela moderna, en la que el intermediario, el testigo, es personaje esencial: él establece la ambigüedad y la complejidad de lo narrado, él multiplica los puntos de vista, él matiza, profundiza y eleva a una dimensión

subjetiva los actos que refiere una ficción. Para citar sólo un ejemplo mayor, conviene recordar que casi todas las historias de Faulkner no están contadas directamente al lector, sino que son historias que se van estructurando a través de historias que se cuentan entre ellos los personajes de la ficción.

Que en Martorell aparezca la ambición de escribir una novela total que caracterizará más tarde a los mejores narradores, que en su libro apunten técnicas que luego serán frecuentes en la novela, tendría un interés sólo anecdótico, si esta ambición y estas técnicas no le hubieran servido (a él solo, o a él y a Martí Joan de Galba si es que la intervención de este último en la elaboración de la novela fue importante, lo que a mí me parece dudoso) para escribir un libro de la grandeza de *Tirant lo Blanc*. No son esta ambición y estas técnicas las que dan grandeza a esta creación, es esta creación la que da grandeza a esa ambición y a esas técnicas. Porque aquí, una vez más, se comprueba que una técnica no existe ni vale por sí misma, sino en función de la materia que organiza, y que esta materia sólo adquiere autonomía, representatividad y poder de persuasión suficientes para vivir por cuenta propia, cuando ha sido organizada del único modo posible para que brotara en ella la vida. *Tirant lo Blanc*, ese cadáver, está ahí, en su injusta tumba de olvido, esperando que entren por fin los lectores a su mundo de vida hirviente y prodigiosamente conservada.

[Para una nueva edición de '*Tirant lo Blanc*', novela de caballería de Martorell que publicará a principios del próximo año la Alianza Editorial S.A., de Madrid, Mario Vargas Llosa ha escrito un extenso prólogo, del cual publicamos sólo la segunda, y última, parte.]

Ariel Dorfman

## Borges y la violencia americana

Semejante a la reacción del público ante un gran prestidigitador es la que ha tenido la crítica ante la obra de Jorge Luis Borges: tanto se preocupa por la desaparición del conejo, por las manos burlonas que siluetan dibujos visibles en un aire invisible, que ha llegado a inadvertir la presencia del conejo mismo. Cuando éste se asombra, cuando hay un vacío significativo donde antes pesaba un cuerpo, sentimos que lo que importa en ese suceso es la magia del desaparecimiento, el juego mediante el cual se nos ha engañado, la retórica digital que ha sabido revelarnos por un instante la maravillosa y callada vigencia de universos posibles e imposibles. Pero ¿qué hay del conejo?

La crítica se ha dejado deslumbrar por la maestría lúdica de Borges, por su sortilegio verbal y su sinuosa paradoja de ideas, por el juego intelectual nihilista y la indefinida precisión emotiva de su lengua, por el esteticismo de la sorpresa metafísica, por sus tiempos simultáneos, paralelos, eternos, inexistentes, por sus personalidades desdobladas, repetidas, enajenadas en la ingeniosidad del autor, su aniquilación del hombre en la nada temblorosa, su erudición y ambigüedad como armas de desconcierto ontológico, sus perspectivas cambiantes y convulsionadas, su deslumbrador caos imaginativo. Pero la crítica se ha fijado poco en lo que pasa *dentro* de ese mundo, es decir, quiénes son los hombres que sufren esa burla, quiénes son los que padecen el laberinto, quién el que muere, devorado por el ludus ingenioso y ennubecedor, quién el conejo que se deshizo bajo la mano del mago. La razón de este olvido (este desinterés) reside en que los ensayistas están convencidos —y es Borges quien les asegura que tienen razón— que lo sucedido en ese mundo no importa, es inexistente. Es un sueño, una delusión, una nada: los seres que vienen ese universo son una desintegración, un reflejo, “sombras de sombras de una sombra”. Ana María Barronechea ha estudiado acuciosamente, siguiendo la labor de tantos otros borgistas, los modos (ideológicos, semánticos, sintáticos) mediante los cuales Borges borra ese mundo y lo convierte en nirvana e ilusión.

Pero antes de ser nada, antes de disolverse y desaparecer, los hombres tienen una cara (aunque esa cara sea máscara), tienen un propósito, un destino (aunque sean falsos, absurdos, inexistentes), tienen una angustia. An-

tes de la desintegración, algo —ese algo que será destruido, cuya misma sustancialidad será negada— tiene que haber existido. Si ese algo resultó ser sueño, hasta los sueños conciernen una forma y un desarrollo, tendrán tal vez algún sentido, su apariencia (su ser fenomenal, de *phainomeno*) tendrá algún color, una falsa nitidez, una disolvente estructura de caleidoscopio, hasta las ilusiones se construyen de repetible inconsistencia. Si pudiéramos vislumbrar ese universo que Borges quiere aniquilar con tanta morosa y tierna urgencia, si descubriéramos cuáles son los problemas de esos hombres que han de ser desvanecidos en un juego mágico, cuáles son sus proyectos (falsos o verdaderos), a qué leyes obedecen, qué tipo de vida portan, qué muerte buscan, entonces habríamos descifrado una de las claves del cosmos borgeano y, de paso, habríamos ayudado a aclarar el sentido americano o anti-americano de Borges.

Ante todo, podemos advertir que el factor que unifica a la mayoría de los cuentos es el hecho de que uno de los protagonistas, generalmente el principal, muere.<sup>1</sup> Pero encontramos otro común denominador aún más significativo: casi todas estas muertes son *violentas*. Los personajes, perseguido y perseguidor, verdugo y víctima, se buscan en medio de laberintos y misterios, se comunican a través del lenguaje de los puñales, de las balas, del fuego. La muerte, para Borges, es casi siem-

<sup>1</sup> Hay algunos relatos en que esto no ocurre: “Pierre Menard, autor del Quijote”, y “Examen de la obra de Herbert Quain”, que, sin embargo, están escritas bajo la forma de notas necrológicas; “La Biblioteca de Babel”, “La Saeta del Fénix”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que son dislocadas metáforas que comentan la realidad y que carecen de protagonista y casi no pueden considerarse cuentos, ya que no tienen personajes ni desarrollo ni alfombran un mundo concreto-cotidiano con situaciones de tensión y distensión, ni logran enhebrar una acción que avance hacia alguna parte (lo que no significa desmerecer su calidad). Valen más como visiones poéticas, alegorías de nuestra realidad, que como encarnaciones de la cosmovida de algún ser humano; son más bien la criptohistoria de toda la humanidad, de una secreta humanidad paralela a la nuestra, reflejo de nuestra esencia pero no de nuestra existencia. Tampoco mueren los protagonistas, y aquí sí que los hay, de “El Aleph”, “El Zahir”, “La Escritura del Dios”. Ya tendremos ocasión de examinar detalladamente esta ausencia de muerte y la forma en que esto confirma la tesis central del presente ensayo.

pre un asesinato, necesita de otro, presume otra mano y otro rostro. Unamos a esta serie de cuentos,<sup>2</sup> el interés ensayístico por temas violentos (la poesía épica, la novela policial, los primeros tangos, el compadrito, el duelo en el arrabal, el culto del coraje, el puñal, la poesía gauchesca) y la obsesión, en los poemas, por sus ancestros que murieron combatiendo en las guerras argentinas ("Poema Conjetural", "Página Para Recordar Al Coronel Suárez, Vencedor en Junín", "Isidoro Acevedo", "Al Coronel Francisco Borges", "Alusión A La Muerte del Coronel Francisco Borges", y el segundo de sus "Two English Poems"), amén de sus declaraciones en entrevistas, y tendremos una muestra muy palpable de que la violencia es una de las pasiones elementales del narrador argentino.

Esta violencia ejercida contra los personajes es central al desarrollo mismo de los acontecimientos: la presencia de la muerte coincide con la revelación, para el lector, para el agonizante, de la estructura verdadera del universo. El personaje, a veces el agresor, generalmente el muerto, accede a una visión casi mística, que le permite *comprender* el sentido de sí mismo o de la realidad. Esta iluminación de las tinieblas le prueba al personaje (y al lector o a un testigo) que la realidad vivida es ficticia, que él es una ilusión, que las concraciones son nubes, que él nunca existió. Pero esto no importa. En el acto de entender (en el acto de morir), el hombre se conoce a sí mismo y trasciende la ceguera, desemboca en la eternidad relampagueante y transitoria de la auto-intuición absoluta: "Cualquier destino", escribe, en 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz', "por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es". Al protagonista de este cuento "... lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un ins-

tante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo."

Esta experiencia la tienen muchos personajes de Borges. Pedro Damián, en "La Otra Muerte", que actuó cobardemente en la batalla de Masoller, en 1904, prepara toda su vida la posibilidad de ser valiente y lo consigue a través de un sueño que logra cambiar la historia de esa cobardía anterior. "Pensó en lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años, la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio, pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1947, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904." En "Las Ruinas Circulares", un mago sueña a un hombre, crea un hijo desde la niebla de su imaginación, para darse cuenta, en el momento de su propia extinción, "con alivio, con humillación, con terror, ... que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo". Otálora, en "El Muerto", recibe la violencia que él ha querido ejercer contra otros y discierne el sentido del universo; quien creía controlar su propio destino, entiende que otros, El Otro, lo determinaban y jugaban con él, "comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya le daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto... Suárez, casi con desdén, hace fuego." El destino de Otálora es simbólico de todo esfuerzo humano en el mundo de Borges: toda muerte, predeterminada, añorada, casi un deseo íntimo del protagonista (el caso de Otto Dietrich Zur Linde en "Deutsches Réquiem"), es omnipresente, nos guía a través de la telaraña de nuestras acciones y nos ilumina en una petrificada intuición perpetua. El Minotauro espera su redentor y casi no le opone resistencia ("La Casa de Asterión"); Kilpatrick planea su propia muerte, para redimirse, para cambiar su traición en heroísmo ("Tema del Traidor y del Héroe"); sólo en su ejecución, en el momento anterior a ella, puede Jaromír Hladík acabar su obra maestra, al vivir en su mente un año secreto que transcurre entre la orden de disparar y la descarga que lo mata. Lo mismo sucede con el doctor Francisco Laprida en el "Poema Conjetural", donde narra su propia muerte:

A esta ruinosa tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos  
que mis días tejieron desde un día

<sup>2</sup> "El Muerto", "Los Teólogos", "Isidoro Tadeo Cruz", "Emma Zunz", "La Otra Muerte", "El Milagro Secreto", "Deutsches Réquiem", "La Espera", "Tema del Traidor y del Héroe", "Historia del Guerrero y de la Cautiva", "El Sur", "El Hombre de la Esquina Rosada", "Las Ruinas Circulares", "El Jardín...", "La muerte y la Brújula", "El Fin", "La casa de Aterión", "El Acercamiento a Almotásim", "Abenjacán...". "El hombre en el umbral", "El Espejo de Tinta", casi todos los episodios de *Historia Universal de la Infamia*, varios cuentos que ha escrito en colaboración con Bioy Casares, así como el libreto de cine *El Paraíso de los Creyentes*, el cuenterillo sobre Don Quijote, "Un Problema", que aparece en *El Hacedor*, y su último cuento, publicado en INDICE, "Encuentro con el Enemigo".

de la niñez. Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno.

Por eso, cuando habla, al final del poema, de "el duro hierro que me raja el pecho", corrige esa áspera impresión por una experiencia más cierta, más suya, "el íntimo cuchillo en la garganta". Trasciende la muerte y la entiende. La muerte lo ha "endiosado", la "caliente muerte" le ha permitido unificar sus experiencias, inturnarse, eternizarse en un momento definitivo.

Esta presencia de una revelación, compañera de la muerte, al final de la narración, puede relacionarse con la estructura genérica del cuento, con la necesidad de que en todo acto estético haya "la inminencia de una revelación, que no se produce..." (*Otras Inquisiciones*). La forma ontológica del cuento exige muchas veces la iluminación desde el final, el "surprise ending", la última frase confiriéndole plenitud y lucidez a las anteriores significaciones. El golpe maestro de Poe, de Maupassant, de O'Henry, de Chekhov, ha dejado rastros en la forma del relato de Borges. A esto se une la idea de que, para el escritor argentino, el lector es también peregrino y hermano en este laberinto de palabras, y lo maravilloso como parte integral de lo estético le ha de des-cubrir el esqueleto del cosmos, abriéndole perspectivas nuevas, haciéndole dudar de la férrea y constante e invariable realidad que tapa tantos abismos ignorados.

Pero si bien esta configuración del cuento, que pide sorprender al lector, y que coincide con la búsqueda estética del propio Borges, puede determinar la presencia de una súbita revelación en el texto o exigir un cambio de ritmo y una apertura hacia otros significados hasta ahora ocultos, no es menos cierto que es imposible explicarse desde la forma literaria el hecho de que semejante acto revelatorio sea sinónimo de muerte, por qué esta brillante intuición de lo real viene cuando el hombre está en peligro, cuando se halla al borde de matar o morir.

Karl August Horst ha hecho una exégesis filosófica del problema, sugiriendo una relación con Schopenhauer y la noción de la eternidad como negación del tiempo irreal que Borges desarrolla en "Sentirse en Muerte" (*Historia de la Eternidad*): la reiteración de momentos idénticos es la prueba de que esta realidad es ilusoria y de que la eternidad existe, ya que tal repetición significa la abolición del tiempo sucesivo ("El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su apa-

rente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.")

Pero esta interpretación, que desentraña las coordenadas epistemológicas de aquel último momento, y que establece una interrelación, muy grata a Borges, entre pensamiento y acción, no logra explicarnos por qué la muerte es violenta, y qué significa esto para los personajes mismos en su quehacer o quenohacer vital.

La violencia opera de un modo muy específico y peculiar en los cuentos de Borges, y su presencia es imprescindible.

El hombre, para Borges, está atrapado en un laberinto agresivo, un mundo enigmático donde un ser persigue a otro.<sup>3</sup> El mundo concreto, contradictorio, lleno de oposiciones, transcurre bajo el signo de la variación y el desgaste humillante: el devenir mismo exige la lucha heracliteana y de ella sale la cacería violenta que termina en la muerte o en el asesinato. La agresión florece como un hecho natural, necesario, sin que Borges alcance a explicar su persistencia. El miedo y la ambición, la cobardía y la dignidad, la avaricia, el odio, la venganza, la traición, todos conducen a la lucha y a la destrucción. Los personajes se enfrentan a la violencia como algo irreducible, innegable, algo dado desde siempre en la mutabilidad de las cosas, y más que elegir la violencia, ésta parece elegirlos a ellos ("acataron ese ímpetu más hondo que la razón" ... "que no hubieran sabido justificar", de "La Historia del Guerrero y de la Cautiva").

Si por una parte ellos están en poder de una fuerza que no logran comprender, por otra esa fuerza los encamina hacia su liberación. Hay que vivir la violencia para darse cuenta de su fugacidad: a través de la violencia, de la muerte recibida o dada, los personajes llegan a entender el orden del universo, encuentran en ella un signo de su propia esencia. Es, como el lenguaje, el límite de su humanidad a la vez que el instrumento único de su autoconocimiento. Investigadores de su propia muerte, transcurriendo hacia sí mismos en el mismo instante de su nihilización, la utilizan para aclarar la oscuridad, para que cada herida abierta sea una ventana hacia un significado que los englobe y los justifique, para que el río de "brusca sangre" que quiere derra-

<sup>3</sup> "Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto", "Los dos reyes y los dos Laberintos", "La Muerte y la Brújula", "La Casa de Asterión", "Los Teólogos", "Deutsches Réquiem", "El Milagro Secreto", "Tres Versiones de Judas", "La Forma de la Espada", "La Espera", "El Jardín de los Senderos que se Bifurcan", "La Lotería de Babilonia", "Emma Zunz", "El Hombre en el Umbral", etc.

mar el puñal sea una vía hacia otro mundo, más estable, más real. Entre los estragos del tiempo desaforado y de la agobiante nada, ellos logran entreverse en un infinito instante petrificado; aunque Borges, como Emma Zunz, se ha declarado siempre en contra de la violencia, sus personajes, también como Emma Zunz, encuentran en su violencia personal, en su asesinar o morir, la revelación de una orden en la recóndita maraña de sus vidas, fijando todo el caos anterior en un hielo eterno y silencioso y significativo. La violencia es un encuentro, quizás parcial, con algo mayor que el hombre individual, porque desata las leyes fatales, acerca al hombre a lo divino, la magia de la muerte, el relampagazo blanco de comprensión como la última etapa de la conciencia y del crecimiento.

Hay que vivir la violencia para darse cuenta de su fugacidad: subsumiéndonos en la concreción encontraremos una salida. Se acepta esa violencia como la forma manifiesta de la humanidad, la manera en que los hombres se entrecruzan y se sobreviven. Aunque posteriormente el protagonista (a través de la revelación ya mencionada) se dé cuenta de que todo es un sueño, la forma de ese sueño se ha configurado mediante situaciones violentas, inescapables, la forma de ese engaño que él ha sido es la forma de una muerte en la hoguera, la forma de ese juego es el túnel de la agresividad y de la persecución. Si la vida es sueño, para Borges ese sueño es una pesadilla donde los hombres se agreden y se cazan en medio de sombrías ciudades interiores, es una pesadilla, y sólo viviéndola plenamente, entregándose a esa violencia, mi muerte en ese sueño (*"Las Ruinas Circulares"*, *"Encuentro con el Enemigo"*), podré yo despertar del sueño, comprender mi muerte, única manera de comprender mi vida, saber que eso era sueño y que yo no soy nada, pero ser yo, por lo menos ser plenamente ese ego en el momento de mi comprensión extinguiéndose. Es decir, la revelación viene al vivir la violencia, por ilusoria o apariencial que sea, porque es la única manera de cumplir un destino, de trocar lo que ha sido siempre lejano e impersonal en algo mío y cercano, la única manera de salir del sueño, de romper el espejo de mis miradas, dejar de verme en el espejo y empezar a verme en la muerte, en el fulgor de un instante hallar las innumerables llaves de cada puerta que se abría y se cerraba conduciendo a este momento, el último.

Mi muerte es la forma de mi realización, casi de mi perduración; la muerte es un punto de unión entre sueño y realidad, que los diferencia y los acerca (*"La Espera"*), la intersección entre la eternidad y lo temporal, momento en que la verdad se encarna en el hombre o

sube desde su interioridad, y debe ser acatada. Cumplir la muerte es un modo de recuperarse más allá del absurdo y fugaz mundo de los sentidos-sueños, permaneciendo en un rito casi religioso, repetible por todos los hombres. La violencia es la piedra de toque porque en ella está la llave hacia otro universo, la posibilidad de evadir esa chaqueta de fuerza, la realidad, y entrar a la definitiva roca del nirvana, es el contacto que puede establecer el hombre con las ocultas potencias que gobernan su quehacer, sean éstas divinidades o meras y anónimas leyes cíclicas, es su sendero a través de la acción del otro, que mata o muere, hacia sí mismo. Encasilla las cosas en lo intemporal, sella un puente-abismo al que se arroja el hombre para entender la cifra de su destino.

Reina la violencia en ese mundo, porque sólo a través de ella puede el hombre acceder a la muerte, clave para los sueños al ser lo único permanente y definitorio entre tantas ilusiones y fingimientos, lo único capaz de tocar transitoriamente la misteriosa arquitectura de lo inmutable. Exiliados en un laberinto cuya puerta de escape es la muerte, los hombres como Lönnrot (*"La Muerte y la Brújula"*), como el verdadero Abenjacán, como Albert o Yu Tsun (*"El Jardín..."*), deben dejarse atrapar para que en ese cadaverizarse el universo de pronto cobre sentido, para que las formas arbitrarias (aparentemente arbitrarias) revelen detrás, o debajo, o más allá, la unidad de un sentido total. Es así como se niega esa violencia, se la trasciende, sublima, esencializa, olvida, se la comprende y explica. La entrega a la ilusión (la violencia es una ilusión para Borges), es el modo de liberarse de ella, es el modo de entenderse, suicidándose a través de manos ajenas.

Pero ese instante en que dialogan puñal y carne, esa salida (momentánea), que hunde al hombre en la nada después de haberlo deslumbrado con una "insaciada inmortalidad de ocasos",<sup>4</sup> no es sólo la aniquilación de

<sup>4</sup> Borges constantemente identifica el entendimiento con la luz. Pero hay una claridad que lo fascina en especial: es la crepuscular, el último brillo. Esto se emparenta con la revelación en el morir, la muerte como un instante de inmortalidad lúcida. Obsesionado por los ocasos (*"la claridad que ardió en la hondura"*, en *"Último Sol en Villa Ortúzar"*, *"los tumultuosos ponientes"* en *El Hacedor*, y la mención reiterada, en tantos poemas, *"Buenos Aires"*, *"Último Resplandor"*, *"Atardeceres"*, *"Campos atardecidos"*, etc.), también la muerte se describe en términos luminosos: la desaparición de Albert como una "fulminación"; la de Lönnrot con "hacer fuego" (un excelente análisis del simbolismo del color rojo, en Tamayo y Ruiz Díaz, *op cit.*); en *"El Muerto"* ocurre exactamente lo mismo (*"Suárez, casi con desdén,*

lo humano. Es también su significación. En esa muerte está el signo de otras muertes, de innumerables otras agonías, similares, que han ocurrido o que ocurrirán (da lo mismo) en un tiempo paralelo, anterior, ficticio, gemelo (da lo mismo), es decir, nos comunicamos con la especie, con otros seres humanos ("un hombre es todos los hombres", Borges no se cansa de repetir).

Por lo demás, este desdoblamiento entre perseguidor y perseguido, permite al autor retratar la autodestrucción del hombre, ya que ambos, verdugo y víctima, son irreductiblemente el mismo.

La personalidad humana, compleja y tortuosa, se divide en dos componentes, símbolos de dos actitudes posibles de un mismo hombre, de dos alternativas suyas contrapuestas, signo de la ambigüedad que hay en cada acción, de la negación que sustenta toda afirmación; la violencia es la respuesta a esa escisión, juntando ambas caras de la esquizofrenia en un enfrentamiento peligroso y agresivo. Muy a menudo, la diferencia que separa a los alter ego es la valentía de uno y la cobardía del otro, el hecho de que uno de ellos traicionó al otro. En la muerte, en el acto de vengarse, el hombre se reconoce en el otro, en quién acaba de asesinar o traicionar y asume su personalidad, se convierte en él, su enemigo, comprende que se ha dado muerte a sí mismo.

Así, encontramos al personaje que está fingiendo una personalidad: Zaid juega a ser Abenjacán, valiente rey al que ha traicionado; John Vincent Moon asume el papel narrativo del conspirador irlandés al cual traicionó ("lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres"); Judas, fingiéndose el Diablo, traiciona a Cristo para finalmente transformarse, ante los atóni-

hos fuego"); en "los Teólogos", Juan de Panonia muere en la hoguera, "y es como si un incendio gritara", mientras que años después "un rayo, al mediodía, incendia los árboles, y Aureliano pudo morir como había muerto Juan"; en "Las Ruinas Circulares", "el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico ... Caminó contra los jirones de fuego."); en "La Casa de Asterión", "el sol de la mañana reverberó en la espada de bronce"; en "La Historia del Guerrero y de la Cautiva" ("bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación"). También en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", se menciona la noche aquella como "lúcida" agregando que "amanecía en la desaforada llanura", en contraste con la imagen de que antes "la tiniebla era casi indescifrable". También lo divino se describe con esa imaginería luciente: "una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor" y "ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz", ("El Aleph"), así como en "La Escritura del Dios", se habla de ver a "Dios en un resplandor" y entrever "los ardientes designios del universo".

tos ojos del lector, en Dios, o sea en Cristo; el falso Villari toma el nombre del hombre al que delató, el verdadero Alejandro Villari, que lo encuentra y lo ultima; el negro se convierte en Martín Fierro, el hombre que acaba de matar ("El era el otro. No tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre."); Juan de Panonia es Aureliano, a quien ha perseguido hasta la muerte; Erik Lönnrott, el detective, es Red Scharlach, el asesino;<sup>5</sup> Otto Dietrich zur Linde es David Jerusalém, hombre al que tortura y mata en un campo de concentración nazi: "Ignoro si Jerusalém comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonizé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable."

Esta última cita muestra la interiorización de la violencia en América, el rompimiento del yo en dos segmentos aparentemente contrapuestos, el hombre refugiado en la locura bimembre para poder enfrentar las contradicciones de su situación concreta e inmediata. Es la muerte, el temor a la muerte, lo que produce a este héroe y a este traidor; será también el momento de la muerte como una espada, la que reunirá a los exiliados, la que retornará a una única cara interior los dos rostros casualmente antagónicos.

Kilpatrick finge su muerte como héroe para redimir su traición, para convertirse, efectivamente, en héroe; Otálora finge ser Bandeira, actúa como si lo fuera, usurpando sus atribuciones, hasta que sufre la muerte que él le reservaba a Bandeira; Pedro Damián vive dos veces, una vez como cobarde, la otra como valiente, uniendo ambas personalidades en el instante de morir; Dahlmann, en cambio, muere dos veces, una sin honra en la mesa de operaciones, otra a campo abierto como un valiente. Esto ayuda a explicar también la repetición del motivo de la muerte en Borges: el personaje desea ese momento porque en él encuentra su destrizadura, su otro, el que lo ha de matar, el que lo ha de morir, el doble temido y amado, ése que yace en el fondo de cada uno de nosotros, pronto a destruirnos o a destruirse, Asterión y Teseo, Borges y el otro.

Borges se considera empantanado en una época miserable, donde el heroísmo y el coraje ya no existen, siente la nostalgia —y la pasión— de la aventura, recuerda sus antepasados y sus victorias memorables, sus muertes victoriosas, rememora los compadritos y los duelos

<sup>5</sup> Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, en *Borges, Enigma y Clave* (Bs. As., Editorial Nuestro Tiempo, 1955), pp. 41-42, han analizado muy bien esta identificación.

en el arrabal, sueña con Homero, con Troya y las guerras civiles argentinas y Martín Fierro:

“Qué importa el tiempo sucesivo si en él hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde.”

Y Quiroga reprocha a Rosas en “Diálogo de Muertos”: “En 1852, el destino, que es generoso o que quería sondarlo hasta el fondo, le ofreció una muerte de hombre, en una batalla. Usted se mostró indigno de ese regalo, porque la pelea y la sangre le dieron miedo.” El sentido de la existencia es ofrecerle a los hombres estos momentos; si el hombre lo rechaza (y son tantos los cobardes y traidores como los valientes) habrá perdido la ocasión para reconocerse en la humanidad, para hacerse inmortal, para convertirse en arquetipo. Como Dunraven y Unwin, en “Abenjacán...”, Borges está “harto(s) de un mundo sin la dignidad del peligro”, y busca en sus personajes (vive vicariamente) la aventura que le ha sido negada, que él no eligió, que él cree ya imposible, pero que palpita, como una desmentira, en la realidad que lo rodea, en la América que es suya y que él niega, que no quiere ver, esa América levantándose que él interpreta a su pesar, y que incluye en sus relatos contra su racional voluntad.

Antes de entrar a discutir esta última afirmación, que no es antojadiza ni producto de un deseo de americanizar a Borges contra viento y marea y contra Borges también, es necesario examinar otra posibilidad abierta a los personajes, una actitud esencialmente opuesta a la violencia: la de contemplar el universo desde la pasividad quietista, anulando de antemano toda actividad porque cualquier acción es absurda en un universo en que lo verdaderamente existente es el centro unitario, Dios o la eternidad, donde todo se ordena. La aparición de este personaje (“El Aleph”, “El Zahir”, “La Escritura del Dios”, “Funes el Memorioso”) es el reverso exacto del hombre concretamente violento de los otros cuentos. El sentido de este ser contemplativo no es sólo místico, es decir, no reside en su posibilidad de fundirse en la divina unidad. Es quien rechaza al otro polo, el de la violencia, y trata de evadirla no sólo negando el mundo circunstancial y azaroso, sino también su situación personal, su yo, negando todas las contradicciones en que los personajes violentos encontraban una imagen expresiva de su interioridad, sólo aceptando la acquiescencia que permite la experiencia contemplativa. He aquí, pues, otro extremo: la búsqueda de la totalidad, tal como ocurría en los otros cuentos, pero através de otros medios. Se puede vivir la muerte plenamente, perdiéndose en ella hasta tocar la revelación, o se puede simplemente negar la existencia de esa muerte, del tal universo, del

yo. En ambos casos, los personajes de Borges llegan a esbozar un delineamiento significativo en el cosmos.

Esta segunda alternativa llega a su extremo en “La Escritura del Dios”, donde el personaje, habiendo arribado a la fórmula mágica en que está cifrada la totalidad de lo existente, ya no se preocupa por la suerte de su propio yo en ese mundo, porque ese yo le es tan indiferente y lejano como cualquier otro objeto contenido y explicado en su contemplación unitaria. Tzinacán dice: “Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.”

“Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él*, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.”

Se desentiende, por lo tanto, de toda forma fenoménica, desaparece hasta la huella mental de la violencia, su reproducción en el pensamiento, tratándose paradójicamente de un indio encarcelado por los conquistadores. Rechaza toda acción rebelde en favor de un quietismo absoluto. Pero en esa negación, el lector puede, si lo desea, asomarse a la situación que se rehusa, la concreta, monstruosa realidad en que ese yo que “ahora es nadie” se encuentra (o se encontraba), lo que ese yo hubiera hecho de poder seguir siendo yo, de haber aceptado su condición circunstancialmente humana:

“Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre desrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en los pechos españoles, para reconstruir la pirámide, reconstruir el imperio. Catorce sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regirá las tierras que rigió Monctezuma.” Si acepta su humanidad, si se entregara al devenir, sólo le quedaría la violencia, huir o matar, buscar en la acción que se sufre, la imagen de sí mismo.

Frente a perseguidos y perseguidores está, entonces, el personaje que niega la situación misma, que ignora la persecución, el asesinato, el morir, aduciendo que todo es un engaño. A esta misma conclusión llegan muchos personajes violentos, a través de su acción: nada existe, yo soy un sueño. Los contemplativos desembocan en la revelación de que todo es ilusorio *antes* de actuar,

antes de abrazar la violencia, relativizando, poniendo entre paréntesis, toda posibilidad humana. Esa contradicción que el hombre violento enfrenta, su necesidad de matar o vengarse, ("Emma Zunz", "Los Teólogos"), su miedo a ser perseguidos, ("La Espera", "Encuentro con el Enemigo") su angustia por perdurar mediante la acción ("Hombre de la Esquina Rosada", "El Jardín de los Senderos...", "La Otra Muerte"), son formas falsas, y es preferible no entregarse a ellas, a ninguna de esas alternativas. Esa situación concreta está armada de "ficciones" y de "artificios"; el contemplador anula de antemano toda decisión, al negarle al mundo de las decisiones realidad alguna. En cambio, para los hombres que han escogido la violencia como peregrinación expiatoria, como búsqueda de sí mismos, hay etapas inevitables que el sueño debe cumplir para alcanzar la nacidación, hay ciertos ritos y configuraciones que deben repetirse para poder acceder al infinito y romper la ilusión. Llegamos a concluir que Borges siempre trata de borrar el mundo, sea por medio de la contemplación o por medio de la acción, pero que en ambos casos, ese mundo fenoménico, irrealizado, es descrito como una transcurriencia violenta, agresiva, poblada de sangres y oscuridades demoníacas. El mundo negado por Borges, la situación concreta que él rechaza, es la realidad que ya hemos descrito: las salvajes sombras que se matan unas a otras. Este es el verdadero mundo americano de Borges, el mundo que desea eliminar, el mundo que desea convertir en una lejana y controlable pesadilla que olvidamos la mañana siguiente, pero que siempre estará ahí, esperándonos, adentro, afuera, idéntica a la noche, idéntica a nuestra real imagen esperándonos, no del todo olvidada, en nuestro camino entre los días, esperando.

Fuera cual fuese el disfraz utilizado para esconder esas situaciones violentas, los ropajes arcaicos, geográficamente pretéritos, parajes musulmanes, ingleses, chinos, persas, los que mueren y matan en esos cuentos son latinoamericanos, llámanse Rufus o Dunraven o Dahlmann. Ellos, tal como los personajes de Asturias, Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, Sábato, etc., buscan en su violencia el signo de su propia esencia o del orden del universo. Esa situación violenta tiene una primordial característica, presente en toda la narrativa hispanoamericana contemporánea: el hecho de que la violencia no es elegida, sino asumida y aceptada para poder encontrar su propio yo. A los personajes de Borges, tal como los de Onetti, Drogguett, Rulfo, etc., no se les ocurre negar la agresión, intelectualizarla: la vienen, eligen la forma de su violencia pero no el hecho de su violencia. Y así se diferencian de los personajes

de la narrativa europea: para los de Borges, como para el resto de nuestros narradores, en la violencia connatural hay una salida (momentánea, es cierto) del laberinto, y ese instante define y fija al hombre. Al matar o morir cumple con los decretos subcutáneos de un mundo otorgado, ese hombre americano, a veces verdugo, pero generalmente el perseguido (¿forma borgeana de la opresión?), muriendo en la oscuridad, usando su violencia como un instrumento de expresión, para que se desenrede del caos. Borges vuelve reiteradamente a esta situación, que no se halla en la tradición literaria de la que se dice heredero. Enmascara su violencia con la contención de su estilo, con la soberbia sofisticación de su pensar, niega esa realidad, la convierte en pasajera, pero no cabe duda de que cuando presenta un mundo concreto lo hace bajo la percepción americana de la violencia como inevitable, como sustrato definitorio de la realidad, la entrega a lo ciego y lo irracional como modo de liberarse. Aunque ese desgarro significa que la destrucción de lo humano, es también, como en el resto de nuestra narrativa actual, una salida ambivalente del proceso desesperante en que nos hallamos, es una de las claves para entendernos y comunicarnos, es una solución que clarifica y enmarca las sombras entre las que nos movemos. Inevitabilidad de la violencia, porque el hombre es un perseguido, será asesinado, buscará a su cazador, y ahí habrá un modo de superación, una forma que imita la liberación (colectiva) de esas fuerzas que nos tienen atrapados. Inevitabilidad y solución liberadora. Salida y pérdida. Agresión como acto gnoseológico. Violencia como compañera de la imaginación. Estas son las características de la violencia de América y de Borges.

Sí, americana; pero el enfoque de Borges es singular, por no decir original. El personaje se entrega a su propia muerte o al asesinato de otro porque en esta acción (las únicas dos que Borges pinta en un mundo concreto-soñado) el hombre puede liberarse del engaño que vive, de su ser de sombra y de nube. Mata o muere para salir del laberinto y entenderlo momentáneamente, trasciende la violencia al usarla como instrumento de su desenajenación, derrotando la muerte en la boca misma de la muerte, la muerte mía o el asesinato como la manera de fijar algo eterno, digno, significativo, en un mundo de fluctuante vaivén y movimiento perpetuo. Es la estructura sueño — realidad, tiempo — eternidad, ilusión en la vida — verdad en la muerte, la que peculiariza la configuración de los relatos. Pero el problema mismo de ese mundo es muy americano (muy humano): que la violencia inescapable sea una salida, que configure un sentido, sin negar al mismo tiempo que trae

alienación, peligro, destrucción. La diferencia entre los demás narradores americanos y Borges, no reside tanto en que unos muestren América y el otro no, ya que todos revelan la misma estructura interna de vida y muerte en nuestro continente, sino que unos se enfrentan con América, no necesitan inventar mundos eternos fuera de la realidad, porque lo eterno se encuentra dentro de lo real, lo social, lo histórico, mientras que Borges, después de arrojar a sus personajes a un mundo de violencia y pasión americana, prefiere enmascarar ese mundo, distorsionarlo, negar, borrar, olvidar. Diferencia esencial.

El americanismo de Borges resulta innegable. Pero su deseo de dar la espalda a esa realidad es igualmente innegable.

El mundo americano de la violencia existe en Borges pero su fin es ser disuelto en la nada de Schopenhauer, en el tiempo cíclico de Nietzsche, en los avatares del pensamiento, en la cábala judía, en los laberintos chinos. El mundo concreto se desintegra y es absorbido por el pensamiento de Borges. De nuevo encontramos el tema de los dos Borges, el sentimiento y la razón, América y Europa, barbarie y civilización. Tal vez esta pareja sempipresente de términos nos sugiera la solución a otro problema: el interés del escritor, a lo largo de su obra y de su vida, por el enfrentamiento de civilización y barbarie.

¿Sus cuentos no serán, acaso, la derrota de la barbarie americana, su desintegración por la nirvana del idealismo, su obnubilación por los libros y las ideas y las tradiciones que viajaron desde Europa, su absorción por la ficción, su conversión en mente que piensa? ¿Y en este luchar, diremos (borgeanamente), o tal vez no diremos, que Borges se destruye a sí mismo, se busca a sí mismo para aniquilar esa sección oscura de su alma, esa "zona detestada", ese otro yo de que tanto ha escrito, el enemigo, ese bárbaro, ese violento, lo encuentra, se encuentra, niega su ser americano, el entrelazado

de sus días y sus noches en las calles de Buenos Aires, derrota y trasciende ese ser, cree que lo derrota para finalmente comprender (y es él quien relata esto, no yo) que ante los ojos de la historia, él es americano?

Es así como, en el fondo, y por fin, se desarrolla el drama: el escenario es Borges mismo. Disuelve el mundo de la violencia, "civiliza" la barbarie, encasilla a los hombres concretos en las jerarquías del pensamiento europeo y vuelve con constancia a su tarea, acercándose por las vías más escondidas, negadas públicamente, a ese mundo que lo representa.

Todo lo cual es una ficción, un rito que presumimos dentro de Borges. Seguramente no sea cierto. *And yet, and yet...* Sería el último juego del gran Magister Ludi, la postre burla, la forma en que nos rescata (cree rescatarnos) de las hordas bárbaras, la religión oculta con la que derrota, por fin, el desorden y salva su tranquila cara no comprometida.

Borges es el otro, su doble, y sus cuentos son los callados signos de una intensa lucha interior. Es esta energía, esta tensión, esta muerte y resurrección cotidianas, la que ha hecho de Borges un gran escritor, secreta fuente de inspiración, de experiencia. En su batalla está el proceso viviente de nuestra cultura, el drama de nuestra gran síntesis de formas.

Toda repetición es significativa. El intento de Borges de civilizar la barbarie, de negar a América, destruirla, aún amándola, tiene antecedentes, literarios, históricos. Algo significará esa coincidencia con otras labores de otros hombres. Esa entrega final a la muerte.

Tal vez, quién sabe, quizás, burla que somos, Borges ha logrado, después de todo, lo que siempre ansió: una ola de coraje, un cuchillo íntimo, una noche bajo las lanzas, repetición, identidad, el tiempo no existe, tal vez Borges sea, muriendo en el fondo vivo de nuestra barbarie, su ilustre ancestro, Francisco Laprida.

# Giuseppe Ungaretti

## Piero Dorazio: un intenso esplendor

Hace años, salidos apenas de una tormenta que —por enorme ceguera— parecía haber cambiado todas las referencias sobre las cuales desde siglos se fundaban los humores, esperanzas, errores y culpas de los hombres, proseguía en la Facultad de Letras de la Universidad de Roma mi curso absurdo sobre la definición de algo indefinible, aquello que la gente desde cuando se las ingenia para balbucear en torno de sus deslumbramientos y sus sueños, usa llamar poesía. Eran los años que del 45 al 47, al 49, se iniciaban hechos jirones, magullados, sucios, con su congoja atornillada a sí misma por la sorpresa de descubrirse supérstites emergidos de la vorágine.

Entre los muchachos que acudían a clase, cuatro, sin responder a los nombres de los célebres mosqueteros, pero como ellos unidos por una sólida amistad y el coraje, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Lucio Manisco, Achille Perilli mostraban miras, intereses y pasiones que les llevaban a sacar algún fruto, no digo de lo que yo enseñaba sino de lo que más que nunca estaban enseñando los acontecimientos, es decir que la historia cuanto más se nutría de sí misma tanto más se esforzaba en sacudirse de sí misma y quemar, aniquilar las carnes de su padecimiento y su fatalidad, en volver a encontrar sus desnudas, inocentes razones de ser. Corrían aquellos jóvenes a Francia, iban a otras partes, aprendían cómo, desde el 700, el arte se obstinaba más que nunca, con frenesi casi dudoso de la utilidad de su afán, en tratar de circundar e identificar la poesía, su pureza, a fuerza de abstinencia y austeridad, diría que apartándose en una suerte de monaquismo, pero temiendo la expiación, desconfiando de las caídas en éxtasis.

¿Se acuerda Manisco del regalo que me hizo entonces, a la vuelta de su viaje a París? Era un librito de Artaud sobre van Gogh. Los maestros que debía escogerse Dorazio podían llamarse Monet, Seurat o van Gogh, podían también y mejor aún llamarse Klee o Mondrian o Severini, podían enseñarles a reducir todo a un efecto efímero de luz o al examen del acto de la refracción de la luz o de la explosión obsesiva de uno de los colores desmembrados de la luz, o a percatarse, como en Klee, del deshojarse de los objetos como restituyéndolos a la inocencia de pétalos en continuo peligro de quedar exan-

gües, o bien, como en Mondrian, a rivalizar con aquel desasimiento y aquella ley, y aquella autonomía, aquella necesidad de libertad de expresión, en suma, que es de rigor en las normas propias de la música y la arquitectura cuando alcanzan su fin, su calidad de absoluto. He citado a Mondrian, y pensaba en su analizar espectralmente y volver a analizar y analizar aún y no acabar nunca de analizar un árbol, para reconocerlo en sus líneas de fuerza, como se anatomiza al microscopio el microbio o se descubre el mineral en su trama de cristales. Pensaba también en la división del cuadro, más tarde, por parte de Mondrian, en losangos de puros colores, con el ansia de descubrir, en la relación que les daba su exactitud de proporciones y estrecho enlace, en el concatenarse de las variaciones, un ritmo de absoluta medida. Severini, por su parte, entre las muchas diversas pruebas suyas, no ha cesado nunca ni siquiera por un momento, durante su larga existencia, de indicar —aun en escritos teóricos, entre los más proficios que pueda consultar un artista de hoy— cómo en todo tiempo y cualquiera que sea la forma de arte en que la poesía haya sabido expresarse inmejorablemente —cómo la sección áurea, sublime árbitro, ha sido siempre estimuladora presente, en Fidias o Paolo Uccello, en Petrarca, Schoenberg o Saarinen. Lo es hoy, en un tiempo más que ningún otro atroz y desorientador, hoy en que, según un ilustre físico, el hombre sueña con devolver la juventud a la materia. Me he salido del tema para evocar algunos nombres insignes —y no hay nadie que haya avanzado sin maestros— para sugerir sobre qué línea dificilísima se puso a desarrollarse el arte de Dorazio, y cómo, manteniéndose fiel a sus premisas, su arte se ha desarrollado con una inspiración, una coherencia y una paciencia de las cuales ha ido desprendiéndose y afirmándose, poco a poco con intenso esplendor, una obra de las pocas actuales que merezcan el título de verdaderamente originales.

Si miro los haces, casi lingotes incandescentes, de colores no puestos a funcionar complementariamente, sino sobrepuertos con violencia para dramatizar su situación recíproca, veo, por mucho que sean haces uno a otro estrechamente adheridos, aparecer cada color como aislado del otro, y en el mismo instante le es permitido a

la vista sufrir un choque y adentrarse, extenderse, iluminarse en lo profundo que entre uno y otro van ahondando los prodigiosos objetos.

He aquí un primer punto de tal renovación por parte de Dorazio del arte de ver, puesto que ver no es fiarse de las apariencias sino enseñar al ojo a servirse de las armas mentales que horadan las apariencias y llevan a saber cómo se forman y por qué advienen las apariencias, y por qué ello sucede, haciendo de tal modo que éstas vuelvan más secreto el secreto del hombre, cuyo destino es, hallado un porqué, buscar el porqué de aquel hallado porqué. En aquellos tejidos suyos, o mejor membranas, de pintura uniforme, casi monocroma y, sin embargo, trenzada con hilos de diversos colores, de rayos de colores, se abren, dentro de los densos panales, los alvéolos guardianes de pupilas impregnadas de luz, armadas de agujones de luz. La luz en efecto es en Dorazio, y será realidad de pintura por mérito de Dorazio, también concentración y fijación en un punto de luz vuelto a surgir de los abismos, repetido hasta lo infinito. Así se puede cernir la miel de las horas. Hemos llegado a un recodo de nuestro discurso en que es obligatorio rendir homenaje a Mallarmé, que ha abierto a los modernos el camino de toda iniciativa, ya sea proclamando y demostrando con el ejemplo de su propia poesía que la comunicabilidad no consistía en las gastadas convenciones, en la ictericia del lenguaje, sino en un lenguaje que, según se intuye en la disagregación sintáctica del *Coup de dés*, tuviese el don terrible de la profecía en su mismo componerse en estructuras de la propia singular energía fonética, en el valor evocativo, en suma, de sus propios fonemas, ya sea afirmando y demostrando que la profundidad del espíritu no estaba nunca ofendida sino promovida, sino vuelta más perspicua y apta a servir las más altas reflexiones del hombre, a disolver las más melancólicas perplejidades, a sostenerlo durante un camino siempre más intrincado, a ofrecerle el único refrigerio verdadero existente en el mundo, a quitarle la sed, a hacerle evitar las trampas de laberintos siempre más oscuros por cruzar. La inves-

tigación sobre origen, cúmulo y resurrección de significados, en los cuales consiste cada forma de un idioma, sugiriendo el empleo y el disfrute, por similitud fonética, de desarrollos semánticos análogos en las otras lenguas habladas, conduce a Mallarmé a anticiparse, dictando *Les mots anglais*, al Joyce que hace progresar su trabajo de cartujo, del *Ulises* al *Finnegan's Wake*. El método de Joyce era analítico, y Mallarmé, que había invitado e incitado al análisis, cuando está inspirado, en cambio, lo condensa y quema obligando a los recursos de la forma poética a alcanzar mediante el más severo laconismo de palabra los resultados que Joyce ensayarán más tarde de conseguir dilatando y multiplicando los desdoblamientos de la palabra.

Volvamos a la pintura. Está Picasso que, así como Joyce en el fabular poético se desvive por experimentar su decir en todos los registros glotológicos, está Picasso que, atraído por la pasión de desenmascarar y describir cualquier esguince o meandro de la realidad y la erudición pictórica, cree desentrañar cualquier complicación, limitándose, tras tanto exceso, a ser solamente analítico cuando ya la realidad está al borde de la metamorfosis total. Y está, por otro lado, el antagonista de los cubistas, Delaunay, y están todos aquellos pintores puros que las exigencias actuales del lenguaje valorizan, simplificando las dificultades para volverlas profundas en extremo, y está entre ellos Dorazio con sus clamores estelares, con sus espaldarazos de colores lúciferinos.

Estoy agradecido al amigo Dorazio por las palabras que me ha solicitado. Ha sido para mí, más que nada un examen de conciencia, ha sido además un nuevo reconocimiento en el campo del arte de hoy, y ha sido sobre todo la manera, para mí, de convencerme, y me complace repetirlo, que Piero Dorazio es uno de los artistas que interpretan la poesía de hoy con una novedad de resultados que le convierten ya en un pintor digno de la mayor aprobación, un pintor de extraordinaria calidad.

## Piero Dorazio contesta cinco preguntas de Murilo Mendes

Dorazio me parece que se encuentra entre aquellos destinados a construir una nueva vanguardia sobre las ruinas de la precedente. De él ha escrito Will Grohmann: 'La invención de sus sútiles estructuras de colores es original y puede ser continuada al infinito'. En realidad, su obra está basada en la luz, un elemento fundamental que ahora se vuelve paradójicamente polémico, porque el siglo es heterodoxo y la luz es ortodoxa. En lugar de escribir un texto sobre su obra he preferido dirigir a Dorazio, revolucionario sin dinamita, estas cinco preguntas:

1 ¿Crees que el color tenga un valor en sí? ¿No ves una relación entre el color y el observador? ¿Hay una preocupación 'didáctica' (en el sentido más alto de la palabra) es decir, buscas instruir al observador acerca de la función del color?

El color tiene una autonomía natural. Actúa sobre el observador a través de un mecanismo óptico-síquico y puede suscitar en él, además de sensaciones mensurables, también estados de ánimo, inclinaciones, tomas de conciencia. Eso constituye una función bien conocida como señal o símbolo. Yo no busco instruir al espectador sobre la función del color, sino más bien de completar mi propia educación sobre sus posibilidades. Combinando los elementos de la pintura según mi modo trato de ver hasta qué punto el resultado obtenido se aproxima a lo que ya conozco y a aquello que esperaba conocer. Si aquello que yo reconozco hoy en mi trabajo tiene algún valor, mañana lo reconocerán también los otros. El color, la forma, el espacio, la superficie, el movimiento y la luz son los estímulos de la percepción visual, pero igualmente los estímulos que por la percepción visual inducen el modo de ser y de comportarse del hombre. Dos personas que tienen los mismos gustos se comunican más fácilmente. Pero la pintura y sus problemas están relacionados también con la búsqueda de la 'identidad' por intermedio de un lenguaje que hemos heredado y que deseamos desarrollar más.

2 La mano y el cerebro parecen en conflicto entre sí; ¿cuál de los dos te parece que prevalecerá? ¿O acaso piensas que pueden andar de acuerdo y en buena armonía?

¿Que haría la mano sin el cerebro? Seguiría los instintos más primitivos y punto. Es probable que el uso y el

abuso del cerebro durante milenios hayan modificado enteramente esos instintos. El cerebro, el instinto y los sentidos están ligados por una densa red de relaciones e intereses comunes, de modo que nunca uno de ellos domina exclusivamente.

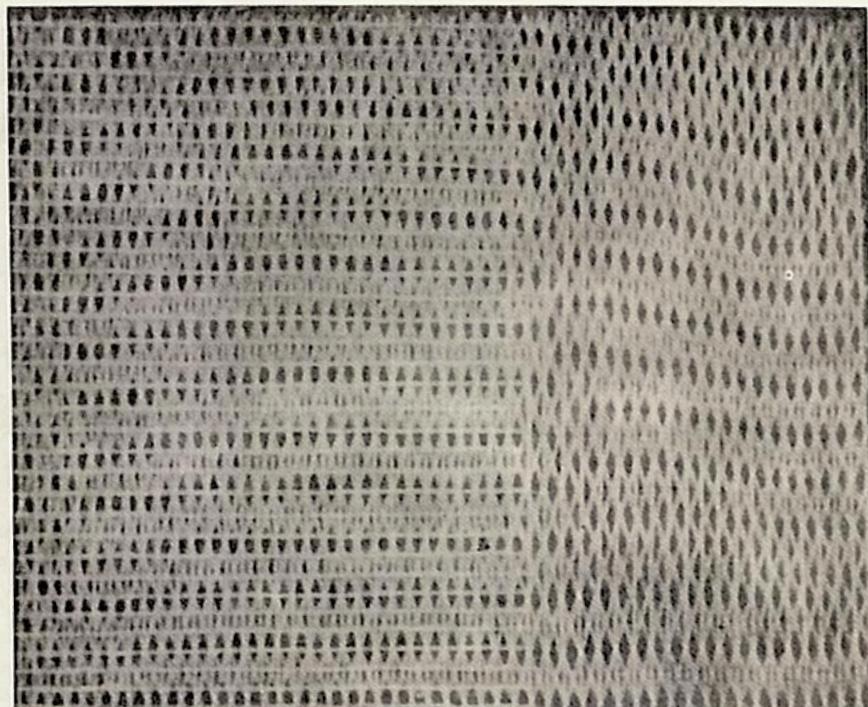
En mi trabajo trato de conocer mejor el funcionamiento de este sistema de tres incógnitas. Por el ojo busco referencias objetivas en el campo de la visibilidad que conviene explorar. Recordemos, sin embargo, que un cuadro es hecho en cierto modo con colores, con la mano o con el cerebro, y precisamente por el modo en que está hecho revela su significado.

3 ¿Crees que la obra de arte es creada como un valor efímero destinado al 'consumo'? ¿O bien buscas algún elemento que pueda sustraerla a un tiempo inmediato, o sea, piensas que ella pueda aun tener un valor permanente?

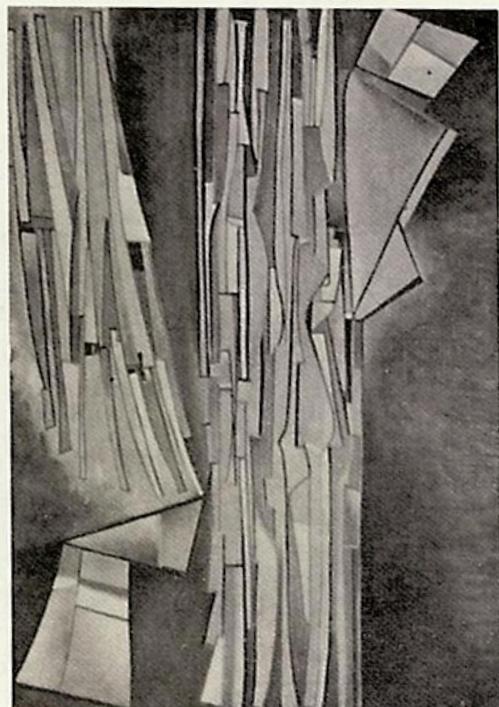
No creo que la obra de arte esté destinada al 'consumo'. Este término, tomado en préstamo de la economía, no puede indicar para el arte el mismo destino del detergente o el automóvil. La hechura de la obra de arte comprendía valores y esperanzas humanas, expresándolas en forma visible. El observador da a aquello que ve un significado que atañe a sus relaciones con sí mismo y con el mundo. Por tanto, la obra de arte no tiene una función pasiva, la de ser consumida, sino al contrario, asume una constantemente activa y activante en cuanto despierta la conciencia del que la contempla y estimula sus ambiciones. Ella provoca sensaciones imprevistas, excita la mente y da una noción clara de la experiencia de lo presente, lo pasado y lo futuro. Por ello no puede limitarse a funcionar en un tiempo inmediato, más se arroga un valor permanente.

4 El arte parece tener hoy en día muchas ramificaciones. En lo pasado dos o tres grandes experiencias caracterizaban la fisonomía artística de un siglo. Ahora se hacen experimentos de carácter 'pluralístico' porque el espacio en que nos movemos se ha vuelto más vasto. El concepto de cultura y de civilización cambia continuamente y tales experimentos adquieren también ellos un carácter de constante 'metamorfosis'. Los intercambios entre las culturas, la apertura de las fronteras del mundo físico, han permitido al artista expresarse en forma mucho menos convencional

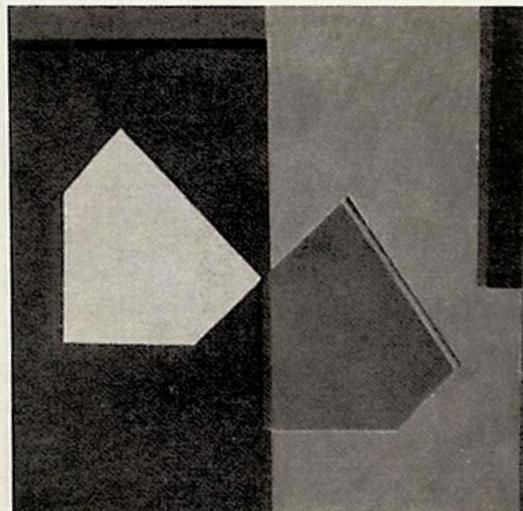
Piero Dorazio — 1 Ho la tua cartografia (olio 1957) 2 Pastorale (relievo en  
diumino 1954) 3 Giando (olio 1949) 4 Visita di Venere (olio 1962) 5 Sopratutto  
imcano (olio 1950)



4



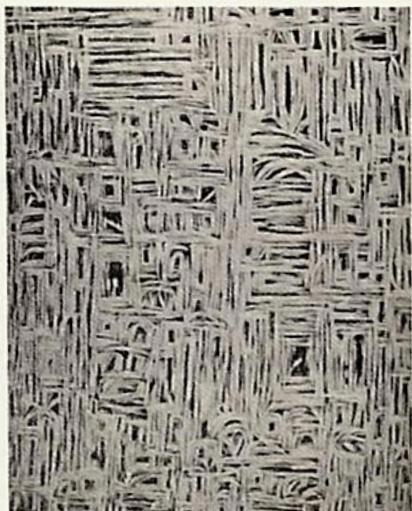
5



3



2



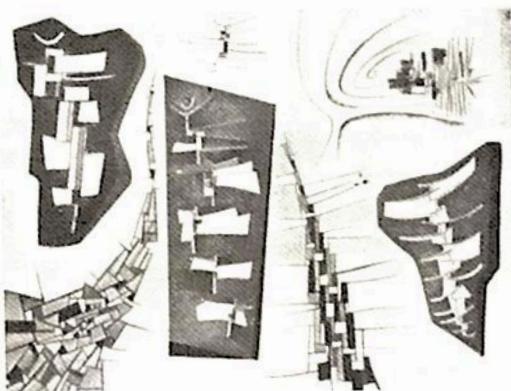
1



6

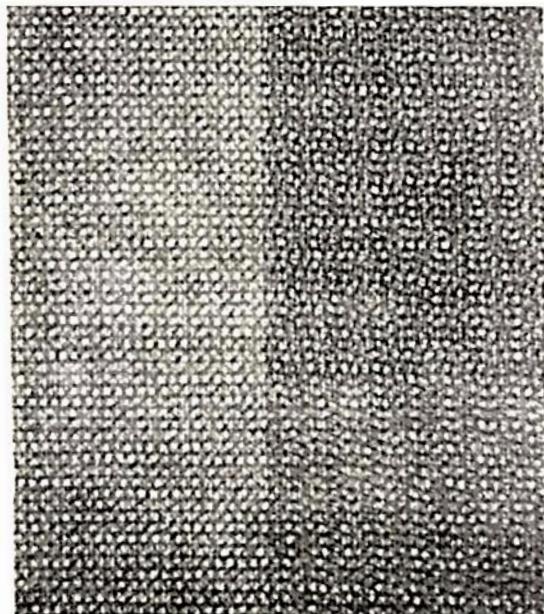


7

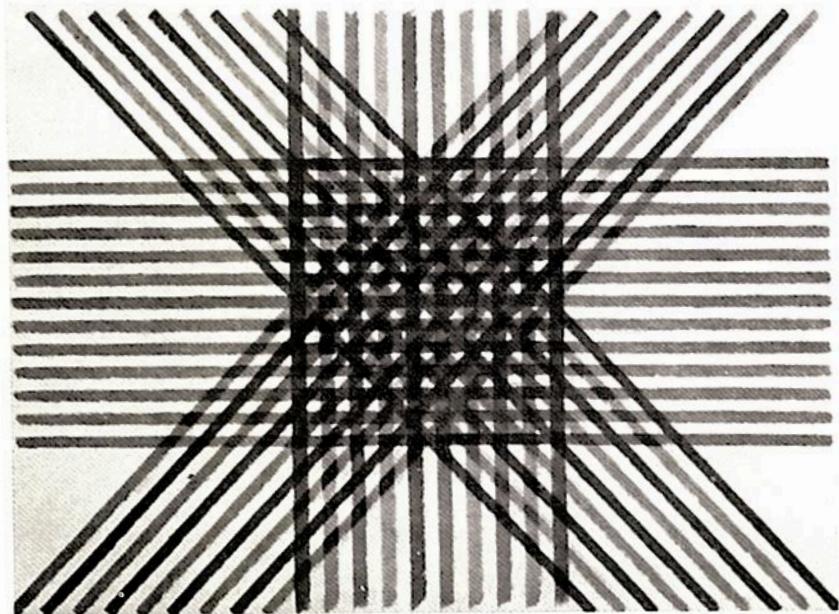


8

PIERO DORAZIO — 6 Pop-hop-scotch (óleo 1964) 7 Senza partitura (óleo 1963) 8 Age d'or (óleo 1952) 9 Ognuno tesse le sue indulgenze (óleo 1961) 10 Miss Kayenta (óleo 1964)



9



10

*que en los siglos anteriores; pero esto que para él es un enriquecimiento constituye también un empeño mucho más profundo. Los caminos del arte son tantos y la oportunidad tan grande que es difícil tener presente esa riqueza y, al mismo tiempo, hacer que sobreviva la contribución individual propia.*

*¿Cuál es tu opinión sobre las principales experiencias artísticas de los últimos años? ¿Cómo se han reflejado en tu trabajo?*

El camino del arte es siempre incierto y hoy en día parece desdoblarse como en un espejismo; el arte siempre ha tendido a perder el camino. Ello sucede cuando seguimos una idea abstracta del arte sin tener en cuenta que el arte somos nosotros: los que lo hacemos y los que lo miramos. Todos aquellos que sigan o que se anticipan a la crónica artística de hoy, ven el arte avanzar de prisa y se sorprenden de la repetición de la novedad. Muchos viven así con el temor de no estar al corriente. Siguiendo en cambio la experiencia directa del arte, tenemos la impresión decepcionante que el arte procede lentamente, pero a grandes pasos irreversibles.

El intercambio de las culturas significa también adecuación de las culturas a un tipo de civilización. Quiere decir que en la actualidad una cultura muy avanzada no puede sobrepasar cierta fase sino cuando las otras culturas más atrasadas se hayan adecuado a sus modos. De allí que la vanguardia puede ir adelante hasta cierto punto. No hacemos arte para los que se lamentan por los malos programas de la televisión pero tampoco para los que nunca han oído el sonido de la radio. Me parece que hasta los años 40-50, los mejores artistas estuvieron empeñados en hacerse olvidar las imágenes excepcionales que después de Cézanne se habían arrojado los fundadores del arte moderno. Diría en consecuencia que las experiencias artísticas actuales están empujando esa idea abstracta del arte a dar otro paso adelante. Pero ese paso no ha sido todavía dado y el

arte ha quedado con un pie en los años 50 y el otro suspendido en el aire. En cuanto al reflejo de esos esfuerzos sobre mi obra, lo que consigo hacer tiene el mismo valor que lo que logro leer en los experimentos de los otros artistas (en verdad, no consigo leerlos todos). No creo en el mito corriente de la 'originalidad', y más bien estoy convencido de que la aceptación de las experiencias de los otros aumenta el valor de las propias.

5 *Se observa hoy un sentido de angustia entre muchos artistas que se sienten en retardo respecto de las grandes conquistas de la ciencia y la técnica. ¿Crees que el artista se haya quedado realmente atrás respecto al técnico y el científico y que su obra no tiene el mismo grado de importancia en el cuadro general de creación de la civilización? Mucha gente piensa que una pintura o una escultura no son sino objetos prehistóricos frente a un avión a chorro.*

Mucha gente no se da cuenta que el sentido de ciertas formas proviene también de las búsquedas visuales del arte. No quisiera comparar Goddard con Brancusi, Mondrian con Heisenberg. Muchos críticos de arte sufren de dos formas de superstición morbosa: la historiografía y la tecnomanía. Separan en categorías todo lo que observan y lo reducen a historia, aun cuando se trate de lo más reciente, olvidando que tratan casos individuales. Todo es después cerrado en un paquete y confrontado o referido a la ciencia y la técnica. Me parece que este género de antropología compleja lleva a veces a excesos. No creo que el artista se haya quedado atrás, porque el arte y la ciencia siguen dos caminos paralelos y sus posiciones respectivas son siempre relativas a aquellos valores que nos fijamos como objetivos también éticos para lo futuro. La obra del artista permite dar una fisonomía visible a la civilización, la obra del científico permite hacerla concreta y productiva.

**Ernesto Gastelumendi**

## Estudio del carácter urbano de dos jirones de Lima tradicional

*Este artículo es un estudio de dos calles (Ancash y Huánuco) del sector de Lima llamado los Barrios Altos, en que se da especial importancia al aspecto de percepción visual del ambiente urbano, relacionando la vida y carácter de dichas vías o jirones con la composición plástica urbana de dicho sector y con la estructura social de la población que lo ocupa. No tiene la profundidad deseable, pero puede constituir, en todo caso, una base metodológica para estudios similares.*

*Se ha utilizado en su preparación parte del material recopilado por los alumnos que en 1965 siguieron el curso de Arquitectura Paisajista dictado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería por el autor. El levantamiento de las plazuelas fue realizado por los alumnos Estuardo Díaz, Carlos Honores y Alejandro Pacheco; a las fotografías tomadas por ellos, así como por José Zorrilla, Guillermo Benvenuto y Alfonso Linares, se han añadido otras tomadas por el autor.*

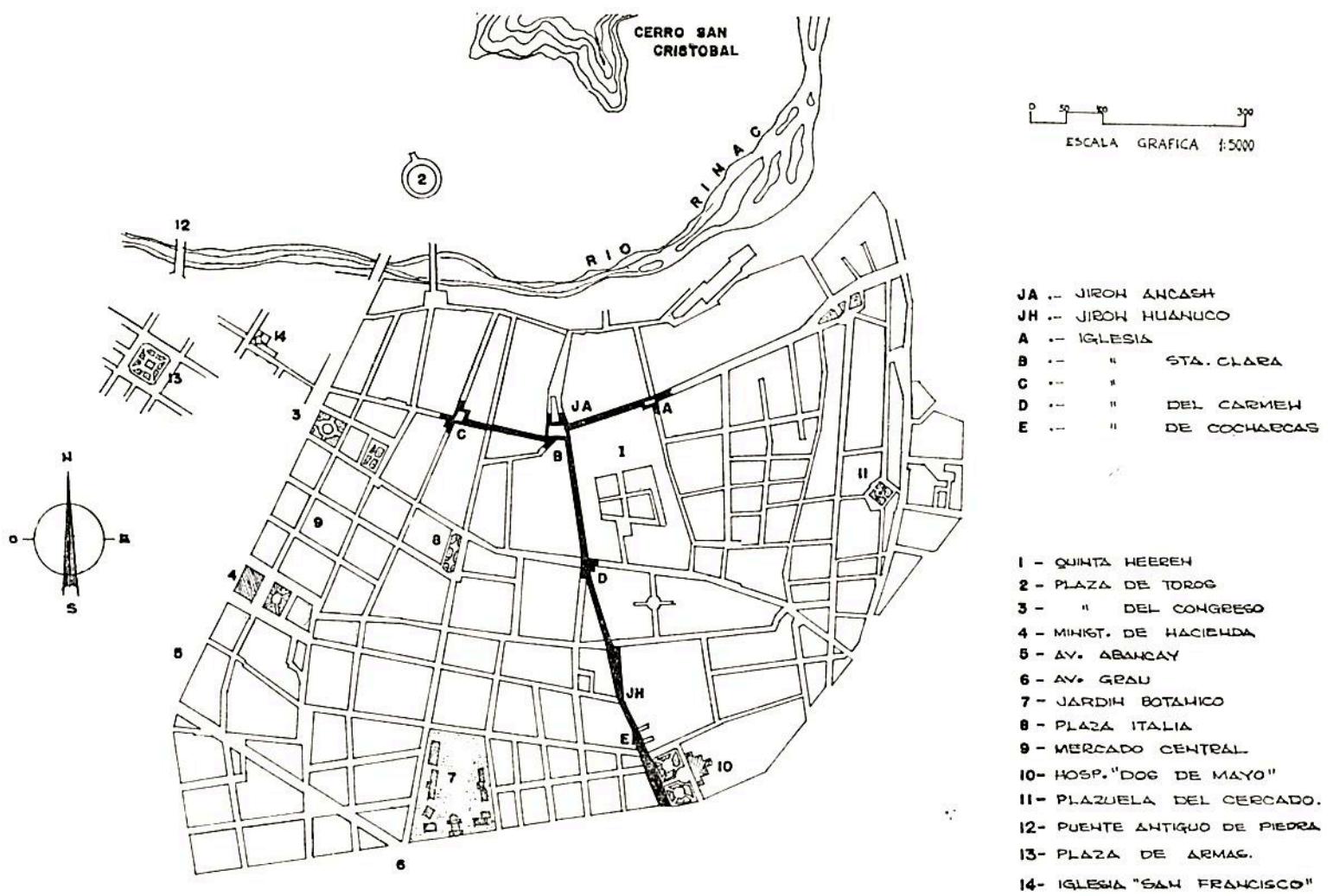
A unos 600 metros al Este de la plaza principal de Lima se inicia el sector urbano conocido como *los Barrios Altos*. Se trata precisamente de la zona de la ciudad donde su topografía presenta una cuesta perceptible en las calles que van de Este a Oeste. En ella las vías no han sido trazadas con el rígido sistema a damero de la parte central y más importante de la ciudad, sino siguiendo más bien los caminos de salida hacia la Sierra o interior. Las manzanas no son, como era lo usual, cuadradas sino irregulares, en la mayoría de los casos con lados mayores a los cien metros. Si se mantiene, en cambio, al igual que en la zona central, la composición de los barrios en función de los núcleos constituidos por las parroquias; existen así, debidamente repartidas, numerosas iglesias en el área, las cuales, con su plazuela y grupo de árboles, expresan físicamente la vida religiosa de la población. El trazo irregular de las calles, con tramos de orientación diversa, permite una serie de vistas y

perspectivas que dan atracción y variedad al recorrido por la vía pública, lo que contrasta con la parte céntrica de la ciudad, cuyas calles siempre rectas son monótonas y sin focos visuales ni variaciones mayores.

Originariamente los Barrios Altos fueron habitados por familias de nivel económico inferior al del resto de la ciudad, por lo que no se construyeron casas de la importancia de otros barrios; sólo las iglesias merecieron la atención de los arquitectos de entonces, y aun éstas no son de primera categoría.

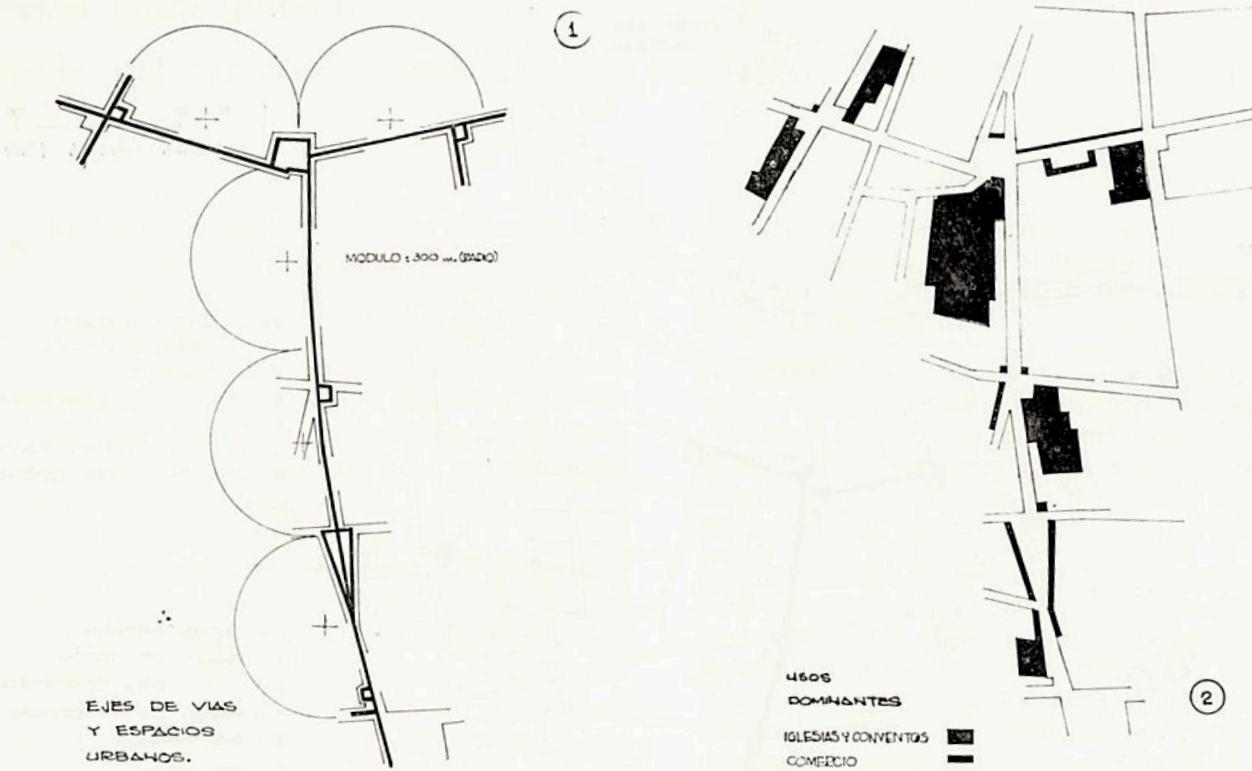
En la actualidad sus habitantes siguen siendo de capacidad económica limitada, y como no ha evolucionado la estructura urbana ni se han creado centros comerciales modernos se ha conservado el trazo, uso y carácter que tenía la zona en el siglo pasado. Es probable, además, que las familias estén establecidas en ella desde hace tiempo y manteniendo el mismo régimen de vida, por lo que no se han requerido modificaciones de la estructura física. Tampoco han surgido centros de atracción, no hay vías de paso importantes y es muy reducido en el sector el número de autos particulares, lo que explica que las arterias no se hayan congestionado de vehículos como en otras zonas de la ciudad en que los problemas del tránsito han destrozado el paisaje, creado el caos y perturbado el régimen de vida de sus habitantes. Esos inconvenientes se acentúan por la falta de interés en encontrar soluciones racionales y humanas que adapten la antigua estructura urbana, creada para una realidad, a las exigencias de la vida moderna.

Ese mantenimiento de la estructura física y de la estructura social a través del tiempo merece la atención del urbanista y del planificador, y si bien este estudio examina sobre todo el aspecto de la composición plástica o física de dos calles o jirones de esos Barrios Altos, y analiza las sensaciones que percibimos en su recorrido, apelando para ello a un método de examen y de expresión gráfica, también se hace referencia, aunque sea tangencialmente, a los aspectos sociales o usos del suelo que dan carácter propio a la estructura y vida del sector.



**DEMARCACIÓN** — El plano adjunto corresponde a la zona de la ciudad que incluye las dos vías estudiadas. No toda la zona es homogénea ni de la misma época, aunque es fácil delimitarla mediante el río Rímac y las avenidas Abancay, Nicolás de Piérola, Grau y de Circunvalación. Su superficie abarca 56 ha, su ancho promedio es de 700 mts y su longitud máxima de 850 mts. En las cercanías

de la Av. Abancay están las sedes de varias instituciones públicas de nivel nacional: Congreso, Ministerio de Hacienda, Escuela de Bellas Artes y el Mercado Central de la ciudad, pero no se advierte mayor influencia de ellas sobre la zona de las vías estudiadas. Estas forman un sector de vivienda que no ha sido afectado por elementos o actividades extrañas al medio.



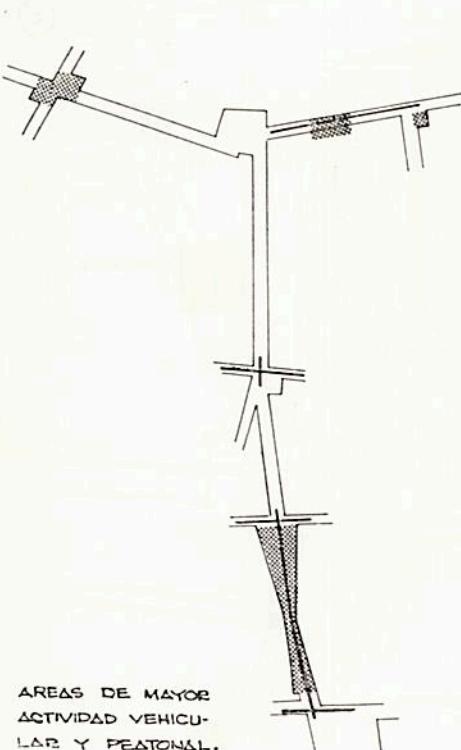
En los dibujos adjuntos se analizan diversas características de los jirones Ancash y Huánuco.

Nº 1 TRAZO.— El jirón Huánuco corre de Sur a Norte y el de Ancash de Este a Oeste. Ambos tienen secciones de longitud y dirección variables y están matizados por ensanchamientos y plazuelas, todas éstas distintas entre sí tanto por su ubicación con respecto a la vía, como por su forma y su área, y por el sistema de empalme de las diversas vías de acceso a ellas. Las impresiones que se tienen al recorrerlas son en consecuencia muy diversas. El jirón Ancash está constituido por dos módulos de 300 mts y el otro por tres de igual medida. La plaza principal del sector, la de Santa Clara, se encuentra en la intersección de las dos vías.

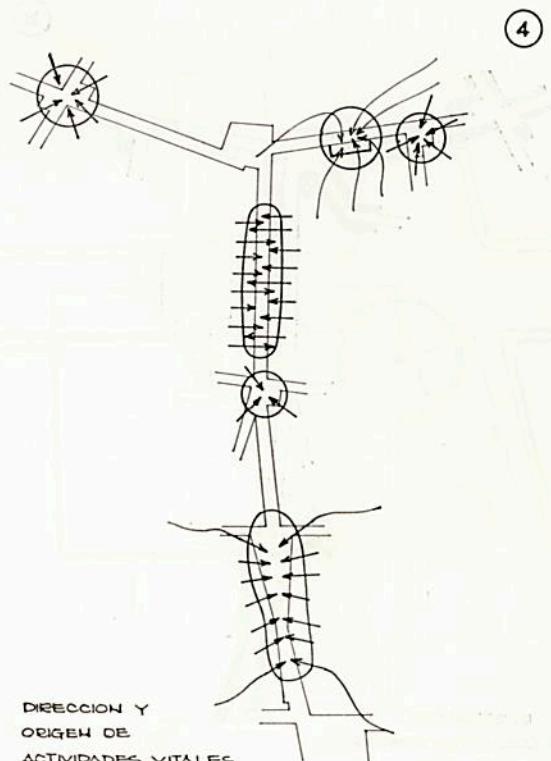
Nº 2 USOS URBANOS DOMINANTES.— Se han indicado con una línea gruesa los frentes comerciales, con una mancha las iglesias y conventos, y con aspas las zonas de

viviendas multifamiliares de mayor densidad. Esos usos urbanos determinan los movimientos en la vía pública y algunos aspectos plásticos que dan carácter a las calles. Así, el comercio local establece una continuidad con sus tiendas, rótulos y carteles, vitrinas, iluminación mayor que en los otros sectores, y natural afluencia de clientes. Las iglesias y conventos con sus torres, portadas, altos muros ciegos, ofrecen los elementos plásticos dominantes. Las viviendas multifamiliares son generalmente callejones que originan gran actividad en sus frentes, circulación numerosa, reunión de los vecinos en las plazuelas y empleo de la vía pública como lugar de juego para la abundante población infantil.

Nº 3 ACTIVIDAD VEHICULAR Y PEATONAL.— Se nota movimiento apreciable de vecinos en los dos centros comerciales; uno está situado en la plazuela Buenos Aires, espacio alargado donde hay actividad todo el día; el otro es el mercado en la cuadra décima del jirón Ancash. Son



AREAS DE MAYOR ACTIVIDAD VEHICULAR Y PEATONAL.



DIRECCION Y ORIGEN DE ACTIVIDADES VITALES.

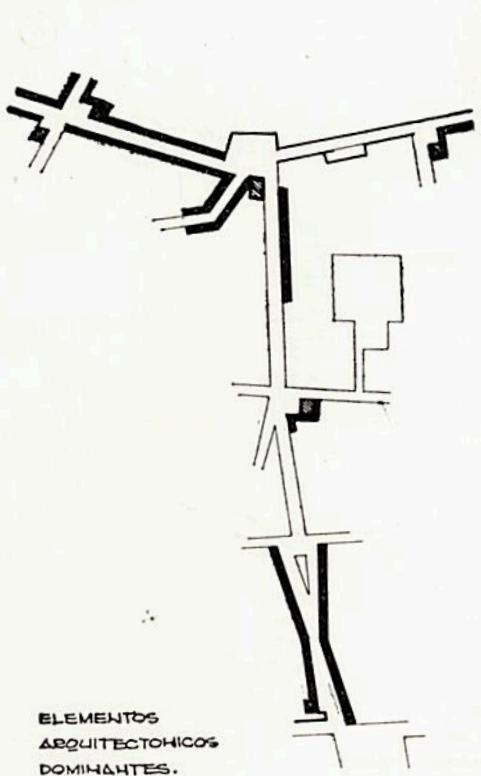
muy animadas las plazuelas (principalmente las de la Buena Muerte y Mercedarias) en que juegan los niños y se reúnen a conversar los mayores, sobre todo en los días de fiesta. Algunos puestos para la venta de diarios o de víveres ayudan a la concentración. En la cuadra 5<sup>a</sup> del jirón Huánuco los menores juegan en la calle, en lo cual seguramente se refleja la densidad de población en las manzanas que la flanquean.

Existe concentración de tránsito vehicular y necesidad de estacionamiento sólo en la plazuela Buenos Aires y, con menos intensidad, en la 10<sup>a</sup> cuadra del jirón Ancash. Por lo demás, las dos vías son tranquilas salvo las esquinas marcadas en el dibujo, que sufren por el paso del tránsito de los jirones transversales.

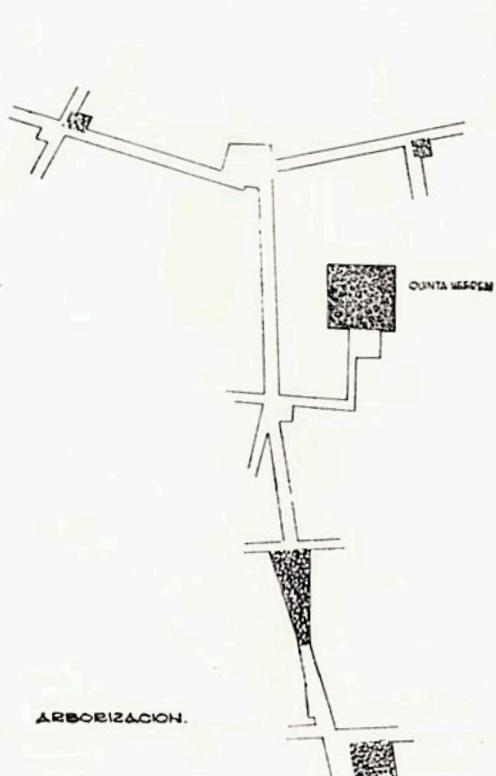
**Nº 4 DIRECCIÓN Y ORIGEN DE LAS ACTIVIDADES VITALES.** — Son seis los núcleos principales en que se concentran éstas: la plazuela Buenos Aires, sección comer-

cial frecuentada también por muchas personas procedentes de otras zonas; la plazuela del Carmen de poco movimiento y vida exclusivamente religiosa; la cuadra convertida en especie de parque de recreación por los menores que allí juegan; el centro comercial del jirón Ancash; y las iglesias de la Buena Muerte y Mercedarias cuyas plazuelas son centros de reunión vecinal. Es básico tener en cuenta esta realidad cuando se trate de dirigir y controlar la transformación urbana.

**Nº 5 ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DOMINANTES.** — Las iglesias destacan sobre la masa de construcciones cuya altura no pasa de dos pisos. Son ellas —por su ubicación, volumen, calidad estética, los espacios libres que les hacen marco— y los conventos —por sus largos muros ciegos— los que dan carácter a los tramos de las calles correspondientes. En algunos tramos (marcados con línea gruesa en el croquis), las viviendas forman conjuntos de altura uniforme y unidad de estilo en que es evi-



(5)



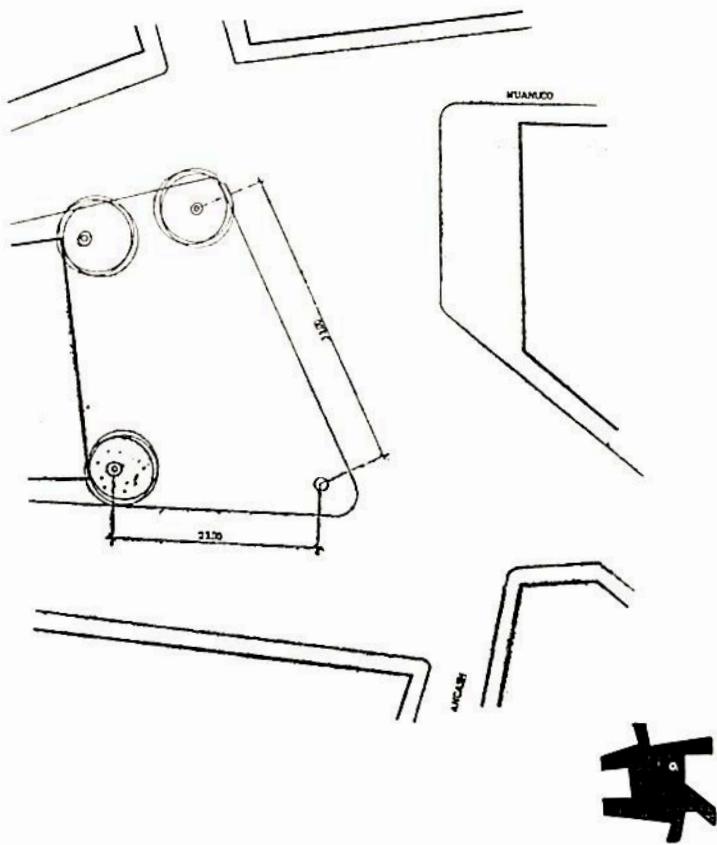
(6)

dente la época y tendencia arquitectónica. Tenemos así casas de adobe de un piso características de los barrios coloniales y de dos pisos republicanas con destacado uso de la madera. A excepción de una con balcones republicanos y unas cuantas de trazo colonial con patio y zaguán, las construcciones no son notables individualmente.

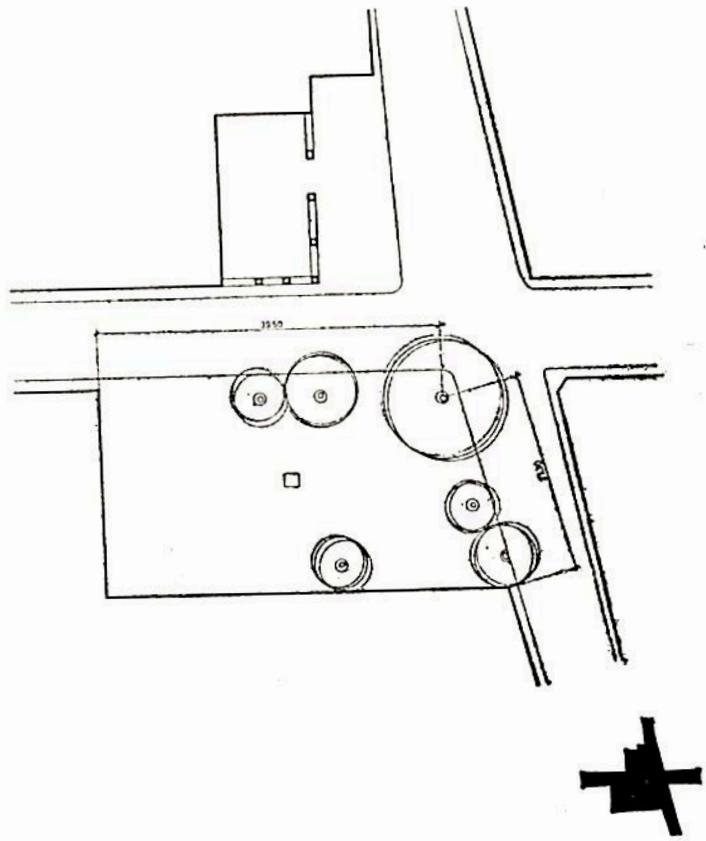
Nº 6 ARBORIZACIÓN.— Los pocos árboles de la zona crecen en las plazuelas pues no se acostumbraba colocarlos en hileras a lo largo de las calles. En la plazuela Buenos Aires, donde más abundan, grandes *ficus* muy mal conservados subsisten en condiciones completamente adversas. Las casuarinas, *ficus*, tipas y cedrelas en las plazuelas de la Buena Muerte y Mercedarias se desarrollan con dificultad; en la mayor parte de los casos su mantenimiento es defectuoso y han sido sometidos a una poda inconveniente. Son árboles deformes que hacen patente el nivel de la capacidad edil y vecinal para apre-

ciarlos y mantenerlos. (En el plano ha sido incluida la Quinta Heeren, de propiedad privada, que es la única área verde de importancia en el sector.) Véanse las fotos en la p. 70.

ARTEFACTOS DE ILUMINACIÓN PÚBLICA — En las fotografías adjuntas (véase p. 73) se ofrecen algunos ejemplos de los diversos artefactos utilizados en la iluminación pública: unos están fijados al muro y tienen calidad estética, otros son faroles con pretensión decorativa o muy simples, pero de aspecto discutible, con globos, postes altos con pastorales o adornos sencillos, o meras pantallas suspendidas en medio de la calle, y, finalmente, reflectores modernos cuyo objetivo es destacar los edificios de valor estético, en nuestro caso, las iglesias.



Plazuela de Santa Clara



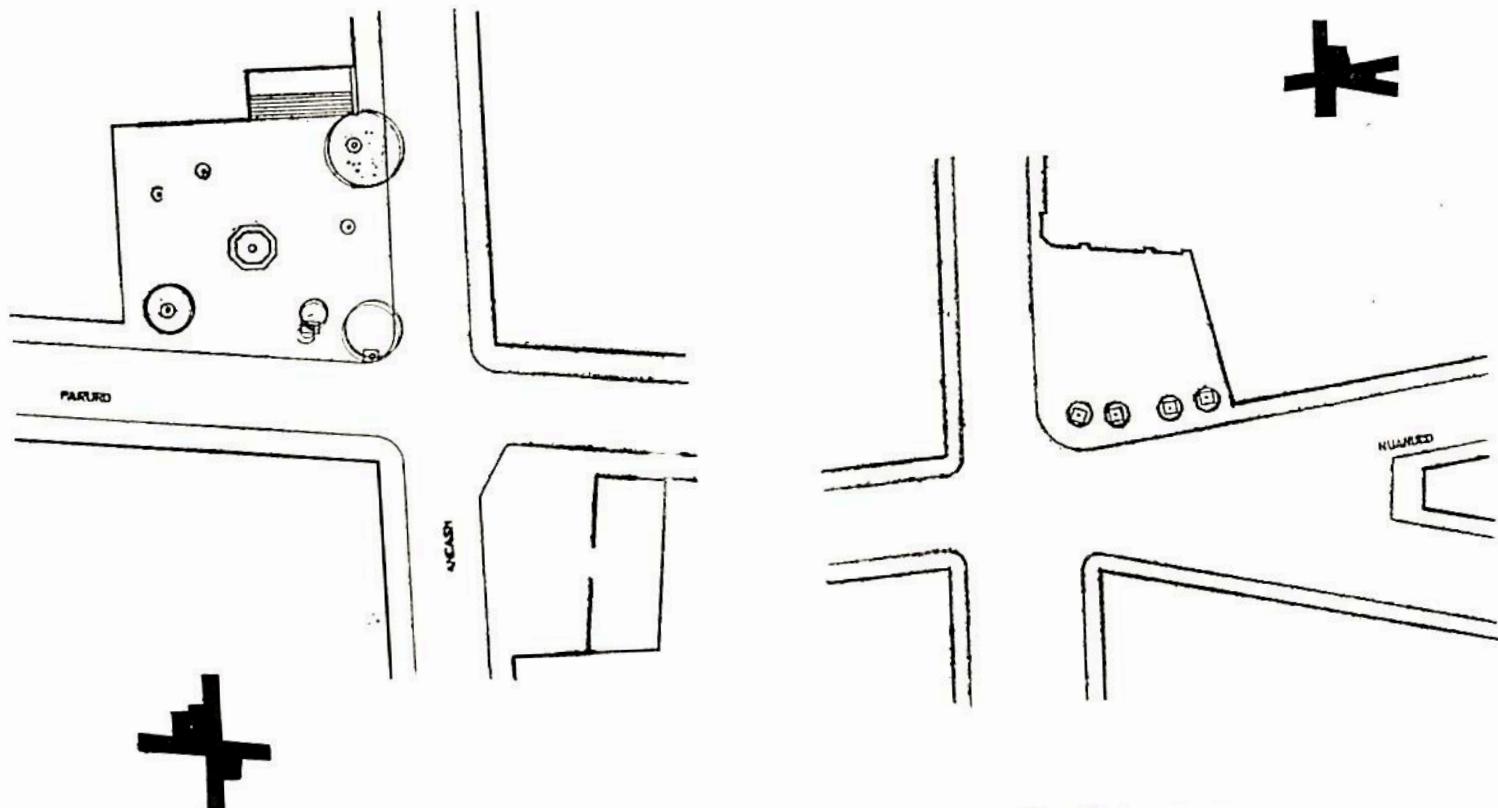
Plazuela de Mercedarias

**VISTAS NOCTURNAS** — El sistema de iluminación más generalizado — hilera de faroles muy distanciados entre sí — deja grandes espacios en penumbra. El otro sistema con reflectores no sólo destaca los edificios sino permite apreciar la fachada en su totalidad y reconocer muchos detalles desde distintos ángulos (v. gr. la iglesia del Carmen). Véanse las fotos en la p. 73.

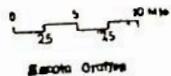
**PLAZAS Y PLAZUELAS** — *Mercedarias* — La iglesia tiene un atrio pequeño y cercado. La plazuela ( $25 \times 55$  mts), que se encuentra en la manzana opuesta sobre la vereda, es de piso duro y ostenta una estatua en el centro. En pozas

alrededor de la estatua se han sembrado árboles de los cuales se conservan sólo seis en deficientes condiciones de mantenimiento.

*Santa Clara* — Espacio abierto (promedio  $50 \times 55$  mts) al que llegan cinco vías, algunas de intenso tránsito; como la circulación se efectúa por su parte central, en realidad se trata de más de una intersección del tráfico que de un lugar de reunión. En la manzana opuesta a la iglesia hay una vereda ancha con árboles. Esta iglesia, al igual que la del Carmen, se encuentra sobre una elevación del terreno por lo que puede apreciársela subiendo por el jirón Ancash, situación poco común en el paisaje chato de la ciudad.



Plazuela del Carmen Alto



Plazuela de Buena Muerte

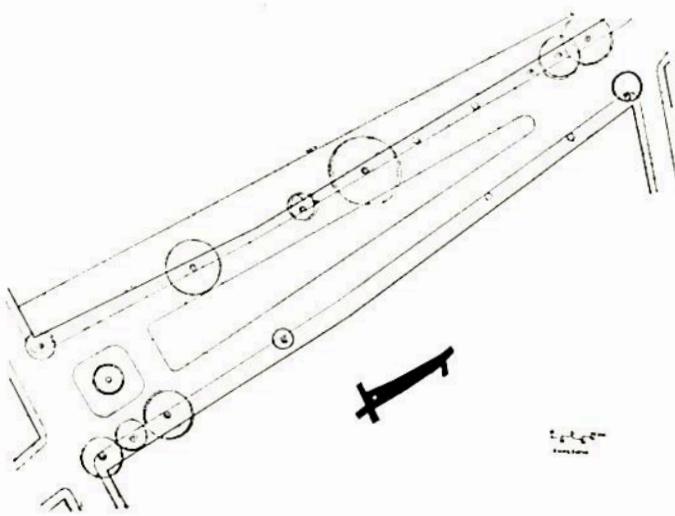
*La Buena Muerte y Trinitarias* — Las dos iglesias forman un conjunto y fueron construidas en manzanas ubicadas en diagonal con relación al crucero. La de Trinitarias sólo tiene un atrio cercado en parte, en cambio la de la Buena Muerte, de original composición volumétrica ya que su cúpula se ve simultáneamente con la torre, se encuentra sobre una plazuela de 18 x 22 mts. Para entrar hay que subir varias gradas lo que significa otra solución poco común en nuestra arquitectura religiosa. La plazuela, recién mejorada, está provista de fuente, bancas, faroles, piso empedrado y árboles. Sir-

ve de lugar de reunión y juego de menores así como de paradero de vendedores ambulantes. Una casa con balcón de cajón en la esquina completa el conjunto.

*El Carmen* — El espacio libre delante de la fachada tiene unos 16 x 18 mts. El muro lateral a la fachada cierra el espacio haciéndola destacar por contraste. Como la iglesia se encuentra sobre un sector elevado se la llama del Carmen Alto. La prolongación del jirón Lucanas que corta en diagonal el crucero de la iglesia ha sido poco acertada, pues además de destruir la simetría de la plazuela ha creado una intersección en diagonal inconveniente para el tránsito. Es un ejemplo del sistema dañino de efectuar obras con criterio simplista prolongando, por ejemplo, calles indefinidamente sin tener en cuenta los problemas que originarán tales obras. El defecto se ha agravado con las construcciones deficientes levantadas en el crucero más visible. Hay cuatro cedrelas plantadas en los últimos años.

*Plazuela de Buenos Aires* — Formada por un ensanchamiento del jirón Huánuco, su longitud es de 115 mts y su ancho promedio de 30 mts (22 mts en un extremo y 35 en el otro). Está constituida por una plataforma o vereda central que termina en una fuente ornamental. Las veredas laterales, de 5 mts de ancho, están bordeadas de árboles —doce en total sembrados en pozas. Estos árboles están muy crecidos pero muestran un mantenimiento insuficiente: las pozas son muy estrechas y las podas no han sido adecuadas; en consecuencia los árboles presentan una acentuada deformación. La plazuela es muy comercial: además de las tiendas en las construcciones que la limitan, hay numerosos puestos de venta de diarios, lustradores de zapatos, etc.

**ENSAYO DE PRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA COMPOSICIÓN URBANA DE LAS PERCEPCIONES VISUALES — Ejemplo de foco visual** — El foco lo constituye la iglesia de Santa Clara, de la cual son visibles la fachada y parte pequeña de la bóveda. Dicha iglesia se encuentra sobre una amplia plaza a la que llegan seis vías, todas diferentes desde el punto de vista de las sensaciones recibidas al recorrerlas en dirección del foco visual. De la calle N° 1 (croquis A), que tiene una pendiente muy acentuada, se aprecia desde lejos la iglesia en lo alto ya que la fachada se halla sobre el eje de esta vía aunque turban la



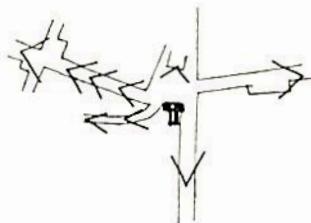
Plazuela Buenos Aires

#### SANTA CLARA FOCO VISUAL

##### VÍAS DE ACCESO



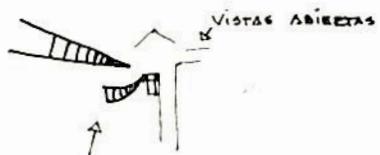
##### VISTAS



##### ESPACIO INTERCEPTADO



##### ESPACIOS CERRADOS



VISTAS CONCENTRAS  
Sobre UN PUNTO (Iglesia STA-CLARA)  
y SOBRE PLANOS ASCENDENTES

##### Croquis b

visión numerosos elementos — portadas, balcones, letreros — que, como placas perpendiculares a la fachada, hacen de biombo. La calle N° 2 es muy típica del barrio: angosta y curva, también en subida, presenta un muro ciego y en curva —el del convento— creando una sensación de expectativa y, luego, al llegar a la plaza, de sorpresa. Al eliminarse el empedrado antiguo esta calle ha perdido mucho de su carácter. Arribando por la calle N° 3 se ven aparecer lentamente las torres de la iglesia en vistas oblícuas. Las otras calles que acceden a la plaza son anchas, abiertas y amorfas y no mantienen la importancia de la iglesia como foco visual.

**Secuencias en el recorrido lineal** — Al recorrer el jirón Huánuco partiendo de la iglesia de Cocharcas, se tienen las impresiones visuales indicadas en el cuadro adjunto mediante perfiles, transversales, fotografías y esquemas de las estructuras plásticas y su percepción.

1 — Desde este punto se tiene una visión caótica de una cuadra en cuyo fondo los árboles y gran actividad peatonal y vehicular revelan la existencia de una plaza.

2 — Al llegar a la plaza alargada se percibe que igual importancia poseen la parte central, donde reina mucha actividad, y las veredas laterales, sede de intenso comercio. Resaltan los árboles así como las construcciones que dan unidad arquitectónica al conjunto.

3 — La parte final de la plaza es tranquila y remata en una fuente ornamental flanqueada por árboles.

4 — La cuadra siguiente, por su dirección oblícua al recorrido, presenta claramente las fachadas de sus construcciones. Pero la cuadra está mal proporcionada y los edificios son pobres en arquitectura y ambiente. Al fondo, dos elementos de atracción visual: la torre de la iglesia del Carmen y un cerro. Luego, una vista original por el contraste de sus elementos: largo muro sin vanos, volúmenes esbeltos de las torres y perfil sinuoso de los cerros.

5 — Término de esta cuadra.

6 — Dislocadura por la intersección de cinco cuadras en un cruce muy abierto. La construcción de la esquina difiere de todo lo visto hasta ahora: oscura y con abundante madera. Sobre ella, las copas de los árboles de la Quinta Heeren. Este grupo de vegetación y el cerro San Cristóbal, visible enteramente, son elementos exteriores a la zona pero que se integran dentro del campo visual de ésta.

7 — A continuación una cuadra con construcciones de un piso llenas de vanos y con típico ambiente antiguo por su arquitectura del siglo pasado. Siempre presentes los cerros del fondo.

8 — A la mitad de esta larga cuadra, atracción de las vistas laterales cuando se pasa delante de casas con patio, sobre todo por una en cuyo zaguán y patio se aprecian unidad de estilo, proporciones acertadas y gran variedad de texturas por los materiales diversos utilizados. Desde la calle se ven, a través del patio, los grandes árboles de la Quinta Heeren.

*Del análisis de composición plástica urbana realizado puede deducirse que las calles estudiadas conservan su carácter urbano propio y una atracción especial, entre otras, por las siguientes causas:*

- Una composición urbana basada en la existencia de puntos focales: las iglesias y sus plazuelas ayudan a mantener la unidad arquitectónica del conjunto a pesar de que cada elemento o construcción no posea en sí valor especial.
- La circulación es limitada y no ha llegado a convertirse en factor de destrucción del ambiente como ha sucedido en otros barrios de la Lima antigua.
- Parece que la población asentada en el barrio es la tradicional, lo que contribuye a su cohesión y se re-

*fleja en el tipo y uso de sus construcciones tanto de vivienda como comerciales.*

*— No se nota vitalidad en las inversiones inmobiliarias, lo cual es favorable pues en otros casos, por falta de una orientación adecuada, ese interés ha constituido un medio de destrucción de la escala ambiente y el carácter urbano, sobre todo si se considera que tales obras se realizan no con miras a corregir deficiencias del barrio sino tienden simplemente al aprovechamiento más intenso posible del terreno dentro de un concepto de utilidad comercial privada, a espaldas de las necesidades de la comunidad y ante la insensibilidad de los organismos encargados de controlar el desarrollo urbano.*

[EN LA P. 67 — CUADRO DE EXPRESIÓN GRAFICA DE VISTAS Y PERCEPCIÓN SENSORIAL EN RECORRIDO POR EL JIRON HUANUCO A PARTIR DE COCHARCAS (1) HASTA SANTA CLARA (10).]

PLANO DEL RECORRIDO

VISTAS SOBRE EL EJE

VISTA LATERAL

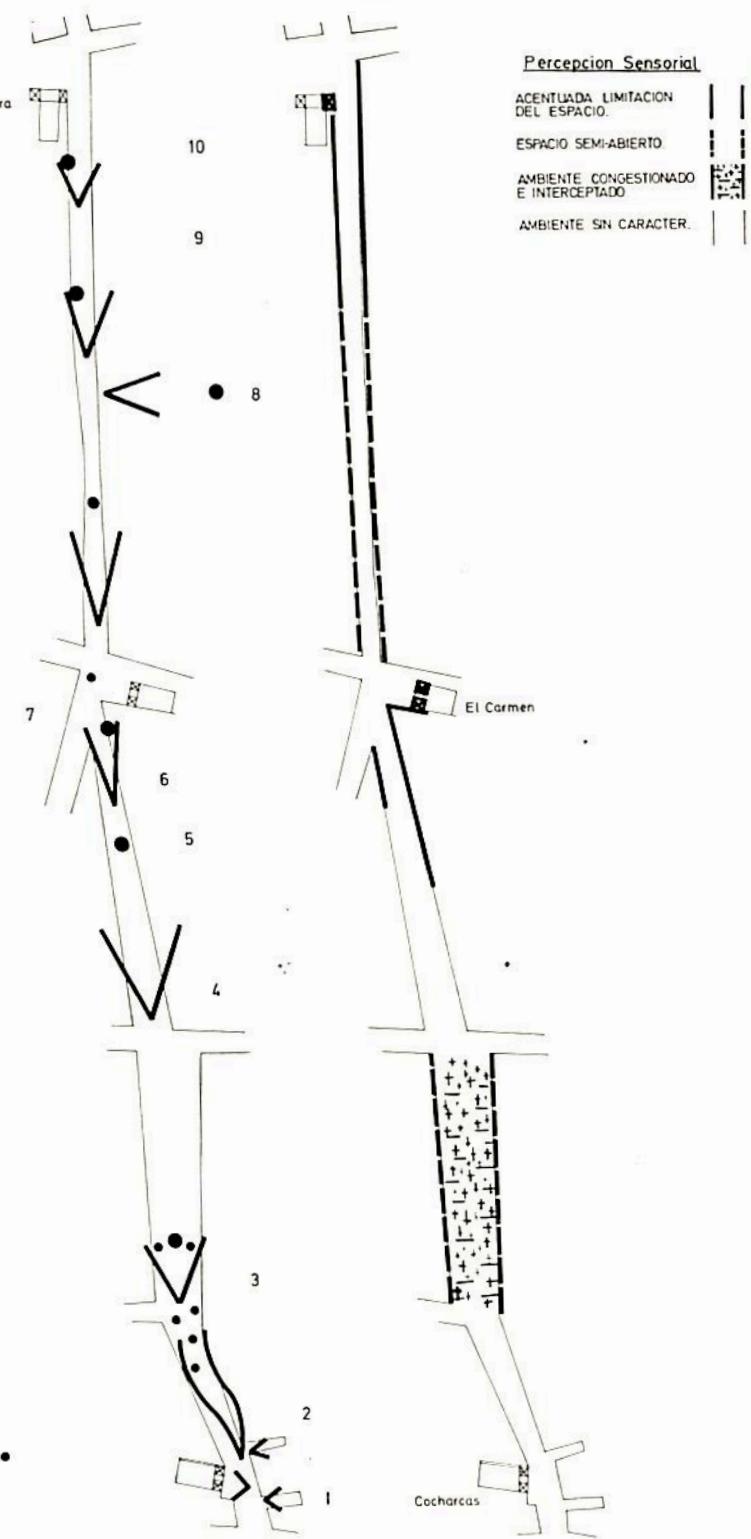
VISTAS

PERCEPCION SENSORIAL

10			
9			
8			
7			
6			
5			
4			
3			
2			
1			

Vistas

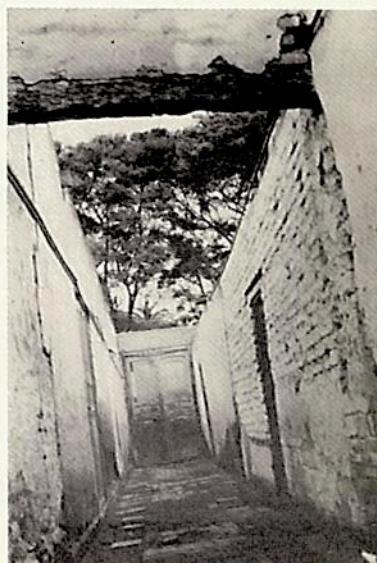
- LARGAS
- CORTAS
- ABIERTAS
- CERRADAS
- LATERALES
- FOCO LEJANO
- FOCO CERCANO
- FOCO LATERAL

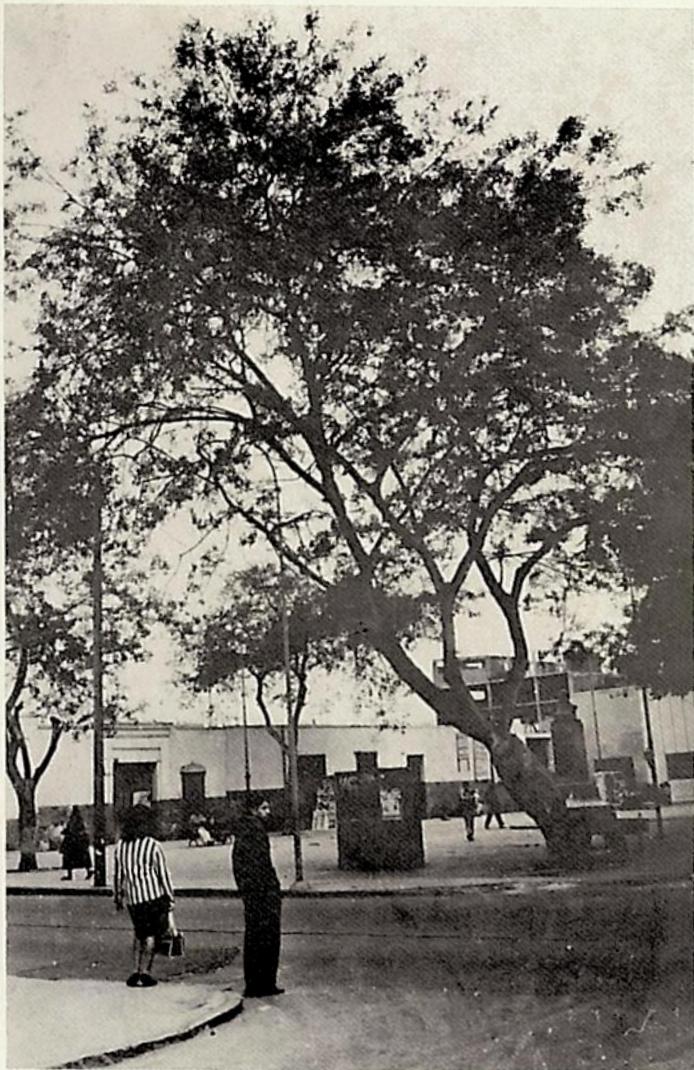






Los BARRIOS ALTOS — Muestras características de la arquitectura, principalmente varias iglesias. Las construcciones civiles son más bien pobres aunque se mantiene un tono uniforme que da coherencia al conjunto.





**ARBORIZACIÓN** — Estado deficiente de mantenimiento de los escasos especímenes existentes en la zona. La única área verde considerable es de propiedad privada.



**USO DE LAS PLAZUELAS** — La población de los *Barrios Altos* continúa en general con el género de vida tradicional y a pesar de la cercanía del centro de Lima el sector no se ha visto afectado por la especulación inmobiliaria. Las plazuelas siguen siendo espacios dedicados a las actividades comerciales y al esparcimiento de sus habitantes, al juego de los menores y, sobre todo en la noche, a la reunión de los mayores. La cohesión de la comunidad no ha sido aun rota.



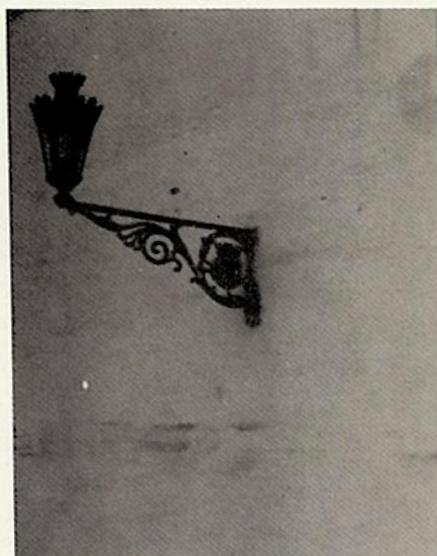


PLAZUELA DEL CARMEN — Reducida plazuela o atrio delante de la iglesia. Arquitectura pobre, salvo la iglesia misma y el convento. Visible en diagonal la vía abierta recientemente y que es una prolongación innecesaria del Jr. Lucanas.  
*Abajo* PLAZUELA BUENOS AIRES — Construcciones con unidad de estilo y en proporción con el espacio libre. Los ficus, fuente, kioskos, postes contribuyen a dar carácter propio y armonía al conjunto.





EFFECTOS DE LOS SISTEMAS DE ILUMINACIÓN — A la derecha, mediante postes; a la izquierda, iluminación dirigida sobre una iglesia. / Abajo TIPOS DIVERSOS DE ARTEFACTOS USADOS.





PLAZUELA DE LA BUENA MUERTE — Mejorada hace poco mantiene, sin embargo, sus rasgos originales. Varias casas típicas de la arquitectura del siglo pasado. / *Abajo* PLAZUELA DE SANTA CLARA — Las dimensiones están de acuerdo con la importancia de la iglesia, pero las numerosas vías de acceso, el abundante tránsito de paso y la deficiente relación de los volúmenes arquitectónicos no permiten una plaza debidamente estructurada y cerrada,



## Los sistemas expresivos en la obra de Alejo Carpentier

Hasta ahora el estudio de las formas expresivas en la obra de Carpentier ha sido relativamente condenado a consideraciones sobre su barroquismo estilístico, lo que parece encontrar, por otra parte, correspondencias con las propias declaraciones del autor. En *Tientos y diferencias*, éste afirmaba que el uso de varios adjetivos tanto como la adjetivación del sustantivo en la frase literaria, estaba destinado a realzar la presencia de los objetos. Y agregaba: "El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo coloreea, lo destaca, para darle relieve y definirlo..."<sup>1</sup>

El tema de esta nota tiene por finalidad plantear el problema desde un ángulo diverso del de las implicaciones estilísticas, para investigar el sistema expresivo como una totalidad de la obra de arte y su comparación o referencia a otros sistemas expresivos que completan su original modo de ser. Nuestro punto de partida se basa en la idea de la obra literaria no como volumen de significados, ni siquiera como exposición de procedimientos de escritura (la cita de Carpentier alude a ambos aspectos de modo simultáneo), sino como un sistema de relaciones cuya peculiaridad nace de los sistemas de significación que es capaz de crear. Dicho de otra manera, bajo estos supuestos la objetividad de la obra de arte no residiría tanto en "lo dicho" como réplica de una realidad concreta o imaginaria, sino en el sistema "del decir" o reflejar intensamente una visión de mundo, cualesquiera que ella sea.

Este sistema en la obra del autor cubano es más complejo de lo que se piensa y no obedece sólo al recargamiento de determinativos en la frase, a la presencia de oraciones y subor-

ciones, al uso —en suma— de un barroquismo superficial<sup>2</sup>, sino a toda una concepción literaria que descansa en la confianza ilimitada en la palabra como medio de representación. Y, curiosamente, en la dialéctica de sus limitaciones como valor racional absoluto. Los postulados sobre los cuales parece afirmarse la teoría de "lo real-maravilloso", descansan sobre esta confianza aplicada con rigor minucioso sobre el hermetismo de la realidad. Si ésta puede encerrar la noción de lo maravilloso americano, se convierte en revelación de contenidos, sólo en virtud de un sistema expresivo de nominación. El propio Carpentier ha dicho que la obligación del escritor latinoamericano es nombrar las cosas para que ellas sean. No se trata, en otras palabras, de postular un orden puramente irreal basado en el prisma excluyente de un lenguaje, sino de someter a estudio e inquisición el aspecto en apariencia degradado de la realidad exterior.

El lenguaje literario es así un modo de develación y conocimiento y actuaría siempre como una *mediación* de los significados de lo real. Su función será radicalmente diversa de las técnicas del automatismo surrealista, que fueron intentos extremos de *iumediación*.

La palabra adquiere un valor de intermediario entre el sujeto contemplador y el objeto contemplado, en cuanto llega a ser un vehículo de conocimiento destinado a la función orgánica de poner en relación, típica de su naturaleza racional. Las técnicas del automatismo intentan acercarse más al valor autónomo del discurso literario, mirando en las palabras un universo con leyes tan rigurosas como el sis-

tema de equilibrio molecular o el movimiento de los astros<sup>3</sup>.

Sin embargo, hablar de un sistema de nominación no es suficiente, ya que toda obra de arte implica premisas más o menos similares. Es necesario dejar caer sobre la realidad señales, signos que posibiliten la revelación de las esencias. Como se ha afirmado más de una vez, en una literatura de esta clase hay recurrencias muy interesantes, dos de las cuales calzan a la perfección con la praxis novelesca de nuestro autor: la primera es la frecuencia de los viajes como creadores de conciencia, y la segunda, la abundancia de los símbolos. Aquellos crean la distancia y la perspectiva, y éstos, una suerte de reconciliación entre el hombre y el mundo; intentan superar la opacidad por medio de las analogías, constituyendo estas últimas verdaderos modos de continuidad o relación<sup>4</sup>. En efecto, las dos obras mayores del escritor señalan la presencia de ambos aspectos estudiados de una u otra manera por la crítica. Y como toda obra clásica, la de Carpentier exhibe un rigor extremo en la sujeción a los principios que la guían, en este caso, su "Esencialidad", en la que el viaje y los símbolos son sus resortes más frecuentes.

De la idea de investigar las esencias y del sistema expresivo puesto en juego para ello, nace la excelencia de la obra que nos ocupa y también sus límites. El lenguaje no es libre como en el surrealismo, sino un esclavo del mundo del significado, de la noción de inqui-

3 Al respecto, véase el interesante homenaje que Octavio Paz rinde a A. Breton en *Mundo Nuevo*, N° 6. París, dic. de 1966. Págs. 59 - 62.

4 Roland Barthes en conferencia "Flaubert et le travail du style". New York University, nov. de 1967. Tb. en *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967. Véase especialmente "La literatura, hoy".

1 Cf. *Tientos y diferencias* (ensayos). México, Ediciones U.N.A.M., 1964, p. 13.

2 La novela *Tres tristes tigres* de G. Cabrera Infante (Seix Barral, Barcelona, 1967), incluye una muestra de malcomprendiendo de los reales factores de un estilo. En efecto, incluye una parodia de "El acoso", usando como tema el asesinato de Trotsky.

sición, que es básicamente creadora de distancias. Y Carpentier sabe que la lengua literaria tradicional es rectilínea y no posee ya vigencia, que sus símbolos son herméticos en demasía, o son simplemente pobres y no llegan al nivel de un sistema de expresión eficiente. En un cierto sentido, el lenguaje como actitud básica del hablante literario permanece en sus viejos niveles para el narrador cubano, aunque se ve prodigiosamente enriquecido para poder efectuar una lectura apropiada del orden del mundo, con lo que quedan al descubierto su tensión extrema, además de ciertas imposibilidades de los modos del "decir". A saber, que si en *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* el mundo aparece escrito (hecho) y la función de la lengua literaria llega a consistir en su lectura, en *Rayuela*, por ejemplo, la realidad está en proceso de escribirse, gestándose a sí misma de manera permanente, y en un *Molloy* de Beckett, aparece como *des-escrita*. Tal vez como producto del rigor de su método es la frontera del silencio que llega a exponer Carpentier —y cuya idea se reitera muchas veces en ambas novelas— como expresión extrema de la lectura total hipotética de la realidad. En *Los pasos perdidos* hay un instante esclarecedor, cuando el protagonista goza de la plenitud de percepción en la selva americana. Viendo el juego del viento en las ramas de los árboles y tratando de comunicar su experiencia, termina por exclamar:

"Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema".<sup>5</sup>

En un sentido extremo equivale a imaginar que la "lectura absoluta" de las riquezas de la realidad hace innecesaria toda mediación: allí cabría sólo el silencio. El caracol en sí será un sistema expresivo y la articulación de mediaciones podría ser superflua. La

dicotomía proviene del hecho siguiente: la única manera de poder arribar a semejante experiencia nace de la nominación y sensibilización de la lengua narrativa en la obra que estudiamos. Por eso las novelas de Carpentier son el límite de sí mismas. En ellas su autor da forma a un sueño humanista de intensa nobleza en el cual es capaz de llevar adelante tanto la fe en la palabra ("Las palabras no caen en el vacío" reza el epígrafe del Zohar de Moshe de León, que encabeza *El siglo de las luces*), como la noción de sus límites. Este profundo sentido del contraste y el límite es el que da forma al barroquismo intenso de nuestro autor y no la mera acumulación externa de determinativos en la frase. Aunque la crítica no ha reparado con sistema en estos aspectos, los escritores de Hispanoamérica han sido más sensibles al problema. Julio Cortázar, por ejemplo, de un modo intuitivo, parece apuntar a lo afirmado por nosotros en las páginas precedentes en *La vuelta al día en ochenta mundos*: "Se puede verificar el predominio de un lenguaje hierático en las letras sudamericanas, un lenguaje que en su más alto nivel da por ejemplo *El siglo de las luces*... y luego, más preciso, insiste: "Qué admirable cosa es que Cuba nos haya dado al mismo tiempo a dos grandes escritores que defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica. (José Lezama Lima) y Carpentier el impecable novelista de técnica y lucidez europeas, autor de productos literarios a salvo de toda inocencia, hacedor de libros para leer, de productos refinadamente instrumentados"...<sup>6</sup>

Basado en la lengua como intermedio y volumen de significados y en el esencialismo de la representación, el sistema expresivo creado por el novelista se abre a otros sistemas que pretenden abarcar el absoluto inaprensible de la realidad. Estos sistemas, de orden extra-lingüístico, están, como es lógico, subordinados a la síntesis verbal que intenta la representación del mundo. Se refieren a la música y a la pintura y aparecen en *Los pasos*

*perdidos* y *El siglo de las luces*, respectivamente. Aunque centraremos nuestro comentario en la última novela, no podremos dejar de referirnos a la primera en virtud de la continuidad con que son incorporados.

Es conocida la lucha que el protagonista de *Los pasos perdidos* sustenta, gracias al contacto con la realidad americana, por superar su condición de "Hombre-Ninguno" por otra que abarque la plenitud de su destino personal. La música es la que habrá de testificar el proceso bajo la forma de un oratorio o cantata que, constante proyecto, estará basada en el *Prometheus Unbound* de Shelley o la versión castellana de la Odisea, tomando como base el Treno musical que indica el nacimiento de la música. Lo interesante es la forma en que el proyecto se perfila en su conciencia. Podríamos decir que está unido a la significación verbal primaria de designación de los objetos y en su crecimiento posterior. Es el deseo de escribir un poema musical en el que un corifeo comenzaría "a decir un poema muy simple, hecho de vocablos de uso corriente, sustantivos como *hombre, mujer, casa, agua, nube, árbol*, y otros que por su elocuencia primordial no necesitarán del adjetivo. Aquello sería como un verbo-génesis". Es desde la repetición de los vocablos y la entonación de la frase que debería nacer "una melodía que tuviera... la sencillez lineal... de un himno ambrosiano... que es, para mí, el estado de la música más cercano a la palabra".<sup>7</sup>

A su vez, en *El siglo de las luces* la tendencia a ampliar la gama de connotaciones trascendentes (las que funcionan al mismo tiempo como símbolos de aclaración y referencia, en ayuda del acontecimiento complejo) recurre a la representación pictórica, en lugar de la musical. Veamos como se presenta en la obra.

#### *La explosión en una catedral*

Es evidente que la elección del cuadro de un pintor napolitano anónimo, "Explosión en una catedral", revela la necesidad de esclarecer los significados narrativos y llega a ocupar el sitio de motivo fundamental, condicionante de

6 Cf. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967. Págs. 36, 152. En un sensible análisis de Paradiso de Lezama Lima.

7 *Los pasos perdidos*, op. cit., pág. 222. Véase tb. págs. siguientes.

5 *Los pasos perdidos*, México, C.G.E., 1959, pág. 219.

la estructura. Seis veces es mencionado en el transcurso de la acción y siempre como símbolo de apertura hacia la comprensión de los sucesos históricos, las instituciones o el puro ser individual. Su misión iluminante está relacionada con la oposición "casa-mundo", que encierra los matices progresivos de juventud, aprendizaje, maduración y desengaño que abarca el proceso de la obra. El esencialismo de la narración parece buscar apoyo en la figuración plástica; es un indicio de la dirección que toman los acontecimientos. Los campos de alusión se inmovilizan en el cuadro haciendo resaltar las contradicciones de los contenidos revolucionarios y aluden a varios estratos. En primer lugar, las contradicciones de la época que dan vigencia simultánea al decreto de 16 Pluvioso del Año II, por el que se declara abolida la esclavitud, y la presencia de la guillotina. Luego, el propio ser de Esteban, aparece como profundamente transformado. Finalmente la Iglesia todavía acusa la presencia de algunas de sus columnas intactas. El párrafo central parece decisivo:

Esteban se detuvo de pronto, removido a lo hondo, ante la *Explosión en una catedral* del maestro napolitano anónimo. Había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturdido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antíplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas, que había llegado a esa casa por misterioso azar. Si la catedral, de acuerdo con las doctrinas que en otros días le habían enseñado, era representación —arca y tabernáculo— de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración. Si la catedral era la Epoca, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que acaso construyeran la máquina infernal. Si la catedral era la Iglesia Cristiana, observaba Esteban que una hilera de fuertes columnas le quedaba intacta, frente a la que, rota a pedazos, se desplomaba en el apocalíptico cuadro, como un anuncio de resistencia, perdurableidad y reconstrucciones, después de los tiempos de

estragos y de estrellas anunciantoras de abismos.<sup>8</sup>

La función completa del cuadro como sistema de referencia se revela en circunstancias sugestivas. Después del largo viaje del protagonista (viaje que ha actuado como creador de conciencia negativa en este caso) es que el sistema de alusión despliega su valor absoluto de símbolo, coincidiendo, por otra parte, con el fin cronológico del siglo XVIII.<sup>9</sup>

Si este sistema pretende *objetivar* las condiciones de la mediación lingüística, otro apoyo igualmente visual se presenta en forma *subjetiva* para contribuir a los mismos fines. Nos referimos a la misión semántica que se le da a los Caprichos de Goya, cuyos títulos encabezan capítulos y secciones de éstos. Casi toda la novela se encuentra enmarcada por la referencia a lo goyesco. Son los títulos de los diseños los que ha usado Carpentier para enriquecer los contenidos, ya que lo estrictamente representado por el pintor zaragozano, no es reproducido por el escritor. Vale, sin embargo, la cercanía de visión, la contradicción de su pintura, la aparición del grotesco y la figuración plástica del devenir con sus metamorfosis del tiempo y del hombre, como identificación con las representaciones literarias. ¿Y qué decir del desenlace en sí, que aunque no lo afirma su autor, parece calzar con esa gran tela de la insurrección popular que es "El dos de mayo de 1808". Allí parecerían diluirse en el juego de luces y sombras del pueblo anónimo, las figuras de Sofía y Esteban, mientras en el primer plano la caballería egipcia de Murat es acuchillada por los habitantes de Madrid.

#### *El caracol y la espiral*

Es sabido que Carpentier ha incorporado una visión racional del caos en sus libros, como resultado de su ri-

8 *El siglo de las luces*, México, C.G.E., 1962, págs. 216, 217.

9 Recordemos de paso, que el final de la novela representa la superación del siglo XVIII y su proyección en contextos diferentes. La alusión al René de Chateaubriand y el desenlace —aparición del individualismo (elección de una muerte heroica) y la integración con lo popular (alzamiento de Madrid)— nos abren de plano a una idea romántica.

gurosa penetración de la realidad americana. Esta se presenta como el límite entre la creación y lo no creado y —en la experiencia de Génesis que parece desarrollar— como lo que existe antes del Verbo. O sea, antes de la solemne función nominal de la palabra. Es verdad también, que en la aplicación a la realidad concreta, las obras citadas lo presentan muchas veces como la diferencia entre lo líquido y lo sólido y tal vez, entre la tierra y el mar. En *El siglo de las luces*, al igual que en la obra anterior, la visión o presentimiento de lo increado produce horror y un rápido retorno a los límites de la realidad ponderable. Allí se despliega un símbolo —el Acontecimiento— un pez que semeja arrastrar la mostruosidad de otras épocas y desaparece prestamente entre las profundidades caóticas del mar.

Por otra parte el mismo caracol de *Los pasos perdidos* vuelve a presentarse, esta vez con la clave de su enigma y con la función expresa de mediador entre los niveles de la creación y encerrando el secreto del movimiento histórico que refleja la novela. Lo que antes fue una hipótesis, ahora es un símbolo claro, que tiende a equilibrar el estatismo del símbolo pictórico, con sistemas expresivos cada vez más afinados para "leer" las calidades de lo real.

El caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida, y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias donde todo era asible y ponderable...

Contemplando un caracol —uno solo— pensaba Esteban en la presencia de la Espiral durante milenios y milenios, ante la cotidiana mirada de pueblos pescadores, aún incapaces de entenderla ni de percibir, siquiera, la realidad de su presencia.<sup>10</sup>

La tensión de la lengua sigue enriqueciendo los significados y llega a constituir un gran sistema de expresión de los modos complejos del "decir", apoyado en signos, señales y símbolos. Si el caracol entregó su secreto, la nostalgia de absoluto que preside la obra de Carpentier, lo hace soñar con otros sistemas que amplien la riqueza de la lectura. Esteban en *El siglo de las luces* se asombra ante

10 *El siglo de las luces*, op. cit., pág. 155.

## Desapacible imagen de centenario: Carlos Reyles

Estoy, desde hace algún tiempo, trabajando con intermitencias sobre la vida y la obra del escritor uruguayo Carlos Reyles (1868-1938). Y bien: éstas son las páginas que nunca escribiré sobre Carlos Reyles. Integran esa ínole de reflexión sobrante y sin empleo que acomete tan a menudo a un escritor, mientras está documentándose para restaurar la vida de otro.

Todo hombre deja —consciente o subconscientemente— claves para ser entendido a distancia. No por una explícita voluntad de ser póstumo, sino por una fuerza insensible de afirmación a la que ni siquiera podría tacharse de narcisismo. En todo caso, sin cierto narcisismo de la propia soledad y un presupuesto solipsista acerca de la anchura de esa soledad, es imposible entregarse de cuerpo y alma a una tarea tan improba y devoradora como la de escribir.

En vida y posteridad, ha rodeado a Carlos Reyles la fama de su arrogancia y de su antipatía. Incluso en la motivación de un libro pequeño, recoleto y encantador, que se escribió hace años (*La conversación de Carlos Reyles*, de Gervasio Guillot Muñoz) prevalece el propósito de deflacionar la aureola de tan ríspidos méritos.

Y la verdad es que Reyles produjo —a lo largo de casi setenta años— gestos y obras paladinamente anti-

páticos. En *El gaucho Florido* confiesa que desde niño lo impació quedarse con los campos de su padre. Cuando éste murió, Carlos Reyles, el adolescente Carlos Reyles —a quien las muertes de dos hermanos niños y la de su propia madre, habían convertido en sucesor único del pionero rural Carlos Genaro Reyles— se vio dueño del mundo que conocía y de la Europa con que soñaba. Es fama que contempló pasar, desde la puerta de una pulperia y sin sumarse a él, el cortejo fúnebre de su padre. A los veinte años, esbozó de su progenitor una imagen disminutoria y malqueriente, en *Por la vida*, novela precoz y mala (*mauvaise et méchante*) que muchos años más tarde se aplicó a requisar y secuestrar de todos los anaqueles, incluidos los de la Biblioteca Nacional. Peleó con albaeas y tutores que manejaban su patrimonio, disputó con ellos y con todo el mundo, se defendió solo y se quedó solo, como en el Colegio Hispano-uruguayo lo había hecho con sus ocasionales compañeros de infancia.

Más tarde, escribió libros agresivos (como su novela *La raza de Caín*, exaltación del dinero y de la fuerza, o como *La muerte del cisne*, sosteniendo en el ensayo las mismas convicciones vitalistas, autoritaristas y utilitarias libradas diez años antes a aquella novela). Dijo discursos emprendedores y antipáticos, como los de su implantación ruralista; o seni-

les y antipáticos, como el de trémulo odio anticomunista que en 1937, a pretexo de la visita de Gregorio Marañón, profirió contra la República Española.

En cuanto hacedor rural, concibió obras visionarias que sólo pueden haber sido simpáticas a su propia ambición. Cuando, tras años y años de viajes a Europa, dilapidaciones y arrogancias, volvió al país —pobre, solo y viejo— seguía siendo el hombre de corteza áspera, altanero e inamistoso, el violento de siempre.

Vivió para sus mitos y acabó desmantelándolos uno a uno. El dinero no lo juntó él. Lo recibió de su padre, lo gastó prodigamente, dejó que descuidados hijos suyos se lo derrocharan y en definitiva se quedó sin él. La amistad la practicó de un modo que, aunque formalmente espléndido, era (en el fondo) rapaz y posesivo, sin entrega propia: sus amigos debieron escribir favorable o al menos cuidadosamente acerca de él, pintarlo mucho más alto y garboso de lo que era, contribuir a la estampa energética que cultivó y divulgó de sí. El amor lo tuvo y, en su dimensión más recóndita y desinteresada, lo apacentó mal y lo dejó atrás: el de su mujer Antonia Hierro, el de Suzanne Miériss. Corrió en cambio espectacularmente tras él cuando fue fama, emulación, majeza y rumbo; y aquí a veces perdió, en lides desiguales (pre-

### LOS SISTEMAS EXPRESIVOS...

esa Ciencia de las Formas que es la realidad.

Desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa?"<sup>11</sup>

11 El siglo de las luces, op. cit., pág. 155.

Así, de la dialéctica de los sistemas expresivos subordinados al de la lengua literaria, del esencialismo de los significados, de la función conscientemente mediadora de la lengua y de los simbolos recurrentes nacen los rasgos fundamentales de la lengua de Alejo Carpentier. Ellos son los que dan a su obra un sello inconfundible y único en las letras de América y también lo diferencian de los escritores de promociones más recientes. Del maestro han tomado directa o

indirectamente su estrictez metodológica, su amor por una inquisición trascendental de las realidades americanas, pero de él han, también, modificado las premisas para buscar un lenguaje diferente, capaz del delirio, el sueño y la autonomía verbal absoluta.

RAUL SILVA CACERES

fería no hablar de La Bella Otero, que le había sido disputada por príncipes.

El orgullo, finalmente, lo administró con el celo y la devoción que merecen sentimientos mejores. Por él llegó a matar, por él llegó a quedarse solo, por él llegó a distanciarse de gente que lo quería, por él escribió libros candorosamente metecos o anacrónicos, por él posó para su busto y ofreció su propia diestra escritora al molde de yeso...

Mario Benedetti escribió una vez sobre Reyles páginas ácidamente hostiles (*Para una revisión de Carlos Reyles*, en 1950, con ocasión de que la revista *Número* rememorara, a medio siglo de distancia de su hito convencional, a la Generación del Novecientos). Sostuvo allí que la imagen que se levanta de la obra entera de Reyles, lo que Orwell llamó el rostro tras la página, es inatrayente y desagradable. Y le reprochó no ser siquiera decididamente desagradable. Porque Reyles —dijo— no tuvo ni aún el coraje de llegar al último extremo de sus ideas y creencias (él, que alguna vez dijo jactanciosamente "Yo vivo mis ideas"), el valor intransigente de quemar sus naves.

He sentido la injusticia de esta recapitulación un tanto maniquista, al tiempo que sopesaba los innumerables elementos corroboratorios de que podía alimentarse y asirse. Y al volver sobre las delgadas páginas de Guillot Muñoz he sabido por qué. Es que hay (o hubo) un Reyles más patético, débil y desvalido que aquel que él mismo se obsesionó en propagar y Benedetti —cayendo en la óptica de tal proselitismo personal— le tomó en cuenta. Hay o hubo un Reyles que no se armó ni abroqueló nunca conscientemente, como el otro de frac que posó para Zuloaga o el de clámide que posó para Gervasio Furest Muñoz, un Reyles que no se retrató *artísticamente* entrelazando sus piernas en los barandales de El Charrúa, un Reyles que no espetó iracundez y temblorosos discursos sino largas conversaciones apasionadas e íntimas (monologando ideas, defendiendo prejuicios insostenibles) con su voz pequeña y cascada pero con una elocuencia mejor que la de su pluma, menos deliberada y engolada, en la casa de un amigo a quien dejara perdidas visitas de horas y horas, hasta la madrugada.

El Reyles oficial y estatuario es —por supuesto— el otro. El que no tolera críticas, el que literalmente hace que un gacetillero mastique y trague el papel que imprime su propio juicio, mientras él monta guarda y promete la agresión como alternativa, el que disuade y silencia a los insolentes y depredadores dandies literarios Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras, avisando que los matará como a perros si se meten con él; el que se queda solo, el que disputa, el que prefiere colocar su vanidad a distancia y no su fuego más cerca.

Pero ese otro Reyles que conoció y retrató en su libro Gervasio Guillot Muñoz (y toda la familia Muñoz asiló a ese Reyles gastado, empobrecido y senil: los mellizos Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz escribiendo ensayos sobre su obra y propulsando un número completo de la revista *La cruz del sur*, que tienta su jubileo contra la indiferencia mayoritaria, Elena Muñoz dedicando un poema a su semblanza, Eugenio Petit Muñoz postulando para él la cátedra paralela de conferencias, Gervasio Furest Muñoz modelando su busto gallardo e imperial, con la insinuación de una túnica romana y el alto perfil aquilino), ese otro Reyles que es el reverso del potentado triunfante, existió siempre y es posible rastrearlo en su obra, desde los primeros tiempos hasta la acosada vejez prematura. Es el impetuoso Ribeiro que detesta a los estolidos ricachos Benavente en *Beba*, de 1894, el libro más luminoso y simpático de Reyles. Es el fatigado Julio Guzmán de *El Extraño*, héroe decadente impregnado en citas de Baudelaire y en derrotismo erótico. Es el inepto y somnambúlico Tooles de *El terruño*. Es el ajado y pauperizado Pepe Arbizu de esa lamentable novela póstuma, *A batallas de amor ... campo de pluma*.

Angel Rama vio una vez con perspicacia (en un prólogo a *El terruño*) que hay personajes que pagan tributo a la situación Reyles (los plutocráticos Crooker de *La raza de Caín*, Mamagela en *El terruño*, Don Fausto en *El gaucho Florido*) y otros que rinden un tácito homenaje a la persona Reyles: los que nombré antes, algunos otros.

Es claro que esa persona Reyles, invisiblemente mejor que su fastuoso y dilapidado destino, no fue querida

ni fomentada por el propio Reyles; se obstinó en barrerla con sus ideas, con sus destemplados prejuicios, con sus mitos y cristalinas engañifas e imposturas de viejo.

Cuando en 1930, a los sesenta y dos años de edad, regresó al país, tras haberlo representado en los boatos de la Exposición de Sevilla (hijo dilecto de ella, autor de *El embrujo*) Carlos Reyles era una celebridad *figée*, sin ninguna vigencia operativa en la gente. Unos pocos lo rodearon con un afecto que, como a regañadientes, él toleraba y dejaba resbalar, sin agradecer. Paco Espínola le dedicó —en 1933— *Sombras sobre la tierra*. Para ayudarlo, se le recomendó dirigir una *Historia sintética de la Literatura Uruguaya*, conmemorativa del centenario institucional del país; fue un bodrio capitoso que hoy nadie recuerda, en tanto se sigue manejando y consultando el *Proceso Intelectual del Uruguay*, de Zum Felde, notablemente superior a la digitación plural que regentó Reyles. Se le otorgó una Cátedra de Conferencias momentáneamente abandonada y en seguida vuelta a pedir por Vaz Ferreira. La *intelligentsia* uruguaya estaba contra la dictadura de Gabriel Terra, rodeaba a Vaz Ferreira, cauto opositor, y abandonaba a Reyles, tardío situacionista. El escritor fue sensible a ese escrutinio adverso, más emocional que intelectual, y dejó paso —con cierta negligente y huraña magnanitud, que la vida no le había dejado gastar del todo— a su ocasional contrincante, que tampoco había sido nunca su amigo.

El gobierno le ofreció la presidencia del Sodre, instituto de cultura musical del Estado. Desde ella, disputó con otros, renunció, volvió y en definitiva, invocando razones de salud, se fue, ya sobre sus últimos, transidos, solitarios y socavados días de enfermo, de pobre, de aislado. Vivía en un pequeño departamento céntrico, escribía sobre una tabla atravesada y sostenida por los brazos de un sillón, se alumbraba con una portátil sin pantalla, rodeado de poquísimos libros, de poquísimos y malos muebles, él que había tenido palacetes como el porteño de la calle Montevideo, como el parisino de la Avenue de Villiers, casas de campo como El Charrúa, estancias como El Paraíso, castillos como el de Fontenac. Al aya que, como úni-

co ser humano, lo cuidaba, le hacía dejar abierto el cerrojo de la puerta por las noches, tal vez pensando entrañablemente en la muerte que pudiera llegarle en el sueño (como le llegó) pero superficialmente dejándole entrever e imaginar expectativas galantes, que a esa altura de su vida sólo podían venir desde el fondo de su memoria. En esas condiciones de parvedad y abandono, escribió —con una obstinación desgajada de correspondencias exteriores, con una pasión viril sombría, ceñuda y heroica— hasta su último día íntegro de vida: el 23 de julio de 1938 (moriría el 24) empacó con destino a Ercilla un libro de ensayos que había preanunciado durante años con el título extraído de la segunda mitad de la sentencia cartesiana, *Ergo sum* y que, en ese naufragio de todas las reservas excepto la indomable del orgullo, acabó llamándose imperialmente *Ego Sum*. Tenía casi setenta años el 24 de julio de 1938 (había nacido el 30 de octubre de 1868) cuando murió; ese mismo día, frente a su edificio de apartamentos, una multitud de muchos miles de personas solicitaba al Presidente Baldomir "nueva Constitución y leyes democráticas". La muerte de Reyles, y otro tanto ocurrió con la

del gran pintor Pedro Figari, ocurrida el mismo día, pasó inadvertida en medio a la gran conmoción cívica. Se le veló en el Sodre, se le enterró con un cortejo muy reducido. Un par de años después se le pasaría al Panteón Nacional.

A esos casi setenta años, ya estaba viejo y claudicante como escritor, pero —con una increíble humildad y plasticidad de lector— frecuentaba el *Ulysses* de Joyce en la versión francesa, se adentraba en las páginas de Scheler, de Husserl y de Freud. ¿Qué quedaba, en esas perdidas y devotas entregas, del bizarro estanciero feudal, insolente y protector, a quien había despedido unos pocos años antes, desde las páginas reiterativas y nostálgicas de *El gaucho Florido*? Por fuera, nada. Seguramente ya poco, por dentro, en la oquedad de esos días en que la muerte lo trabajaba cuerpo a cuerpo, sin luz alguna.

¿Puedo creer que sé algo, verdaderamente, de ese otro Reyles? El hombre no es sino "un misérable petit tas de secrets", dice un personaje de Malraux. También Reyles seguramente lo era.

Pero esos secretos (una hija que Suzanne Miéris matriculó como hija de

otro, un dudoso sobrino que murió por defenderlo en Estación Molles, un amor de la edad madura que su familia le persiguió y ahuyentó) están ya poniéndose cada vez más lejos, más desvaídos, más conjeturables, más mustios. Reyles vivió en señor prepotente y su congelada posteridad lo está pagando. Hay por ahí un arcón de recortes y cartas que nadie mira, papeles y papeles que el Estado no compra. Queda una familia numéricamente muy menguante, que no lo tuvo cerca por años de años e ignora o sepulta muchas cosas de él.

Carlos Reyles previsiblemente no tendrá la fortuna literaria de suscitar un Leon Edel o un George D. Painter. No es la suya una imagen que induzca a tales efusiones y transferencias. Hay por ahí un manojo de probables verificaciones personales enternecedoras, sobre las cuales acaso sea factible edificar la imagen de un Reyles no querido por Reyles y mucho mejor que el servido por Reyles. Pero no conozco hoy a nadie dispuesto a entregar muchos días de su vida a los pequeños secretos, angostos y titubeantes, de ese mal indagado Carlos Reyles.

CARLOS MARTINEZ MORENO

## C R I T I C A

### La dominación de América Latina

Si en la década del 50 el tema central de las ciencias sociales fue el «desarrollo», en la segunda parte de los años 60 se está estudiando más bien la «dependencia». La crisis de los procesos de industrialización, especialmente en el Brasil y la Argentina, sustituyeron el optimismo de los economistas por las dudas de los sociólogos y los políticos. En los informes de la CEPAL, de Alta Gracia a Nueva Delhi, se fue haciendo patente una preocupación creciente: el deterioro de las relaciones comerciales. En efecto, en 1948 correspondió a la América Latina el 11,4% de las exportaciones mundiales, contra 63,4% a las regiones desarrolladas y 6,4% a los países socialistas. En 1952, la América Latina y los países socialistas al-

canzaron el mismo nivel: 8,8%. Diez años más tarde, la América Latina bajó al 6,5%, los países socialistas subieron al 12,1% y las regiones desarrolladas al 67,2%<sup>1</sup>. Industrialización, comercio exterior, distribución de ingresos y tantos otros puntos llevan a reconocer no sólo los límites de los análisis anteriores sino también la estrechez de la dimensión económica misma. Lo que se presentó como «la década del desarrollo» ha resultado ser «la década de la frustración desarrollista».

1 CEPAL, *El comercio internacional y el desarrollo de América Latina*, FCE, 1964, p. 24. El último informe de la CEPAL señala 5,4% para la América Latina en 1967 (*La economía de América Latina en 1967*, p. 8).

Desde el punto de vista del análisis económico podemos descubrir dos etapas en esta década. En la primera, economistas y sociólogos buscan las causas que mantienen el subdesarrollo y surge necesariamente el problema de la dependencia. En la segunda, se tratará de superar el estancamiento trazando una estrategia global que descubra una alternativa.

En el libro que vamos a comentar<sup>2</sup>, se han reunido ensayos diversos que representan el primer momento y el

2 Helio Jaguaribe, Celso Furtado, Torcuato di Tella, Espartaco, Osvaldo Sunkel, Fernando H. Cardoso, Enzo Faletto *La dominación de América Latina* (América Problema 1) Francisco Moncloa Editores S.A., Lima, 1968.

comienzo de los esfuerzos por pasar al segundo. Prepara, por tanto, sin realmente enfrentarla en profundidad, la etapa siguiente, eminentemente política.

Los trabajos reunidos por José Matos Mar, algunos de difícil acceso, lo han sido con el propósito de plantear 'una nueva concepción del espacio humano en función de las estrategias para el desarrollo, entendido éste como cambio social' (p. 9). Para eso selecciona entre una generación de investigadores que 'han participado en los últimos 15 años en las políticas de desarrollo de sus respectivos países'. Habiendo estudiado el problema desarrollo-subdesarrollo, tuvieron después que enfocar la dicotomía centro-periferia, lo que implicó pasar a otra dimensión con significado teórico distinto (p. 194). Se trataba no de revisar esquemas viejos sino de buscar explicaciones a otro nivel analítico, lo que suscitó serios problemas.

El estudio de Helio Jaguaribe *La asistencia técnica extranjera y el desarrollo nacional* parece condicionado por el hecho de que, preparado para ser leído en la Universidad de Princeton (1965), estaba dirigido a un público norte americano<sup>3</sup>. Uno de sus aspectos más sugerentes es la presentación de la «falacia de la asistencia técnica». Aun hay quienes suponen que 'el subdesarrollo económico se debe principalmente a la deficiencia en cantidad y calidad de ciertos conocimientos técnicos esenciales' (p. 16). Por otra parte, no se tiene debidamente en cuenta el control foráneo. Además, '¿cuál es el significado de una multitud de proyectos y de gente que ofrece asistencia técnica desde fuera, si las nuevas generaciones son incapaces de sostener los requerimientos técnicos de sus propios países?' (p. 18).

El punto siguiente es más discutible. Hablando de «alienación cultural», hace la conocida comparación entre el espíritu igualitario de los E.U.A. y el aristocrático de la América Latina.

<sup>3</sup> Nota introductoria al mismo texto en *Problemas de desarrollo latinoamericano*, Civilização Brasileira 1967, p. 61.

La visión 'sinalagmática' de los primeros no sería la resultante sino una 'de las causas básicas originales de los diferentes logros económicos' (p. 20). Por otro lado, la visión 'analagmática' latinoamericana crearía una sociedad aristocrática, estática, conservadora. ¿No volvemos con ello a la teoría del «espíritu del capitalismo», pero con un weberianismo simplificado? ¿Acaso las dos visiones no se encontraron en E.U.A. vinculadas a economías distintas y fue necesaria una sangrienta guerra civil para evitar la secesión? ¿No habría que descubrir los condicionantes estructurales de tales visiones? Esto sería posible uniendo el análisis económico y el social dentro de un marco explicativo más amplio, según hacen Cardoso y Faletto en el último ensayo del libro. También para ellos el desarrollo es el 'resultado de la interacción de grupos sociales que tienen interés y valores distintos' (p. 189), pero van a buscar en el problema del control social de la producción y el consumo 'un núcleo de significación fundamental para la comprensión de las posibilidades del desarrollo' (p. 190).

En la «alienación social» Jaguaribe ve una relación «disfuncional masa-élite» que hace pensar en ciertas teorías elitistas de la democracia. Más allá de la disfuncionalidad, habría que poner en tela de juicio la relación misma, conforme se desprende de los estudios sobre el populismo.

El autor insiste en la necesidad de que la asistencia forme parte de 'un esfuerzo nacional y general de cambio estructural' (p. 32) y su análisis sin duda va más al fondo del problema que los que consideran la ayuda externa al nivel de 'las simpatías y antipatías'<sup>4</sup>.

En *La hegemonía de los Estados Unidos y el futuro de América Latina* Celso Furtado analiza de manera muy sugerente la política externa de los E.U.A., a la que termina por considerar como factor condicionante del desarrollo latinoamericano. Entre otros

<sup>4</sup> Cf. Lucien W. Pye, "El instrumento de la ayuda exterior" en Hilsman y Good, *Las relaciones internacionales en la actualidad*, Limusa-Wiley, México, 1966, p. 164.

puntos, Furtado pretende delimitar 'a) qué se entiende exactamente por «seguridad» de los Estados Unidos, y b) qué grado de compatibilidad existe entre los intereses de esa seguridad y la revolución latinoamericana' (p. 38).

En un esquema histórico de extrema claridad, Furtado muestra que los E.U.A. se desarrollaron en condiciones ideales de seguridad exterior. En el siglo XX se darán cuenta que ello se debió 'menos a la sabiduría de su política de "aislamiento" que a la posición inglesa como árbitro' (p. 40), coincidiendo aquí Furtado con el análisis de Walter Lippmann<sup>5</sup>. Con la «pax americana», en lugar de aprovechar de una política imperial ajena se convierten en legatarios del imperio. Furtado señala la inhibición de los norteamericanos a aceptar tal condición imperial, y presenta para ilustrarlo a un historiador tan importante como D. Perkins<sup>6</sup>. Al igual que Lippmann, Furtado emplea el eufemismo «esfera de influencia». Las posiciones que las dos grandes potencias asumieron después de la II Guerra Mundial se invierten y, en contraste con la liberalización de la política internacional soviética, la norteamericana se hará más rígida proponiéndose 'conservar integrada su esfera de influencia y ... el desarrollo de este o aquel país debe ser considerado como un medio para alcanzar ese fin' (p. 54). Furtado estima pertinente estudiar el tipo de desarrollo que los E.U.A. preconizan para la América Latina y en ese contexto analiza el papel de las empresas privadas de dicho país, que parecerían 'un instrumento tan inadecuado para enfrentar los problemas del desarrollo latinoamericano cuanto un poderoso ejército motorizado resulta ineficaz para enfrentar una guerra de guerrillas' (p. 63).

El aparente pesimismo del autor —condicionado por haber escrito el ensayo después de la caída de Goulart y en plena ejecución de la política

<sup>5</sup> 'Isolation and Expansion' en *Readings in American Foreign Policy*, Oxford Un. Press, 1959, p. 162.

<sup>6</sup> Véase el cap. II '¿Existe realmente un imperialismo norteamericano?' en *La política exterior norteamericana*, Bosh, Barcelona, 1956, p. 31.

económica de Roberto Campos— es más bien realismo político en busca de los límites y marcos de lo posible. En ese sentido se distingue radicalmente de J. J. Servan-Schreiber, cuyo libro pretencioso *Le défi américain*<sup>7</sup>, bajo pretexto de denuncia y escogiendo muy bien los indicadores, en realidad presenta a los E.U.A. como gran imperio en ascensión y su capitalismo monopolístico como modelo viable. La importancia de la obra que comentamos reside precisamente en que permite desmistificar libros como ése (o como *The Year 2.000* de Herman Kahn). En lugar de presentar datos aislados sobre el poderío creciente de una superpotencia —sin los complementarios acerca de su deterioro— insta a que se estudien las causas de la dependencia de la América Latina y los medios para hacer frente a las decisiones metropolitanas.

*Tensiones sociales en los países de la periferia*, por Torcuato S. di Tella, es quizás, por lo específico de su tema, el trabajo que menos se integra en la temática general y resulta difícil examinarlo dentro del conjunto. Partiendo de la idea de "hombres de la periferia", se ocupa en 'los varios «efectos de demostración» de que hablan los economistas, y sus equivalentes culturales, que llegan a incluir lo que [se animal] a llamar el «efecto de deslumbramiento» (p. 67-8). La ubicación de ese problema en el contexto global de la temática del desarrollo, y sus limitaciones, es considerado también por Cardoso y Falleto, quienes estiman más adecuado 'un procedimiento metodológico que acentúe las condiciones específicas de la situación latinoamericana y el tipo de integración social de las clases y grupos como condicionantes principales del proceso de desarrollo. En tal perspectiva el «efecto de demostración» se incorporaría al análisis como elemento explicativo subordinado (p. 188).

El análisis de las clases sociales que hace di Tella cae en la ambigüedad común a buena parte de los estudios sociológicos que usan un concepto, cuyas connotaciones analíticas están definidas dentro de un sistema, apelando a los instrumentos y el marco

conceptual de otro. Hay siempre cierta fluctuación entre clases y estratos sociales. Por otra parte, ¿cuál es la ventaja de tomar a la clase media como punto de referencia y no, por ejemplo, a los industriales o los obreros?

Igualmente es cuestionable la importancia que confiere el autor a la *intelligenzia*, la que —según él— podría marcar 'el fin de nuestra condición de periféricos' (p. 85). No se puede negar la importancia del intelectual en el proceso del desarrollo, pero no constituye —como lo ha demostrado Gramsci— un grupo aislado y homogéneo en torno a intereses propios. El intelectual está condicionado por intereses muy concretos de clases y grupos, y los expresa, comunica e interpreta. En la medida en que no sólo entienda sino se vincule a la «praxis» política, podrá desempeñar un papel decisivo en el desarrollo. Una importancia excesiva dada a la «comunidad académica», entendida como conjunto de personas que se encuentran regularmente en coloquios y congresos, puede ser una forma de desviar aún más a los intelectuales de un servicio muy preciso y ligado a exigencias concretas. Esta observación no se aplica, desde luego, al mismo autor, quien ve a los intelectuales en 'interacción dinámica con los grupos representativos de las varias clases sociales y grupos de presión' (p. 84). Pero el análisis debió ser más exhaustivo ante lo que, con Helio Jaguaribe, se podría llamar la falacia del conocimiento técnico y su expresión tecnocrática. De acuerdo con Osvaldo Sunkel, se puede notar una 'temática aséptica y formalista que ahora sirve de patrón de referencia académica a nuestros especialistas en ciencias sociales' (p. 131). «La objetividad» puede ser el refugio de intereses inconfesables y una manera de no comprometerse con las exigencias opuestas del desarrollo.

Espartaco empieza su trabajo *La «crisis latinoamericana» y su marco externo* planteándose, como Furtado, los problemas relacionados con la vigencia del modelo pretérito de la guerra fría. Mientras que la situación internacional se hace pluralista, en la América Latina 'a la inversa,

lejos de diluirse, los perfiles del viejo esquema de guerra fría se han reafirmado' (p. 89). Ello se debería a una actitud defensiva ante la «situación prerrevolucionaria» de la región y, muy concretamente, al caso cubano donde 'no sólo tiene lugar una transformación de cuño socialista del sistema de poder y de propiedad, sino que también ocurre un cambio de alineación en el esquema de la guerra fría' (p. 93).

Analizando la crisis del establecimiento «mesocrático» en los países relativamente avanzados y el paso a un nuevo modelo, sostiene que eso 'no implica necesariamente una alternativa revolucionaria, de tipo socialista. [...] Más defensible es la postulación de que, en términos ortodoxos, lo que se ventila son fases más avanzadas del proceso «democrático-capitalista», caracterizadas probablemente por la integración y organización de la masa «periférica», la ampliación de la órbita y responsabilidad del poder y la propiedad públicas y la mutación de la estructura y funcionamiento del sector agrario' (p. 99). Como dos «tipos puros» de opción política presenta a la familia «nacional-desarrollista», determinada, según él, por las tareas del desarrollo, y a la «anti imperialista», condicionada por consideraciones ideológicas. Pero no es claro en qué se distinguiría la primera de algunas experiencias llevadas a cabo dentro del establecimiento «mesocrático». ¿Cuál es la opción nueva que nos ofrece el autor? Como esquema político de reemplazo, y respondiendo a esos interrogantes, propone: 'En lo fundamental se trata de establecer alguna forma de asociación entre la masa marginada y los otros grupos claves para una constelación política de avanzada, esto es, los asalariados integrados y los grupos medios' (p. 118). No se trataría ni del esquema de vanguardia, ni de la alianza de la burguesía progresista con la clase asalariada. Ni supone *obligadamente* una antagonización radical del «universo propietario» (p. 119), lo que podría dejar implícita la necesidad de *cierta* antagonización que el autor no precisa.

Este ensayo es el que más se aproxima a las exigencias de la segunda etapa del análisis a que nos referimos al comienzo de la nota. Pero un análisis político más riguroso exigiría

7 Denoël, París, 1967.

distinguir entre estrategia global y momentos tácticos a corto plazo posibles. Resulta así fácil descartar la hipótesis socialista, v. gr., en vista de su no aplicación inmediata y completa, a riesgo de proponer como fórmulas «modernizadas» viejos esquemas que ya hicieron crisis. En sustitución de un modelo *posiblemente* no viable hoy en día, se ofrecería otro que ya demostró no serlo ayer. Una apertura más estratégica daría más libertad para proyectar lo porvenir.

La importancia del texto de Espartaco radica en su análisis del «marco externo». Las transformaciones internas, afirma, se encuentran 'indisolublemente relacionadas con el cuadro externo' (p. 107). La misma preocupación encontramos en Caroso y Faletto para quienes no es 'adecuado, ni aun desde un punto de vista analítico, separar los factores denominados «externos» y los «internos»' (p. 196). En lo mismo hacen hincapié, aunque con otro acento, Gustavo Lagos y los autores de otros trabajos publicados por el INTAL<sup>8</sup>. Partiendo de esa visión integrada, Espartaco ve la posibilidad de disociar los planes y propone, con respecto a la guerra fría, que 'frente a la «internacionalización» de hecho de ese fenómeno, lo que debe perseguirse es su «internalización» (p. 109).

Para tratar de *Política nacional y dependencia externa*, Osvaldo Sunkel se ha inspirado en las ideas de Aníbal Pinto, lo que explica su conexión con el ensayo anterior. Principia vinculando el estudio de la dependencia con las teorías clásicas sobre el imperialismo, en primer lugar, el libro pionero de Rosa Luxemburgo, *La acumulación del capital* (1912). Dicha vinculación es necesaria para que el tema no parezca falsamente novedoso y para que no se tome como un eufemismo que haga digerible un estudio más espinoso.

Al igual que Espartaco, luego de presentar dos opciones-límite, señala que 'dadas ciertas circunstancias externas e internas, y un conocimiento analíticamente adecuado del proceso de

cambio, pareciera ser concebible la formulación y aplicación de una política de desarrollo nacional' (p. 139). El éxito de tal política depende en lo fundamental de la situación interna, es decir, 'del grado de diferenciación de la estructura social, del grado de participación política de la población y de la existencia o formación de un movimiento político no tradicional que constituya una respuesta funcional a la problemática socio-política concreta en términos de un programa, de una estrategia y de una ideología de desarrollo nacional' (p. 174).

Nuevamente nos asalta la misma duda, y más fuerte, que en el ensayo anterior. ¿En qué se distingue ese modelo del desarrollismo de los años 50? Nos preguntamos, siguiendo una sugerencia del autor, si no habría que ir más lejos y superar una 'falta de esfuerzo intelectual y científico para comprender nuestra realidad [...] así como [una] falta de imaginación para inventar soluciones' (p. 140). Se hace difícil creer en la «opinión personalísima» del autor que ve en esas carencias 'más que en ninguna otra parte, el origen de nuestra situación de dependencia', lo que equivaldría a sobrevalorar la función de la teoría o a dar a la política una connotación voluntarista.

En cuanto a las condiciones externas, Sunkel es optimista y cree que estamos en mejores condiciones que hace algunos años (p. 169). Según él, 'el peligro de cambio revolucionario interno ha sido prácticamente eliminado, tanto por la *entente* interpotencias como por la reorganización de los ejércitos nacionales para hacer frente a la «defensa interna»' (p. 172). Esa consideración, y otras, acerca del interés de la potencia hegemónica en fomentar el desarrollo, la ampliación de los contactos entre nuestros países y *todos* los otros, la aproximación en bloques geográficos o de interés (UNCTAD), etc., harían viables políticas progresistas de desarrollo nacional. Nos preguntamos si esos condicionantes no son precisamente los que harán que el modelo propuesto se transforme, en el mejor de los casos, en nada más que una modernización de la situación vigente.

Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto cierran el libro con la primera parte de su trabajo sobre *Depen-*

*dencia y desarrollo en América Latina*. Ya nos hemos referido a ese estudio que nos parece el esfuerzo más complejo para abarcar desde un punto de vista histórico estructural toda la temática del desarrollo. Los análisis que en lo futuro se hagan en la América Latina no podrán pasar por alto una contribución que, ya se la acepte parcial o íntegramente ya se la rechace, plantea los problemas al nivel teórico más exigente. Pero como lo publicado es sólo parte de un trabajo que los autores consideran en marcha, se hace difícil juzgarlo a base de únicamente los elementos incluidos en el libro.

Los autores se proponen un examen integrado del desarrollo y las determinaciones recíprocas de estructura y proceso. Especialmente concluyente es su observación sobre análisis tipológico de sociedades tradicionales y modernas (p. 184). La dimensión es ambiciosa: '... cuando se trata de vincular el análisis estrictamente económico con la comprensión del desarrollo político y social, el problema básico por determinar ya no es solamente el de la forma de la estructura social de una sociedad dada, sino principalmente el proceso de su formación así como la orientación y tipo de actuación de las fuerzas sociales que presionan por mantenerla o cambiarla, con todas las repercusiones políticas y sociales consiguientes en el equilibrio de los grupos tanto en el plano nacional como en el plano externo' (p. 185).

Aquí se presentan dos dificultades opuestas. De un lado, hacer que los estudios parciales tengan significación y adquieran sentido dentro de una perspectiva de conjunto. De otro, abandonar una teorización demasiado exigente en materia de interrelación de los problemas que, por consiguiente, nunca llega a concretizarse en análisis empíricos. Cardoso y Faletto quieren 'determinar problemas definidos capaces de constituir un núcleo de significación fundamental para la comprensión de las posibilidades del desarrollo' (p. 190). Se trata, pues, del problema de la *relevancia*, tan fácilmente descartado en estudios cuyos autores poseen las más complejas técnicas pero con las cuales no obtienen sino resultados de una pobreza inversamente proporcional a los instrumentos empleados y

<sup>8</sup> Véase Gustavo Lagos 'Factores externos e internos en la política latinoamericana' en Federico Gil *Instituciones y desarrollo político de América Latina*, INTAL, 1966, p. 168.

que no ofrecen gran cosa en el plano de la acción.

Los autores buscan definir de nuevo «la situación de subdesarrollo» tomando en cuenta su significado histórico particular y rechazando los enfoques que la presentan como un posible «modelo» de ordenación de variables económicas o sociales (p. 192). La dependencia arranca entonces 'en la substancia histórica del [...] proceso de expansión de las economías de los países capitalistas de desarrollo originario' (p. 193). El subdesarrollo no es una fase anterior al desarrollo sino el término de una relación interna del proceso capitalista. América Latina nació *dentro* del sistema capitalista y lo acompaña desde sus días mercantilistas. No caen en el simplismo de explicar el subdesarrollo por la dependencia; quieren también analizar las condiciones específicas de la América Latina; afirman que 'en la esfera política del comportamiento social existe una autonomía relativa que ejerce decisiva influencia en la forma del proceso de desarrollo' (p. 195-6). Superando los modelos económicos, los autores estiman 'que los influjos del mercado, en sí mismos, no son suficientes para explicar el cambio'; hay por tanto que examinar fuerzas, grupos e instituciones sociales (pp. 197-8), pero vinculándolos a la temática económica. Esos elementos teóricos están próximos del concepto althusseriano de «sobre determinación». (En el texto completo se tratan, además, el momento de transición en el cambio, el nacionalismo, el populismo, y las nuevas condiciones del desarrollo).

Ahora algunas consideraciones breves comunes a varios ensayos. En distintos momentos se hacen referencias al papel de la juventud pero sin entrar en detalle. En una región, cuyo crecimiento demográfico hace cada día más joven y cuya juventud está llamada a desempeñar posiciones de mando, la temática del desarrollo está condicionada no sólo por las situaciones estructurales objetivas, una de las cuales es la dependencia, sino también por otra «subjetiva»: la manera como los grupos emergentes se enfrentarán a los problemas del cambio social. Habría que añadir el «efecto de demostración» en lo referente al «poder joven» emergente en to-

das partes y del cual Francia es ejemplo elocuente<sup>9</sup>.

Es curiosa la casi total ausencia de menciones específicas a los movimientos obreros y campesinos, como si se juzgara su papel futuro en función de resultados pasados. Pero la explicación quizás radique en lo ya señalado antes: los estudios apenas tocan el nivel de las estrategias concretas de una acción capaz de superar las situaciones presentes.

Sobre la *integración latinoamericana* ponen distinto acento los autores. Espartaco sugiere, cauteloso, que los cambios serían 'más viables si existiera algún concierto entre las naciones latinoamericanas o, por lo menos, entre un buen número de ellas' (p. 125). Comprueba que poco se ha hecho porque 'no hay intereses o fuerzas domésticas, en cada país, que estén convencidas de que los pasos hacia la integración son imperativos' (p. 126). Sunkel es más tajante: 'La integración puede ser, en efecto, un instrumento básico de la realización nacional de América Latina. Pero, ¡cuidado!, también puede serlo para la «sucursalización» acelerada de la región' (p. 149). Celso Furtado ve con recelo un «proyecto» de desarrollo regional que haga anticuada la idea de nacionalidad (p. 62). Para él, 'la integración económica solamente servirá a los objetivos del desarrollo regional si resulta de una formulación política común entre gobiernos auténticamente nacionales y no de la yuxtaposición de intereses de grandes empresas extranjeras que actúan en la región' (p. 65). Tales dificultades exigen de los que analizan la viabilidad de una integración política, la presentación de modelos que se distingan claramente de la integración satélite.

En el tema de la dependencia se están ocupando, desde ángulos diversos, otros autores además de los incluidos en el libro: Gustavo Lagos y el equipo del INTAL (integración, subsistemas de dominación), Aníbal Quijano (industrialización), Marcos Kaplan (estado), Teotonio dos Santos y el equipo del CESO de la Universidad

de Chile (gran empresa y capital extranjero), Tomás Vasconi (dependencia cultural), Pedro Paz (dependencia financiera), Alain Joxe (militarismo), el semanario organizado por la Escuela Latinoamericana de Ciencia Política sobre análisis político de la dependencia y varios otros estudios e investigaciones. A condición de que no se haga «moda» y se mantenga el máximo rigor en el análisis, esos esfuerzos podrían llevar a una clarificación con consecuencias semejantes a las producidas por la CEPAL en lo concerniente a planificación y desarrollo.

Es interesante comprobar que los estudios económicos y sociológicos se hacen políticos o, por lo menos, llegan hasta los límites de lo político, incluidos la acción y el análisis políticos. Y se plantea entonces el gran interrogante a la ciencia política en la América Latina: ¿análisis político para qué? No se trata solamente de descubrir el «universo temático» específico de la región, sino de rehacer el enfoque. Los estudios sobre «desarrollo político», modernización y política comparada, por lo general no hacen la integración de los factores internos y externos y dejan escapar la dimensión de la dependencia. Se excluye así del análisis uno de los factores condicionantes de mayor peso teórico y práctico.

Además, ¿qué sentido tiene un análisis político sin vinculaciones con una praxis y que no se abre a la determinación de estrategias alternativas y sus momentos tácticos? El estudio de las relaciones internacionales se ha desarrollado condicionado por los problemas de la guerra fría; la ciencia política creció en función de necesidades vitales —explicitas o implícitas— de las comunidades en donde surgió. Basta con observar, por ejemplo en E.U.A., los puntos de contacto entre una teoría empírica y una teoría normativa de la democracia<sup>10</sup>. Y nosotros. ¿nos dejaremos llevar por un mimetismo sin originalidad copiando técnicas y temas aparentemente «objetivos», o sabremos descubrir los que realmente nos atañen desde el punto de vista del desarrollo latinoamericano?

LUIS ALBERTO GOMEZ DE SOUZA

10 Puede citarse aquí la relación bibliográfica de un profesor de prestigio: Robert Dahl, v. gr.

9 Cf. las consideraciones de Alain, Toussaint en *Le Monde*, marzo de 1968. [N. d. I.R. Nuestro colaborador escribió este artículo antes de los sucesos de mayo].

## Poesía de desencanto, crítica o furor

En estos últimos meses han aparecido varios libros de poetas jóvenes peruanos que, no obstante la diversidad de maneras y tonos que emplean, parecen haber encontrado su punto de partida en un mismo plano de desencanto, crítica o furor. Si quisieramos generalizar, para hacernos más fácil la tarea de reseñar algunas de estas nuevas obras, diríamos que dichas actitudes son propias de la juventud de nuestro tiempo; que la época obliga a este género de creación, que insatisfechos del mundo que les entregamos los jóvenes no pueden hacer otra cosa que poner en tela de juicio todos los principios, de toda índole, de una sociedad que los enajena y pervierte. Sin embargo, una cauta, modesta mirada al pasado, nos revela que esta posición no es ni joven ni vieja, sino constante en estos menesteres y tal vez condición de la poesía de siempre.

Fernando Tola de Habich, en *Canción de Amor*<sup>1</sup>, nos conduce con sencillez, no exenta de habilidad e intención, a través de la anécdota amorosa que le sirve, a la vez, de pretexto y fundamento de su libro. Fundamento, punto de partida, punto de encuentro consigo mismo; y también pretexto evidente para explorar la realidad —su realidad—, para perderse en ella y volver enriquecido, violado, paupérrimo, como es lo usual en este género de aventuras. Nos place en particular la sinceridad del tono empleado, la gradual pérdida de inocencia del poeta, que se advierte no sólo dentro del acontecer mismo del discurso erótico, sino en el tratamiento y evolución verbales que experimenta el libro desde su iniciación hasta su fin. El amor, semillero de ángeles y gusanos; el repudio, el asco por una sociedad burguesa, niña, que todo lo frustra, y el buen tono, "malgré tout", fruto del mismo sistema que se critica, para concluir frente al formidable cero del desencanto.

1 Ediciones Kama-Sutra, Lima, 1968.

*Canción de Amor* es un acertado autorretrato de juventud; lo que un joven espera de la vida y lo que la vida le va paulatinamente negando se encuentra allí esbozado intencionalmente, con verso directo y casi siempre feliz. Lecturas, individuos, experiencias materiales y espirituales conforman la carne saludable de estos poemas honestos y sin pretensión, que gracias a estos atributos nos hablan de lo mejor y de la mejor manera.

Carlos Henderson, en su brevísimo libro *Palabras al hermano que me habita*<sup>2</sup>; hace una poesía que casi podríamos llamar de comprobación y que es a la vez una extraña mezcla de asunción y rechazo de un caos y un tiempo "que nos ofrece poco a escoger". Curiosa, ambiguamente, canta a la realidad inmediata, y habla de la incomunicación y de la soledad humanas y de cómo todo intento de lo contrario "nos conduce a situaciones irremediables", pero también —y a lo mejor por ello— manifiesta "que en lo sucesivo no escogeremos la templanza" y también se pregunta si "¿Existe un licor más fuerte que la sangre después de haber sido hábilmente envenenada?".

Este poeta parece haberse situado previamente en un ámbito de limpia abstracción desde donde deja caer —singular y acertado franco tirador— muy concretas y claras aseveraciones sobre una realidad en blanco y negro que siempre parece desembocar, felizmente, y hasta perderse y tener otra vida en una zona mucho más fértil de irreabilidad y sueño.

Somos así, pero no somos así, es lo que parece decírnos; o somos esto pero también lo otro; lo cual sería, en apariencia, más coherente. Quizás es una poesía que pretenda demostrarlos que en los obstáculos están las

2 Ediciones de la Biblioteca Universitaria, Lima, 1968.

posibilidades y que comprobar los errores es una manera de comprobar la existencia de la verdad. Abstracto y ubicuo es el fantasma de Henderson, quien lo asedia, combate y pierde con mesuradas y hermosas armas. De esta contienda que se produce en un paisaje prácticamente despojado, donde las palabras están trazadas como si fueran inevitables y únicas, queda un saldo de manifiestas sugerencias y el acierto del poema abierto o que concluye, por indudable mérito del poeta, en la conciencia de algún otro.

Prosaico, tajante, claro, Antonio Cillóniz escribe *Verso Vulgar*<sup>3</sup> como quien nos cuenta, y de muy buena manera, el cuento de que la poesía es semejante a la hierba mala: negra, fecunda y difícil de desarraigarse del corazón de los mortales.

Pero encubierto tras este "verso vulgar", Cillóniz tiene visos de moralista egocéntrico; y esto último seguramente en la medida en que el mundo es el poeta o, si se quiere, la poesía. Brechtiano a ratos, oriental en otros, desconfiado siempre, quiere, consígalo o no, volver después del largo y arriesgado viaje de la creación al gesto humano más sencillo y elemental: "hermoso es escribir. Es bello en general todo oficio que nos sorprenda comiendo una manzana en la cocina".

Es siempre aventurado decir la primera o la última palabra sobre algo, y especialmente cuando se trata de poesía, sustancia inasible y reversible que parece corregir al tiempo y que el tiempo corrigiera. En el caso de Cillóniz tiempo y poesía parecen serle propicios. La paradoja, el humor negro, la crítica social, son algunos de los elementos con que juega a "decir verdad qué más queréis que diga".

BLANCA VARELA

3 Ediciones de la Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria, Lima, 1967.

# 'El Caballero Carmelo' a los cincuenta años

Fruto de un antiguo y constante interés por la obra de Valdelomar, Armando Zubizarreta acaba de publicar *Perfil y entraña de "El Caballero Carmelo"*<sup>1</sup>. El libro, versión final de un trabajo de Tesis de Bachiller que Zubizarreta presentara hace trece años, se nos aparece como muestra de la madurez intelectual y la finura crítica de su autor. Es, a mi entender, un adecuado homenaje al escritor que, hace exactamente cincuenta años, marca un hito de importancia indubitable para la literatura peruana con la publicación de su volumen de relatos *El Caballero Carmelo*<sup>2</sup>.

En cincuenta años —o cuarenta y nueve desde su muerte— no es mucho lo que la crítica peruana ha hecho por Valdelomar. Luis Fabio Xammar nos entregó, en 1940, *Valdelomar: Signo*, estudio que sigue siendo la más acertada visión general de la obra de Valdelomar<sup>3</sup>; Augusto Tamayo Vargas presentó, en 1959, su *Valdelomar. Cuento y Poesía*, texto crítico-antológico de gran utilidad para el lector universitario a quien está dirigido<sup>4</sup>; Estuardo Núñez ha venido recopilando y estudiando, en diversos opúsculos, la obra dispersa o poco conocida de este prolífico escritor<sup>5</sup>; se ha publi-

cado, además, una compilación de su poesía<sup>6</sup>; existen tres tesis de Bachiller inéditas y una parcialmente dedicada a Valdelomar édita<sup>7</sup>; un trabajo impreso en versión mimeográfica<sup>8</sup>; artículos diversos sobre el Conde de Lemos y algún libro que examina la obra completa del autor sin aportar nada nuevo<sup>9</sup>.

*Perfil y entraña de "El Caballero Carmelo"* es el segundo libro exclusivamente crítico dedicado a Valdelomar, en medio siglo, de verdadero valor, que prosigue, con técnicas estilísticas renovadas, el camino que iniciara —hace 28 años— con amorosa dedicación Luis Fabio Xammar.

Es, asimismo, un justo e insólito tributo. Insólito, porque no es frecuente en nuestro país dedicar un libro al estudio de lo que es, después de todo, un breve relato; aunque, como veremos, Zubizarreta estudia "El Caballero Carmelo" para desentrañar a través de él todo "el arte del cuento criollo" de su autor. Justo, porque quizás sea "El Caballero Carmelo" la pieza más difundida y popular de toda nuestra literatura.

El libro consta de seis capítulos, más dos apéndices, en uno de los cuales se nos da una cuidada edición crítica del famoso relato. Se estudian, suce-

sivamente, "I—La opción por la aldea", "II—La técnica narrativa", "III—El personaje aristocrático", "IV—La descripción", "V—Los temas de la evocación" y "VI—La entraña humana". Zubizarreta hace lo que Anderson Imbert denomina "crítica interna": su estudio parte siempre del texto del célebre relato, o, en ocasiones, utiliza elementos "externos" a él para develar el valor que ellos cobran en el "mundo" propio del texto literario.

"La opción por la aldea" examina uno de los problemas más interesantes y de mayor importancia en relación a la obra valdelomariana: cómo y cuándo decide Valdelomar abandonar los temas y el ideal de lengua literaria que lo vinculaban a la nebulosa corriente modernista y escoge —desde el extranjero— recrear literariamente el mundo real de su infancia en Pisco. Zubizarreta inicia su examen de este aspecto crucial en el punto donde, años atrás, fuera dejado por Núñez:

Se ha dicho equivocadamente que en Italia, Valdelomar se empapó de la influencia de D'Annunzio, cuya obra pudo conocer de cerca, y de toda la literatura que le era afín. Pero lo evidente es que en Roma precisamente se despojó de esta influencia d'annunziana y afirmó su sentido de escritor americano... Los escritos de Valdelomar que acusan influjo d'annunziano son de fecha anterior al viaje, como "La Ciudad de los Tísimos" o "La Ciudad Muerta" (de 1910 ó 1911) y justamente los relatos de más sentido americano y menos fineseculares que salen de su pluma se escriben a partir de la estada romana<sup>10</sup>.

Aunque no podemos estar absolutamente seguros, lo más probable es que "El Caballero Carmelo" haya sido escrito en aquel único viaje (de fines de junio de 1913 a febrero de 1914) que realizara Valdelomar a Europa, con una breve estancia en Nueva York. En una carta dirigida a su madre, fechada el 2 de agosto de 1913, Valdelomar le anuncia la pronta publicación de un libro —que nunca llegó a aparecer— con "tres novelitas cortas en que todo pa-

1 Lima, Editorial, Universo, 1968.

2 Lima, Imprenta del Panóptico, 1918.

3 Lima, Ediciones Sphinx, 1940.

4 Prólogo, selección y notas de A. T. V.). Lima, UNMSM, Patronato del Libro Universitario, Biblioteca de Cultura General, 1959.

5 Vid. "La Ciudad Muerta" y "Crónicas de Roma". (Recopilación e introducción ("Valdelomar, viajero") de E. N.) Lima, Publicaciones del Instituto de Literatura 9, UNMSM, 1960. (Separata de la revista *Letras* N° 64); "Neuronas" y "Diálogos Máximos". (Introducción y recopilación de E. N.). Lima, Publicaciones del Instituto de Literatura 23, 1966. (Separata de la revista *Letras* Nos. 74-77); "A los 25 años de la desaparición de dos grandes escritores peruanos". En: *Revista Ibérica*, México, IX, N° 18 (mayo de 1945) pp. 287-296; Recopilación de diversos manuscritos, muchos de ellos confe-

rencias inéditas, En: *Fénix* N° 15, 1965.

6 Obra Poética. Prologada, compilada y anotada por Javier Cheesman, Premio de Luis Alberto Sánchez. Lima, Asociación peruana por la libertad de la cultura, 1958.

7 Respectivamente, las de May Loh (1953), Lucille Taylor (1954), Javier Cheesman (1959); Maureen Ahern, *Mar Magia y Misterio en Valdelomar*. Anexo N° 5 de Sphinx, Lima, N° 13, 1960. (Parte de su tesis: *El Mar en tres cuentistas peruanos de nuestro siglo*. (1960).

8 Julio Díaz Falconi, *La dimensión del recuerdo en Valdelomar*. Ayacucho, U. N. S. C. de Huamanga, 1965.

9 César Angeles Caballero, *Valdelomar, Vida y Obra*. Ica, U. San Luis Gonzaga, Facultad de Letras y Educación, 1964.

10 Núñez, "Valdelomar viajero". En: Instituto de Literatura N° 9, etc., pp. 9-10.

sa en Pisco"<sup>11</sup> y menciona los títulos: "Los ojos de Judas" (que declara haber escrito en Lima), "El buque negro" y "El vuelo de los cóndores". No menciona a "El Caballero Carmelo"; sin embargo, en otra carta a su madre del 22 de diciembre de 1913 le cuenta: "Debo decirte que le mandé a Enrique Bustamante hace tiempo un artículo para el concurso literario de La Nación, pero recomendándole absoluto secreto, pues tenía vehementes deseos de ganar el concurso... El cuento se llama El Caballero Carmelo y en él hago una relación de uno de los incidentes de nuestra vida en Pisco. Como verás allí hablo de Roberto y de todos."<sup>12</sup> De todas maneras, el cuento o fue escrito en Roma (hipótesis por la cual nos inclinamos) o surgió por el "creciente sentimiento de distancia y melancolía" que se había apoderado de Valdelomar ante la inminencia de su viaje. En las palabras de Zubizarreta:

Liberado Valdelomar, sabe Dios por qué insatisfacciones concretas, del esteticismo verbal y del exotismo temático de ese modernismo tan americano... incursiona, con decidido giro, en el hombre entero que él es, en su niñez, su hogar y su pueblo. ... desde fines de 1911, empezó a sentirse incómodo en el esteticismo un tanto vacuo y estéril... nombrado diplomático en mayo de 1913, frente a la perspectiva del viaje, un creciente sentimiento de distancia y melancolía, apoderándose de quien había estado acostumbrado a viajar imaginativamente en la ambientación de sus cuentos, rompiése definitivamente con los moldes aprendidos y tratase de conservar literariamente aquel mundo personal e íntimo que iba a abandonar (pp 16-17).

Y es evidente que su estada en Europa acrecienta ese "sentimiento de distancia y melancolía" —como minuciosamente lo documenta Zubizarreta con testimonios del propio Valdelomar— y le hace vivir, pensar y escribir en función de la patria lejana. Coincidiendo con Cheesman, Zubizarreta concluye que Valdelomar "en realidad, era un adelantado del postmodernismo, 'escuela de transición que en Latinoamérica surge hacia el año 1916'

<sup>11</sup> Citada por Zubizarreta, p. 20. Ver también la nota 20, p. 162.

<sup>12</sup> "Correspondencia de Abraham Valdelomar." (Seleccionada y presentada por Antonio Maurial. En: Boletín de la Biblioteca Nacional. Lima, Año XVI, Primer trimestre de 1963, N° 25, p. 9. Cf. Zubizarreta, p. 20 y nota 22, p. 163.

y que constituye 'la vuelta al realismo'. Pero no era esta una vuelta a un realismo chato, de tesis científica preconcebida. Era volver... con amorosa simpatía... a la realidad concreta y a la vez poética del entorno (pp. 22-23) Zubizarreta piensa que la narrativa criolla de Valdelomar no puede, por lo tanto, ser vinculada a esa segunda etapa del modernismo en América señalada por Max Henríquez Ureña, caracterizada por su intención de "captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas... sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte."<sup>13</sup> Porque en Valdelomar la "elección de la aldea" no constituye solamente "una mera sustitución de temas literarios" permeables todavía a la sensibilidad artística de esa "segunda etapa" del modernismo, sino que dicha opción constituyó una "nueva sensibilidad":

... es imposible desconocer que existía una clara conciencia de que la nueva sensibilidad tampoco se resignaría a ser tributaria del formalismo modernista y de que, por el contrario, podría aprovechar los recursos legados por el modernismo desde una nueva consideración del artificio —nueva estética usando un arsenal retórico ya entendido como tal— y con un nuevo destino (p. 31).

En el capítulo "La técnica narrativa" Zubizarreta describe con acierto y claridad las estructuras narrativas del relato: a) *una evocación familiar*, que "se percibe en los capítulos primero, segundo, cuarto y sexto, con un cierto predominio, un mayor desarrollo, en los dos primeros" (pp. 42-43); b) *la vida rural*: la aldea costeña de San Andrés de los Pescadores, que sirve para el sorpresivo desborde (que interrumpe *aparentemente* el curso de los acontecimientos), en el tercer capítulo, de "un franco espíritu de descripción rural...", pero tal descripción no es una arbitraria ruptura de la secuencia narrativa" (p. 45), puesto que adelanta el escenario donde se realizará el último y memorable duelo del Caballero Carmelo, materia del quinto capítulo; c) *el gallo y su aventura*: "Los capítulos cuarto, quinto y sexto entregan este contenido propiamente narrativo, si

<sup>13</sup> Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo. México-Bs. As., FCE, 1962, p. 34. Cf. Zubizarreta, p. 30.

bien aparece también, dentro del mundo de la evocación familiar, en los capítulos primero y segundo." (p. 43). El autor examina "cómo se estructuran estos contenidos a través de las seis partes o 'capítulos' en los que se divide el relato para descubrir la construcción narrativa del mismo y poder establecer sus características" (p. 43); y efectivamente hace eso, concluyendo que

si bien en "El Caballero Carmelo", el mundo familiar tiene vigorosa presencia y lo tiene la vida aldeana, ambos carecen de hilo argumental propio y fuerza dramática, de tal manera que el desarrollo y la tensión de la ficción dependen del paladín, y es su historia la que domina todo aquél vivir vedándole cualquier posibilidad de constituir un mundo novelístico, al mismo tiempo que la figura del gallo le confiere aquel espíritu de dignidad y utopía. Tal es la hazaña del cuento criollo, el casi inverosímil equilibrio de "El Caballero Carmelo" (p. 49).

Un utilísimo deslinde se nos ofrece en el capítulo siguiente, "El personaje aristocrático", en el que el autor comienza por ponernos en guardia acerca de la "heroica teatralidad" del *Valdelomar-possessor*; "será necesario", dice, "descubrir el exacto sentido de la comedia para poder trazar sus relaciones con la creación literaria, sin confundir con el gesto público aquella lengua ennoblecida que sirve a la prestancia de la narración criolla de "El Caballero Carmelo" ni, mucho menos, aquél soberbio porte aristocrático de su personaje principal" (p. 54), y examina con prolacidad y sutileza aquellá "lengua de la prestancia" de la que se sirve Valdelomar para la configuración de "los perfiles caballerescos del Carmelo":

Así como la importancia de ese personaje animal se anuncia ya en el título del cuento, del mismo modo, desde el título alcanzamos a entender que es propio del Carmelo, dentro de la concepción artística de la obra, la personalidad de caballero medioeval. Es evidente, a través de la descripción del gallo, del desarrollo de la acción, de los caracteres de ésta, de la retórica de los libros de caballería, de los procedimientos arcaizantes al servicio de una prosa aristocrática, la intención de evocar al Carmelo en genio y figura de caballero. (p. 67)

"La descripción" en el relato (Cap. IV) es estudiada a través de finos análisis de "la adjetivación", "el animismo",



mi madre, una dulce alegría... | ... mi padre era callado y mi madre era triste..."); "el arcádico corral" enseñado en pinceladas magistrales de movimiento y adjetivación, mundo del cual deviene amo y señor el Caballero Carmelo, y que contribuye también a la regocijada mostración de la vida familiar, dignificada y realzada por Valdelomar en su misma sencillez y ausencia de comodidades.

En "La entraña humana" Zubizarreta discute, finalmente, algunos otros motivos de la obra de Valdelomar: "La fe, la desesperación y la esperanza"; "la vivencia de la muerte" ("Y mi única filosofía (es) la que me enseñara el cementerio de mi pueblo"); "el refugio en la memoria", que en "El Caballero Carmelo" utiliza para enfrentar "a la angustia por la caducidad humana que lo tortura" (p. 132), esa inolvidable reconstrucción de su ya lejana pero siempre presente infancia provinciana y hogareña.

Hemos intentado dar una idea de los métodos empleados y los indudables aciertos que Zubizarreta consigue en *Perfil y entraña de "El Caballero Carmelo"*. Se ha mencionado la cuidada edición crítica del relato —que coteja las distintas versiones del mismo—; merecen, asimismo, destacarse de manera especial las proliferas y numerosas notas que, acertadamente, se presentan al final del libro y no al pie de página o al final de cada capítulo, y el adecuado manejo de la bibliografía pertinente.

*Perfil y entraña...* constituye así, no sólo un extenso y profundo análisis del relato "El Caballero Carmelo", sino un estudio —tal como reza el subtítulo del libro— del "arte del cuento criollo" en Valdelomar. Y es aquí precisamente donde surge nuestra única atingencia al libro, cuya lectura nos ha deleitado e ilustrado a la vez. Creemos que este trabajo ha podido ganar en claridad y precisión —sobre todo para aquellos jóvenes lectores que se inician

en el examen de nuestras letras— si su autor hubiese dedicado un aparte para precisar el concepto de "lo criollo" aplicado a la literatura de Valdelomar. Creemos que existe tal confusión, tal excesiva imprecisión en el ámbito hispanoamericano en el empleo del término "literatura criollista", como para justificar la necesidad de dedicar a este asunto una breve discusión en lugar aparte, pensando también en un lector extranjero.

La palabra "criollo" referida a la literatura es, en nuestra opinión, a la vez imprecisa, peligrosa y sumamente ambigua. Entre nosotros, por ejemplo, autores como José Diez-Cansseco la aplican incorrectamente (con sus connotaciones raciales y de "viveza criolla") al hablar de sus "relatos criollos". Creemos que su empleo debió merecer por parte de Zubizarreta el lugar de una cuestión previa. Por otro lado, es evidente que el autor nos da —indirectamente, al tratar de diversos asuntos— un concepto de "cuento criollo" aplicado a Valdelomar, con el cual concordamos plenamente:

Su literatura nace de la evocación de la sencilla realidad y se compromete con los temas cotidianos y humildes del hogar y la vida lugareña. El relato criollo intenta la expresión justa y cabal del mundo provincial sin concesión a fórmula artística alguna que pudiera significar desmedro de la sincera presentación de la vida real. (p. 109)

Celebramos la aparición de este notable libro que significa para nosotros un ejemplo desgraciadamente infrecuente de crítica literaria seria en nuestro país, y que constituye, repetimos, un justo e insólito homenaje que festeja los cincuenta años de la aparición del libro fundamental de Valdelomar (que dicho sea de paso, *nevera ha sido reeditado íntegramente*). Es de esperar que todo trabajo futuro sobre este autor se realice con la seriedad y el respeto que su condición de nuevo "clásico" en nuestras letras se merece.

TOMAS G. ESCAJADILLO

## Antropología, política y neutralidad

Mientras siete campesinos son asesinados en algún lugar de la sierra del Perú a la femenina señal de una doña Edelmira cualquiera, mientras otros, unos millones, esperan la llegada de nuevas formas de agresión, la antropología peruana (y no sólo ella) se debate en busca de su razón de ser. Pretendemos exponer, en esta ocasión, algunas consideraciones que nos han venido preocupando desde hace unas semanas y que tuvieron su origen en dos acontecimientos de naturaleza distinta. En el mes de agosto, en Stuttgart, se reunió el 38º Congreso Internacional de Americanistas. El destino de estos tipos de acontecimientos parecería fijado en una cómoda y poco comprometedora fórmula: reunión social entre viejos y nuevos colegas, que intercambian ponencias, artículos y vasos de vino cada cierto número de años. Se habla de restos precolombinos, de estructuras sociales, del chamanismo amazónico y se trata de olvidar la pesada carga del compromiso contraído en los años juveniles, cuando, al elegir una carrera un tanto romántica, poco segura y de escasas perspectivas económicas, se ponía como única y última razón al Hombre. Era el hombre, nuestra sociedad, y las otras sociedades vecinas y lejanas, con sus problemas y existencias concretas, las que constituyan la razón de ser de la vocación y de la misma vida. Más tarde, la Universidad, la investigación misma y, sobre todo, el sistema del que se entra a formar parte, dejando la incómoda y sincera posición marginal de no "iniciado", acaban lenta y seguramente por transformar la inclinación profesional de humanitaria en humanista, de humanista en "científica", para llegar finalmente a una suerte de objetividad que no significa más que una racionalización del propio miedo a la acción, a la *praxis*. "El intelectual —ha dicho Alain Touraine— habla en nombre de aquellos que no tienen voz, porque son muy débiles o están demasiado lejanos, porque no saben quienes son, porque su grito es ahogado." Pero el intelectual es frecuentemente el hombre del temor y del compromiso. Refugiado en el aula universitaria, pro-

clamando la autonomía del pensamiento, la independencia de la investigación va ahondando siempre más el abismo que lo separa de su conciencia, la cual, muchas veces, toma la forma de los estudiantes que tiene al frente. Y la antropología no ha escapado a esta situación. Es lo que se pudo ver en Stuttgart cuando algunos jóvenes etnólogos quisieron descender de las cimas de la ciencia pura a la vulgar realidad diaria: mientras discutimos —dijeron— de estructuras sociales y de cultura, sus creadores y protagonistas son víctimas de agresiones y violencias y mueren en cuerpo y espíritu. Para algunos de los científicos sociales el problema se reducía a encontrar la forma de registrar, con la mayor rapidez y precisión posibles, los temas culturales de las sociedades nativas antes de su total desaparición. ¿Pero este "noble" escrupuloso científico puede ser la razón de los desvelos de los antropólogos? Otros, la mayoría, fríamente escépticos y fuertes de su experiencia, no veían manera de detener el proceso de destrucción metódica que tan disciplinadamente lleva a cabo la cultura occidental tecnificada.

El otro acontecimiento al que aludíamos se inscribe en esa nueva toma de conciencia de los universitarios, especialmente los de las facultades de ciencias sociales, que se difunde por todas las aulas del mundo como un reto a los fundamentos teóricos y prácticos de la Universidad y su función social. Vemos que un sector de la antropología y una porción de los estudiantes se están preguntando acerca de la función de la etnología en una sociedad como la peruana. ¿Cuál es el papel que toca desempeñar al antropólogo? Generalizando, ¿el intelectual y su lugar de acción, la Universidad, tienen clara conciencia de su misión en una época y una sociedad como la nuestra? Evidentemente sería ingenuo o de mala fe tratar de esconder la cabeza en la arena de una supuesta objetividad científica y autonomía del pensamiento y no replantearse constantemente las relaciones propias con el presente social y cultural, finalmente el medio obli-

gado en donde toma forma cualquier pensamiento. Podríamos, generalizando una idea de Hegel, decir que en el intelectual una cultura toma conciencia de sí misma y que por su intermedio, al replegarse sobre sí misma, adelanta y se rectifica. En razón de su compromiso con la sociedad que lo rodea, el científico social se encuentra ante la coyuntura ineludible de su responsabilidad y de la urgencia de la acción. "Qué es en efecto —escribe Roszak— lo que distingue al verdadero humanista del técnico sino la voluntad de interrogarse: ¿para qué sirve el conocimiento, adónde conduce y por qué es deseable obtenerlo? Muchos olvidan que el profesor, el intelectual, es el que trata de explicar la realidad a sus conciudadanos para que ellos puedan aplicar la razón en la solución de sus problemas... al profesor le corresponde criticar, explicar, disentir, resistir, ironizar, desenmascarar, en una palabra, educar en el sentido más amplio del término y en su función de miembro de la familia humana."

Concretamente el tipo de responsabilidad del intelectual, y nos referimos aquí al antropólogo, se define en relación a la condición de la sociedad en la que vive y actúa. Allí donde existan fuertes desequilibrios entre sectores dominantes y sectores dominados, desorganizados, no autoestructurados como grupos conscientes de sus objetivos, de sus valores culturales, de la verdadera naturaleza de sus enemigos, allí el etnólogo tiene que intervenir como estímulo para la autoconciencia, la autovaloración, tiene que intervenir criticando los falsos valores sociales y culturales, supuestamente nacionales y presentados e impuestos como válidos para todos cuando en realidad son sólo instrumentos de poder y dominación. Su tarea debe ser la de revelar la oposición entre los intereses particulares de una minoría cuantitativa que se ha instituido en grupo de dominio, y los intereses del resto de la sociedad nacional. Y cuando este resto está constituido por sociedades y culturas que no comparten las mismas premisas históricas, la tarea antropológica no puede

limitarse exclusivamente a la denuncia *ex cathedra*, sino debe abordar también el campo de la acción.

Pero ¿cómo es posible la acción? En primer lugar no hay que olvidar que la antropología ya actúa desde hace varios años en todas partes del mundo. Su acción se inscribe en el sistema de las sociedades tecnificadas como especie de arma profiláctica, incluso, como especie de antibiótico destinado a retardar el proceso infeccioso de ciertas sociedades nacionales. No es por caso que en el *NEW YORK TIMES* del 20 de marzo del '67 se puede leer que "...la vieja fórmula de la antiguerilla era: diez soldados para un guerrillero; la nueva fórmula es: diez antropólogos para un guerrillero". A este propósito la pregunta que se hacía la antropóloga K. Gough: ¿para quién trabajan los antropólogos? (y deberíamos añadir también, con mayor razón, los sociólogos y los historiadores) es puramente retórica. Las ciencias sociales son un producto más de la sociedad de consumo y como tales están a su servicio con tanta o mayor eficiencia que los campesinos, los obreros o los técnicos. La miseria moral e intelectual de estas disciplinas se da desde el momento en que ponen sus conocimientos al servicio de un sistema que íntimamente rechazan y critican. Precisamente, la capacidad de estas ciencias de reconocer las fallas y aberraciones del sistema en el que actúan, degrada su moral al más bajo nivel de servilismo. Condición servil que, incluso en un país como el Perú puede ser retribuida con abundante moneda. Un proyecto como el "Camelot" preveía un presupuesto de unos 5 millones de dólares para las ciencias sociales; como se sabe, el objetivo era detectar los procesos que conducen a muchos países del mundo al borde de la sublevación armada.

Plantear la inevitabilidad de la intervención del antropólogo, nos pone frente al problema que ya había visto Max Weber en 1919 cuando se preguntaba acerca de la ciencia como profesión y de la política como profesión y llegaba a separar netamente entre ética de las opiniones y ética de las responsabilidades; dicotomizando de esta manera la moral y la política, trataba de evitar que la ética fuera contaminada por la táctica política. Como ha anotado H. Marcuse, la nueva condición histórica en que vivimos nos obliga a asumir plenamente la responsabilidad de una reu-

nificación de los dos niveles. Las condiciones (nos referimos al aspecto económico y tecnológico) para una emancipación más plena y una humanización de las condiciones de vida de todos los grupos sociales y culturales que viven en el Perú están dadas. "Hoy es posible eliminar la miseria y la pobreza, es posible eliminar la represión superflua; los únicos obstáculos son la organización y el poder constituido", ha escrito J. Taubes, profesor de Historia de las Religiones. Se trata, en síntesis, de plantearse el problema del conocimiento antropológico y de la acción antropológica sin utilizar el lente deformante del "mito" epistemológico de la independencia y objetividad de la investigación, sin pretender desvincular ciencia y situación concreta.

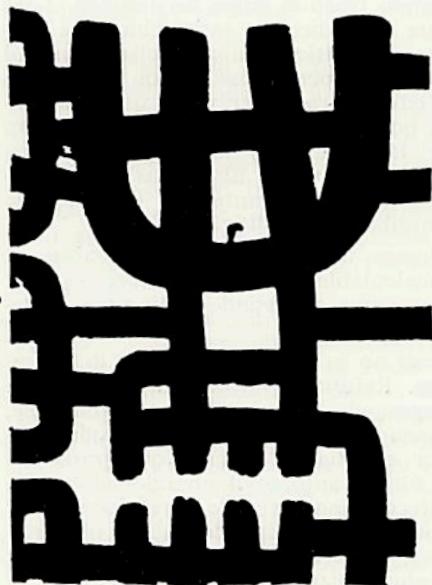
Naturalmente, puesto que el sistema tiene, como toda cultura, remedios para los conflictos y tensiones que estos tipos de consideraciones despiertan en el investigador social, se acude a racionalizaciones que van desde la proclamación de la necesidad de colaborar con el aparato cultural dominante para evitar lo peor a las minorías, hasta la afirmación dogmática de que la sociedad tecnificada de corte occidental terminará, tarde o temprano, por agredir toda forma cultural distinta. Se afirma, entonces, entre los científicos sociales, que hay que integrar a las minorías étnicas (y recordemos que son minorías "cualitativas" y no cuantitativas). Pero la pregunta que debería surgir naturalmente y que nunca se plantea es: ¿integración a qué?, ¿qué régimen se pretende dar a estas poblaciones una vez incorporadas? Evidentemente la respuesta dependerá de la concepción que se tenga de la propia sociedad en cuanto dominante. ¿No somos los científicos sociales, por nuestra propia preparación, los más conscientes de las fallas del sistema? ¿No hemos comprobado una y cien veces los fracasos de proyectos científicamente perfectos pero ineficaces por cuanto incluidos en una estructura general no acorde con los postulados humanistas de una acción antropológica? ¿No sabemos acaso que el lugar que la sociedad nacional ofrece a los grupos indígenas incorporados es el de un subproletariado, de un "lumpenproletariat" incapaz de autoestructurarse como sociedad culturalmente consciente?

Si es que hay antropólogos es que hay una categoría especial de problemas.

Los términos de un problema antropológico son términos humanísticos y pueden ser resueltos sólo humanísticamente, pero ¿podemos hablar de humanismo en la política? En el caso de una sociedad nacional como la peruana que lentamente, pero sin duda alguna, está en trance de convertirse en una forma de subcultura de la cultura tecnificada e industrializada, son válidos los análisis históricos de un Marcuse cuando afirma que "las zonas tradicionales que molestan son limpiadas o aisladas, los elementos de ruptura (del sistema) son puestos bajo control". El control, naturalmente, no es ni puede ser humanístico; aunque es verdad que sólo algunas veces alcanza el grado de una agresión abierta, puede seguir un proceso de paulatina intensificación (ausencia de alternativas por elegir; desprecio de la cultura y el lenguaje tradicionales, endoctrinamiento forzoso, expropiación de tierras, matanzas).

Pero algo tiene que hacer la antropología para neutralizar al empresario que mata a fin de introducir sus medios de explotación y producción, algo hay que intentar para debilitar el "colonialismo interno" propugnado por el mismo estado. Nos parece poco probable que la emancipación, como pensaba el joven Marx, pueda derivarse de una adhesión al aparato tecnológico o, por lo menos, a sus premisas. La historia reciente demuestra todo lo contrario: el sistema tecnológico reproduce y solidifica el dominio y, los grupos culturales minoritarios una vez introducidos en el sistema (suponiendo que sobrevivan), son instrumentalizados de tal manera que su conciencia social difícilmente alcanzará nuevamente la lucidez que poseían como miembros de una cultura autónoma. Esta afirmación se basa en el comportamiento social del proletariado indígena urbano, comparándolo con el de ciertos grupos rurales andinos o selváticos. Marx afirmaba que los esclavos tienen que ser *libres* antes de su misma liberación, o sea, que la plena conciencia *a priori* de la libertad es lo que permite la realización de la liberación, y todo científico social que haya trabajado en el campo sabe que esta conciencia *a priori* aumenta en la medida en que las sociedades nativas han conservado su independencia y están alejadas de los medios de influencia de la sociedad urbana. Y es inútil ilusionarnos sobre el

## Protesta de los antropólogos contra la persecución y exterminio de las poblaciones autóctonas



CAPOGROSSI

En su grave examen de conciencia sobre el papel del antropólogo en sociedades como la nuestra, que acaba de leerse, Stefano Varese se refiere a la discusión en el último Congreso Internacional de Americanistas (Stuttgart-Munich) acerca de la suerte que corren actualmente, no sólo en América, las poblaciones autóctonas y que llevó a la adopción en la sesión plenaria del 17 de agosto de 1968 de una resolución rechazando el uso de la fuerza como instrumento cultural en los programas de desarrollo social y político, protestando por el despojo de tierras de que son víctimas esas poblaciones y pidiendo a los gobiernos medidas efectivas de protección. Posteriormente, en el VIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas celebrado en Tokio se trató de nuevo el asunto y se adoptó la siguiente resolución:

*"Considerando que en muchas partes del mundo continúan ejerciéndose la fuerza y otros medios de presión contra los pueblos autóctonos, considerando que los programas de aculturación y asimilación de las sociedades autóctonas son, con mucha frecuencia*

papel que pueda cumplir el sindicato. Este, como institución del sistema, se mueve al mismo nivel que todos los otros mecanismos mercantilistas: comercia y más que pedir lo que realmente puede interesar a sus afiliados, pide lo que en el mercado de las ofertas capitalistas se puede comprar al menor precio.

Desprender unos consejos prácticos de estas simples consideraciones es imposible. Creemos que el diálogo está abierto y que sólo a través de él obtendrán algunos resultados. Evidentemente para algunos colegas muchas de las proposiciones expuestas son catalogables como políticas. Si por politización de la antropología se entiende someter la búsqueda intelectual y los conocimientos al cernidor de una determinada ideología o doctrina, violentando así el criterio propio, es indudable que seríamos los primeros en rechazarla. Si, por el contrario, politizar significa transformar el aula, el curso, la profesión

*dañinos, tarde o temprano, a su salud física y mental y contrarios a su bienestar,*

*1) Condenamos y rechazamos el genocidio así como el empleo de la fuerza para imponer cambios culturales en los programas de desarrollo social, económico y político, e igualmente el desplazamiento de las poblaciones autóctonas fuera de su territorio,*

*2) Pedimos a los gobiernos interesados que establezcan una protección legal y efectiva de los pueblos autóctonos y que castiguen a los funcionarios que cometan actos contrarios a la Declaración Internacional de Derechos Humanos.*

*3) Pedimos a los gobiernos, a los antropólogos y a toda persona responsable que revisen las políticas actualmente practicadas a fin de reemplazarlas por programas de aculturación tanto éticamente justos como científicamente elaborados que permitan a las poblaciones elegir libremente y con conocimiento de causa. Apoyamos en principio al Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas con sede en Suecia y a los demás organismos que persigan objetivos análogos."*

antropológica en el lugar y la ocasión para el análisis objetivo de los hechos, sostenido y estimulado por la constante crítica social y cultural, la constante toma de conciencia de la propia situación, de las ideologías dominantes y de los valores manejados por el aparato de poder para dominar, entonces sostendremos que ésta es la única forma de rescatar la propia condición. Porque de ninguna manera la función de una sana universidad y de una sana antropología puede ser la de acompañar y ayudar a las fuerzas e ideologías dominantes, renunciando así a su libertad, a su papel de portavoz de minorías, de denunciante de mentiras y de mala fe. En este sentido solamente una antropología que no se haya dejado ni se deje instrumentalizar y mercantilizar con fines, aun muy indirectos, de dominio, puede merecer el título de verdadera "ciencia del hombre".

STEFANO VARESE

## Porque el hombre es hombre, no quiere ser reptil

[El autor de este texto no es un joven 'romántico' como la gente bien pensante y 'realista' ama calificar hoy en día a quienes tratan de hallar los medios más expeditivos para lograr un cambio radical del sistema económico, social y político vigente, sino un célebre escritor austriaco de casi 70 años (nació en 1899 en Komotau, Bohemia), conocido también en español por su obra La necesidad de arte. Comunista desde 1934, Ernst Fischer ha formado parte del Comité Político del partido austriaco y ha sido Ministro de Educación en el gobierno provisional de 1945. Miembro del Parlamento (1945-1959), fundador del periódico NEUES ÖSTERREICH y su secretario de redacción hasta 1959, desde esa fecha se ha dedicado exclusivamente a su actividad literaria. Autor de poemas, piezas de teatro y ensayos, se le reconoce como uno de los que más ha contribuido en los últimos años a 'renovar el pensamiento marxista'. (Con gran entusiasmo el crítico inglés Kenneth Tynan opinó al aparecer la edición inglesa de la obra antes mencionada: 'El marxismo necesitaba desde hace tiempo su Aristóteles; tengo la sospecha que lo ha encontrado en Ernst Fischer.') Entre sus obras más recientes citaremos Kunst und Koexistenz — Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik, Hamburgo 1966 ('Arte y coexistencia — Contribución a una estética marxista moderna', serie de ensayos, uno de los cuales lleva el significativo título de 'Elogio de la fantasía'); Auf den Spuren der Wirklichkeit, Hamburgo 1968 ('Tras las huellas de la realidad'), Was Marx wirklich sagte, Viena 1968 ('Lo que Marx realmente dijo'). El título original del artículo que hemos traducido de DIE ZEIT, es Aufstand der Phantasie.]

*L'imagination au pouvoir!* ¡La fantasía al poder!, se leía en mayo de este año en los muros de la Universidad de París. Y más allá: "El sueño es la realidad." También: "¡Ya diez días de dicha!" Los días de felicidad en París,

los meses de felicidad en Praga, en Bratislava, en todas las ciudades y aldeas de Checoslovaquia: la felicidad de ser hombre, el halo de la libertad, el elevarse cada uno a la comunidad saliendo de sí; desgajado del mundo alienado de las instituciones, la manipulación, la maquinaria, el hombre descubre la plenitud de sus posibilidades. La fantasía captura el poder.

Así empezó el año de 1968, con ese resplandor de una gran esperanza. La poesía salió a la calle, los estudiantes de todas las facultades, diez millones de trabajadores, no sólo por el salario, por el pan y el biftek, sino para librarse de la tutela, de reglamentos autoritarios. Y porque el hombre es hombre, no ama sentir una bota en la cara y le repugnan los que la lamentan, ya sea en París, Praga o Bratislava.

Y porque el hombre es hombre no quiere ser reptil, sino marchar erguido, quiere que el reptil sea imposible en la realidad, quiere, con todo el riesgo que ello significa en un mundo de poder y mentira, en París, Praga o Bratislava, quiere decidir él mismo su destino: quiere ver el rostro humano del socialismo.

Aquí había sucedido algo que contradecía todas las previsiones de la llamada política realista. Para el político realista el hombre es un estómago que hay que llenar, una boca que hay que amordazar, un tejido de músculos y nervios que hay que liberar —mediante el trabajo, la agresión, la sexualidad y otras distracciones. El hombre es un material; lo que ha de hacerse con él lo determina el aparato del realismo capitalista o socialista.

El hombre ha de ser, según se requiera, productor, consumidor, vendedor de mercancías, portador de armas, charlatán, guardián del orden, y, a ratos, el mozo alegre que recibe cantando la bota en la cara. Como los hombres se atrevieron a ser distintos, en París, Praga o Bratislava, el político realista, luego de un primer sobresalto, reaccionó rabioso con gases lacrimógenos y tanques, con masiva pre-

potencia. Pero los vencedores no se alegran de su victoria.

Política realista, o sea, la selva de la ceguera y su guardián la locura. Por allí va a tientas de fechoría en fechoría, dando traspies entre las tumbas, a las que llama hechos, satisfecha de sí misma, la política realista: seiscientos mil hombres pertrechados con todos los medios para hacer volar un continente por los aires. Sólo que se olvidaron de los viveres, y los requetearmados se quedaron sin alimentos y padecieron hambre durante tres días: así de infalible es la política realista.

Hemos terminado con el hombre, el incalculable, pues el hombre es una invención demasiado peligrosa: padece de fantasía.

Pero no es tan fácil librarse del hombre. Refundido en la gran maquinaria, degradado a elemento intercambiable, incitado a incrementar la producción por envidia del vecino que posee ya el último automóvil, abandonado a una infernal industria de diversiones o al aburrimiento de ideologías obligatorias, empieza a sublevarse contra la deshumanización.

La rebelión de los estudiantes en París y Varsovia, en California y México, aquí y allá, en todas partes, creciendo sobre sí misma, es un síntoma de profunda crisis social. Los jóvenes trabajadores desconfían por de pronto, pero empiezan ya a superar la desconfianza que contra los intelectuales han atizado los viejos funcionarios (desgraciadamente no sucede así en la República Federal).

Lo que aquí madura no es de manera alguna un retorno a los movimientos anarquistas, sino algo nuevo que anula las calculaciones de la llamada política realista. Es la rebelión de las posibilidades inagotables, la rebelión de la fantasía contra el atraso de la realidad.

Se reconoce y entra en acción una oposición social latente. Los tiempos en que el hambre, la miseria y la ignorancia eran insuperables han sido dejados atrás por la revolución técnico-

científica. Nadie tendría que padecer hambre, nadie atrofiarse en miseria material y espiritual, nadie estar sometido al arbitrio de imbéciles arrogantes si dispusiera la razón, y no la necesidad, de los medios y posibilidades existentes.

Este conocimiento es el que ha sacudido a los pueblos del Tercer Mundo. El que ha impulsado a la rebelión intelectual, el que ha unido en Checoslovaquia a todo el pueblo contra la dictadura del diletantismo, contra el dominio de la estupidez y la brutalidad.

Semejante dominio contradice la esencia y las posibilidades de una sociedad avanzada. El tomar conciencia de esta posibilidad lleva a la insurrección de una fantasía plenamente racional contra la imbecilidad brutal de los gobernantes que se estiman realistas sólo porque de nuevo han rápidamente arreglado todo para la próxima catástrofe.

Los dioses muestran sonrientes los dientes y brindan con calaveras en la mano. El mundo es repartido en el *gentlemen's agreement* de los despóticos; se ve el agreement pero faltan los gentlemen. Son sólo políticos realistas. Son los más fuertes. Y sin embargo, temen a la palabra, a la verdad, a la fantasía. Temen a la felicidad que se vuelve poder, no la felicidad en un rinconcito, sino la gran felicidad, el extasiarse en libertad y comunidad, la felicidad que arrancó a millones del sueño en París, en Praga, en Bratislava, de lo cotidiano reglamentado, de la futilidad de lo privado.

Los poderosos han destruido esa felicidad, los pueblos no deben ser felices; lo que se exige de ellos es obediencia, trabajo y aplicación. Con todo, el recuerdo de los días, de los meses de felicidad, de esa corta edad de oro seguirá actuando como explosivo. En tal experiencia inolvidable obtiene la fantasía la fuerza necesaria para una nueva rebelión.

¿Pero podrá nunca tomar el poder la fantasía? No, porque es la negación del poder, de la política realista sin fantasía. *Contra el poder se erige siempre de nuevo la fantasía, y siem-*

pre será crucificada, quemada, aplastada, y siempre surgirá de nuevo, el sueño de la felicidad, de la libertad y la solidaridad, el hábito de lo imposible que necesita el hombre para ser hombre.

Nosotros somos los débiles, nosotros los partidarios de la fantasía, pero no cedemos. Porque siempre será la fantasía la luz temprana de un día que tal vez nunca llegue, y el ángel con la trompeta que a los potentados prediga los resultados de su política realista, el manantial que se forma en el abismo, y el hábito que sube y oscurece al sol y el aire, el encuentro final, el apocalipsis.

Y otra vez siempre la gran alternativa: desarmar el poder, instalar el reino de la libertad, cuyo modelo fue durante un par de meses Checoslovaquia, cuando por primera vez en la historia se vio el rostro humano del socialismo. La fantasía ha perdido una batalla. Pero la victoria ha deshonrado al vencedor. Lo que a éstos conviene es la luna, satélite muerto de una tierra todavía viviente. El porvenir procederá de esa derrota. Aprendamos de ella para que la fantasía gane las batallas futuras.

ERNST FISCHER

## LIBROS RECIBIDOS

### CASA DE LAS AMÉRICAS (La Habana)

Pablo Armando Fernández / *Los niños se despiden* (novela) — Virgilio Piñera / *Dos viejos pánicos* (teatro) — Antonio Cisneros / *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (poesía) — Manuel Medina Castro / *Estados Unidos y América Latina, Siglo XIX* (ensayo) — Norberto Fuentes Cobas / *Condenados de condado* (cuentos) [Las obras anteriores obtuvieron los premios 1968 de la Casa de las Américas] — Manuel Galich / *Guatemala* (Nuestros paí-

ses) — José Bianco / *Sombras suele vestir* (relatos) — Salarrué / *Cuentos* — Jorge Zalamea / *El Gran Burumbum Burumbá ha muerto*.

### JORGE ALVAREZ (Buenos Aires)

Lezama Lima / *Antología* — Máximo Lafert / *El almirante a pique* (relato) — Conrado Eggers-Lan / *Cristianismo y nueva ideología* — Rudolfo Puiggrós / *La democracia fraudulenta* (Historia crítica de los partidos políticos argentinos) — Vicente Battista / *Los muertos* (cuentos) — *Guerrilleros y generales sobre Bolivia* (varios autores) — Germán Leopoldo García / *Nanina* (novela)

### MONTE AVILA (Caracas)

Max Frisch *Biografía: un juego* (teatro) — Luciano Bianciardi / *La vida agraria* (novela) — Lucien Goldmann / *La Ilustración y la sociedad actual* — Federico Riu / *Ensayos sobre Sartre* — Juan Carlos Onetti / *Novelas cortas* — Guillermo Meneses / *Diez cuentos* — Segundo Serrano Poncela / *Los huéspedes* (relatos) — Salvador Garmendia / *Día de ceniza* (novela) — Oswaldo Trejo / *Andén lejano* (novela) — Manuel Otero Silva / *La muerte de Honorio* (novela) — José Miguel Oviedo / *Narradores peruanos* (antología) — Marcos Kaplan / *Programas del desarrollo y de la integración en América Latina* — Jesús Alberto León / *Otra memoria* — Hernando Track / *Mis parientes* — José Balza / *Largo* (novela) — Lucien Goldmann / *El teatro de Jean Genet* — Isaac Chocrón / *Tendencias del teatro contemporáneo* — Antonio Cándido / *Introducción a la literatura del Brasil* — Guillermo Sucre / *Borges el poeta* — Juan David García Bacca / *Elogio de la técnica* — Eduardo Vásquez / *Didáctica y derecho en Hegel* — Walter Gropius / *Apolo en la democracia*

## N O T I C I A S   S O B R E   L O S   A U T O R E S

ERWIN SCHROEDINGER es Profesor de Física en la Universidad de Viena. Entre sus obras se incluyen: *Termo-dinámica estadística, Estructura espacio-tiempo, Universos en expansión, Ciencia y Humanismo*. El texto que publicamos es una de las conferencias, pronunciadas en Trinity College, Cambridge, que aparecieron bajo el título *Mind and Matter* (1959). □ El artículo del Dr. HANS-JOCHEM AUTRUM (nacido en 1907, Director del Instituto Zoológico de Munich) ha sido tomado del libro *Mensch und Tier* (Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968) que reúne diversos estudios sobre el comportamiento del hombre y el animal. □ El poeta PAUL NOUGÉ (nacido en Bruselas en 1895) fue miembro del grupo surrealista belga. 'La imagen burlada' es parte de una obra sobre imaginación y poesía, *Les images défendues*, de la cual aparecieron fragmentos en *LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION*, Nº 5. □ Al libro *Sextinas y otros poemas* de CARLOS GERMAN BELLÍ, que tiene en prensa la Editorial Universitaria de Santiago de Chile, corresponden los dos que ofrecemos en este número. Bellí ya ha colaborado antes en *AMARU* (Nº 2); igualmente hemos publicado en el Nº 1 un ensayo de Antonio Cisneros sobre su poesía. □ El poeta y narrador ELEODORO VARGAS VICUÑA (Arequipa 1924) obtuvo en 1959 el Premio Nacional de Fomento a la Cultura por su libro de poemas *Zora, imagen de poesía*. Ha publicado dos libros de cuentos *Nahuín* (Lima 1953) y *Taita Cristo* (Lima 1964) y prepara otro que llevará el título del relato inserto en este número. □ Con *Delante de la luz cantan los pájaros* (1959), MARCO

ANTONIO MONTES DE OCA (Méjico 1932) se colocó en el primer plano de la paesía joven mexicana: 'Montes de Oca y Aridjis —ha escrito Octavio Paz— son los que han escrito los poemas más originales de la nueva generación'. Otros libros: *Cantos al sol que no se alcanza* (1961), *Fundación del entusiasmo* (1963), *La parcela en el Edén* (1964), *Vendimia del juglar* (1965). □ El relato de BOHUMIL HRABAL pertenece a su libro *Pábitelé* (Praga 1964) conforme a la versión alemana de Franz Peter Künzel (*Die Bafler*, Suhrkamp Verlag, 1966). □ Al traducir los relatos de IVAN VYSKOCIL se ha cortado considerablemente la introducción (la edición alemana, 1967, por su parte, tampoco es idéntica con la checa, pues se suprimieron dos relatos y se invirtió el orden de otros dos). □ Sobre ERNESTO MEJIA SANCHEZ se encontrará información en el número anterior de *AMARU*. □ En Ediciones CASA DE LAS AMÉRICAS ha aparecido *Canto Ceremonial contra un oso hormiguero*, el libro de poemas con que ANTONIO CISNEROS obtuvo el Premio Poesía 1968. En nuestro próximo número incluiremos un estudio del crítico inglés W. Rowe sobre la poesía de Cisneros. □ MARIO VARGAS LLOSA, colaborador regular de *AMARU*, residente por ahora en Pullman, Wash., trabaja en la versión definitiva de *Conversación en la catedral*, su nueva novela. □ 'Borges y la violencia americana' es un capítulo del libro del crítico chileno ARIEL DORFMAN: *Imaginación y violencia en América* que publicará la Editorial Universitaria de Chile. □ GIUSEPPE UNGARETTI, el más grande poeta italiano contemporáneo, cumplió 80 años

hace unos meses. El año pasado estuvo en Lima invitado por la U.N.I., dio conferencias y recitales de poesía y recibió grados honoríficos. □ PIERO DORAZIO nació en Roma (1927). Entre otros premios importantes ha obtenido el Premio Kandinsky y el de la 2a. Bienal de París. Exposiciones en varias ciudades de Italia, Francia, U.S.A., Brasil, Países Bajos, Inglaterra, Suiza, Irán, Alemania, Rumania, Suecia, etc. □ El poeta brasileño MURILLO MENDES está radicado en Roma desde hace varios años □ El arquitecto ERNESTO GASTELUMENDI dirige el Instituto de Planeamiento de Lima □ El crítico RAÚL SILVA CACERES (nacido en Santiago de Chile, 1934, y residente actualmente en Nueva York) es autor de *La dramaturgia de Armando Moock*, libro que recibió un Premio en 1964 (Concurso Alerce de Ensayos de la Universidad de Chile). □ Los *prados de la conciencia* se titula el último libro de cuentos publicado por CARLOS MARTINEZ MORENO (Alfa, Montevideo 1968). Véanse también los Nos. 3 y 5 de *AMARU* □ LUIS ALBERTO GÓMEZ DE SOUZA, brasileño actualmente en Santiago de Chile, es Investigador en la Escuela Latinoamericana de Ciencia Política y Administración Pública de FLASCO y profesor del Instituto de Capacitación e Investigaciones para la Reforma Agraria (ICIRA). □ Cuentista y crítico, TOMAS G. ESCAJADILLO es profesor de literatura en la Universidad de San Marcos (Lima). □ STEFANO VARESE figura en nuestro Nº 3 y ha publicado este año un libro *La sal de los Cerros — Notas etnográficas e históricas sobre los Campa de la selva del Perú* □

## ¿'Rebeldía estudiantil' o crisis del sistema?

A pesar de que la 'juventud rebelde', en general, y el problema estudiantil, en particular, ha sido tema favorito de la gran prensa sensacionalista, y aun de autores sesudos y sabihondos, falsamente eruditos muchas veces, pero casi siempre presuntuosos de una objetividad científica que cubría mal pretensiones, prejuicios y rencores, no parece que se tenga una visión muy clara de las características especiales que diferencian estas manifestaciones actuales de las violencias y excesos que en muchos lugares y épocas han acompañado el tránsito en los jóvenes de una situación de irresponsabilidad social y exceso vital a la de adaptados y subyugados totales en que los convierte la sociedad una vez alcanzado el estado adulto, ni mucho menos de los alcances y proyecciones de movimientos políticos estudiantiles en diversos países, de muy distinta organización social y política, que de tal modo han alarmado a las clases dominantes que éstas han reaccionado con 'brutalidad increíble' (la frase es del prof. Raymond Aron) ante lo que ellas mismas y sus ideólogos liberales (entre ellos el mismo prof. Aron) empero no consideraban más que como 'románticos' sin sentido de la realidad, 'minominorías' de seudorevolucionarios, pero que se convirtieron de pronto en 'grúpilos de agitadores hábiles en manipular a las masas', para terminar en temible brote de un 'fascismo de izquierda' que había que destruir por todos los medios.

Al respecto sería ilustrativo recopilar una antología de las necedades y arbitrariedades que periodistas tan malévolos como ignorantes y dirigentes políticos igualmente aviesos y despiadados dijeron en los primeros días de las jornadas de mayo en París, y añadir las explicaciones dadas después de los acontecimientos, sobre todo las empeñadas en sostener que éos han 'demostrado la imposibilidad de movimientos revolucionarios victoriosos en las sociedades industriales avanzadas', y compararlas con las observaciones de otros comentaristas —y no sólo de los que participaron en las acciones— que culpan a los sindicatos y al Partido Comunista Francés del fracaso de la huelga revolucionaria. En todo caso 'lo demostrado' sería la fragilidad extrema de esas sociedades avan-

zadas; la paralización de su actividad económica durante unas cuantas semanas puede significarles un golpe mortal. (No podría decirse a cinco meses de los sucesos que la economía francesa se haya recuperado y habría indicios más bien de una ampliación de la crisis.)

Desde luego, el tema es demasiado vasto para ser siquiera abordado en todos sus aspectos mediante una serie de artículos de revista. Podría sin embargo trazarse un objetivo más limitado: subsanar en parte una información deficiente comentando, resumiendo o traduciendo textos que permitieran entenderse con alguna fidelidad de procesos importantes en otros países, o que los pusieron en relaciones con contextos sociales más amplios, o que dieran a conocer las nuevas teorías que han ido tomando cuerpo en el transcurso de la lucha —pues ha sido la acción la que ha hecho palpables las deficiencias de los planteamientos tradicionales y la necesidad de una nueva estrategia y táctica políticas, basadas en criterios antiautoritarios y antijerárquicos, que pongan de relieve la espontaneidad e inspiración de grupos solidarios y conscientes. Valdría la pena divulgar las perspectivas inéditas abiertas por los movimientos europeos recientes. Se haría así también evidente la enorme distancia entre los 'monstruos' pintados por una propaganda sin escrúpulos y los personajes reales —concienzudos y cautos en sus manifestaciones teóricas y nada propensos a demagogias y ofrecimientos irracionales. (Léanse, por ejemplo, estas líneas de Rudi Dutschke y se verá cuán injustificada era la campaña de desprestigio que se desencadenó en Alemania contra un 'romántico' desaforado, predicador de violencias a ultranzas,— al que se incitaba a destruir como a perro rabioso: "Nosotros [los estudiantes] somos un grupo privilegiado: tenemos la suerte de que gracias a nuestros estudios podamos comprender ciertos hechos que son sistemáticamente ocultos a las masas... Este no es sino el comienzo... no puede haber una revolución estudiantil. Una revolución sólo puede ocurrir cuando una mayoría haya alcanzado cierto nivel de conciencia a través de un largo proceso de explicación y acción, y cuando esta mayoría no acep-

te más las instituciones existentes. Sólo entonces es posible una revolución...)

Esa confrontación de experiencias muy diversas, como variadas son las circunstancias nacionales, es probable que confirme también lo que por ahora podemos adelantar simplemente como sospecha, es decir, que las rebeliones estudiantiles (y empleamos deliberadamente el plural) no es un fenómeno explicable por deficiencias y problemas estrictamente universitarios sino es más bien uno de varios síntomas que acusan un sistema social caduco y un anhelo de cambio que se manifiesta cada día con mayor vigor. No sería pues posible aislar esas rebeldías de la crisis de la sociedad en que se originan.

Para este número hemos escogido una crónica sobre los hechos de violencia que desde julio han ensangrentado la capital de México, pues aunque la celebración coincidente de los juegos olímpicos hizo que se especulara acerca de las repercusiones posibles de la agitación sobre tales juegos, no hubo noticias claras sobre motivo y desarrollo de los sucesos, los cuales casi invariablemente fueron atribuidos en los cables a 'saboteadores políticos de inspiración extranjera'. El salvajismo de la represión y las graves consecuencias sociales y políticas que los acontecimientos han de tener en la evolución futura del país se harán evidentes a la lectura de la crónica escrita a raíz de la masacre en la Plaza de las Tres Culturas. Su autor es un periodista alemán de Stern, conocedor de América Latina, que fue testigo presencial de los hechos. Para completar sus observaciones sólo querriamos agregar de nuestra parte que un índice alto de crecimiento del producto nacional bruto puede muy bien ir acompañado —según ocurre casi sin excepción en los países subdesarrollados— de un aumento del abismo entre sectores ricos y pobres de la población: los prósperos prosperan cada día más y se hacen más miserables los desposeídos. Sobre ese hecho, y otros de la realidad mexicana, ya hace tiempo han llamado la atención eminentes economistas, sociólogos y antropólogos del mismo México.

[E. A. W.]

# I- Santo y seña: Batallón olímpico

Podrá más tarde repararse fácilmente en la historia de México la aparición de una nueva etapa sangrienta: fue en el año olímpico de 1968 que los sismógrafos registraron en el volcánico paisaje político de México, tras cuarenta años de tranquilidad, un temblor de mal agüero. En unas semanas se cuestionó la bien cuidada fachada de un modelo: estable, democrático, avanzado.

Todavía a principios de este año era difícil discutir, aun con mexicanos de espíritu crítico, sobre los puntos débiles del sistema estatal mexicano. El nacionalismo ponía grave obstáculo a cualquier autocrítica ante extranjeros. Pero ahora se oye explicar a los intelectuales mexicanos: "Se ha quebrado una ficción —la ficción de que vivíamos en el mejor de los mundos latinoamericanos".

En vísperas de los juegos olímpicos es México un país desconcertado, consternado, lleno de odios, estupefacto. Han reaparecido súbitamente los espectros de Pancho Villa y Emiliano Zapata. Desde luego, la multitud de cronistas deportistas que se mueven entre el Hotel María Isabel, las tiendas de *souvenirs* y la aldea olímpica, puede cablegrafiar noticias tranquilizadoras a casa y calificar sin empacho la "agitación estudiantil", los "tiroteos" y los "sabotajes" como molestas ocurrencias marginales. Pero quien domina el idioma español, el que ha visto los tanques ante el Politécnico y el Ministerio de Relaciones Exteriores, el que nota el tono con que de pronto hablan mexicanos sobre mexicanos, ése percibe el cambio por que pasa el país.

Se nos pregunta si han sido los Juegos los que han desencadenado "la agitación estudiantil". La pregunta está mal hecha.

1. No había en México una "agitación estudiantil", sino un desasosiego causado por la policía y los militares. Los estudiantes simplemente reaccionaron.

2. El conflicto se ha venido preparando desde hace tiempo. Los juegos olímpicos sirvieron a lo más de catalizadores. La asombrosa estabilidad que distinguía a México de todos los demás países la-

tino americanos, se debía en los últimos decenios menos a una consonancia de opiniones políticas que a la omnipotencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Todas las decisiones políticas —desde la elección del Presidente hasta el nombramiento de los empleados municipales— las tomaba ese partido con aire de oráculos irrevocables. El PRI tiene ocho millones de miembros y extiende desde su rascacielos en la Avenida Insurgentes una tupida red organizativa que abarca hasta las aldeas. Los sindicatos y asociaciones de empleados no son más que secciones del partido. En el Parlamento corresponden al PRI más de 175 de los 209 asientos.

Como heredero y ejecutor de la gran Revolución mexicana de 1910-1917, el PRI era por su origen "izquierdista" (aunque en manera alguna marxista). Su ideología está vagamente comprendida en los lemas de "democracia flexible" y "economía mixta". En el transcurso del tiempo perdió naturalmente el impulso revolucionario. No obstante, creció el poder y la fuerza del partido. Se convirtió en un gigantesco club para la obtención de ventajas económicas y sociales. Así es posible que pertenezcan al partido personas tan opuestas como el radical-revolucionario ex presidente Lázaro Cárdenas y su colega Miguel Alemán, conservador de pura cepa. Pero lo que hacía que el partido no funcionara en absoluto como regulador político era la proliferación de la corrupción, de la "mordida".

La "mordida", mal hereditario de toda la América Latina, destruyó poco a poco en México todo respeto por la igualdad ante la ley e incluso por la seguridad personal: el pobre queda preso y el rico sale libre.

Por otro lado, la corrupción resultó un lubricante magnífico para la industrialización del país. Por más que se hable contra la corrupción, lo cierto es que la tasa de crecimiento anual del producto nacional no bajaba de seis a siete por ciento y que la moneda era inalterable (en los hoteles mexicanos el tipo de cambio del dólar se indica en placas de bronce fundido).

Es contra este fondo que hay que juzgar la rebelión de la juventud estudiantil. En las universidades e institutos de enseñanza superior, modernos, amplios, casi gratuitos, creció una generación que se hartó de todo ello: de la arbitrariedad, la arrogancia, la torpeza y, también, el terror ejercido esporádicamente por el partido único.

A diferencia de Europa, la sublevación de los estudiantes mexicanos no nació de un conflicto con las autoridades universitarias. Por lo contrario: desde un principio contaron los estudiantes con el apoyo moral e incluso activo de los profesores.

El profesor Alejandro Medina, de la Facultad de ciencias naturales de la Universidad Nacional, me dijo: "Desde hace años luchamos por una reforma del sistema de enseñanza. Porque entre nosotros no se forma a un ingeniero joven para que más tarde pueda él mismo construir y proyectar, sino para que pueda leer un catálogo extranjero y para que conforme a éste haga los pedidos. Pero todo deseo de cambio encuentra resistencia en este país. La revolución mexicana hace tiempo que está paralizada. El Parlamento y los sindicatos son simples instrumentos del gobierno y el partido rehusa todo diálogo porque considera la oposición incompatible con su honor."

El conflicto largo tiempo latente se inflamó de un modo muy mexicano. A fines de julio, todavía lejanos los juegos olímpicos, los alumnos de dos colegios preuniversitarios rivales se pelearon en el centro de la ciudad de México por unas muchachas. Se armó una riña mayúscula que bloqueó el tránsito. Pero en lugar de la policía regular intervinieron los mal famados granaderos, policía de reserva acuartelada en el Distrito Federal. Esta fuerza fue establecida originalmente para no tener que recurrir al ejército en los casos de perturbación interna —aunque después resultó que lo arrastró consigo en la escalada.

Los granaderos arremetieron con extrema brutalidad contra los estudiantes de 16 a 18 años, los persiguieron hasta los edificios de los colegios, agre-

dieron allí a muchachas y profesoras, y tomaron presos a numerosos especiadores, entre ellos muchos profesores. La consecuencia fue una ola general de protestas de colegiales y estudiantes. El 29 de julio los granaderos hicieron saltar con una *bazooka* el portón del siglo XVIII de uno de los institutos. Hubo muertos y heridos —cuántos, no pudo nunca averiguarse (según es usual en México).

Como protesta contra la agresión con la *bazooka*, se declararon en huelga indefinida —que hasta ahora dura— todos los institutos de enseñanza superior y la Universidad Nacional Autónoma de México. El rector de la Universidad, Javier Barrios Sierra (antiguo miembro del gabinete) marchó a la cabeza de la manifestación por la ciudad. Se creó un 'comité nacional de huelga' que presentó seis demandas para la reanudación de las clases:

Libertad de los estudiantes detenidos.

Separación del jefe de los granaderos.

Disolución de la fuerza de granaderos.

Indemnización a las víctimas del terror policial.

Identificación de los responsables de la orden de ataque.

Derogación del artículo 145 del código penal mexicano.

La última era una demanda eminentemente política. Por el artículo 145 se castigan los delitos de "subversión social" con de dos hasta doce años de cárcel. Es un artículo elástico introducido en el código durante la segunda Guerra Mundial como protección contra maquinaciones fascistas. Pero en los últimos decenios ha servido más bien a distintos gobiernos como un medio cómodo para eliminar oponentes políticos. Así, en 1958, se desbarató una huelga en los ferrocarriles apelando al artículo 145 y condenando a nueve años de prisión, entre otros, al célebre muralista Siquieros, miembro prominente del Partido Comunista, que había hecho abiertamente propaganda a la huelga, y quien no fue indultado sino después de cuatro años de cárcel.

Las demandas de los estudiantes encontraron eco sorprendente: el 13 de agosto marcharon 200.000 personas por el Zócalo, y demostraron ante el Palacio Nacional, residencia del Presidente.

Nunca se había visto en México una demostración hostil al gobierno de tal magnitud. Todavía fue superada una semana después por otra a la que asistieron 300.000 personas. La muchedumbre izó en el asta en el centro del Zócalo una bandera rojo y negro (símbolo de la rebelión), tocó a vuelo las campanas de la catedral (con autorización del cabildo) y pidió una discusión pública con el presidente Díaz Ordaz.

Esto era una enormidad. Los jefes de estado gozan en México de una especie de inmunidad extraconstitucional, que más o menos corresponde a la infalibilidad papal en la Iglesia Católica. Su lugar en la vida pública se asemeja más a la de un monarca absoluto que a la de un jefe de estado republicano.

Cuando en la noche del 13 de agosto, 3.000 manifestantes se disponían a acampar en el Zócalo hasta lograr una discusión pública, envió Díaz Ordaz al ejército. Con la bayoneta calada y protegidos por vehículos blindados, desalojaron los paracaidistas al gentío. Cayeron las primeras balas y de nuevo hubo víctimas.

Tres días después, el 1º de setiembre pronunció el Presidente ante las Cámaras su "informe" sobre la labor de su gobierno durante el año transcurrido. Explicando que había creído que en un mundo de agitación estudiantil, México era una isla apacible, el Presidente no dejó duda alguna que de ahora en adelante tomaría "todas las medidas" para restaurar "la tranquilidad y el orden".

Los estudiantes en huelga sabían lo que eso significaba. renunciaron a nuevas demostraciones y en lugar empezaron a organizar "brigadas políticas". Bruscamente el movimiento huelguista había adquirido conciencia política. El rencor acumulado por la situación del estado se cristalizó en reflexiones metodológicas. Las "brigadas políticas" entraron en contacto con los trabajadores y los campesinos, explicaron a las indias que vendían sin licencia chicle por las calles de México, y por ello eran castigadas, cuáles eran sus derechos, e imprimieron volantes y folletos.

Como siempre en América Latina, también en este caso es inútil preguntar por la ideología del movimiento. El comité de huelga está formado por tres representantes de cada uno de los institutos o facultades. Comprende unos

150 miembros. La gran mayoría tiene, por primera vez en su vida, actividad política. Comunistas de distinta filiación son unos quince, o sea, un diez por ciento. Un grupo poco más numeroso procede de un colegio de jesuitas, es decir, del ala izquierda católica. La venta de banderines con retratos de líderes revolucionarios da un índice de la popularidad de éstos: siempre se agotan los del Che Guevara. Siguen luego los de los héroes mexicanos Pancho Villa y Zapata. Los de Lenin y Mao Tse-tung quedan siempre remanentes.

A pesar del reconocimiento del "Che", los líderes de la huelga no predicen ninguna nueva revolución. Su argumento puede más o menos resumirse así: "México ha surgido de una revolución triunfante. Tenemos una de las constituciones más liberales del mundo. Pero esa Constitución no se aplica. Ha caído en olvido. Sencillamente queremos revivirla."

Esto puede sonar ingenuo, pero para los oídos mexicanos es mucho másclarecedor y atrayente que, por ejemplo, la argumentación ideológica de los jóvenes rebeldes de Europa occidental.

En la noche del 18 de setiembre, ocupó el ejército, en una operación relámpago, sin previo aviso ni autorización judicial, la Universidad Nacional junto al estadio olímpico. Fueron apresados cientos de personas, entre ellas gran número de empleados e igualmente profesores. Este fue el más grave error del Presidente.

La ocupación de la Universidad, cuya autonomía está garantizada por la Constitución, dio origen a una insurrección espontánea de los estudiantes. En Ciudad de México fueron quemados autobuses y tranvías. Durante cuatro días se luchó en las calles de la ciudad olímpica. El ejército utilizó armas automáticas y finalmente ocupó también el Politécnico y numerosos otros institutos. Se calcula en treinta el número de muertos.

Así, a cuatro semanas de las olimpiadas, la tensión alcanzó su cúspide. El ejército había logrado todo lo contrario de lo que se propuso; inesperadamente la población se había solidarizado con los estudiantes. Con todo se notaron paulatinamente señales que presagiaban una normalización. Por primera vez se discutió en las Cámaras el artículo 145; el ejército abando-

nó la Universidad, y también los estudiantes dieron muestras de moderación.

Catorce días antes de comenzar los Juegos Olímpicos, la Prensa mundial estaba reunida en México. Los estudiantes aprovecharon de la oportunidad para invitar a los extranjeros a conferencias de prensa. Lo hicieron exasperados por los periódicos nacionales y los corresponsales establecidos en el país que, con pocas excepciones, seguían las directivas oficiales acerca del "sabotaje de las Olimpiadas". El gobierno, desacostumbrado desde hacía decenios a una oposición abierta, se consideró ofendido en su honor. Para que nada turbara los juegos preparó un golpe aniquilador.

Los estudiantes habían decidido manifestar porque se continuaba ocupando el Politécnico. Al mediodía se congregaron unas 10,000 gentes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Algunos periodistas extranjeros también acudieron pues el anuncio de la reunión se dio en los diarios. Yo me encontraba junto con Eberhard Seelinger, fotógrafo de *stern*, y Oriana Fallaci, del *Europeo* de Milán, en un balcón de uno de los grandes edificios de viviendas que rodean la plaza, el cual servía de tribuna para los oradores.

Se ha dicho posteriormente que la policía había prohibido la reunión. Si fuera cierto, pudo haber cercado de antemano la plaza. Pero a los granaderos se les veía sólo en pequeño número y apartados. Tampoco atacaron cuando empezó la reunión.

El primer orador dijo textualmente: "La marcha al Politécnico prevista no tendrá lugar. Nos hemos enterado que el ejército busca una provocación. Por ello efectuaremos tranquilamente la reunión y luego nos dispersaremos".

La manifestación se realizaba con extraordinaria disciplina, en nada distinta de una asamblea en una gran fábrica de Alemania. En ningún momento se puso en peligro el orden público. Cuarenticinco minutos después de comenzada, el comando del ejército dio la señal, sin previo aviso, de atacar. De sus escondrijos saltaron los paracaidistas sobre la muchedumbre con la bayoneta calada. Al mismo tiempo

empezó el traqueteo de las armas automáticas. El balcón en que se encontraban los oradores y los periodistas fue ocupado por una tropa en civil cuyo santo y seña era "Batallón olímpico".

Durante una hora estuvimos bajo el fuego del ejército. Los revólveres del "batallón olímpico" nos mantenían quietos. Oriana Fallaci fue herida en la corva y en la espalda porque uno de los gangsters no le permitió resguardarse mejor.

En conjunto se trató de una ofensiva militar contra una multitud pacífica que había hecho uso de la libertad de reunión reconocida por la Constitución. El objetivo táctico fue apresar al comité de huelga, lo que sólo se logró a medias.

Los paracaidistas hicieron desocupar las habitaciones del edificio en que nos hallábamos. Allí se pegó sin piedad. Sólo después de dos horas se dejó pasar a las ambulancias de la Cruz Roja. Mientras tanto se encerró a los periodistas en los retretes. Ya era medianoche pasada cuando pudimos irnos a casa.

La masacre, según cálculos fidedignos, tuvo un saldo de sesenta muertos. Cientos de heridos. miles de presos. El Campo Militar N° 1, un cuartel en las afueras de la ciudad, todavía parece un campo de concentración, ya que albergaba cientos de prisioneros tomados en las otras "acciones".

A la mañana siguiente México se despertó una ciudad completamente cambiada: miles buscaban a sus deudos ante los hospitales (rodeados por el ejército), ante las estaciones de policía, ante la morgue. Había sucedido algo irreparable. El gobierno probablemente ha salvado de disturbios a los juegos olímpicos, pero ha conseguido una victoria pírrica.

La frase: "la Noche triste" circula ahora por México. *Noche triste* fue aquella histórica del 30 de junio de 1520 en que Hernán Cortés, rodeado por las tropas de Moctezuma, escapó con gran angustia. Parecía su derrota definitiva. Pero, como todos saben, los españoles volvieron y se vengaron atrocemente.

HEINRICH JAENECKE

## EDITORIAL LOSADA PERUANA

S. C. R. L. Jr. CONTUMAZA 1050 - APARTADO 472 - TEL. 279217 - LIMA

## Novedades

Fritz Kahn	El hombre (2 tomos)
Pablo Neruda	Obras completas (2 tomos)
Helene Deutsch	Psicología de la mujer (2 tomos)
Robert Graves	Los mitos grigos (2 tomos)
Pablo Neruda	44 Poetas rumanos
Marcos Victoria	Odas para una fiesta
Jean-Paul Sartre	El hombre y las cosas
Tennesse Williams	Teatro I
Jean-Paul Sartre	República del silencio
Jean-Paul Sartre	Las palabras

E C O

REVISTA DE LA CULTURA DE OCCIDENTE

NUMERO 100

## **CONTENIDO**

- FRIEDRICH NIETZSCHE, *El Canto de embriaguez*  
ERNESTO VOLKENING, *La América Latina y el Mundo Occidental*  
NICOLAS SUESCUN, *Un nuevo día*  
HANS KRYSMANSKI, *La Sociología en Colombia* (I)  
ERICH HELLER, *Nietzsche y Goethe*  
VLADIMIR NABOKOV, *Nicolás Gogol*

Redactor : Nicolás Suescún  
Editores : Librería Buchholz, Bogotá.

# DIogenes

REVISTA TRIMESTRAL

PUBLICADA BAJO LOS AUSPICIOS DEL CONSEJO  
INTERNACIONAL DE FILOSOFIA Y CIENCIAS  
HUMANAS Y CON EL CONCURSO DE LA UNESCO

SUMARIO N° 58

- Gershom Scholem, *Misticismo y sociedad: Una paradoja creadora*.

Abraham A. Moles y Jean M. Oulif, *El tercer hombre, divulgación científica y radiotelefonía*.

Adolphe G. Horon, *Canaán y el Egeo: Puntualizaciones sobre sus orígenes greco-fenicios*.

Theodosius Dobzhansky, *La evolución creadora*.

Paul Demiéville, *Los primeros contactos filosóficos entre China y Europa*.

CRONICA

- Jean-François Bergier, *Historia y matemáticas*.

Suscripción anual (4 Nros.) 5.00  
 Número suelto 1.25  
 Nros: atrasados con antigüedad de 1 año 1.50

**SUSCRIBASE A AMARU revista de artes y ciencias**

En el Perú S/. 200.00. En el extranjero US \$ 6.00

—

Casilla 1301 — Lima - Perú

de la percepción al concepto y la imagen / la rebelión estudiantil / lima  
tradicional / dos narradores checos / vargas llosa sobre estrategia narra-  
tiva / ungaretti / belli / vargas vicuña / montes de oca / cisneros / ginsberg  
mejía sánchez / dorfman / silva cáceres / gómez de souza / dorazio

P

