

en mayo de 1898

bert Allen / *La carta muerta*

gè Secada / *Conversación con Richard Rorty*

is Loayza / *Inactualidad del Novecientos*

William Rowe / *Lectura del tiempo en Trilce*

NIROS

sana Reisz de Rivarola / *La historia como ficción
y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta*

mérico Ferrari / *Varela: explorando los "bordes
espeluznantes"*

guel Giusti / *Occidente: nuestras propias pregun-
tas*

ko Laurer / *Chile subterráneo*

do Ferré / *Sarday: una mística erótica*

En este número

Viñetas de Antonio Cisneros

hueso húmero

22

POFSIA

Pongr / La Hoz / Matuk.
Ginsberg

NARRACION

blancanieves en nueva york

ENSAYO

RODRIGO MONTOYA

LA
CULTURA
QUECHUA
HOY

hueso húmero
ediciones
UNMSM

hueso húmero

Nº 22

Julio

1987

SUMARIO

Francis Ponge / <i>Cuaderno del bosque de pinos</i>	3
Franco Moretti / <i>El momento de la verdad</i>	40
Luis La Hoz / <i>Los adolescentes</i>	55
Mario Montalbetti / <i>El modelo fotográfico</i>	64
Eugenio Viejo, Martha Nesta, Irene Prieto, María del Mar Moya, Fernando Hampe, Carmen Raball, Jaime Giordano, Drusoula Lytra / <i>Blancanieves en Nueva York</i>	70
Patricia Matuk / <i>Cuatro poemas</i>	87
Alejandro San Martín / <i>Textos</i>	92
Allen Ginsberg / <i>Tres poemas</i>	103
EN LA MASMÉDULA	
Aníbal Quijano / <i>La tensión del pensamiento latinoamericano</i>	106
David Sobrevilla / <i>Repensando una crítica</i>	113
LIBROS	
Américo Ferrari / <i>Westphalen y la poesía por rehacerse</i>	126
Abelardo Sánchez León / <i>Romualdo: un grito de guerra literario</i>	138
Mirko Lauer / <i>Gullar: más allá del valor oficial</i>	145
Edgard O'Hara / <i>Palabras, ¿qué hacen por la noche?</i>	151
<i>En este número</i>	154
Viñetas de Viola Alayza	

HUESO HÚMERO

es una revista de artes y letras que publican
Francisco Campodónico F., Editor

y
Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN:

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Juan Acha, Rodolfo Hinostroza,
Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario
Montalbetti, Julio Ortega*

ADMINISTRACIÓN: *Jaime Campodónico V.*

Impresión: *INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.*

Suscripción y canje: *Conquistadores 1130, San Isidro,
Lima, Perú*

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá
correspondencia sobre ellos

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 5.50, vía aérea

US\$ 4.50, vía superficie

CUADERNO DEL BOSQUE DE PINOS / FRANCIS PONGE

A mi desaparecido amigo Michel Pontremoli

SU REUNIÓN

Su unión X *RECTIFICÓ estos árboles*
En vida X *a abastecer madera muerta*

EL PLACER DE LOS BOSQUES DE PINOS

7 de agosto de 1940.

El placer de los bosques de pinos:

Se deambula a gusto (entre estos grandes fustes cuya apariencia está entre el bronce y el caucho). Están bien desbastados. De todas las ramas bajas. No hay anarquía, maraña de lianas, escombros. Uno se sienta ahí, se estira a gusto. Reina un tapiz total. Raras peñas los amueblan, algunas flores muy bajas. Reina ahí una atmósfera afamada por sana, un perfume discreto y de buen gusto, una musicalidad vibrante, más dulce y agradable.

Estos grandes mástiles morados todavía con su ganga de líquenes y cortezas rugosas, desgajadas.

Sus ramas se pelan y sus troncos se descortezan.

Estos grandes fustes, todos de una especie perfectamente definida. Estos grandes mástiles negros o a lo menos criollos.

7 de agosto de 1940 — Atardecer.

Un fácil deambular a pie entre estos grandes mástiles negros o a lo menos criollos, encortezados todavía y liquenosos hasta mediana altura, graves como el bronce, flexibles como el caucho.

*

(Yo no diría *robusto* pues este adjetivo le cae mejor a otra especie de árboles).

*

Ninguna maraña de cuerdas ni de lianas, ninguna tabla sino tapices espesos por el suelo.

*

Robusto le cae a otra clase de arboles, sin embargo el pino *lo* es, aunque más que otro cualquiera ceda y no se rompa...

*

Un asta y un cono y pomas cónicas.

8 de agosto de 1940.

Entre la profusión... Al pie de estos grandes mástiles negros, o a lo menos criollos, ningún embrollo, ninguna molestia de lianas ni de cuerdas, ninguna tabla lavada por los suelos sino un tapiz espeso.

Desde la base a la mediana altura rizados y liquenosos...

*

Ningún serpenteo de lianas o de cuerdas que moleste al paseante entre la profusión de estos mástiles negros o criollos, desde la base a la mediana altura aún del todo liquenosos.

*

Desbastados (hasta mediana altura) de sus ramas, a la vez por su propio cuidado exclusivamente por la cima verde (del cono verde a su cima), y por la seria oscuridad concertada en su muchedumbre...

Así es cómo los propios pájaros son relegados a las alturas.

*

Es maravilloso: estos tapices de jade, en estas comarcas donde hubiera parecido que todo interés vegetal se desprendiera, donde todas las ramas bajas se derribaran, muertas en masa.

*

¿No es el pino el árbol que da más gajos muertos? ¿Qué se desprende del mayor de sus miembros, la mayor parte de sí, que más se desapega de aquello, privándolo de toda savia para solo provecho de la cima (como verde)? De ahí el olor de santidad que reina en los parajes de los troncos...

No flamea sino por su extrema cima: casi como una vela.

Este es un árbol fuertemente odorífero, y no sólo por su flor.

9 de agosto de 1940.

Eso relega, muy a lo alto y muy a lo dulce, los efectos del viento, las aves y las mariposas mismas. Y el concierto vibrante de miríadas de insectos.

*

De aspecto senil, cano como la barba de los negros viejos.

*

Bien se está allí, debajo, mientras que a las cimas les ocurre algo muy dulcemente balanceado y musical, muy dulcemente vibrante.

*

Es preciso que a través de todos estos desarrollos (progresivamente caducos, no importa) el asta persista y se perciba.

*

Tales mástiles desde la base a la mediana altura
 Completamente rizados, liquenosos como un criollo viejo,
 Sin que medien molestias de lianas o de cuerdas
 { (Sin tablas lavadas por los suelos)
 Sin tablas lavadas por los suelos, sino tapices espesos
 Y llevando a los cielos { (tocados)
 sombreros cónicos y
 verdes
 Que el viento atraviesa, que tamizan la luz...
 No velas tensadas, sino algunos frutos apretados
 Como piñas...

9 de agosto de 1940 — Tarde.

¡No!

Definitivamente, es preciso que vuelva *al placer del bosque de pinos*.

¿En qué consiste este placer? Principalmente en esto: el pinar es *una pieza de la naturaleza*, hecha de árboles todos de una especie netamente definida; pieza bien delimitada, generalmente bastante desierta, donde uno encuentra refugio contra el sol, contra el viento, contra la visibilidad; pero no refugio absoluto, no aislamiento. ¡No! Es un refugio relativo. Un refugio no disimulado, un refugio no mezquino, un refugio noble.

Es también un lugar (esto es propio de los bosques *de pinos*) donde se deambula a gusto, sin tallares, sin ramajes a la altura humana, donde uno se estira limpiamente, sin mollicie, pero con bastante comodidad.

Cada bosque de pinos es como un sanatorio natural, también un salón de música... un cuarto, una vasta catedral de meditación (una catedral sin púlpito, por suerte) abierta a los cuatro vientos, pero con tantas puertas que es como si estuvieran cerradas. Pues ahí vacilan ellos.

*

¡Oh respetables columnas, seniles mástiles!
 Columnas propectas, templo de la caducidad.

*

Nada riente, pero qué saludable holgura, qué templanza de los elementos, qué salón de música tan sobriamente perfumado, sobriamente adornado, tan bien hecho para el paseo serio y la meditación.

*

Todo está ahí dispuesto, sin exceso, para dejar al hombre a solas. Ahí vegetación y animación son relegadas a las alturas. Nada que distraiga la mirada. Todo para adormecerla, a través de esta multiplicación de columnas similares. No hay anécdota. Todo desarma la curiosidad. Pero todo esto casi sin quererlo y *en el medio de la naturaleza*, sin separación tajante, sin voluntario aislamiento, sin grandes gestos, sin colisiones.

De tanto en tanto, una roca solitaria agrava aún el carácter de esta soledad, fuerza a lo serio.

*

Oh sanatorio natural, catedral dichosamente sin púlpito, salón de música donde ella

es tan $\left\{ \begin{array}{l} \text{discreta} \\ \text{dulce y relegada} \end{array} \right.$

en las alturas (tan salvaje y delicada a la vez), salón de música o de meditación —sitio hecho para dejar al hombre a solas en medio de la naturaleza, con sus pensamientos, para perseguir un pensamiento...

... Para devolverte tu cortesía, para imitar tu delicadeza, tu tacto (instintivamente soy así) — no desarrollaré dentro de ti pensamiento alguno que te sea extraño, *sobre ti voy a meditar:*

“Templo de la caducidad, etc...”

*

—“Creo que empiezo a darme cuenta del placer propio de los bosques de pinos”.

12 de agosto de 1940.

Una infinidad de tabiques y de trabas hace del bosque de pinos una de las piezas de la naturaleza mejor combinadas para el ocio y la meditación de los hombres.

Ningún agitarse de hojas. Mas al viento y a la luz se pone tanta fina aguja, que de allí resulta una templanza y como una derrota casi total, un desmayo de las cualidades ofensivas de esos elementos y una emancipación de perfumes poderosos. La luz, el mismo viento, son tamizados, filtrados, refrenados, trocados en benignos y, hablando con propiedad, en inofensivos. Mientras que las bases de los troncos permanecen perfectamente inmóviles, las cimas solamente se balancean.

12 de agosto de 1940 — Noche.

El bosque de pinos es también una especie de *hangar*, está construido como un hangar, un galpón, o un cobertizo (hall).

Mástiles seniles tocados de verdeantes tupés cónicos. A propósito de tupés, los *abetos* son peonzas verde oscuro (pero eso es otro asunto).

*

Cobertizo de agujas oloríficas, de horquillas vegetales, auditorio de miríadas de insectos, oh templo de la caducidad (caducidad de ramas y de pelos) cuyas cimbras-auditorio —invernadero de miríadas de insectos— son sostenidas por un bosque de mástiles seniles, completamente rizados, liquenosos como criollos viejos...

Lenta fábrica de madera, de mástiles, de *postes*, de cimbras, de vigas.

Bosque sin hojas, olorífero como el peine de una pelirroja.

*

¿Vivo, insecto yo, en medio del cepillo o del peine odorífero de una gigante...?

...Bosque cuyos plumeros se despluman.

*

Si las hojas semejan plumas, las agujas de los pinos parecen más bien pelos.

*

Pelos duros como dientes de peine.

Pelos de cepillo, pero duros como dientes de peine.

¿Vivo en medio de la brucería (cepillo, peine y cabellos) de una olorífera gigantesca pelirroja... Y música, vibrante en las cimbras, de miríadas de insectos, millón de centellas animales (chisporroteo)...?

...En tanto que uno de sus finos pañuelos flota al cielo azul, en lo alto.

13 de agosto de 1940 — Mañana.

Intentemos resumirnos. Hay:

La holgura

a) *del paseo:*

sin ramas bajas

ni plantas altas

ni lianas.

Tapices espesos. Algunas rocas los amueblan.

b) *y de la meditación:*

atemperamiento de la luz

del viento.

Perfume discreto.

Ruidos, música discreta.

Atmósfera sana.

Vida entre bastidores.

Dulce acompañamiento musical a la sordina.

Evoluciones holgadas, entre tantas columnas, con un paso casi elástico, sobre estos tapices espesos hechos de horquillas vegetales. Laberinto holgado.

¡Cuán holgados paseamos por entre estas columnas, por entre estos árboles tan bien despojados de sus ramas caucas!

13 de agosto de 1940 — Atardecer.

En numerosos lugares del mundo se forman, crecen y robustecen incesantemente, según el mismo modelo, edificaciones más o menos vastas una de las cuales intentaré describir:

Cuentan con un piso bajo muy alto de techo (aunque este último término sea impropio), y, encima, una infinidad de pisos, o más bien una estructura complicada en extremo que constituye pisos superiores, techo y tejado.

Hablando con propiedad, no más muros que techo: tienen más bien algo de cobertizo, o galpón.

Infinitas columnas sostienen esta ausencia de tejado.

17 de agosto de 1940.

He releído los nombres de Apollinaire, de León-Paul Fargue... y siento vergüenza por el academicismo de mi visión: falta de arrobamiento, falta de originalidad. No dar a la luz sino aquello que sólo yo puedo decir. En lo que se refiere al bosque de pinos, acabo de releer mis notas. Pocas cosas merecen ser conservadas. —Lo que importa en mí es la seriedad con que me acerco al objeto, y por otra parte la muy grande exactitud de la expresión. Pero es necesario que me despoje de la tendencia a decir cosas llanas y convencionales. Si es para eso, no vale en realidad la pena escribir.

¡Bosque de pinos, surgid de la muerte, de la irrelevancia, de la inconciencia!

Exuberancia sin fin, patio de $\left\{ \begin{array}{l} \text{columnas} \\ \text{mástiles seniles} \end{array} \right.$

peinados en plantas superiores y techo de un millón de horquillas verdes entrecruzadas.

Y por tierra un tapiz clásico de horquillas, levantado a veces por la curiosidad enfermiza y prudente de los hongos.

*

Fábrica de madera muerta. (Entro a esta importante fábrica de madera muerta). Lo que allí dentro nos complace

es la *perfecta sequedad*. Que asegura vibraciones y musicalidad. Algo metálico. Presencia de insectos. Perfumes.

Emerged, bosque de pinos, emerged en la palabra. No se os conoce. — Revelad vuestra fórmula. — No en vano habéis llamado la atención de F. Ponge.

18 de agosto de 1940.

En agosto de 1940 gané la confianza de los bosques de pinos. En esta época, estas especies particulares de hangares, galpones y cobertizos naturales tuvieron la suerte de salir del mundo mudo, de la muerte, de la irrelevancia, para ingresar en el de la palabra, de la utilización por el hombre para sus fines morales, en fin en el Logos o, si se prefiere, y por analogía, en el Reino de Dios.

20 de agosto de 1940.

Aquí, donde se yergue una profusión relativamente ordenada de mástiles seniles, tocados de conos verdeantes, aquí, donde sol y viento son tamizados por un infinito entrecruzarse de agujas verdes, aquí, donde el suelo está recubierto de un espeso tapiz de horquillas vegetales: aquí, se fabrica lentamente la madera. En serie, industrialmente, pero con lentitud majestuosa, aquí se fabrica madera. Aquí se configura en silencio y con majestuosa lentitud y prudencia. Con seguridad y también con éxito seguro. Hay subproductos: oscuridad, meditación, perfume, etc., haces de calidad menor, piñas (frutos apretados como piñas), horquillas vegetales, musgos, helechos, arándanos, hongos. Pero, a través de toda clase de desarrollos, uno tras otro caducos (pero qué importa), la idea general se mantiene y logra entreverse el asta, el mástil: la viga, la tabla.

El pino (no estaría muy lejos de afirmar que) es la idea elemental del árbol. Es una I, un tallo, y el resto poco importa. Es por lo que suministra —de sus inevitables desarrollos horizontales— tanta madera muerta. Fuera. Es que sólo importa el tallo, muy recto, esbelto, ingenuo y sin divergir de esta fuerza ingenua y sin remordimientos, ni retoques,

ni arrepentimientos. (En un impulso sin arrepentimiento, tan simple y tan recto).

Todo progresa también hacia una perfecta sequedad...

*

¿Habré penetrado en la brucería (cepillos, peines de mangos finos cincelados de líquenes, horquillas) de una gigantesca pelirroja, criolla, entre estos enredos, estos densos perfumes? ¿Y estas grandes piedras aquí y allá abandonadas sobre la mesita del tocador? Sí, es cierto, aquí estoy, y eso no deja de tener su encanto y su sensualidad. Es una gran idea para que un poeta menor se contentara con desarrollar.

Pero, ¿por qué tantas ramas muertas se secarán, por qué este masivo despojo de los troncos, y por qué en consecuencia esta holgura del pasear entre ellos, sin lianas, sin cordajes, ni suelo liso, este tapiz espeso, esta oscuridad meditativa, este silencio? Porque ¿no es el pino el árbol que más suministra madera muerta, que más totalmente se desentiende de sus desarrollos laterales pasados, etc., etc.? Así llego a una idea quizá menos seductora en un principio (menos deslumbrante, menos cosmética), pero más seria y más cercana a la realidad de mi objetivo..., etc.

21 de agosto de 1940.

Hablemos nada más: cuando se penetra en un bosque de pinos, en un verano de gran calor, el placer que se siente es muy semejante al que ofrecería el tocador contiguo al baño de una salvaje aunque noble criatura. Brucería olorífera en una atmósfera recalentada y en los vapores que suben de la bañera lacustre o marina. Cielos como trozos de espejos a través de los cepillos de largos mangos finos cincelados de líquenes. Olor *sui generis* de los cabellos, de sus peines y de sus horquillas. Transpiración natural y perfumes higiénicos mezclados. Abandonadas sobre la mesita del tocador, gruesas piedras ornamentales aquí y allá, y en las cimbras ese chisporroteo animal, este millón de centellas animales, esta vibración musical y canora.

Cepillos y peines a la vez. Cepillos donde cada pelo tiene la forma y el brillar de un diente de peine.

¿Por qué ha elegido ella cepillos de pelo verde y mangos de madera violeta cincelados de líquenes verde gris? Porque esta noble salvaje es quizás pelirroja, y se sumergirá luego en la bañera lacustre o marítima contigua. Este es el tocador de Venus, con la bombilla Febo instalada en la pared de espejos.

He ahí un cuadro del que no estoy descontento, ya que da razón de un placer que todo hombre siente al penetrar, en agosto, en un bosque de pinos. Un poeta menor, y hasta un poeta épico, se hubiera quizás contentado con esto. Pero somos algo distinto a un poeta y tenemos algo distinto que decir.

Si hemos entrado a la intimidad de esos aposentos privados de la naturaleza, si gracias a ello han tenido la suerte de nacer a la palabra, no ha sido únicamente para que diésemos antropomórficamente razón de ese placer sensual; es porque de ello deriva un co-nacimiento más serio. Vayamos pues más a fondo.

FORMACIÓN DE UN ABSCESO POÉTICO

22 de agosto de 1940.

En invierno: Templo de la caducidad.

Carcomidas por los líquenes, las ramas bajas han perecido. Y ningún estorbo a media altura. Ningún serpenteo de lianas ni de cuerdas. Se deambula a gusto entre estos mástiles seniles (completamente rizados, liquenosos como viejos criollos), cuyas greñas se enredan en las alturas.

En agosto: Es, totalmente rodeado de espejos, un co-bertizo de oloríferas horquillas, levantadas a veces por la curiosidad enfermiza y prudente de los hongos; una brucería con largos mangos de madera violeta, cincelados, con pelos

verdes, elegida por la noble y salvaje pelirroja que sale de la bañera, humeante, lacustre o marina de al lado.

Variante

¡Templo de la caducidad! *En invierno*, carcomidas por los líquenes, las ramas bajas han perecido. Y ningún estorbo a media altura, ningún serpenteo de lianas ni de cuerdas. Se deambula a gusto entre estos mástiles seniles cuyas greñas no se enredan más que con los cielos.

En agosto, es, totalmente rodeado de espejos, un cobertizo de horquillas oloríferas (levantadas a veces tras alguna lluvia por la curiosidad enfermiza y prudente de los hongos) una brucería con largos mangos cincelados, con pelos verdes, para la llameante creatura que sale de la bañera humeante marina y lacustre de al lado.

24 de agosto de 1940.

Expresiones simples y exactas para retener acerca del bosque de pinos.

Lenta fábrica de madera.

*

¿No es el pino el árbol que abastece más madera muerta?

*

Por tierra un grosor elástico de horquillas oloríferas cuya sequedad es levantada a veces tras alguna lluvia por la curiosidad enfermiza de los hongos.

*

... Y no hay hojas que se agiten entre estos mástiles seniles cuyos tupés cónicos se enredan con los cielos.

*

*Palabras para buscar en el diccionario:**(he llegado a este punto)*¹*Caduc* (caduco): que está a punto de caer.*Caducité* (caducidad): falta de persistencia de una parte.*Fournaise* (hoguera): 1º gran fuego; 2º fuego muy ardiente; 3º por exageración, lugar muy caldeado.*Cosmétique* (cosmético): igual origen que *cosmos*: mundo, orden, aderezo.*Encombre* (escombro): accidente que impide, pero viene de *incombrum*: hacinamiento de *madera derribada* (he aquí una magnífica confirmación).*Serpentement* (serpenteo): visto.*Licuen* (liquen): vegetales ágamos cuya vida es interrumpida por la sequedad.*Halle, halliers* (cobertizo, celosía): visto.*Elastique* (elástico): que vuelve a su primera forma.*Champignon* (hongo): que se da en lugares campestres (*etim*).*Brosserie* (brucería): no. Bruzas. Brozas.**Négligents* (negligentes): de *nec legere*, no tomar, no coger. Encaja mal.

*

Es ante todo una lenta fábrica de madera.

*

Es preciso que a través de todos los sucesivos desarrollos laterales —progresivamente liquenosos y caducos, no importa (por exagerada superposición de líquenes)— se vea el asta que persiste a favor del único y cada vez más excel-

1. En La Suchère me encontraba sin modo de conseguir un diccionario. Anoté pues sólo las palabras a buscar. Lo que retuve de las definiciones del diccionario no fue inscrito ante estas palabras hasta varias semanas después, hacia finales de septiembre.

* En francés: *Brossailles* (palabra inventada por Ponge a partir de *brosse* —cepillo—) y *Broussailles* (espinas, arbustos espinosos que crecen en los bosques). (N. del E.)

so tupé cónico que yergue varias veces siete candelabros a los cielos.

*

Cobertizo caldeado.

Antro cosmético en estío.

Cobertizo de horquillas oloríferas, donde en medio de su brucería de pelo verde, de largos mangos cincelados, seca al instante la noble y salvaje pelirroja que sale de la bañera humeante marina o lacustre de al lado.

*

Cobertizo caldeado en verano, rodeado de espejos — donde, sobre un tapiz elástico en el suelo de horquillas oloríferas, en medio de una brucería de largos mangos de madera violeta, cincelados, de pelos verdes, viene a secarse al acto la noble y salvaje pelirroja que sale de la bañera humeante, marina o lacustre, de al lado.

25-26 de agosto de 1940.

Cobertizo caldeado en verano. Celosías elementales rodeadas de espejos. En la penumbra caldeada de una brucería numerosa de pelo verde, de largos mangos de madera violeta, cincelados, se seca al acto sobre el tapiz elástico en el suelo de horquillas oloríferas toda forma que sale de la bañera humeante marina o lacustre de al lado.

*

El bosque de pinos

Brucería alpina de espejos rodeada.

Fronda de pelos verdes con los mangos morados

A tu penumbra cálida toda de sol manchada

Vino a peinarse Venus al salir de la bañera

O lacustre o marina a un lado humeante

De ahí el tapiz en suelo elástico y bermejo

De horquillas oloríferas

Sacudidos allí por negligentes cimas

{ —Y mi placer también de allí gozar mi sueño
Y este manto oblicuo de tejido sin sueño
...Flota el oblicuo manto de tejido sin sueño

*

Variante

Cepillería alpina —rodeada de espejos—
Fronda de pelos verdes con los mangos morados...
Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo
De horquillas oloríferas
Sacudidos allí por negligentes cimas

En la penumbra cálida toda de sol manchada
Seca pronto la ninfa al salir de la bañera
O lacustre o marina a un lado humeante
Bajo esas cintas tendidas de tejido sin sueño

*

Otra

Alta brucería de espejos rodeada
Frondosos pelos verdes con los mangos morados.
En su albornoz, penumbra de sol manchada,

Sécase pronto Venus al salir de la bañera
O lacustre o marina a un lado humeante
Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo
De horquillas oloríferas
Sacudidos allí por tantas cabezas negligentes...

Flota el oblicuo manto de tejido sin sueño.

*

Un aspecto del bosque de pinos

Brucería alpina, fronda de pelos verdes
Con los mangos morados de espejos rodeados...

En su penumbra cálida de sol manchada
 Vino a peinarse Venus al salir de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante
 De ahí el tapiz en suelo, elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por negligentes cimas,

Var. { Y estas cintas tendidas de tejido sin sueño.
 Y estas telas al sesgo por moscas sin sueño.

*

Variante

La alta brucería de espejos rodeada,
 Fronda de pelos verdes con los mangos morados...
 En albornoces de sombra de sol manchada,

Secad, cuerpos vaporosos surgidos de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante
 Sobre el tapiz en el suelo elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por negligentes cimas

Y en { de esas cintas de tejido sin sueño.
 medio { de esas cintas oblicuas sin sueño.
 Var. { de esas telas oblicuas sin sueño.

28 de agosto de 1940.

La alta brucería de espejos rodeada
 Fronda de pelos verdes con los mangos morados...
 En albornoz de sombra de sol manchada

Venus vino a peinarse al salir de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante...
 De ahí el tapiz en suelo elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por tantas cimas negligentes,

{	Y estas cintas	{	al sesgo de tejido sin sueño
	<i>Var.</i>		tejidas de átomos sin sueño
{	Y estas olas de cintas de tejido sin sueño		

*

Variante

La alta brucería, fronda de pelos verdes
 Con mangos cincelados de espejos rodeados
 ¿Ahí peinóse Venus al salir de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante?
 Quedan, sobre el tapiz elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por tantas cimas negligentes,
 Albornoz de penumbra de sol manchado,
 Tejido oblicuamente de átomos sin sueño

*

Otra

Brucería antigua, fronda de pelos verdes,

Con mangos cincelados de espejos rodeados...
 En albornoz de sombra de sol manchado

Se oculta Venus surgida de la bañera
 O marina o lacustre a un lado humeante.
 No quedan, al tapiz elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por tantas cimas negligentes,
 Sino cintas tejidas de átomos sin sueño.

*

Otra

Toda una brucería, fronda de pelos verdes

Con los mangos morados de espejos rodeados

Oculto una forma surgida de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante
 Que no deja al tapiz elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por tantas cimas negligentes
 Sino un albornoz de penumbra de sol manchada
 Tejido oblicuamente de átomos sin sueño.

*

Otra

Brucería, fronda de pelos verdes
 Con los mangos morados de espejos rodeados:
 ¿Allí peinóse Venus surgida de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante?
 —Quedan un albornoz de sombra de sol manchada
 Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por tantas cimas negligentes,
 Y unas cintas tejidas de átomos sin sueño.

*

Otra

Brucería alpina, fronda de pelos verdes
 Con los mangos morados de espejos rodeados.

Del cuerpo centelleante salido de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante,
 Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidos allí por tantas cimas negligentes.
 Queda un albornoz de sombra de sol manchada
 Tejido oblicuamente de átomos sin sueño.

*

Otra

En la brucería, fronda de pelos verdes
 Con los mangos morados de espejos rodeados,

De ti, cuerpo radiante surgido de la bañera,
O lacustre o marina a un lado humeante,
No queda en el tapiz elástico y bermejo
De horquillas oloríferas
Sacudidos allí por tantas cimas negligentes,
Sino un albornoz de penumbra de sol manchada
Tejido oblicuamente de átomos sin sueño.

31 de agosto de 1940.

El sol en el bosque de pinos

Brucería alpina, frondosos pelos verdes,
Con los mangos morados de espejos rodeados...
Que se presente Febo salido de la bañera
O lacustre o marina a un lado humeante,

Ya no queda — en el tapiz elástico y bermejo
De horquillas oloríferas
Sacudidas allí por tantas cimas negligentes
Sino un albornoz de penumbra de sol manchada

Var. { Tejido oblicuamente de átomos sin sueño
Surcado constantemente por moscas sin sueño.

*

(Var.)

Sino penumbra por átomos de sol poblada
Surcada con frecuencia por moscas sin sueño.

*

Variante

Por esta brucería, fronda de pelos verdes,
Con los mangos morados de espejos rodeados,

Var. { De todo cuerpo radiante
 Del resplandor divino salido de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante

Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidas allí por tantas cimas negligentes

No queda sino penumbra de sol manchada
 Y unas cintas tejidas de átomos sin sueño.

*

Sol en el bosque de pinos

En la brucería, fronda de pelos verdes
 Con los mangos morados de espejos rodeados

Que un cuerpo radiante penetra salido de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante
 Ya no queda tejido de moscas sin sueño
 Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo
 De horquillas oloríferas
 Sacudidas allí por tantas cimas negligentes
 Sino un albornoz de penumbra de sol manchada

*

*Las moscas plañideras
 o el sol en los bosques de pinos*

Por la brucería, fronda de pelos verdes
 Con los mangos morados de espejos rodeados

Que un cuerpo radiante penetra salido de la bañera
 O lacustre o marina a un lado humeante
 Ya no queda en provecho de las moscas sin sueño
 Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo

De horquillas oloríferas
Sacudidas allí por tantas cimas negligentes
Sino un albornoz de penumbra de sol manchada

Francis Ponge
La Suchère, agosto de 1940.

*

Variante:

Verso 3º: Del cuerpo centelleante salido de la bañera

Verso 5º: Nada queda...

2 de septiembre de 1940.

NÓTA BENE

Si se adopta esta variante, y teniendo en cuenta que los dísticos PC y DO y el terceto SDS son inalterables, su orden y el de los versos N y Si se vuelven libremente intercambiables, siempre que Sí permanezca después de N.

*

Estos son los elementos inalterables:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | { | Por la brucería, fronda de pelos verdes |
| | { | Con los mangos morados de espejos circundados |
| 2 | { | Del cuerpo centelleante salido de la bañera |
| | { | O lacustre o marina a un lado humeante |
| 3 | { | Nada queda en provecho de las moscas sin sueño |
| | { | Sobre el tapiz en suelo elástico y bermejo |
| 4 | { | De horquillas oloríferas |
| | { | Sacudidas allí por tantas cimas negligentes |
| 5 | { | Sino un albornoz de penumbra de sol manchada |

Se podrá, desde entonces, ordenar estos elementos *ad libitum* de la manera siguiente:

1 2 3 4 5	1 4 2 3 5
1 2 4 3 5	1 4 3 2 5
1 2 3 5 4	1 4 3 5 2
1 3 2 4 5	
1 3 5 4 2	2 3 4 5 1
1 3 4 2 5	2 4 3 5 1
1 3 2 5 4	
1 3 5 2 4	2 3 1 4 5
1 3 4 5 2	etc., etc.

Sin embargo, la secuencia 4-1 es desaconsejable (*por tantas cimas negligentes por la brucería...*)

TODO ESO NO ES NADA SERIO

Todo esto no es nada serio. ¿Qué he ganado en estas once páginas (pp. 13 a 23) y estos diez días? — Poca cosa al lado de la molestia que me he tomado.

Sólo esto:

1º que el bosque de pinos está como rodeado de espejos, de cristales (pero esto ya fue anotado en las pp. 12-13);

2º la expresión *fronda*, que es exacta;

3º que las horquillas son "sacudidas allí por tantas cimas negligentes", lo que es bastante bonito, da cuenta bastante bien del perezoso balanceo de las copas de los pinos — pero tendré que buscar *negligente* en el diccionario...;

4º la imagen del albornoz, la palabra misma *albornoz*, que es exacta al hablar de Venus, porque es la prenda que uno se arroja a las espaldas antes de peinarse.

5º *manchado*, que es muy exacto referido a una sombra manchada de sol, pues contiene un sentido peyorativo, una nota de imperfección en el sujeto que es preciosa;

6º Y SOBRE TODO la idea, la toma de conciencia de la siguiente realidad: a través del bosque de pinos no queda del sol sino penumbra, cintas oblicuas tensadas y moscas sin sueño.

Si sólo esto he ganado en diez días de trabajo incesante y *encarnizado* (puedo decirlo), entonces he perdido el tiem-

po. Me siento inclinado hasta a decir, el tiempo del bosque de pinos. Porque después de una eternidad de inexpressión en el mundo mudo, le apremia ser expresado ahora que le he dado tal esperanza, tal atisbo.

¿Por qué este desarreglo, este descarrío, este desvarío? Una vez más —tras de haber dado con el pequeño poema en prosa de las páginas 13-14—, he recordado las palabras de Paulhan: "De ahora en adelante el poema en prosa no es para ti" y quise hacer de este poema en prosa un poema en verso. Mientras que hubiera debido deshacer este poema en prosa para integrar los elementos interesantes que contenía en mi informe objetivo (*sic*) sobre el bosque de pinos.

Claro, Paulhan tenía razón. Pero aquí mi propósito no es hacer un poema, sino progresar en el conocimiento y la expresión del bosque de pinos, rescatar algo para mí —en lugar de romperme la cabeza y perder el tiempo, como lo he hecho.

NOTA

De paso, tengo que anotar un problema por reconsiderar cuando tenga tiempo: el de la diferencia entre conocimiento y expresión (relación y diferencia). Es un gran problema, lo advierto al instante. Brevemente, he aquí lo que deseo decir: diferencia entre la expresión de lo concreto, de lo visible, y el conocimiento, o la expresión de la idea, de la cualidad propia, diferencial, comparada, del sujeto. Para mejor darme a entender: en algunos poemas (todos fallidos): la rana, la bailarina, sobre todo el pájaro, el avispero, y este último (el sol en el bosque de pinos), hago expresionismo (¿?), es decir empleo, después de hallarlas, las palabras más exactas para describir al sujeto. Pero mi propósito es otro: es el conocimiento del bosque de pinos, es decir el destrozo de la cualidad propia de este bosque, y su *lección*, como decía. Me parece que aquí hay dos cosas bastante distintas, aunque, en los límites de la perfección de una y otra, suelen confluír...

Volvamos pues cuanto antes a nuestra búsqueda de *todo* lo que puede ser dicho a propósito del bosque de pinos, y *sólo* a este respecto.

Hay todavía ciertas distinciones:

Primero, es evidente que el bosque o la selva tienen una cualidad propia y en este sentido corro con frecuencia el riesgo de extraviarme.

Pero aquí no será grave mi extravío, pues el bosque *de pinos* posee evidentemente todas las cualidades de bosque o selva en general, *más* otras cualidades específicas en tanto que bosque de pinos. Basta advertirlo para luego no errar demasiado.

(De todos modos, si erro en mi bosque de pinos, no será más que un mal a medias, será incluso bueno, pues los bosques son evidentemente lugares propicios para errar, para la erranza, hay algo de laberinto en todo bosque).

Segundo, hay cualidades propias del pino, y cualidades específicas del pino en tanto que parte de un bosque de pinos. El pino es diferente según viva aislado o en sociedad. Es diferente también según esté situado en el interior o en el lindero del bosque del que forma parte. Quiero bastante a estos pinos de los lindes, obligados a ciertos sacrificios en su faz vuelta hacia campos al vacío, al mundo no boscoso.

Recae sobre ellos la función de bordear su sociedad, ocultar sus arcanos, ocultar la desnudez interior (la austeridad, el sacrificio, las faltas) mediante el desarrollo de sus partes bajas: deben ser menos severos.

para sus { expansiones sucesivas
desarrollos sucesivos que el pino

social (enteramente social). Se les permite conservar la memoria y la exhibición de sus antiguos desarrollos. Incluso viven por estos fragmentos de cosas tanto como por sus cumbres (oh, qué mal me expreso).

3 de septiembre de 1940.

Si los individuos del linde (linde o lindero: términos por verificar en el diccionario) ocultan bastante bien el interior de las miradas del exterior, ocultan muy mal el exterior de las miradas del interior. Se portan como vitrales, o mejor aún (pues no son traslúcidos) como vidriera de tela, o de piedra, o de madera tallada.

Cuando el bosque es suficientemente vasto y espeso, desde su corazón no se divisa el cielo lateral; es preciso avanzar hasta el linde, hasta el punto en que la espesura ya no se muestra opaca a la vista. Sería sublime realizarlo en una catedral: una selva de columnas tal que progresivamente se avanzara hacia la oscuridad total (cripta).

Y, sin embargo, es más o menos esto lo que se realiza en el bosque, *aunque no haya muro alguno al final* y que el monumento respire por todos sus poros en plena naturaleza, mejor que un pulmón, como bronquios.

Hasta podría decirse que ahí debiera estar el criterio del acabado, el hito de ese género de arquitectura: el punto donde la oscuridad total se realizara, teniendo en cuenta por ejemplo que entre cada columna debe dejarse un espacio de *tanto*, que permita un cómodo paseo, etc., etc.

*

En resumen, ¿qué es una selva? — A la vez un monumento y una sociedad. (Como un árbol es a la vez un ser y una estatua). Un monumento vivo, una sociedad arquitectónica. Pero ¿acaso son los árboles seres sociales? Nótese que ciertos árboles están más dispuestos que otros a vivir en sociedad. Por la pesadez de sus semillas, pero transportables pues por el viento y destinadas a caer al pie del padre o a muy poca distancia. En particular, la piña del pino, la bellota de la encina, todos los árboles de frutos gordos: manzanos, naranjos, perales, limoneros, melocotoneros, almendros, olivos, palmas datileras.

Otros están más dispuestos a ello por la enorme cantidad de flores, y, por lo tanto, de semillas, tan bien que fatalmente quedan algunas a sus pies: pienso en las acacias.

Los árboles de bayas pequeñas están menos dispuestos a ello puesto que, evidentemente, son las aves las encargadas de su diseminación: cerezos, serbales, etc.

Otros están visiblemente predispuestos a la vida más o menos solitaria por el carácter indudablemente cólico de sus semillas: en especial, los arces (en parejas).

En lo que a nuestro pino atañe, es probablemente, pues, un árbol social por naturaleza. ¿A qué distancia es lanzada

la semilla en el momento en que la piña se abre? (¿lo hace bruscamente, como la vaina de la vecina retama?) ¿Acaso se ha medido esta distancia? ¿Qué resultado le da al pino su calidad de árbol social? ¿Hablaemos de deberes y derechos? ¿Por qué no? Deberes: el de supeditar su libertad de desarrollo a la de sus vecinos; de hecho, se ve muy coactado por ellos, y no parece que aquí la fuerza del individuo cuente mucho, aunque evidentemente mucho su edad: hay una prioridad de la edad, etc., etc.

4 de septiembre de 1940.

En el pino hay una abolición de sus expansiones sucesivas (en el pino de los bosques sobre todo) que corrige afortunadamente, que anula la habitual maldición de los vegetales: tener que vivir eternamente con el peso de todos sus gestos desde la infancia. — A este árbol, más que a otros, le es permitido separarse de sus desarrollos antiguos. Tiene licencia de olvido. Cierto es que los desarrollos siguientes se parecen mucho a los antiguos, caducos. Pero que aquí no quede. El gozo es abolir y recomenzar. Además, esto ocurre siempre más arriba. Parece que algo se haya ganado.

9 de septiembre de 1940.

La unión { rectificó
modificó estos seres que,

solos, se hubieran hermosamente retorcido de desesperación o tedio (o éxtasis), que hubieran soportado todo el peso de sus gestos, lo que finalmente hubiera conformado bellísimas estatuas de héroes dolorosos. Pero su unión los ha liberado de la maldición vegetal. Tienen facultad de abolir sus expresiones primeras, licencia de olvido.

(Sujeción de las partes al todo. Sí, pero cuando cada parte es un ser, un individuo: árbol, animal [hombre], o palabra, o frase o capítulo — ¡entonces se vuelve dramático!).

Su unión también los protege del viento, del frío.

Solos, hubieran sido todo o nada, o tal vez sucesivamente uno después del otro: desarrollo perfecto hasta cierto punto — o atrofia, incapacidad de crecer a causa de los elementos adversos.

En sociedad el desarrollo se normaliza; además crea otra cosa: *el bosque*.

Algunos pudieron pensar que la solución óptima sería criar a los jóvenes pinos en almácigas, y luego —sin por ello sacrificar ninguno— transplantarlos de lugar en lugar para que cada cual consiga entonces su plena ocasión de desarrollo.

No obstante, convendría haberlos conservado en unión el tiempo suficiente como para que hayan adquirido ya la fuerza y la rectitud del tronco.

Pero se plantea aquí un asunto de primera importancia.

Mientras que al aire libre las ramas del pino se respetan mutuamente, se mantienen aisladas, no se enredan viciosamente (he aquí algo muy curioso, notorio), ¿sucede igual en la tierra de sus raíces? ¿Sería posible disociar un bosque por la base sin amputar peligrosamente cada individuo? ¿Quién sabe? ¿Quién quiere responderme? Esto es necesario para proseguir mi investigación...

*

Palabras buscadas más tarde en el diccionario:

Branches (ramas): brazo (celta).

Rama madre.

No asirse uno a las ramas (a lo que no es esencial).

Branche gourmande (chupón): la que se toma demasiado sitio.

Branche de charpente (ramas troncales): las que constituyen la forma del árbol y sostienen ramas pequeñas y frutales.

Proverbio: "Más vale arrimarse al tronco que a las ramas".

Branchu (ramoso): que tiene muchas ramas. Una idea *branchue* (bifurcada) que presenta dos ramas, dos alternativas. "Cree usted que esta idea bifurcada y horrorosa de cualesquiera de sus bifurcaciones..." (*Saint-Simon*).

- Halle* (mercado): 1º plaza pública generalmente cubierta; 2º construcción abierta a cuatro vientos. / Etim. *Halla*, templo (al.). Parece haberse dado aquí una confusión en el francés antiguo entre *halle* y el latín *aula* (patio).
- Hallier* (maleza): reunión de matorrales bastante espesos (Buffon dice: parajes antiguamente roturados y que no están cubiertos sino de pequeñas brozas).
Latín vulgar: *hasla*: rama.
- Hangar*: cobertizo abierto por diferentes lados y destinado a resguardar utensilios. De *angaros*: correo (*ángel*, palabra persa). Lugares donde se detenían los correos (¡o los ángeles!).
- Fournilles* (hornijas): encendajas y ramillas procedentes de los arbustos o vástagos y apropiadas para encender los hornos.
- Gaulis* (vástagos): ramas de un arbusto que se ha dejado crecer. Ramas que detienen a los cazadores que recorren la espesura de los bosques.
- Touffe* (fronda), *touffue* (frondoso): visto.
- Cimes* (cimas): de *cuma*, brote de $\chi\acute{\upsilon}\omega$: estar henchido por lo que ha sido engendrado (el capullo).
- Peignoir* (peinador, albornoz): sí, bata que uno se pone para peinarse.
- Taché* (manchado): visto.
- Entaché* (manchado): puede tomarse en sentido favorable, dado que mancha se emplea para referirse a cualidades.
- Pénombre* (penumbra): 1º término de astronomía; 2º media luz en general.
- Bois* (madera, bosque): 1º lo que está situado bajo la albu-
ra; 2º reunión de árboles.
- Forêt* (floresta): de *foresta*, terreno prohibido (extraño) a la cultura.
- Futaie* (oquedal): floresta de árboles altos (véase palabra anterior). Oquedal se opone a arbusto. Término corriente en francés antiguo: claros oquedales.
- Taillis* (arbusto espinoso): visto.
- Pin* (pino): nada especial. La piña o pistache. Piñón.
- Conifère* (conífero): sí, visto: que tiene frutos en forma de conos.

- Lisière* (lindero): de *liste* (linde), borde.
Orée (orilla): de *ora*, bordes (ésta envejece).
Expansion (expansión): extravasación, de *expandere*: despliegue.
Vitrage (vidriera): visto.
Vitrail (vitral): visto.
Rideaux (cortinas): visto.
Chicane (trabas): visto.
Branchie (bronquio): no, no tiene la misma etimología que *branches* (ramas).
Rectifier (rectificar): visto.
Conidie (conidio): polvo que recubre los líquenes, de *κονις*.
Préau (galpón, patio cubierto): absolutamente impropio, viene de *pré* (prado). Sería pertinente para claro y no para bosque.
Thalle (talo): visto.
Orseille (urchilla): especie de líquen, del apellido de quien lo ha clasificado.

*

Un bosque de 40 años se llama oquedal sobre arbusto.
 Un bosque de 40 a 60 años se llama medio oquedal.
 Un bosque de 60 a 120 años se llama joven oquedal alto.
 Un bosque de 120 a 200 años se llama oquedal alto.
 Un bosque de más de 200 años se llama oquedal alto en regresión.

Así pues, todo este pequeño opúsculo no es sino (apenas) un "oquedal sobre arbusto".

*

FIN DEL BOSQUE DE PINOS
 A PARTIR DE AQUÍ SE SALE AL CAMPO

APENDICE AL CUADERNO
DEL BOSQUE DE PINOS

I

PÁGINAS BIS

El texto que precede fue escrito a partir del 7 de agosto de 1940 en un bosque cerca de La Suchère, aldea de Haute-Loire donde el autor, tras mes y medio de éxodo por los caminos de Francia, acababa de reencontrarse con su familia. El autor permaneció en La Suchère más de dos meses, pero sobre este mismo cuaderno de notas, que representaba entonces todo su stock de papel, *nada* se halló escrito, sino este texto y algunas notas que ahora leeremos, paginadas *bis* en las fechas indicadas.

6 de agosto 1940.

“Lo que tendría ganas de leer”: éste podría ser el título, ésta la definición de lo que escribiré.

Privado de lectura desde hace varias semanas y meses, empiezo a tener ganas de leer.

¡Pues bien! Lo que tendría ganas de leer es lo que tengo que escribir (precisamente, no mucho eso...).

Pero, si me ausculto con un poco más de atención: no es sólo de lectura de lo que tengo ganas o necesidad; también de pintura, también de música (menos). Tengo pues que escribir de manera que satisfaga este complejo de necesidades.

Tengo que conservar esta imagen constantemente viva en mi espíritu: mi libro, solo (a la fuerza), sobre una mesa; que tenga yo ganas de abrirlo y leerlo (solamente unas páginas) —y de volver a él al día siguiente.

20 de agosto de 1940.

Cuántas cosas tendría para escribir, si yo fuera un simple escritor... y quizás debiera hacerlo.

El relato de este largo mes de aventuras desde mi partida de Rouen, hasta el fin del éxodo y mi llegada al Cham-

bon; hoy (por ejemplo), la relación de mi conversación con Jacques Babut; cada día, la de mis paseos y meditaciones, o de otras conversaciones semejantes o diferentes; el retrato de la gente que me rodea, que cruza mi vida y a quien por algún motivo he prestado atención; mis reflexiones sobre la situación política en Francia y del mundo en un momento histórico tan importante; las referentes a nuestra propia situación, nuestra incertidumbre del mañana...

Pero alguna falta me lo impide, y no es sólo pereza o miedo a la dificultad: me parece que no podría interesarme exclusivamente, como sin embargo convendría, y sucesivamente en alguno de estos temas. Me parece que, al enfrentarme con uno de ellos, pronto tendría la sensación de que no es esencial, de que pierdo el tiempo.

Y es al "bosque de pinos" al que por instinto vuelvo, al tema que me interesa por completo, que acapara mi personalidad, que me hace mover por entero. Este sí es uno de los pocos temas a los que me entrego (o en los que me pierdo) por entero: algo así como un sabio en su investigación particular.

No se trata de la relación, del relato, de la descripción, sino de la *conquista*.

Más tarde, el mismo día

Algo importante (retener) en mi conversación de hoy con Jacques Babut, el pastor.

Habíamos llegado ya allende el punto en que nuestras doctrinas se separan: la mía da confianza al hombre, la suya le rehusa toda confianza para siempre.

Hablábamos de lo que él llama el Reino de Dios, y yo con otro nombre. Y él me decía que la Redención, según las Escrituras, no sería perfecta para cada hombre hasta que ese Reino no se realice (esto encaja bastante bien con nuestra propia teoría)... "Pero aún es necesario, me decía, que ese Reino se realice universalmente, no sólo entre los hombres, sino entre las cosas..." y me citaba, según creo, a San Pablo.

—Sí, las cosas en el espíritu del hombre, contesté al azar.

Y más tarde, al describir al hombre nuevo de mis propios sueños, le decían que sin duda este hombre tendría la facultad de plantearse mucho más libremente los problemas esenciales, el del misterio circundante, el de la palabra también, que me interesa especialmente (añadí yo).

A partir de esos instantes de nuestra conversación di un paso más en mi "pensamiento".

Empiezo a advertir con cierta claridad cómo se conjugan en mí los dos elementos primeros de mi personalidad (¿?): lo poético y lo político.

Seguramente, la redención de las cosas (en el espíritu del hombre) no será plenamente posible hasta cuando la redención del hombre sea un hecho consumado. Y ahora comprendo por qué trabajo a la vez en preparar la una y la otra.

...El nacimiento al mundo humano de las cosas más simples, su toma de posesión por el espíritu del hombre, la adquisición de las cualidades correspondientes — un mundo nuevo en el que los hombres, a la vez, y las cosas, conocerán lazos armoniosos: ésta es mi meta poética y política. "¿También esto le parecería vaporoso...?" (Tendré que volver sobre este asunto).

II

CORRESPONDENCIA

El manuscrito del *Cuaderno del Bosque de Pinos*, abandonado el 9 de septiembre de 1940, fue confiado por el autor, hacia comienzos del año siguiente, a uno de sus amigos, MP., residente entonces en Marsella, que quiso pasarlo a máquina. Pronto una copia le fue enviada a otro amigo, G.A., el cual, vinculado a los medios literarios de la zona "libre", se había enterado de la producción literaria del autor. Tras leer G.A. este texto, derivó la correspondencia que sigue.

DE G.A. AL AUTOR

Marsella, 7 de marzo de 1941.

...Mis artículos en el "Figaro" han excitado a una banda de poetas jóvenes que me miran de soslayo... Pero no

he terminado: he entregado al "Jour" un artículo sobre el "oficio de poeta" que hará rechinar los dientes de los inspirados. Te lo enviaré... Y he preparado otro sobre la inspiración en cueros.

Naturalmente todo esto (incluso lo de estar en cueros) me conduce a tu bosque de pinos. Inútil —sí, útil— decirte que lo encuentro profundamente apasionante... Sin embargo, no puedo evitar lamentar que tu "heroísmo" frente al problema de la expresión tenga por resultado conducirte a pesar de todo a una especie de atolladero. Pues el resultado de tus esfuerzos corre gran riesgo de ser una perfección casi científica que, a fuerza de haberse purificado, tiende al agrupamiento de materiales intercambiables. Cada cosa en sí, rigurosamente específica y lograda, es excelente. La totalidad llega a ser una marquetería. Ya ves lo que quiero decir, aunque mal dicho.

La quimera es querer restituir integralmente el objeto. No conseguirás sino dar una idea, un momento, de *un* objeto. (Y quizás aun si tú eligieras, en lugar de un bosque de pinos, vibrante, evolutivo, un objeto de apariencia tan fija como el guijarro que es, después de todo, un organismo infinitamente cambiante).

¿Has vuelto a hacer la "experiencia" del bosque de pinos en invierno, en primavera? ¿Has caído en la cuenta de que tus pinos son pinos de regiones donde tú has vivido? ¿El pino rígido de largo fuste vertical (semejante al que se llama *pariccio* en los bosques de las montañas corsas, con que se hacen los mástiles de los navíos), pero que nada tiene en común con el bosque de pinos marítimos de mis costas —retorcidos, atormentados—, ni con los pinos parasoles, majestuosa y placenteramente solitarios—, ni con los pinos ligeros, trazados al carboncillo, de las regiones terrosas de Provenza o del Atico?

En vez de "momentaneizar" la eternidad de la cosa en sí (¿lo podría Dios mismo, oh orgulloso Francis que lanzas ese grito sublime sobre lo que los pinos te deben por haberte tú fijado en ellos?), creo que el artista no puede pretender nada mejor que eternizar el momento conjunto de la cosa y de sí.

¿Humildad? Sin duda. Mas no sin grandeza, y que encubre ya una ambición bastante fuerte.

Todo esto sobre el fondo de tu investigación. Pero la exposición, la revelación del método, me sigue apasionando mucho...

...¡Aquí nos reencontramos! ¿Recuerdas el folleto *Poèmes en commun* que publiqué antaño con C.S.? Era ya un ensayo de este tipo (*mutatis mutandis*). Allí hacía yo alusión a un trabajo que jamás publiqué, que conservo inédito: *Genèse d'un Poème*.

Lo que tú has hecho, antes y durante, paso a paso, palabra a palabra, en el *Bosque de pinos* (un poco a la manera del *Journal des Faux Monnayeurs* respecto de la novela), lo hice yo, después, retrospectivamente, en la *Ballade du Dee-Why* (que está en *Antée*) —al estilo de los comentarios de Dante a los sonetos de la *Vita Nova*, o de Poe en *El Cuervo*, etc...

Creo que hay aquí dos tentativas emparentadas; cada una a su modo arroja luces sorprendentes sobre las vías de la imaginación creadora. Si pudiéramos convencer a alguna revista para que las reuniera en una especie de número especial que podría llamarse, por ejemplo, *Nacimiento del Poema*, con una introducción, un "sombbrero" (y precisamente, oh, misteriosa correlación, mi artículo sobre la inspiración en cueros tiene por objeto preconizar los exámenes de este tipo), creo que podría ser muy interesante.

¿Qué te parece?

G. A.

DEL AUTOR A M. P.

Roanne, 16 de marzo de 1941.

...Sin duda tengo el espíritu perturbado por la primavera: la propuesta que he recibido de G.A. acerca del *Bosque de pinos* ha logrado casi enloquecerme. Te envió su carta. Realmente no me esperaba tal utilización de ese pobre texto. Hay momentos en que me siento totalmente crispado

(defensivamente) por la idea de ser *explicado*; otros, en los que la cosa decae, y en que me siento desanimado, capaz de permitir que todo siga su curso...

¡No! G.A. no ha comprendido (evidentemente) que se trata, en el rincón de este bosque, mucho menos del nacimiento de un poema que de una *tentativa* (que dista mucho de exitosa) *de asesinato de un poema por su objeto*.

¿Puedo prestarme a tal contrasentido? Honestamente, no lo creo.

Fíjate que, aparte de eso, estoy de acuerdo con lo de marquetería (tratándose de un cuarto de baño, tal vez hubiera preferido *mosaico*).

En caso de que no lo hubieras leído, adjunto el artículo de G.A. aparecido en el "Jour" del jueves pasado.

F. P.

P.S. (*dos horas después*).—Adjunto el proyecto de respuesta. Si lo apruebas, échalo al buzón. Gracias. No dejes de adjuntar el artículo del "Mémorial" relativo a Louis le Cardonnel y Pierre de Nolhac.

DEL AUTOR A G. A.

Roanne, 16 de marzo de 1941.

Leí tu artículo en "Jour" (así llamado por antifrase). Te sigo hasta el momento en que se vuelve (en mi opinión un poco vagamente) positivo.

Primero: personalmente, a pesar de lo que pienses (tal vez) y de lo que piense la mayor parte de la gente, no creo relacionarme con tu crítica pues *no me considero poeta*.

Segundo: en todo caso sostengo que cada escritor "digno de ese nombre" debe escribir en *contra* de todo lo escrito hasta él (*debe* en el sentido de *se ve forzado a, está obligado a*) —incluso en contra de todas las normas existentes. Además las cosas siempre han sucedido así; hablo de la gente con temperamento.

Por supuesto, y esto lo has captado bien, estoy terca-mente imbuido de técnica. Pero soy partidario de una téc-

nica por poeta, e incluso, en última instancia, de una técnica *por poema* —que determinaría su objeto.

Así, para el *Bosque de pinos*, si se me permite presentarlo de este modo, ¿no es el pino acaso el árbol que abastece (en vida) *más madera muerta...*?

¿Colmo del preciosismo? —Sin duda. Pero, ¿qué remedio? Una vez que se ha imaginado este tipo de dificultades, el honor exige que uno no los evite... (y además, es muy entretenido).

*

Otra cosa a propósito de tu serie de artículos (pero aquí no puedo insistir): me parece que proponer en la actualidad lo que llamaría "medidas de orden" en poesía es hacer el juego a quienes proclaman: primero: "Hasta el presente hubo desorden", y segundo: "Nosotros somos quienes impondremos el orden": lo cual representa la impostura fundamental de nuestro tiempo... No, mira, en el arte (al menos) hay, debe haber la revolución, el terror permanentes y, en la crítica, es el momento de callarse, a falta de poder denunciar los falsos valores que se nos pretende imponer. Con este propósito, y para mostrarte *el peligro*, adjunto un artículo aparecido en el "Mémorial de Saint-Etienne" el mismo día que el tuyo en "Jour".

Sentado esto, harás por el *Bosque de pinos* exactamente lo que mejor te parezca. Captas ahora que, en mi espíritu, *de ningún modo* se trata del nacimiento de un poema, sino más bien de un esfuerzo en *contra* de la "poesía". Y no, por supuesto, en favor del bosque de pinos (no estoy completamente loco); sino en favor del espíritu que puede recibir con esto alguna lección, y aprehender algún secreto moral y lógico (según la "característica" universal, si quieres).

F. P.

El Bosque de pinos quedó inédito. Pero recogemos todavía un extracto de una segunda carta dirigida por el autor a G. A., a propósito del "oficio poético":

Roanne, 22 de julio de 1941.

...Pues ¿qué entiendes tú por "oficio poético"? En lo que a mí se refiere, estoy siempre más convencido de que mi oficio es más científico que poético. Se trata de llegar a formas claras, tal como: "*Una malla carcomida arrastró toda la obra. Paciencia sin premura de tiempo, etc...*"

Necesito el magma poético, pero para desprenderme de él.

He deseado violentamente (y pacientemente) desprenderlo del espíritu. En virtud de esto me reclamo combatiente en las filas del partido de las luces, como se decía en el gran siglo (el XVIII). Se trata, una vez más, de coger el fruto prohibido, aunque desagrade a las potencias de la sombra, a Dios el innoble en especial.

Mucho que decir sobre el oscurantismo que nos amenaza, de Kierkegaard a Bergson y a Rosenberg...

Por algo será que la burguesía en SU LUCHA en contra de siglo XX nos preconiza el retorno a la Edad Media.

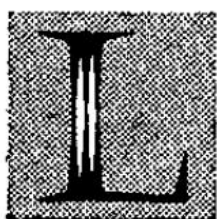
No tengo suficiente *religiöses Gemüt* como para aceptar pasivamente eso. ¿Y tú tampoco? —Bueno...

Fielmente tuyo.

F. P.

(Traducción de Enrique Carrión y Mirko Lauer)

EL MOMENTO DE LA VERDAD / FRANCO MORETTI



LOS géneros literarios tienen fronteras temporales, y la definición vigente de tragedia *moderna* es un evidente, si bien vago, reconocimiento de este hecho. Pero también tienen fronteras espaciales, que en oportunidades pueden ser más reveladoras —*históricamente* reveladoras— que las temporales. Así ocurre con la tragedia moderna, cuya geografía propia tiene la llamativa peculiaridad de ser el contrario de la de la novela. Henrik Ibsen, quien suele ser considerado (en mi opinión, con justicia) la figura clave de la tragedia moderna, perteneció a una cultura escandinava que había permanecido virtualmente intacta por la novela. Esa misma cultura produjo a Kierkegaard, cuya filosofía habría de ofrecer una variedad de temas y énfasis a las visiones trágicas del mundo, y a Strindberg, a quien sus contemporáneos percibieron como el alter ego de Ibsen. Y al revés, en las áreas de Europa donde Ibsen encontró la más feroz resistencia —“veneno”, “despreciable llaga sin vendaje”, “desagüe abierto”, “leprosario”, como lo pusieron los periódicos de la época— fueron Francia e Inglaterra, baluartes de la novela, pero los más exigüos aportadores al nuevo drama. Pero el ejemplo más revelador de geografía cultural en el período moderno es Alemania. La tragedia moderna, y la teoría trágica moderna, son simple-

mente impensables sin dicho país, al grado de que hasta Kierkegaard, Ibsen y Strindberg alcanzaron significación mundial sólo por mediación alemana. En 1915 —cuando redactó su rabioso panfleto nacionalista *La lacra del ibsenismo*— James Leatham estaba obviamente equivocado al considerar a Ibsen y a Strindberg (y a Nietzsche) responsables de “los métodos alemanes en los campos de batalla de Bélgica”. Pero que “estos tres filósofos en ninguna parte tienen un seguimiento tan vasto como en Alemania” era un dato bien conocido —dato, como veremos, con sus propias inquietantes implicancias.

Alemania: campo de batalla del modernismo

La centralidad de Alemania para la tragedia moderna es también, simétricamente, la centralidad de la tragedia moderna en el desarrollo de la cultura alemana. En un comienzo, como ocurre, esta relación era antagónica, y la filosofía alemana fue la primera y más prolija en teorizar, hace dos siglos, la orientación *anti-trágica* de la esfera estética moderna. La tercera *Crítica* de Kant, concebida como el “término medio” entre las primeras dos, fue un intento explícito de curar mediante la esfera estética la laceración potencialmente trágica entre el dominio del conocimiento y el dominio de la ética; y lo mismo puede afirmarse en el caso de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, donde se le pide al arte que restaure una armonía perdida, “atemperando” la dolorosa unilateralidad de las facultades humanas y de las instituciones sociales. Goethe también criticó las tragedias, sosteniendo que dejan a nuestras mentes “perturbadas” y “desasosegadas”. En *Fausto* circunscribió la tragedia a la existencia individual, con lo cual la borró del progreso de la historia universal. Esta opción retórica, o “argumento”, fue por supuesto también el de Hegel, en cuyo pensamiento, como ha hecho notar Hayden White, una secuencia de tragedias termina revelando una comedia cósmica. Este impulso antitrágico no sólo inspiró a Hegel su concepción del movimiento histórico, sino la forma interna misma de su filosofía. En su lógica dialéctica, donde el sinsentido de todo lo que es “unilateral” lleva al espectacular

aserto de que "Sólo la Totalidad es la Verdad", la forma trágica es despojada de todo valor cognitivo.

Es así que en los primeros cincuenta años de la modernidad se dio —y se ganó— una gran batalla sobre suelo alemán. Pero a la larga el peso de la tragedia demostró ser excesivo: Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, Hebbel, Wagner, Hauptmann, Wedkind, Hofmannsthal, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Schmitt, Benjamin, Heidegger; e incluso, en cierta forma, Marx, Weber y Freud...

Alemania, entonces. ¿Pero por qué Alemania? La respuesta más común apunta hacia el destructivo legado de las guerras religiosas europeas de comienzos de la edad moderna, tanto las internacionales como las civiles. ¿Por qué Alemania? Porque Alemania, en palabras de Thomas Mann, siempre ha sido "el campo de batalla de Europa": el campo físico, y aún más el espiritual, donde los conflictos tienen "poco, si acaso algún, contenido nacional: su naturaleza es casi íntegramente europea". Bajo esta luz Alemania es una suerte de Escenario Mágico, donde los antagonismos simbólicos de la cultura europea alcanzan una inmanejabilidad metafísica y chocan irreconciliablemente. Es el centro y el catalizador del sistema histórico integrado que llamamos Europa; pero lo es de una manera paradójica, en cuanto su papel "sistémico" —otra vez Mann, en sus *Reflexiones de un hombre no político*— es uno y el mismo que su falta de "lazos nacionales" y su "unidad espiritual". A diferencia de Francia o Inglaterra, la función internacional de Alemania no es la consecuencia de su poder nacional, sino que le resulta inversamente proporcional: es el producto de una *debilidad* nacional: en la metáfora de Freiligrath de mediados del siglo diecinueve acerca de la ausencia de unidad espiritual, *Deutschland ist Hamlet*.

Acabo de mencionar a Europa como un "sistema integrado", y tendemos a dar a Europa por sentada cada vez que discutimos géneros o movimientos transnacionales como el modernismo, la novela o la tragedia. Pero deberíamos ser conscientes de que en cada caso "Europa" es un sistema diferente, con su propia configuración sociogeográfica. La Europa de la novela es el bien diferenciado sistema de estados-naciones autocontenidos, con un juego entre ciudad y

campo que es típicamente nacional, y con un sólido núcleo burgués en Inglaterra y Francia. En cambio la Europa de la tragedia moderna es la Europa de la guerra: un campo de oposiciones mucho más abstracto y homogéneo, en el cual Alemania no es tanto el "núcleo", sino la tierra de nadie donde pueden ser actuados los dramas universales. En cuanto a la Europa del modernismo, esta es transnacional en otro sentido, como una constelación de metrópolis: París, Petrogrado, Berlín, Londres, Zurich, Milán, Viena, Praga y hasta Dublín —cada una se convirtió, bajo el modernismo, en un arquetipo. En contraste con las dos "Europas" anteriores, esta es un diseño puntuado, y en consecuencia mucho más abierto, que incorpora a Nueva York, Los Angeles, Buenos Aires. Por esta misma razón el modernismo se ha vuelto, en el curso de nuestro siglo, el primer verdadero sistema-mundial de la literatura. (Al extremo de que por primera vez en la historia moderna, Europa ha sido desplazada hacia la periferia).

Esta partición espacial en tres Europas distintas es fácil de discernir en la institución social más estrechamente imbricada con el espacio y las fronteras: el lenguaje. Aquí nos desplazamos de los ricos y variados lenguajes nacionales de la novela, cargados de peculiaridades y giros locales, hacia el abstracto, yermo, siempre traducible (¿quién iba a poder leer noruego aparte de Joyce?) discurso de la tragedia moderna; y finalmente al *mélange* intercultural del modernismo, vaticinado acaso por el aberrante pero a la vez omni-inclusivo inglés de *Finnegan's Wake*. Todas estas configuraciones sugieren que la "teoría de los espacios temporales" contemplada por Fernand Braudel para la historia económica puede ser igual de necesaria y prometedora para la historia literaria: deberíamos tratar de definir épocas no sólo en virtud de su "tiempo" sino también a través de su "espacio": no buscar sus significados sólo en el área delimitada por las fechas y los acontecimientos, sino en el espacio cercado por fronteras estatales, ríos y océanos.

Pero volvamos a la tragedia. La pregunta —¿por qué Alemania? —tiene una segunda respuesta posible que se centra en las relaciones de Alemania con la política de la modernidad. En todos los principales países capitalistas la

modernidad fue ciertamente un proceso desestabilizador, impredecible, doloroso, pero jamás exigió alternativas políticas radicales. La regla en estos casos había sido que las opciones políticas fundamentales habían sido previas a la modernidad capitalista, y los regímenes que surgieron de allí gozaron de una estabilidad básica. Las trayectorias políticas de Inglaterra y los Estados Unidos fueron establecidas en los siglos 17 y 18 respectivamente. En cuanto a Francia, sus muchas crisis políticas (1789, 1830, 1848) vieron el choque entre la modernidad y el *Ancien Régime*; pero el conflicto no era producto de la modernidad, ni apuntaba más allá de ella. (La Comuna es la excepción manifiesta, pero su relevancia histórica puede haber sido exagerada por el teórico político (alemán) que vio en ella un paradigma universal). Entonces en Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, el Estado burgués-democrático permaneció en lo fundamental no desafiado; no es lo que ocurrió en Alemania. Aquí no sólo la creación del Estado nacional ocurrió relativamente tarde, sino que en sólo quince años —de 1918 a 1933— el orden establecido político sufrió *dos* conmociones, en direcciones diametralmente *opuestas*. Ninguna otra potencia industrial ha estado jamás al borde de una revolución socialista, o bajo gobierno fascista; Alemania ha experimentado *ambas* cosas, como para revelar una bifurcación oculta y fatal de la modernidad —una encrucijada realmente trágica que subyace a la administración habitual a la que se han acostumbrado los demás países occidentales.

Más arriba he mencionado la tesis de Mann según la cual la centralidad de la tragedia en la cultura alemana es consecuencia de una debilidad nacional. Ahora podemos ser más específicos, y argumentar que el poder simbólico de la forma trágica es inversamente proporcional al verdadero poder del Estado. Cuando el Estado es estable y fuerte, una cultura nacional no tiene que preocuparse del asunto, y evoluciona de manera fundamentalmente apolítica: de donde las convenciones antiheroicas de la visión novelística del mundo, uno de los principales factores estabilizadores de la modernidad. Pero allí donde el Estado es débil y con problemas de implantación, la cultura fatalmente tiende a "llenar el vacío": descalificando la cotidianeidad novelística califi-

cándola como un mundo de vanas apariencias. Esta visión del mundo no sólo encuentra su centro en la política, sino además en una versión trágica de la pugna política. En la noción del conflicto como algo que debe inevitablemente desembocar en una crisis, y de *la crisis como el momento de la verdad*.

La crisis como el momento de la *verdad*: sólo comprometidos en un conflicto a muerte logran los actores sociales manifestar su verdadera naturaleza. De donde la superioridad epistemológica de las circunstancias excepcionales respecto de las ordinarias. "La excepción", escribe Carl Schmitt en 1922, "es más interesante que la norma. Esta última no prueba nada, la otra todo... En el estado de excepción la vida real rompe la endurecida costra de la repetición mecánica. La crisis como *el momento de la verdad*: la abolición del ritmo ordinario de la vida diaria implica la contracción metafísica del tiempo —"tiempo privado de temporalidad"— tomado en cuenta por Lukács en *Alma y forma*. "Este momento", sigue diciendo Lukács, "es un comienzo y un final, y de él no puede derivarse consecuencia alguna que concierna a la existencia".

La tragedia versus la novela

Antes de discutir la conexión entre la noción de "momento de la verdad" y la política del siglo veinte debemos, empero, examinar más de cerca algunos rasgos formales de la tragedia moderna. En su progreso hacia lo que llama verdad, este género enfrenta un nuevo antagonista, desconocido por igual para la tragedia antigua y la renacentista. No es la ceguera, ni el destino, ni un valor en conflicto. Es, sencillamente, la *vida*. "Hablando en un sentido estrictamente humano", escribe Kierkegaard en el quinto número de *El momento* en julio de 1855, "Dios es el más feroz enemigo del hombre, un enemigo a muerte: por su voluntad uno debe morir, destruirse, en cuanto él odia lo que es por naturaleza la vida de uno, y la alegría de la vida de uno". Es la misma noción ("enemigo mortal del hombre, pero enemigo por amor") que inspira al héroe arquetípico de Ibsen, Brand: "Al filo del abismo danzan las irreflexivas almas, y ni una

en mil puede advertir el montón de culpa que brota de esta pequeña palabra: vivir”.

Si nos trasladamos al extremo opuesto del punto de vista trágico, obviamente los juicios de valor cambian, pero el paradigma se mantiene. Así como la vida resultó el tosco y opaco enemigo de la verdad, la verdad es ahora percibida como la gratuitamente cruel destructora de la vida. “Brand muere santo”, escribe Shaw en su *Quintaesencia del ibsenismo*, “habiendo causado con su santidad más sufrimiento del que habría podido producir el más talentoso pecador con el doble de oportunidades”. *El pato salvaje*, la obra maestra en que Ibsen pone de cabeza su sistema de valores, expone el mismo argumento. Aquí el antagonista de Gregers Werle, y de su despiadado esfuerzo por hacer que los demás miren directamente al rostro de la verdad (una conducta sorprendentemente adelantada por Kierkegaard en *El momento* del 30 de agosto de 1855, donde sostiene que nuestro mejor amigo sería aquel que no vacilaría en informarnos del adulterio de nuestra esposa), es Relling, un médico, un hombre cuya vocación misma es mantener a los demás vivos a toda costa. Es un alegato que también desarrolla Thomas Mann, quien fue gran admirador de *El pato salvaje*: “Nietzsche e Ibsen, el primero en su filosofía, el segundo en sus obras, han cuestionado severamente el valor de la verdad para la vida”. “Para el pensador radical”, añade en el mismo capítulo de sus *Reflexiones de un hombre no político*, llamado ‘Ironía y radicalismo’, “la vida es una argumentación sin valor. Pero la actitud irónica preferiría preguntar ‘¿Es la verdad un argumento válido cuando está en juego la vida?’”.

La oposición entre vida y verdad es nueva: en la larga y variada vida de la tragedia, la “vida” nunca ha figurado como un poder en sí misma. Si esto empezó a ocurrir ahora, capturando por igual la atención de pensadores trágicos y antitrágicos, la razón debe ser buscada no tanto en la tragedia misma, sino en su género literario rival —la novela. La vida que puede mantener a la verdad a raya es la vida cotidiana moderna, saturada de aquellos valores de la administración habitual que tan rápidamente la novela identificó, reinterpretó y popularizó. La súbita elevación paradigmáti-

ca de la "vida" resulta, pues, un testimonio de la centralidad de la novela en la mentalidad moderna europea, a la vez que arroja luz sobre una relación entre formas literarias que a sido demasiado a menudo pasada por alto por los historiadores de la literatura. Cuando pensamos en "sistemas literarios", generalmente acudimos al modelo implícito de la división del trabajo: cada género realiza su tarea específica, y todos se suman para conformar el sistema global de cualquier período dado. Sin embargo el *conflicto* de los géneros resulta de hecho tan relevante como su cooperación. El antagonismo de la verdad y la vida por ejemplo, no viene a ser sino la elaboración trágica de la pugna genérica entre la propia tragedia y la novela; mientras que la simetría geográfica descrita antes plantea que la "victoria" de un género fácilmente puede implicar la aniquilación total de su antagonista.

Una historia darwiniana de la literatura, donde las formas se combaten, son seleccionadas por su contexto, evolucionan y desaparecen como especies naturales... He aquí una perspectiva interesante para el momento en que la crítica literaria descarte su actual nulidad metafísica y revierta a alguna forma de materialismo. Por el momento permítaseme añadir sólo que, de todas las dificultades de la tragedia moderna (y son muchas — ¿o es que la teoría de la tragedia moderna no anda acordándonos a cada paso de la casi imposibilidad de semejante género?) la mayor es precisamente su condición postnovelística. Chéjov, un gran dramaturgo perteneciente a una gran tradición novelística, es el ejemplo más claro de tal dificultad. En su mundo no es la verdad sino la vida la que lleva la voz cantante — una vida novelística exangüe pero a la vez compulsiva, con todos sus hábitos, conciliaciones, imprecisiones, elusiones. En obra tras obra cuando los personajes se aproximan al "momento de la verdad" acerca de sí mismos, inmediatamente reculan aterrizados hacia el ritmo anestésico de lo cotidiano. Es como si el peso de la tradición narrativa rusa le hubiera imposibilitado a Chéjov concebir la tragedia como una forma diferenciada. Con una brillante llave de jiu-jitsu —la imposibilidad de la tragedia moderna es la mayor de las tragedias modernas— transformó su problema en una solución viable.

Verdad versus vida, entonces, y la vida como la "representante" antagónica de la novela dentro de la forma trágica; exploremos estas antinomias con más detalle. Empecemos con un asunto semántico: en la tragedia moderna lo opuesto a la verdad no es una mentira o un secreto (piensen en *Otelo*, *El rey Lear* o *Fedra*). No, lo opuesto a la verdad es la "media-verdad": la forma que asume la verdad cuando *concilia con la vida*. La conciliación —el gran tema problemático de la novela a través del siglo diecinueve: sin embargo "Satán es el alma de la conciliación", decreta el implacable Brand. El mayor peligro para la verdad trágica no es su negación o represión violenta (que en los hechos, aunque sea paradójicamente, la establece), sino su disolución en el cauce de la vida ordinaria. Por lo tanto —otra vez Brand— precisamos "una semana de siete domingos" para abolir "lo cotidiano y su mediocridad". Y no está sólo Brand en este ataque a la conciliación. Aparte del repudio de Nietzsche a la "medida" apolínea, que parece ser una variación sobre el mismo tema, está Kierkegaard que denunció a la iglesia danesa precisamente por su doctrina y práctica de la conciliación. Más aún, el crítico que más hizo por establecer la reputación internacional de Ibsen —Georg Brandes— debutó en la escena intelectual criticando a Rasmus Nielsen, conocido en la Escandinavia del siglo pasado por su filosofía de la conciliación.

Un segundo enemigo inmanejable de la tragedia moderna es el dinero. El dinero, por supuesto, es una encarnación primaria de la conciliación y de la ambigüedad: produce enfermedades y las drogas que las curan, se desplaza de barriadas a obras de arte, resulta de la explotación y puede ser empleado para la caridad. Definitivamente no hay *pureza* en el dinero ('Es tuyo, es mío, es el esclavo de todos') y es esto precisamente lo que lo convirtió en el flexible e irremplazable medio de la Gran Socialización del siglo diecinueve. A través de esa época la formación del individuo moderno fue cada vez más confiada al nuevo nexo social: al dominio del "tener" en oposición al "ser", para tomar las palabras de Trilling en *Sinceridad y autenticidad*. De su lado la novela no sólo reconoció este desarrollo, sino que en el breve lapso de una generación, de Goethe a Balzac, lo transformó

en el típico mito moderno. Pero con Ibsen el paradigma se invierte: a través del dinero la gente no cobra forma sino que la pierde, y la verdad de uno sólo puede ser capturada en la (posiblemente súbita) *falta* de dinero. De donde procede la turba de acreedores y chantajistas tan típicos de la tragedia moderna: sin interés como individuos, pero cruciales como funciones dramáticas (o metáforas, como en *Acreedores* de Strindberg). Estos personajes le retiran dinero al mundo, y al hacerlo imponen a los demás su dolorosa pero generalmente regenerativa verdad.

Otro obstáculo para la verdad trágica se encuentra en la convención social de la *conversación*. A pesar de ser ambos intercambios lingüísticos, la conversación y el diálogo trágico se inclinan en direcciones opuestas. Como observó Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno*, allí donde el "drama-conversación" era más fuerte (en los habitats novelescos de Francia e Inglaterra), el desarrollo del lenguaje trágico resultó imposible — mientras que en Alemania ("como no había sociedad alemana, ni estilo de conversación alemán") pudo cobrar la soberbia plenitud de, digamos, Friedrich Hebbel. ¿Y por qué esta hostilidad entre tragedia y conversación? Porque —otra vez Szondi— "la conversación nunca compromete, nunca es irrevocable": en lugar de ser "la encarnación de la acción", como en el caso del lenguaje trágico, suspende la acción (sintomáticamente, una conversación puede "seguir para siempre"). La conversación crea una tierra de nadie fácil y no decisiva entre sujeto y objeto, protegiéndolos a ambos mediante las convenciones de los buenos modales, y dando voz al lento proceso mundano a través del cual los personajes van cobrando forma en su proceso de ajuste a su sociedad. Por todas estas razones la conversación se volvió el medio lingüístico elegido por la novela, y una vez más Chéjov recurrió a la propia fuerza de esta convención novelística para obtener el efecto contrario: en sus obras la única posibilidad de desarrollar un lenguaje está en no desarrollarlo, en exagerar el enloquecedor goteo vacío de la charla sin propósito. En la escena final de *Casa de muñecas*, empero, los dos lenguajes —los socialmente impecables lugares comunes de Helmer y la abrupta, descortés claridad de Nora— literalmente ya no se

pueden comprender el uno al otro: apropiadamente, el último "ruido" de la obra no es lingüístico: una puerta que se cierra.

La oposición final entre tragedia moderna y novela tiene que ver con el tipo de *acontecimiento* más típico en estos dos géneros. Por regla general el acontecimiento novelístico toma la forma de una oportunidad: como la conversación en el ámbito del lenguaje (y después de todo las conversaciones acompañan a la mayoría de los acontecimientos novelísticos, o los constituyen), una oportunidad es un evento mitad subjetivo mitad objetivo, abierto a una amplia gama de desarrollos distintos. Más aún, un acontecimiento novelístico nunca es significativo en sí mismo, sino sólo dentro de la diacronía ininterrumpida de una trama más amplia; lo cual equivale a decir que para significar este acontecimiento requiere de la estabilidad intacta de la vida diaria y de la administración habitual. Por contraste, las fisuras y las grietas que desmantelan tal estabilidad constituyen las instancias más típicas de acontecimiento trágico, cuyo significado está en su condición de punto de viraje único, de iluminación súbita luego de la cual nuestra existencia previa —la novelística— aparece como irredimiblemente falsa. Es el "momento" de Kierkegaard: el momento de la verdad, y también la verdad *como* momento algo que se pierde en el flujo de las circunstancias normales, y se recupera en la discontinuidad y la crisis.

La tragedia y la política revolucionaria

La interdependencia entre verdad y crisis anticipa la retórica clásica de la política *revolucionaria*. Una de las más claras ilustraciones de esta relación la proporciona un texto escrito en el primer cuarto del siglo veinte —hoy casi olvidado, pero entonces posiblemente el más conocido, y ciertamente el más legendario de los manifiestos revolucionarios— las *Reflexions sur la violence* de Georges Sorel. Su *leitmotiv* es básicamente como sigue: como consecuencia de las "conciliaciones sociales" predominantes por doquier, occidente ha cruzado una era de "cobardía universal" cuya "paz" y "estabilidad" también han "ofuscado la verda-

dera naturaleza de las clases sociales". Pero tal época está tocando a su fin, el *coup de grace* llegará con la Huelga General que, al generar una "fisura social", una "crisis", un "desmoronamiento", forzará a cada clase a "*ser ella misma*". La "moralidad" superior de la Huelga General reside en que ella fuerza a los actores sociales a revelar su "verdad" final olvidada. Nunca es concebida por Sorel como un proceso (como en los escritos más o menos contemporáneos de Rosa Luxemburgo), sino como un único, "instantáneo", acontecimiento. Como un Apocalipsis: el momento de la verdad.

Sorel ejemplifica aspectos de la continuidad entre el pensamiento trágico y la política revolucionaria por haber sido el más mítico de los pensadores revolucionarios —el autor del "libro de la época", como lo puso Thomas Mann en *Doktor Faustus*. Pero mi elección tiene un segundo motivo: Sorel fue el *más ambiguo* de los pensadores revolucionarios— el ultraizquierdista arquetípico y a la vez el inspirador de creencias reaccionarias y fascistas. Y esto fue así porque la imagen trágica de la revolución como el momento de la verdad —con el inevitable corolario de que la verdad social sólo puede emerger en una crisis o una guerra civil— ha sido, es y será compartida por vastos sectores de la izquierda y la derecha.

Encontramos la imagen en el joven Lukács, no sólo en *Alma y forma*, sino también en *Historia y conciencia de clase*, donde la crisis económica actúa precisamente como el momento de la verdad del capitalismo: súbitamente devela la habitualmente fetichizada "estructura real de la sociedad"; transforma el concepto clave de la totalidad en algo que "puede ser aprehendido dentro del propio dominio de la praxis"; opera una des-reificación de la vida cotidiana, y pone en movimiento el "progreso edipal hacia un destino inevitable" del capitalismo. En esos mismos años, y en un contexto que en los demás aspectos es del todo distinto teóricamente, la *Teología política* de Carl Schmitt adscribe a la noción de crisis una prominencia epistemológica igualmente marcada. Al sacar a flote "la efectiva posibilidad de matar físicamente", la "instancia crítica" de Schmitt devela el horizonte último —la guerra— de la pareja conceptual Amigo-

Enemigo, lo cual a su vez constituye para él el fundamento del pensamiento político. "Así la guerra no es el objetivo ni el contenido de la política, sino su *premisa*, siempre presente como posibilidad real... como en muchos otros casos, aquí la excepción tiene una relevancia decisiva en el develamiento de la esencia de las cosas".

Unos cuantos años más tarde Shmitt se convirtió en la autoridad conceptual sobre las vinculaciones de política y tragedia en *Los orígenes del teatro trágico alemán* de Walter Benjamin, la más influyente discusión de la tragedia jamás producida por un intelectual de izquierda. Y la complicidad de las dos culturas bajo el signo de la tragedia no ha cesado. De hecho recientemente se ha fortalecido, si consideramos el grado en que Nietzsche y Heidegger dominan el horizonte cultural de la *intelligentsia* de izquierda. (Y sí, Nietzsche y Heidegger no pueden ser reducidos a lo que la reacción europea encontró en ellos hace medio siglo: ¡pero "olvidar" todo aquello, pretendiendo que se trató de una mala lectura!, ¡una incompreensión! ¡Qué tal ejercicio de ceguera histórica!).

¿Estoy tratando de implicar que izquierda y derecha comparten la misma cultura, los mismos valores? De ninguna manera. Pero estoy convencido de que es virtualmente imposible desentrañar izquierda de derecha *cada vez que la izquierda adopta una visión "trágica" del mundo*. En una irónica inversión, el Momento de la Verdad resulta ser una ambigua, o quizás la más ambigua de las mitologías políticas. Lo cual es, después de todo, como debería ser, dado que la vasta diferencia entre izquierda y derecha es, antes que nada, producto de la temporalidad: del peso y de las memorias del pasado, de los conflictos abiertos del presente, de los proyectos y esperanzas del futuro. Pero cuando una cultura se concentra en la supersticiosa unicidad del momento de crisis (recordemos a Lukács: "Este momento es un comienzo y un final, y de él no puede derivarse consecuencia alguna que concierna a la existencia"), entonces la temporalidad será contraída y abolida: pasado, presente y futuro se desvanecerán, y con ellos todas las determinaciones políticas significativas.

¿Significa esto que la izquierda debe descartar de su horizonte la noción misma del momento de crisis? —¿de la violencia abierta, de la revolución, de la guerra? Una vez más, no es esto lo que estoy argumentando— para no mencionar que tales acontecimientos han ocurrido, ocurren y seguirán ocurriendo en el futuro, los desee la gente o no. Lo que quiero enfatizar es que una revolución no debe ser vista como un valor en sí misma, o como un mecanismo generador de valores; sino fundamentalmente como la posible *consecuencia* de un conjunto dado de valores en una determinada circunstancia. Lo que tengo en mente es una cultura de la izquierda capaz de no considerar al momento de crisis como el *único* momento de la verdad ni como el momento de la *única* verdad. Para lo que valgan las experiencias personales, puedo decir que este supuesto carácter único, en su supersticiosa inmanejabilidad, ha dejado una profunda cicatriz a mi generación, en mi país: nos ha cegado respecto de la realidad de gran parte del mundo que nos rodea, pues sugirió que se trataba de un mundo "falso", un mundo sin verdad. Para escapar a sus engañosas apariencias, básicamente tuvimos que hacer nuestro camino, no importaba cómo, hacia el momento de la crisis, y *entonces* la verdad social finalmente iba a emerger en toda su unívoca claridad; una creencia llevada a sus conclusiones lógicas y pragmáticas por el más equívoco de los fenómenos políticos contemporáneos: el terrorismo de izquierda. Es de esta malsana complicidad de melodrama y vacuidad que debe deshacerse la izquierda: la exposición del implacable pero a la vez meramente formal deseo de la Verdad, lo cual es, incidentalmente, el mayor logro autocrítico —Hamlet, Posa, Herodes, Werle— de la tragedia moderna misma.

Entonces nada de ansias trágicas por una fuente de la verdad; ningún desprecio metafísico por las "consecuencias"; ningún deleite barroco en la "excepción". Y que esto no tiene por qué llevar a interminables humillaciones y conciliaciones, lo muestra un viejo discurso de Max Weber, de quien posiblemente quede todavía mucho por aprender: "Desde un punto de vista humano (quienes se desentienden de las consecuencias de sus actos, y viven simplemente la ebriedad de sus sensaciones románticas) me interesan muy

poco y no logran conmoverme. Pero de otra parte lo que es profundamente impactante y conmovedor, es la visión del hombre *maduro* —no importa si joven o viejo en años— que, al sentir de manera real y completa su propia responsabilidad por las consecuencias, y actuando de acuerdo a una ética de la responsabilidad, de pronto dice: 'No puedo actuar de otra manera: no voy a ceder a partir de aquí'. Esta es una conducta verdaderamente humana y conmovedora, y tal situación debe ser posible en cualquier momento para aquellos de nosotros que aún no hemos perdido nuestra vida interior".

(Traducción de Mirko Lauer)



LOS ADOLESCENTES / LUIS LA HOZ

*A mis hijos, insobornables testigos de mí mismo.
A la familia Cuadros, por tanto amor.
A los ojos de Patricia, que contemplaron
el paraíso y el infierno de este libro.*

No tengo más que soberbia y bondad.

G. UNGARETTI

TENGO quince años y explosiona en mis venas un torbellino de luces, bocas, peces ondulantes.

Es caliente mi cuerpo. Lanza mariposas que vuelan con colores fosforescentes a través del día y de la noche. El día y la noche tienen poco tiempo para mí. Nada es suficiente. Estoy enardecido aun en sueños. Odio los sueños. Prefiero las calles, las bocinas de los autos, los hoteles frente al mar, el olor de las madreselvas reflejándose en un espejo.

Tenía quince años. Siempre tendré quince años.

Siempre los 36 de ahora.

Soy el que he sido desde un día, algo recuerdo, fue a las tres de la tarde y cruzaba el sol por una ventana.

@

UNA NOCHE mis sueños fueron lo que nunca habían sido.
Desperté mojado, perdido en la oscuridad, a punto de morir.

Por la ventana pasaban lentos haces de luz, orquídeas, voces llamando a la provocación.

Qué fue aquello. Aún recuerdo los espasmos y el agua saliendo como un geiser y la sed y el orgullo en llamas.

Pero también recuerdo una especie de soledad, ahora la entiendo, recién puedo nombrarla: soledad de taxi perdiéndose en una esquina, madrugada en silencio y sobre la pista mi nombre transformándose en otro nombre.

Un día los sueños cambian, mudan de ropaje, muestran escenas tan hermosas como un trozo de vidrio destellando bajo la luz de la luna, tus músculos tensos como alambres electrificados y el estallido y el ardor y los gruesos perfumes de un nuevo jardín.

@

NADA ES mejor que tú mismo caminando por una amplia calle iluminada y la gente y el bullicio y los falsos y los verdaderos diamantes y los tacones de tus botas resonando y tú abierto, ávido, impertinente, como una águila cruzando la inmensidad llevada por el viento y por el deseo de ser libre, elemental y triste deseo que ha guiado nuestras vidas y nos ha dado la soberbia, la historia humana, lo que un día contaremos y tal vez quede escrito o sólo sean trazos de tinta con el valor de una hoja a punto de caer, otoño, árbol puesto a vivir y después a fallecer con el ritmo de las continuas estaciones.

Yo no voy a morir. Tengo la edad de la maldad, tengo la furia de un leopardo, quiero mi propia madriguera.

@

NINGÚN día es bueno. Todos son agujas y tú eres un escuálido muchacho que sólo tiene derecho a mirar lo que no te pertenece.

Nada sabes, el saco que te abriga es de tu viejo y lo llevas encima con los ajustes que el destino ha ordenado. Tu madre es el destino y bailan en el cielo tres o cuatro aves que miras alejarse y con ellas quisieras irte y no puedes y caminas y tu nombre lo escribes una y otra vez en una hoja en blanco y lo estudias y observas su composición deseando que tu rostro por fin se haga realidad en ese maldito garabato.

Tener un garabato es más importante que cualquier cosa. Tu nombre pertenece al exclusivo ornamento de tu mano. Nadie firmará igual. Podrás escribirlo en una pared y quedar eternizado para siempre.

Ningún día es bueno. Todos son agujas que vienen implacablemente y tú no tienes nada que hacer.

@

Dos cosas y después la calle.

Deseo el cielo y esto que me ofrecen no me sirve para nada. Y una tercera y otra vez la calle. Prefiero la noche.

Un tipo canta una canción y toca el piano y en el bar tardará el fuego en extinguirse.

Genios de la noche, brujas de ojos verdes y labios hambrientos y piernas largas para el largo amor que los hombres buscan como flor perdida.

Esto es el amor y estos los que acuden a su reino con ropas de pordiosero.

A pesar de su miseria, para mí las calles son doradas y resplandecen con durísima belleza.

Y la noche también es dorada y todo lo malo es tan bueno que dan ganas de llorar.

Maravillosos peces agitando sus colas de tul, medias de seda, cortas palabras sin aliento y el piano acariciando los pálidos rostros, la luz de neón, el plástico, los vasos escanciados.

@

NADIE ES serio cuando tiene diecisiete años, dijo el loco de Rimbaud. Un día se puso a beber, solo, y frente a la espuma brillante de su cerveza decidió largarse.

Nada serio. Escogió Abisinia, el Mar Rojo, los esclavos, las armas y una negra fue su amante cuando el sol caía.

Libre, ardiendo, tú también sueñas con lo que nunca habrás de tener, mala suerte.

Nada es serio a los diecisiete años, todo es posible, un millón de aves resplandecientes, archipiélagos, cielos que deliran frente a tus ojos, medusas de maravillosos colores y todos los pecados por fin al alcance de la mano, nada serio, pecar es mejor que parecerse a una rata escondida en los desagües.

Amo el pecado, las flores carnívoras, las madrugadas que llegan y son pálidas como tu rostro y una cierta angustia camina por la calle con pasos de bailarina.

@

ESCAPA del colegio. Huye de las matemáticas.
No permitas que te pongan uniforme.

Y tú corres. Te vas al sur. Una muchacha dice adiós y guarda el secreto en una pequeña lágrima.

Oh dulces carreteras que llevan hacia ningún lugar, muéstrame el pasado, que desaparezca detrás mío, flor sin recuerdos, estática y prescindible como el rasca-cielos donde viví y padecí el ritmo de los ascensores, los allanamientos y la cocaína, la miseria, el vómito de Néstor, marica inútil que lloraba por sus jóvenes inalcanzables, pobre alma perdida y ebria en el piso siete.

No quiero volver. No merezco el infierno. No estoy aquí
para arrodillarme.

Y me fui al sur. Y tú te irás. Está prohibido el regreso.

@

Siempre he vivido en el mar
y no desembarcaré jamás.
ELSE LASKER-SCHÜLER

POESÍA ES ardor, sangre hirviendo.
Eso que es la palabra y dentro de la palabra y más allá de
la palabra.

Poesía es lo inentendible y lo que se descubre.

Poesía es imagen y color y sonido y olor subiendo desde
los más escondidos lugares.

Poesía es esclavitud y es la libertad recobrada a pesar de
las cadenas.

Poesía es silencio y es después la música.
El estruendo y la calma y otra vez el estruendo.

Poesía es ardor, sangre que hierve.
Un muerto no escribe Poesía.

@

OH ROSTRO amadísimo, llega la noche y las luces se encien-
den y otro mundo empieza.
Brillan los adolescentes y un escaparate muestra casacas
negras. Esfinge de dios. Crótalo de platino.
La noche es maravillosa y en ella cabemos todos.
Las muchachas con tigres en los ojos. Los muchachos.
Todos danzando. Todos frente a sus deseos. Todos los
adolescentes galopando a través de la noche, amadí-

sima noche que nos regalas habitaciones para el amor, estrellas, calles iluminadas y la música de este tiempo, cristal, rojo cristal donde aún queda mi figura reflejándose, delgado, mal vestido, eterno adolescente.

@

LOS DESEOS son como jóvenes caballos indomables.
Para ellos las praderas nunca serán prohibidas, ni las púas punzarán con suficiente dolor.

La gente por lo general reprime los deseos. Fascinante es el peligro y también amargo. No tiene dulzura pero sí una exaltada belleza.

Escoge tú. El peligro de la rosa o la quietud de los geranios.

O no escojas. Escucha mis pasos que son como lengüetazos de serpiente, como puñales que buscan tu carne, que van tras de ti implacablemente y silenciosamente.

Deseo herirte, deseo romper la arquitectura de tu casa.
Soy tan egoísta como un lobo frente a un arroyuelo después de muchos días recorriendo la estepa. Estoy hambriento como nunca lo he estado.

Sé lluvia sobre tierra seca. Sé sangre para murciélago.
Sé aquello para lo que yo te he creado.

Cae la noche y hace calor y yo te estoy esperando.

@

EN LA COLMENA camina la gente y nuestro amor.
Soy tan feliz que nada me importa.

No tengo un cobre en los bolsillos, no sé hablar, no sé qué árbol me dará su sombra, no tengo sombra.

En La Colmena cruza la multitud y yo te espero frente a una tienda iluminada por decenas de luces parpadeantes.

Nada tenemos, tú y yo y ningún lugar y ningún futuro. Siendo tan bellos los adolescentes son presas para los asesinos. Pero somos orgullosos y ágiles y el amor nos salva de morir.

En La Colmena camina la gente. A dónde iremos. Escaparates, vidrios, cuchillos ensangrentados, máscaras que nunca habremos de usar.

Esta noche vente conmigo. Será la primera vez, será un pañuelo de seda. Nuestro amor camina entre la multitud y brillan las luces y un ómnibus se detiene majestuoso como un cisne en su laguna.

@

TODAVÍA somos humanos. En la habitación de un hotel dos personas se aman en silencio y en bullicio. Al frente el mar, in limine, bañando todo con su luz.

Van y vienen los amantes. Llegan sin palabras y sin palabras se marchan, ansiedad y deseos satisfechos, dulces pájaros bajo el cielo gris.

De algún lugar se acerca la voz de Sinatra y como una equivocación la vida intenta ser hermosa, una vez más, hermosa, globo cautivo, mientras los adolescentes sueñan que el amor es eterno y la luz de sus habitaciones muestra paraísos, orquestas, pañuelos perfumados.

A pesar de todo, aún es posible la ternura. Una noche decidí quedarme y hace un siglo que estoy, in limine, sus ojos son verdes y es tan bella que no hay razón para partir, esconderme aquí, no dejar sus brazos ni para descansar.

Al frente, el agua inmensa.

@

SIEMPRE juntos. Hasta la eternidad.

Así son las promesas de los adolescentes y luego el olvido de los adolescentes.

Oro, destellos, playas día y noche esplendorosas, música, muchachas y muchachos limpios, que el paraíso viva en nuestros corazones, que allí se quede.

Unos partirán a la frontera y morirán sobre las hojas.

Otros serán cansados transeúntes esperando la llegada de algún ómnibus, testigos sin más gloria que la sabiduría.

Esto es así, las maneras sólo son distintas.

Para unos los retratos y el color fosforescente que la historia de los hombres necesita.

Para los otros el serrín de un bar, la esquina, verduleras, una especie de familia compitiendo con el secreto.

Algo que ya he dicho antes, volveré a decirlo.

Así son las promesas de los adolescentes y luego el olvido de los adolescentes.

Lo que queda es un sueño, un deseo, aire que nada puede transformar.

Yo tenía el pelo largo y prometí para siempre y olvidé y no morí sobre las hojas. Preferí las calles, las vidrieras y tres hijos me convirtieron en una especie rara de poeta.

Aquí está el sueño de Luis y sus promesas y sus olvidos. Aquí está Luis, lo recuerdo para eternizarlo. Nada cambiará, todo es igual.

@

Así es mi canción. Escúchala.
Soy un tipo que camina. Un tipo en la calle.
El cielo no pregunta
cuál es la edad de los pájaros.

MÍRAME sonreír. Mírame.
La noche termina y soy feliz porque tú existes.
Ayer sonreí ante las luces.
Hoy sonrío ante otras luces. Es sencillo.

Tener más años te hace más sabio y más próximo a la
muerte, que eres tú mismo ante lo que por fin has de
saber.

Mírame entonces, este soy yo, tan perfecto como el viento
que arrastra el humo de las fábricas hasta desapare-
cerlo.
Tan perfecto y digno como la gente que cruza esta
avenida y cada uno puede contarte una historia. Tan
perfecto como los sueños que aún pueden suceder
en este año de 1987.

@

EL MODELO FOTOGRAFICO * / MARIO MONTALBETTI

1.

“¿Qué hace que una determinada fotografía sea una fotografía de X?”.

(Supongamos que X es una persona. Por ejemplo: tengo frente a mí cierta fotografía; ¿qué hace que sea una fotografía de Javier Pérez de Cuéllar y no, digamos, de Desmond Tutu?).

La pregunta parece pedirnos que revelemos una extraña relación; algo que deberíamos detectar al mirar la fotografía y luego a X. La tentación de responder “un cierto parecido” es muy grande pero la respuesta tentada es incorrecta. Ningún parecido, por cercano que sea, puede hacer que una fotografía sea de una determinada persona y no de otra.

En realidad, la relación que se nos pide no es más extraña que la gramática de la pregunta misma.

2. “Una fotografía de X” es una frase ambigua. X puede ser interpretado como el autor de la foto y en este sentido “una fotografía de X” es equivalente a “una fotografía tomada por X”. También, X puede ser interpretado como el dueño/poseedor de la foto (y la frase equivalente sería “una

* El presente artículo podría haber sido una larga nota a pie de página de “Quantifying In” de David Kaplan (en *Words and Objections*, D. Davidson y J. Hintikka (eds.) Reidel, Dordrecht, 1975), especialmente de la sección IX.

fotografía *perteneciente a X*"). Finalmente, X puede ser interpretado como el objeto fotografiado (uso aquí "objeto" en un sentido lato). Esta última es la interpretación que tenía en mente cuando escribí la pregunta inicial. Pero entonces, esa es la respuesta: una fotografía es de X si X es el objeto fotografiado.

(De aquí en adelante la preposición aparecerá en cursiva cuando se emplee en este tercer sentido. Por lo tanto, una foto *de* Vallejo es una foto en la que el objeto-Vallejo es el objeto fotografiado. Asimismo, es suficiente tener una idea intuitiva de la noción "objeto fotografiado"; en líneas generales: estar frente a la cámara cuando se apretó el obturador).

A esta relación entre fotografía y objeto fotografiado expresada por la preposición *de* la denominaremos, siguiendo a D. Kaplan, el *carácter genético* de la fotografía.

3. Sin duda, por regla general, las fotografías *de* X se parecen a X, pero lo que el carácter genético subraya es que el *parecido* no es condición necesaria ni suficiente para hacer de una foto una foto *de* X. Podemos imaginar sin dificultad un mundo en el cual las cámaras fotográficas producen fotos que *nunca* se parecen a los objetos fotografiados. En ese mundo, el origen genético de la fotografía será idéntico al nuestro, aunque sin duda es probable que las fotografías se empleen para fines distintos (no serían instrumentos de identificación, p. ej.).

Llamaremos, siguiendo una vez más a Kaplan, *contenido descriptivo* a todos aquellos rasgos en virtud de los cuales decimos de una fotografía que se parece o tiene un parecido con una persona determinada. (En rigor, la fotografía misma no se parece a una persona sino lo que podríamos llamar el objeto fotográfico. Es en este sentido que continuaré hablando de fotografías que se parecen a personas).

4. Como puede suponerse, el contenido descriptivo de una fotografía depende de la cantidad y calidad (nitidez) de la información proporcionada. Hay fotos claras, borrosas, detalladas, mal enfocadas, movidas, etc. En general, cuanto mayor información tanto mejor; pero no siempre: ciertos parecidos sólo son posibles con escasa o distorsionada información.

No me interesará aquí determinar en qué consiste el parecido ni examinar la afirmación (obviamente verdadera) de que alguien puede "ver" un parecido donde otro no. No sólo los parecidos suponen una interpretación sino que la foto misma es una interpretación.

Más de un etnógrafo ha relatado la experiencia de mostrar la fotografía clara de una casa, de una persona, de un paisaje familiar a gente de una cultura falta de todo conocimiento fotográfico, que toman la foto desde todos los ángulos posibles, o que incluso examinan su parte posterior, al intentar interpretar este conglomerado sin significado alguno de diferentes tonalidades de gris en un trozo de papel. En efecto, incluso la foto más clara no es más que una interpretación de lo que la cámara ve. (M.J. Herskovits, *El Hombre y sus Obras*).

La diferencia entre carácter genético y contenido descriptivo debe ser clara sin embargo. El interés inmediato de la distinción estriba en que podemos hacer variar independientemente ambos y construir casos que, como los siguientes, merecen algún comentario.

5. Dos fotos pueden ser *de* la misma persona y tener diferente contenido descriptivo: una foto *de* Vallejo cuando éste tenía 6 años y otra cuando tenía 22 son ambas fotos *de* Vallejo pero sin duda diferirán en contenido descriptivo. Para evitar suspicacias y complicaciones innecesarias voy a suponer que todas las fotos discutidas aquí son tomadas por una cámara Polaroid que no engendra negativos (de lo contrario podríamos discutir las diferencias de contenido descriptivo entre negativos y copias finales) y que (salvo especificación en contrario) sólo fotografía personas.

6. Dos fotos descriptivamente idénticas (en el sentido en que dos ejemplares de un mismo libro son *idénticos*) pueden no ser *de* la misma persona: es el caso de gemelos. El gemelo-A y el gemelo-B aparecen en fotos distintas (fotos que son *de* A y B, respectivamente), fotografiados recién nacidos y desnudos. En tal caso, los contenidos descriptivos de ambas fotos serán probablemente idénticos aunque son fotografías *de* objetos distintos.

Pero hay casos menos claros: supongamos que le tomo una foto a X que lleva puesta una máscara del Hombre Araña. Luego, Y (otra persona) se pone la misma máscara y es retratado. ¿Son las fotos resultantes fotos *de* X e Y respectivamente? No veo por qué no habrían de serlo (pero obsérvese que la decisión es más intrincada si X e Y no están detrás de una máscara sino detrás de un muro: aquí parecería que las fotos serían *de* lo mismo, a saber, el muro, y no de X e Y). En tal caso, el contenido descriptivo de ambas fotos es idéntico (en el sentido anotado) pero las fotos serán fotos *de* personas distintas. Las máscaras han convertido a X e Y en gemelos gráficos. En efecto, la tarea de reconocer a los objetos fotografiados se verá dificultada por las máscaras, pero esto no hace sino recordar que el reconocimiento es una función del parecido y no del carácter genético de las fotografías.

7. No todas las fotos *de* una persona se parecen a dicha persona. La ausencia de parecido no está condicionada exclusivamente por el tiempo (una foto *de* Vallejo a los 6 años puede no parecerse a Vallejo a los 22 años) sino que puede ser más radical: una foto *de* X puede no parecerse nunca a X. Sin duda el caso extremo es el de las cámaras imaginadas en el parágrafo 3. Suplementariamente podemos presentar nueva evidencia.

Imaginemos el siguiente caso: yo le tomo una foto a X pero elijo una desafortunada combinación de tiempo y diafragma de tal forma que el resultado es una foto totalmente oscura en la que nada puede discernirse. Sin duda, el parecido entre la foto y X es igual a cero, pero podríamos preguntarnos si se trata de una foto *de* X después de todo. La respuesta es afirmativa aunque el valor de circulación de la foto sea nulo. Supongamos, peor aún, que todas las fotos siempre salen totalmente oscuras. Bueno, las fotos seguirán siendo, en el sentido técnico, *de* X, Y, Z, etc., pero el tomar fotos será, con toda certeza, un ejercicio inútil (o muy extraño). Todo esto no hace sino subrayar una vez más por un lado la distinción entre carácter genético y contenido descriptivo y por otro, la importancia social del segundo: es sobre los parecidos, los contenidos descriptivos, que se basa el valor de circulación de las fotografías.

8. No todas las fotos que se parecen a X son *de X*: la contraparte del punto anterior. Conozco por lo menos una foto de Juan Rulfo que se parece a Richard Nixon (sin tratar de ofender al mexicano). Ahora bien, hay una forma común de hablar que es "en esta foto Rulfo se parece a Nixon" (independientemente de si el objeto-Rulfo se parece al objeto-Nixon). Obsérvese sin embargo, que para ello debemos asumir que la foto es *de Rulfo*. Esto es importante. Recuérdese que la pregunta con la que iniciamos este artículo era "¿Qué hace que una determinada fotografía sea una fotografía de X?" y NO: "¿Cómo sé que una determinada fotografía es una fotografía de X?". He dejado sistemáticamente de lado la pregunta por el saber que compromete a un análisis distinto. En un momento regresaré al tema.

9. Una foto que se parece a X puede ser *de nadie*. Puede ocurrir que la cámara sufra una alucinación fotográfica: la luz se ha filtrado accidentalmente en la cámara y ha "dibujado" cierto patrón sobre el papel sensible. El resultado es un extraordinario parecido con X (dejo de lado la improbabilidad del evento). Como sea, la foto no será una foto *de X*.

También, considérese el siguiente caso: le tomo una foto a una foto *de X* (tal que lo único que aparece es la foto *de X* y no aparece, por ejemplo, un dedo sujetándola, etc.). Llamemos a la foto *de X*, F1 y a la segunda foto, F2. Bueno, F2 no es estrictamente una foto *de X* sino *de F1* y sin embargo se parece a X. Es más, el contenido descriptivo de F1 y F2 es idéntico, pero son fotos *de objetos* distintos.

10. Hay un puente claro entre el caso anterior (las fotos *de nadie* o nada) y lo que se denomina corrientemente *fotografía abstracta*. "¿De qué es una foto abstracta?". No podemos contestar con expresiones del tipo "*de Vallejo*", "*de un perro*", etc., pero tampoco parece correcto decir que son fotos *de nada*. Más bien la respuesta debería ser, "una foto abstracta es una foto *de...*" (donde los puntos suspensivos deben llenarse con verbalizaciones del *contenido descriptivo* de la foto misma: es decir, "*de líneas verticales, manchas rojas, dos rayas curvadas, etc.*").

Más allá de la foto abstracta la pregunta general que uno podría plantearse es "¿*de qué* pueden ser las fotos?". Bue-

no, *de* objetos fotografiables. Para algunos esto confiere seguridad ontológica: fue fotografiado, luego existe. (Pero recuérdense los casos de fotos *de* nada y podemos añadir ahora todos aquellos trucos que resultan en fotos "*de*" platillos voladores, etc.). Lo que debemos advertir es que del parecer no es posible dar el paso al ser. Hay fotos *de* nubes que mucha gente toma por fotos *de* Cristos: el que las nubes se arreglen de tal forma que *parezcan* figuras sagradas no permite afirmar que las fotos sean *de* estas últimas.

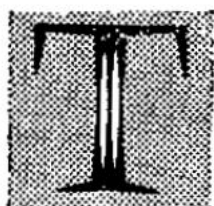
11. Sólo un testigo del acto fotográfico puede afirmar con seguridad que una determinada foto es una foto *de* X. nosotros, que no asistimos al acto, cuando vemos la foto, tal vez detectamos un parecido con X, de lo cual asumimos que la foto es *de* X. Este salto es peligroso, pero socialmente necesario.

Fotografiar es sacar fotos *de* objetos y en esto es muy similar a esa otra actividad denominada "nombrar" (que es ponerle nombres a objetos). Pero fotografiar y nombrar es casi nada. Wittgenstein comparaba el nombrar con el poner las piezas en sus casilleros para comenzar una partida de ajedrez (*Investigaciones Filosóficas*, 49). Poner las piezas para comenzar a jugar no es una movida del juego. Sospecho que sacarles fotos a los objetos tampoco es una movida del juego. El juego se juega con los contenidos descriptivos.



BLANCANIEVES EN NUEVA YORK / 8 VERSIONES

DE COMO MINGAFIEL CONOCIO A BLANCANIEVES



ENIA los riñones hechos puré, después de limpiar toda la casa y preparar el rancho comunal, y no había hecho más que tumbarme a descansar, cuando la sombra se proyectó sobre la fachada, ominosa.

Apenas tuve tiempo de agarrar una piqueta y esconderme tras los cortinajés, antes de que la puerta saltara de sus goznes y arrastrara en su caída buena parte de la pared.

Dos columnas de carne' turgentes, apoyadas en sendos zapatonés cada uno del tamaño de una alacena, irrumpieron en mi campo de visión. El monstruo hubo de doblarse para que su cabeza no se estrellara contra el techo, y entonces vi su mitad superior: largos mechones de lacio pelo negro sobre un campo de flores de cretona. Intimidado, le vi avanzar hasta el centro del salón y allí, al descubrir la larga mesa servida con los manjares cuya preparación me había llevado toda la jornada, tumbarse cuan largo era ante ella y devorar ávidamente entremeses, primeros y segundos platos, postres y mazapanes. Sediento, apuró luego uno tras otro los siete cuernos rebosantes del licor de cerezas fermentadas.

La piqueta tiembla furiosa entre mis manos. Aprovechando la incipiente languidez del monstruo, podría hundirle mi instrumento entre las greñas con uno de esos golpes certe-

ros que me han hecho famoso en todo el mundo gnómico. Pero la incertidumbre, un temor amasado con curiosidad, detienen mi brazo. Es la primera vez que me las veo con monstruo semejante.

En esas estoy cuando la mole se pone en marcha haciendo cruzar el recinto. En su avance, tumba tabiques y puertas, antes de caer sobre los siete lechos a la vez. Respiro hondo y me pongo a contar. Cuando llego a las mil sin que la mole se haya estremecido, colijo que el licor ha surtido su efecto. Desde lo alto de la chimenea aún en pie, contemplo largamente el ritmo de su respiración rugiente, fascinado por las dos colinas esféricas que ascienden y descienden sin cesar allá al extremo del campo de flores de cretona, cerca de donde debe quedar su volcánico corazón.

"Mingafiel", me digo, "ha llegado el momento de actuar".

Piqueta en ristre, avanzo entre las dos columnas de carne prieta y sonrosada que se alzan como acantilados vivos a ambos lados de mi pequeño mí. Llegado al extremo del cañón donde ambas se unen, lanzo al aire la sogá y, tras afianzarla, me izo con cuidado por un monte ondulado. Mis instintos mineros me conducen muy pronto ante la entrada húmeda y frondosa. Olisqueo el entorno. En otro tiempo, ese aroma a champiñones frescos fue como el prólogo de la felicidad. Con dedos dúctiles de tallador viejo, voy deshilvanando las hebras doradas como rayos de sol. Un hilillo de rubíes licuado escapa mansamente por la entrada de la gruta.

¡Loada sea la luz! El misterio, una vez más, ha resultado hembra. Flácido hasta ese instante, a pesar de que antaño fui deleite de gnomas y duendecillas de los bosques, comienzo a crecerme. La sangre se me vuelve grandes cuajaronos vagabundos y lácteos.

Me desprendo de los largos calzones otoñales. Se me eriza la barba. Me siento cual diamante, de cuyo centro afluyen, como rayos de luz, vitales energías. Poseído por la fiebre, acelero mi ritmo, temiendo que cese su ebriedad. Avanzo sin cesar, voluntarioso... Pero, ¡ay de mí!, un falso movimiento me voltea, lanzándome al fondo del cañón.

Allí, patas arriba, magullado y corrido, contemplo en la distancia vertical el monte venusino del que he ido a caer

en el momento mismo de la emoción suprema. Desde su altura inalcanzable, sigue tentándome, jugueteón y maligno. Pero mi rabadilla fracturada, el trastazo en el traste, me han matado el ardor. No siempre es fálico quien fálico se quiere, me digo al tiempo que, con mi gorro de tela, recaudo los estériles millones de animalillos invisibles que escaparon de mí y ahora agonizan.

“¡Hi-ho! ¡Hi-ho! All seven in a row...”.

Desde el corazón floral del bosque me llegó la llamada de aviso. Retornan. En la mina profunda pasaron todo el día, arrancando destellos al cuarzo milagroso Y ahora regresan confiados en que yo...

Solidario, arrumbo los cascotes como puedo. Preparo nuevas sopas. Condimentos nabos. Corto pan y fiambres. Repléto nuevamente de licor los cuernos vaciados... Y todo ello sin dejar de pensar un solo instante en la cueva fragante que respira, tentadora, allá en lo alto de la mole beoda que descansa sobre las siete camas.

¿Y si hubiera conseguido hacer vibrar con mi piqueta los recovecos de esa cueva argentífera? ¿Conocerá esa mole los extravíos de los que nace la esmeralda? ¿O bien será la suya la soledad sin fondo del pozo que no acaba, del carbón vegetal? Toda esa carne ajena, ¿podría esconder acaso en un interior los resplandores del cuarzo transformado por el fuego divino? ¿Ser en un ser así?

“¡Hi-ho! ¡Hi-ho! All seven in a row...”.

Consuélate, Mingafiel, que esa pregunta nunca tendrá respuesta, me dije mientras todos mis huesos, sardónicos, se reían de gusto pensando en lo que podríamos conseguir los siete, trabajando en equipo.

EUGENIO VIEJO

SEGUNDA

—Toc-toc

—¿Es ella?

—Escucha y sabrás.

—Toc-toc.

—Abu...

¡Ay! Recién me tiraba a descansar, después de lavar y tender tanta ropa, hacer tanta cama, estoy muy cansada. Con esa novedad de que ayudan a lavar los platos ya se creen unos liberales. Y ésta con su "toc-toc" y su cuento de la manzana ya me tiene harta. Pero un papel es un papel, y con lo escasas que andan las ubicaciones no sólo hay que soportar sino que hay que dar gracias a Dios por el éxito de esta obra y por los cientos de años que lleva en cartel.

Toc-toc...

—¡Pero si ya voy!

—¡Buenos días!

—¿Buenos?

—¿Cómo te llamas?

—¡Uf! Blancanieves, y hazla corta porque hoy no tengo ganas de charlar.

—¡Ah claro! La niña bonita. Y yo ¿qué? ¿Te parece que me gusta el papel que me toca? ¡La mala de la obra! Lidian-do con un espejo estúpido que se cree el dueño de la escena. A veces he llegado a dudar si soy yo la que me reflejo en él o él me inventa. Pero la culpa no la tiene el muy infeliz, la tienen ellos.

—¿Quiénes?

—¿No te has dado cuenta que nos han dado los peores papeles? Tú, la niña linda y boba; yo, la mujer madura, bella y mala. Pero ellos, en cambio, son el guardabosque que te salva la vida, los enanos que te protegen, y por fin él, el príncipe azul que puede hasta el milagro...

—Un momento, no es tan así porque yo sólo estoy dormida.

—Bueno, eso no importa porque mi punto es otro.

—¿Cuál? Aunque sí, te entiendo, pero no sé por qué te da ahora este ataque feminista. Mira, será un papel idiota pero yo tengo mucho que hacer como para pensar en cam-

bios ahora. Fíjate, ya son casi las doce, van a llegar los enanos y todavía no preparé la comida. Sabes que a ellos les gusta que los espere con la mesa tendida, y que yo esté arreglada y coqueta.

—¡Eres una idiota!

—Tú hablas así porque te gustaría estar en mi lugar, pero te estás poniendo vieja y yo en cambio...

—¡Ah! ¿Quién crees que hacía tu papel hace unos años? Pronto vas a estar en mi lugar y otra niña, bonita y tonta, hará de Blancanieves. ¿No te fijaste en las arrugas del príncipe? ¿ni en sus canas?

—¡Sí! Tienes razón. ¡Pero le quedan tan bien!

—¡Claro! Para él significan madurez y experiencia, en cambio para nosotras, "las veteranas", "las que ya no corren", y entonces nos patean fuera de la cancha y se ríen como lo hace ese maldito espejo.

—Abuela, abuelita, despiértate. Siempre te quedas dor...

MARTHA NESTA

BLANCA NIEVES

Drama en un acto y dos escenas

Personajes: Blanca Nieves (BN) y los Siete Enanos.

PRIMERA ESCENA:

Al centro, la casita del bosque, a oscuras. A la entrada, sentada en los escalones, Blanca Nieves, elegantemente vestida: sobre el vestido largo, capa de terciopelo negro con forro de satín rojo. Cabizbaja. Empieza a anochecer. Por la izquierda van llegando en fila india los Siete Enanos. Música de Mahler.

Enano 1 (*se detiene bruscamente, alza su linterna para iluminar a BN*): ¿Quién está ahí? ¿Eres tú, Blanca Nieves? ¿Qué haces aquí?

Enano 2 (*deja su linterna por tierra, interroga con las manos*): ¿Por qué has vuelto? ¿No te gustó tu nuevo hogar?

Enano 3 (*saliéndose de la fila, avanzando unos pasos*): ¿Por qué no nos avisaste que venías? Podríamos haberte preparado algo (*mira confuso a los demás*).

Enano 4 (*sin moverse, levantando la voz*): ¿No te explicamos todo antes de que te fueras? Lo de tu rescate, tu resurrección...

Enano 5: Sí, te...

BN (*reaccionando con exasperación*): ¡Ya sé, ya sé! Me lo explicaron todo, o casi todo, pero.. (*rompe a llorar, se cubre la cara*).

Enano 6 (*se le acerca, conmovido*): Blancanieves, Blancanievecita, no llores, cálmate... No hagas caso a estos ogros (*les lanza una mirada reprobatoria*). Ten (*ofreciéndole su pañuelo*), sécate los ojos.

Enano 7 (*empujando bruscamente a los demás*): ¡Háganse a un lado, muévanse! (*A BN*). Y tú, entra, te vas a congelar aquí. (*A los otros*). A ver, que alguien prepare café para todos.

SEGUNDA ESCENA:

El interior de la casa. A la izquierda, la cocina; al centro, la mesa baja y larga, rodeada de sillitas. A la derecha, las siete camas. Todo en un gran desorden. Sin parar mientes en esto, BN hace a un lado los platos sucios y se sienta al borde de la mesa. Se retuerce las manos. Recorre con la vista a sus amigos. Ellos han ido dejando aquí y allá las mochilas, las linternas y los zapapicos, y se han ido sentando en el piso, en torno a ella.

BN: No tienen que decirme nada. Escúchenme, por favor. Necesito desahogarme. ¡Ya no aguanto más! Prefiero estar muerta a seguir viviendo en esas condiciones...

Enano 6 (*le tiende la taza de café*): Bebe. Estás algo pálida.

Enano 5: Pero has engordado...

Enano 7 (*dándole un coscorrón en la cabeza*): ¡Tarado!

Enano 5 (*se soba la cabeza*): ¡Aay! T... tienes un vestido muy bonito, Blanca Nieves.

BN: Me alimenta bien, sí. Organiza a diario banquetes principescos. Cualquiera de mis caprichos culinarios es un orden para sus sirvientes.

Enano 4: ¡Dijo que te trataría como a una reina!

Enano 3: ¡Shh! Eso fue antes de que despertara.

Enano 4: ¡Antes! ¿Crees que soy tonto? Después, lo dijo después, cuando la vio despierta, vivita y... *(empieza a armarse un gran barullo, todos quieren intervenir)*.

Enano 7: ¡Basta, mentecatos! Se callan, o se salen. *(A BN)*: Prosigue.

BN: Todos los días me trae algo de regalo: vestidos, capas, zapatos, joyas... Aumenta mi zoológico privado con mapaches, ardillas voladoras, búhos, ranitas, lemúridos...

Enano 1: ¡Uuy! Qué lindo. Y todos animalitos nocturnos.

BN: Lindo, noo... *(contiene un nuevo brote de llanto)*. Todo lo que recibo, todo lo que hago, todo lo que me hace, sucede de noche: soy una reina nocturna. Tan pronto como clarea... *(no puede más, y rompe a llorar)*.

Los Enanos se miran consternados, no saben qué decir. Uno de ellos se encoge de hombros, otro se atornilla el índice derecho en la sien. Otro le toca el ruedo de la falda. Uno más, de pie junto a ella, le acaricia el pelo. BN se sobrepone, se suena.

BN: En cuanto clarea el día, y sin que de nada valgan mis ruegos, mis promesas, mi llanto, arguyendo que le es imposible acceder a mi pedido, que debemos respetar el pacto inicial, tácito, me obliga a entrar de nuevo en la caja de cristal, cubriéndola herméticamente. Después, hace introducir, por las perforaciones que ustedes hicieron en la tapa, un somnífero vaporizado, a la vez que repite que él se enamoró de una princesa a la que creyó muerta, vista a través de un féretro de cristal y... ¡y que lo demás vino de añadidura!

TELON

IRENE PRIETO

CUARTA

Oyes el retumbar de truenos acercarse. Corres a la ventana diminuta, te agachas, y detrás del cristal el cielo encapotado está fosforeciendo y atraviesan el bosque relámpagos dorados. Las sombras del centelleo recortan en los troncos perfiles familiares. La luz de la tormenta intermitente se refleja en las niñas de tus ojos y a ratos te ilumina la palidez de verde. La casita te parece cada vez más pequeña bajo el batir furioso de las cortinas de agua.

Estás sola. Los seres se han marchado, tras dejar enfundar en trajes de muñeco sus minúsculos cuerpos de cobaya. Se fueron a nuevas madrigueras que tu presencia de diosa blanca no pueda perturbar. La casita del bosque amenaza ruina con todos sus enseres: las camitas, como nidos revueltos que se abandonan temiendo la visita del halcón, los zuecos alineados junto al umbral, las piedras de adoración en las repisas de cada uno de los siete, los capachos para coger setas, cubiertos de telarañas; y fuera, todo el bosque por delante para huir de refugio en refugio, sin poder perder nunca tan frágil blancura, tu belleza inútil, incapaz de cualquier transformación, ni de devenir gacela, ni de perder el cuerpo por el amplio lametazo de una corteza, ni de encoger tus miembros y hundirte en subterráneos.

Se acerca una figura arrebujada en un oscuro manto, como una grulla negra que batiera las alas contra la ventisca, pisadas sigilosas sobre hojas mojadas, toc toc en el cristal que cubre un vapor denso y detrás, una boca sin dientes te masca una sonrisa.

Te alarma ese espectro de la tormenta, pero en seguida aceptas su fealdad como prenda, reconoces un signo en su aire pavoroso, tu posible destino en su vejez encorvada, habitante siniestro del bosque solitario. Toc toc de nuevo y abres la ventana a la vieja mujer que mira con ojos de agua. Alarga su mano descarnada y, puro hueso al tacto, te recorre los brazos y te pide guarida.

Nuevo ser desprotegido, ¿quién? ¿cuál de ellos? ¿tú o la presencia negra? ¿qué espejito mágico, trémulo, deformado, os hace pareceros, o confunde tus rasgos en los suyos? No, gritas por dentro, ese espanto, ese espantajo, no.

Pero ella te pide cobijo y la haces pasar a tu reino diminuto, fingiendo no sentir un temor que reconoces, antiguo como tu niñez, corto como tu propia vida. El viejo combate sin vencedor entre lo feo y lo bello.

Su fea voz intercala palabras bellas mientras sostiene entre los dedos una manzana espejeante, que luego tiende hacia ti. Anhelas la belleza de esa fruta. Deseas teñirte con su rojo los labios, y la adivinas prodigiosa, a punto de una eclosión que muestre dentro suyo un ser más deseable todavía.

¿Qué te has creído?

¿Por qué ves relucir ahora los ojos de culebras, murciélagos y sapos suspendidos en la aureola de la vieja encorvada?

Has mordido la manzana una vez, tragas el dulce jugo y el placer te adormece o te abre otras membranas más afinadas, hace salir y entrar a alguien muy deleitoso en ti, pero después lo escupe con una sacudida, y te quedas vacía.

Pero un nuevo mordisco vuelve a inundarte y te embriaga de aquel ser que entra y sale. Hasta que tu cabeza se desprende por fin y baila una danza fúnebre. Baila y bailando se va, y con ella su belleza se aleja derrotada, alcanzas a entender. Después de ese descuido, tus miembros se desligan, y los seres del bosque, furtivos, reaparecen para llevarse de ti fragmentos por reliquias.

• Luego no sabrás más si aquel ser sigue entrando o si permanece en ti.

MARÍA DEL MAR MOYA

BLANCA BLUES

No me van a creer si les digo que me llamo Blanca Nieves. Antes me conocían como Héctor Nieves. Me he cambiado de sexo.

Yo necesitaba calor. Sin compañía no podía escapar del insomnio. Estaba harta de que el espejo, cuando le preguntaba por qué no conquistaba a ninguna chica, me dijera:

"No tienes facciones finas como tu madrastra". Me convertí en maricón. ¿Conocen también la sensación del pene en el trasero? No es inferior a la de después de defecar. Un placer difuso en todo el cuerpo: un calor, un cosquilleo. Y con el pene, eso es más largo. Pero me harté de que me sodomizaran. Ahora quería que me penetraran cara a cara y sin luchar contra mi voluntad, ni buscar infligirme dolor, ni asemejarme a los animales, ni humillarme mostrándome luego el pene marrón y oloroso.

Una noche, en un parque, después de que una vez más me había penetrado así un desconocido de esos cines porno, donde se da vueltas en el corredor buscando a quién rumiarle el miembro como en el ecran, me sentí tan vacía... Mi acompañante ya se había ido y yo deambulé triste en la oscuridad y finalmente tomé el ácido de mi madrastra para quemar pelos, fideos en las cañerías. Lo llevaba desde hacía algún tiempo; no sabía si para usarlo contra cualquiera de mis amantes fortuitos o contra mí misma.

Me encontraron inconsciente siete obreros, al amanecer, cuando empezaban su trabajo. Príncipe pasaba en ese momento, lentamente, pegado al vidrio de su catafalco, digo, de su limousine, y me recogió. Cuando ya estuve mejor, una tarde, los siete obreros vinieron a visitarme al hospital. Ninguno medía más de uno sesenta. Príncipe vino también y nos enamoramos. Decidí llamarme Blanca y, ya que estaba en el hospital, que me hicieran de inmediato la operación.

Cómo me encanta ahora recibir a Príncipe por delante, arrodillada de cara a él, que, tendido, mientras lo cabalga, levanta sus brazos y me manipula con ternura el pecho, para después sentarnos casi exhaustos en la tina, el uno frente al otro, mientras de la habitación viene la música de la radio. Yo, con un guante y después con los dedos, lo jabono entre las piernas, hasta que por la tibieza del agua, el perfume de las sales de baño y mi fricción nos aproximamos más, entrecruzamos las piernas, y entonces el objeto que acariciaba está nuevamente adentro, veo su base que emerge sincopada entre mis pelos y veo la sonrisa de Príncipe, y en la culminación, dentro de mi profundidad quirúrgica como la de un lago artificial, el líquido blanco y tibio de su cuerpo se mezcla con el agua espumosa de la tina, que me

inunda también, y ya no sé qué suena en la radio en ese instante.

¿Por fin soy feliz, entonces? Hay momentos en que no sé si quiero a Príncipe, ni por qué a él, ni si está bien que él me quiera, y entonces lo odio tanto... Pero con sólo imaginar que, hartado de mis reproches, podría dejarme, me lleno de angustia y busco las causas de mi estado. Salgo del presente y trato de entender cosas de mucho antes, que hasta entonces, si acaso, había interpretado de otra forma, y me entretengo tanto y tan cerca creo estar ya de la verdad que miro condescendiente —incluso indiferente— lo que provoca mi malhumor actual, me digo que pronto perdonaré todo porque comprenderé todo, pero después, sin saber cómo ni dónde, pierdo la pista de los años iniciales en que yo era Héctor, o descubro bifurcaciones y no sé cuál camino escoger, y entonces, de nuevo, los motivos inmediatos de mis iras me parecen lo más importante y verbalmente punzo a Príncipe, igual que un ladrón que amedrenta a su víctima con su arma sin clavársela, y al llegar la noche nos echamos dándonos la espalda y sólo quiero dormirme cuanto antes y, en sueños, ser a la vez Blanca y Héctor y penetrarme a mí misma y sentir que eso me basta.

FERNANDO HAMPE

SEXTA

Poquito a poco se acerca a la casa. Al entrar, se tropieza con siete diminutas camas que la invitan a sofocar la fatiga del camino y de tantos repasos de la memoria.

La mañana la despierta con siete risas de enanos que vienen de darle la vuelta a las siete ruedas del Palace Hotel. "Niña en cama", grita el más enano. Y al instante aglutina tras los siete lechos, siete pares de ojitos escrutantes. La princesa está triste, llora, llora y llora. Les dice la historia de una bruja mala y de un padre bueno que le cuenta cuentos, que le unta la cara de fresas y uvas, que la balancea en la punta del pie y deja que le tiren de barbas y ore-

jas. La malvada bruja le interrumpe el juego (la manda a acostarse). "Que la arropen bien y le dejen fuera su par de manitas". "¿Qué tendrá la princesa?, pregunta un enano, "¿ha perdido la fresa?, ¿se le escapa el color!". "Llévemola al patio". Le vendan los ojos, la hacen caminar descalza por menudas piedras, le tiran suavemente del cabello, pedacito a pedacito, le pinchan los pezones con dos ramitas finas, le lamen los dedos, la sumergen en una corriente de agua tibia y luego un enano camina en cuclillas sobre sus espaldas.

Al día siguiente, ya más tranquila, se pone a ordenar la casa mientras los enanos regresan al Palacio. Y dale que dale con la rueda rueda, se acerca la bruja, le pide disculpas, le da una manzana. Se la come entera y empieza a sentir que un chorro de sangre le baña las piernas. Entonces la bruja le dice que no volverá jamás a su casa y que un príncipe vendrá de muy lejos a paralizarle la sangre por nueve meses. En efecto, se casa con un príncipe hermoso que le celebra todos los años su cumpleaños, le regala ricos vestidos, miel, leche de cabra, sales y perfumes para el baño. Brindan con champagne por el calor y la seguridad de su reino y cada día de las madres, después de todo, se siente orgullosa de haber parido con dolor un hijo macho. Y sin embargo, a veces se sorprende esperando que vuelva a merarla su padre, que la reina le pegue, o que le devuelvan, al menos, sus siete paraísos perdidos.

CARMEN RABALL

DORMIDA COMO UN ANGEL

Al ver a Boggie encaramado sobre el cuerpo dormido de Blanca, Andy lo haló de las orejas y lo hizo rebotar contra el suelo de madera. Boggie no demoró un segundo en erguirse y abalanzarse sobre Andy que, momentáneamente, se había quedado absorto ante la belleza de la joven. Juntos rodaron hasta que vinieron Marty y Charlie a separarlos.

El sol entraba por la ventana y alcanzaba a iluminar casi todo el cuerpo de Blanca: sus pestañas asomaban por debajo de unos párpados que parecían estar soñando sobre sus mejillas, las puntas de sus senos parecían excitadas por el calor, y los vellos tiernos entre sus piernas se mecían empujados por la brisa que entraba por la puerta recién abierta.

El sol llegaba justo hasta la manzana que yacía sobre el velador. Estaba a medio comer. El rojo de la cáscara parecía insultante en su contraste con la blancura de la mano derecha de la joven dormida que se extendía hasta casi tocar la pulpa todavía húmeda del fruto.

El primero en sorprenderse de la reposada actitud de la joven fue Marty. Tocó sus cabellos, ordenándolos. Su mano se deslizó por el cuello, recorrió los senos cuyos pezones seguían erectos, se demoró en la curvatura del vientre hasta llegar al botoncillo delicado del ombligo. Los muslos de la muchacha se estremecieron, abriéndose levemente como al soplo de la brisa.

—Está dormida como un ángel.

—Se ve más bella que nunca, dijo Charlie, el tiempo que acercaba sus labios para besar el contorno de las rodillas que seguían separándose.

Marty continuaba acariciándola, y su mano se desplazaba en estado de adoración por la leve altura de su empeine, antes de descender hacia la tibieza rosada que ya sus muslos dejaban de ocultar.

Cuando entró Wengie, se quedó en la puerta observando el espectáculo con una sorpresa que se fue transformando en arrobó. Su mirada se desplazó desde el polvo que levantaba Boggie y Andy, todavía sacudiéndose los pantalones bombachos, hasta la cama donde Charlie parecía reptar para poder besar mejor el interior de los muslos de la joven, y los dedos de Marty que giraban alrededor de la superficie rosada cuya humedad ahora resplandecía bajo el sol.

—¿Por qué no despierta?, preguntó Wengie.

Boggie, acercándose al lecho del que había sido tan áspidamente expulsado por Andy, replicó:

—Se ha quedado dormida, y no hay nada que la haga despertar.

—Pero se mueve, sus senos están erectos, su sexo está

húmedo y resistente. Vibra como si estuviera llena de vida, aseguraba Marty.

—Sus muslos se abren, dijo Charlie.

Y como para confirmar sus palabras, la joven pareció impregnarse de un instinto luminoso, y abrió sus piernas ampliamente, rebosando una tranquila laxitud.

—Se la siente suspirar, dijo Andy, acercando su oreja derecha a la boca entreabierta.

Exhalaba un aliento cálido que impregnó el rostro del enano de un placer que parecía desbordarlo.

Wengie miraba pasmado a los otros enanos que parecían posesionarse de distintas regiones de ese cuerpo estremecido de vida.

Cuando llegaron Sandy y Roskie, Wengie los detuvo en la puerta.

—Blanca se ha dormido de un extraño sueño. No quiere despertar.

—No es normal que duerma a estas horas, comentó Sandy. Nunca la había visto así antes. Es peligroso.

—Me parece que debemos llamar al médico, sugirió desde atrás Roskie que se erguía sobre las puntillas para ver mejor.

—¡Esa manzana!, se sorprendió de pronto Wengie.

Y agregó como reflexionando:

—No estamos en la temporada de las manzanas.

Roskie se abrió paso hasta el velador, tomó la manzana, la examinó por todos lados. Cuando se la acercaba a los labios, Sandy le gritó:

—No la muerdas.

Roskie, asustado, la dejó caer al piso. Atónitos, los tres enanos vieron cómo la fruta comenzaba a hincharse. Decenas de gusanos y cucarachas salían por todos lados. La cáscara ya no era roja, sino que se arrugaba y oscurecía como transformándose en lodo. La pulpa abierta parecía fermentar apresuradamente. Un olor a excrementos llenó la habitación. Sólo entonces los enanos que acariciaban a la joven se dieron vuelta.

—Han envenenado a Blanca, gritaron al unísono Wengie, Sandy y Roskie.

—Hay que ir por el médico, insistió este último.

Sandy y Roskie decidieron ir juntos, y al salir Roskie le ordenó a Wengie:

—Quédate en la puerta.

—Sí, agregó Sandy, hay alguien que le ha querido hacer daño a Blanca y puede andar rondando por aquí.

Los cuatro enanos en el lecho acordaron que era mejor para la muchacha que se quedaran allí, porque mientras suspirara, se quejara, y sus senos y su sexo siguieran respondiendo a las caricias, podían estar seguros de que aún había esperanzas.

Cuando la mano de Blanca se desplazó del velador hasta tocar el sexo duro y erecto de Marty, respiraron aliviados. Ahora podían estar seguros que todo saldría bien, más aún cuando los dedos, desabrochándolo, se perdían en la oscuridad de los pantalones. Era como si instintivamente estuviera agradeciendo las caricias que le prodigaban.

JAIME GIORDANO

OCTAVA

El tren salía de la estación lentamente. Después de ponerse cómoda, Bianca suspiró aliviada. Dejaba la ciudad por unos días. Los preparativos para las fiestas próximas, la marea de gente que empujaba y se movía en las calles y en las tiendas, la hacían sentirse sola, ajena a todo aquel bullicio. No sentía dentro de sí el espíritu festivo. Las luces, el resplandor de los escaparates le daban tristeza. Al llegar a su departamento vacío después del trabajo, se sentía deprimida. Después de su pérdida se sentía desorientada, apática e incapaz de establecer contacto con el mundo que la rodeaba.

Pero ahora dejaba todo esto atrás por unos días. Iba a visitar a María y a su familia para las fiestas. Después de muchas invitaciones y llamadas insistentes de su amiga, había decidido ir. María era su más antigua y querida amiga, con la que se había mantenido en contacto y a quien solía visitar a menudo. Pero los últimos tres años habían sido difíciles para Bianca y había dejado de visitar incluso a Ma-

ría. Echaba de menos las charlas largas que tenían después de acostar a los niños, cuando se quedaban las dos a hablar y compartir los recuerdos. Los hijos de María la llamaban tía Bianca y le gustaba estar rodeada de ellos, ayudarlos a vestirse, cumplir con sus tareas y jugar con ellos.

María había tenido su séptimo hijo dos años atrás. Bianca lo había visto sólo en foto. Pensar que los volvería a ver pronto la animó. Deseaba que el tren corriera más rápido, a la velocidad de sus pensamientos.

En la estación la esperaban todos: María, Esteban y los siete hijos. Se apresuraron a darle un abrazo y los mayores la ayudaron con el equipaje. María parecía cansada, había envejecido y Esteban, que estaba a su lado, sonrió y le dio a Bianca un fuerte abrazo. Los hijos habían crecido y el último era un muchachito de dos años, sano y alegre, que se regodeaba en el amor que todos derramaban sobre él. Extendió sus cortos brazos hacia Bianca esperando recibir los suyos.

La casa estaba toda revuelta con los preparativos para el gran día y Bianca se sumergió en las faenas de la casa. Los chicos querían que los ayudara con sus tareas, las pequeñas le pedían que les leyera cuentos de hadas de los libros que acababan de recibir y el pequeño la quería toda para él. Y también sentía que debía echarle una mano a María con la preparación de la comida y los postres. Estaba cansada, pero al entrar en la vida de esta familia numerosa se olvidó de sí misma y de sus problemas y se sintió a gusto como si formara parte de ella. Cuando María y Bianca se encontraron solas en la cocina, estaban agotadas, pero no querían acostarse. Tenían tanto de qué hablar, contar la una a la otra de lo ocurrido en el tiempo que no se habían visto, que estuvieron hablando hasta muy entrada la noche.

El día de la fiesta volvían de la iglesia y cuando Esteban daba la vuelta a la esquina, los chicos empezaron a gritar: "El tío Tomás está aquí, ha llegado el tío Tomás". María le dijo a Bianca que Tomás era el primo favorito de Esteban, que trabajaba en el extranjero y que solía visitarlos cuando se encontraba en la ciudad. Recientemente lo habían asignado a un nuevo lugar de destino. Bianca veía que los chicos lo querían, lo rodeaban y él parecía saber tratarlos. Los pre-

sentaron y Bianca se sintió muy a gusto con él desde el principio.

La comida estaba deliciosa y todos se divirtieron. Más tarde los chicos quisieron ir al campo con el tío Tomás. Los metió en la camioneta, la invitó a acompañarlos y Bianca aceptó. Los chicos hablaban todos a la vez pero esto no la molestaba. El tío Tomás les pidió que cantaran y de pronto el coche se llenó de voces alegres aunque no todas cantaban al unísono ni tampoco seguían la melodía, pero la alegría era contagiosa y Bianca sintió surgir dentro de sí algo cálido. ¿Cuánto hacía que no sentía así? se preguntó. Pero no se detuvo en estos pensamientos y los alejó. No quería pensar y menos en el pasado. Lo que tenía ganas de hacer era dejarse llevar por el momento, el cantar y...

En el campo los chicos se echaron por todas partes a jugar y poco después, sin darse cuenta, Tomás y Bianca se encontraron solos. Hablaron de los chicos, de lo bien que María y Esteban los criaban, y la conversación pasó a temas personales. Cuando Tomás supo que Bianca vivía en la misma ciudad a la que lo habían destinado le preguntó si quería volver con él en coche. A ella le sorprendió la facilidad con que aceptó la invitación, se estaba dejando llevar por el rumbo que tomaban las cosas. Más tarde pensó que quizá había sido el calor familiar que parecía derrumbar las barreras que había construido y detrás de las que se ocultaba para protegerse de más desilusiones.

Cuando llegó la hora de partir, el tío Tomás y la tía Bianca abrazaron y dieron un beso a todos y tuvieron que prometer que volverían pronto. La vuelta fue agradable y en el recorrido Tomás le habló de sus experiencias en el extranjero. Bianca volvió a sorprenderse hablándole de su vida, contando su historia a alguien que le era casi un desconocido.

Cuando la dejó en su puerta, él le dijo que la llamaría pronto. Al entrar en su departamento, esta vez, Bianca no sintió que volvía a un departamento vacío. Estaba pensando en la llamada.

DROSOULA LYTRA

CUATRO POEMAS / PATRICIA MATUK

POEMA

*Palabra, palabra que sale de tu boca como un globo
que se muere (de vergüenza) si la repites o la tocas
y se detiene, mansa, redonda para brillar
porque nació para dormir en los altares del error
y gira el día y gira el alma como satélite
en ilusión de eternidad sobre la mesa del poeta
que las ha abierto como un niño que desarma su robot
para ver qué tiene por adentro
y sólo encuentra su vacío, siglos, kilómetros (cualquier
cosa que pese) de vacío
que extrae el mago como pañuelos sin fin de un sombrero.*

*vísceras rojas, ríos de harapos enloquecidos y ciegos
reptando por el mundo deslumbrado de la luz de las
palabras que conducen a infinitas direcciones
dan la vuelta al universo y regresan al punto de partida*

HAY UN SUEÑO COLGADO DEL TENDEDERO

*hay un sueño colgado del tendedero
 y una tristeza azul de no podérmelo poner
 anoche ha llovido ausencia
 las cosas nunca fueron tan cosas y tan no mías
 he de buscar un pedazo de día en el recuerdo
 para salir disimulando que hoy duele el vacío
 sonrisa no, tras los barrotes del pentagrama no me cabe*

*y antes del paso una voz lejana se voltea
 dejó la muerte para mañana porque debo vivir hoy*

ESCRIBE QUE SOY LIBRE

*abajo
 abajo
 abajo del
 abajo del estrépito
 abajo del estrépito de los días
 abajo del estrépito de los días vive
 abajo del estrépito de los días vive la lombriz
 abajo del estrépito de los días vive la lombriz de lo imposible
 paporreteando como el mono el "yo-no-veo-yo-no-digo-yo-
 no-oigo"
 obedeciendo al domador de los intentos de saltar en este
 tiempo
 porque la libertad tiene ya su fama de ser siempre ofensa
 para alguien
 (toda con globos de colores alborotando el gallinero de los
 muertos)*

*pero qué pasa, una tarde verde te tocan la puerta
 y se te presenta la esperanza sin más ni más
 no como algo físico y medible susceptible de fotografías o
 sastres*

sino como la única representación de la cosa, la cosa,
 la cosa en plenitud, eso que es y que no es
 y se complace en recostarse en el centro de tus búsquedas
 antiguas
 toda redonda y rebosante

hay una calma momentánea y todo brilla
 y cada calle es cualquier calle y esa calle y todas y ninguna
 y el sol se baja a una naranja y el suspiro se trepa a la nube

unos con otros los caparazones se rozan evocando la luna
 toda nostalgia (pero toda) ha sido erradicada
 el hormigueante paisaje está ya listo para caer, precipitarse
 en el caos donde el cosmos se genera, falta un sonido, por
 ejemplo tú

tú

tú

tú

tú

tú

tú ¿oíste la lluvia?

vamos, salgamos a bailar con todo el mundo
 que hoy suenan todas las campanas de la tierra
 y en el tambor que cada casa guarda desde siempre
 ya está latiendo la alegría original
 que todo el aire nos devuelve
 nace de nuevo, sube a este monstruo de mil manos
 llamado gente como hace tiempo
 cuando era fácil convocar con un repique a lo viviente
 hoy nada impide a la verdad que se mire en el espejo
 como animal que dejó atrás la muerte herida a vida

y nos pusimos cintas rojas y azules en la frente
 para irrigar el río humano con nuestras voces
 venas y arterias, jóvenes, niños, embarazadas y viejas
 y el horizonte se dibuja con un lápiz de mirada
 y es indecible tanta explosión vaciando tiempo
 quitando al nervio la imposibilidad antigua
 mentándole la madre a la cara pensativa del jamás

*lo extraño no es que el mundo esté debajo de la tierra,
 aunque sí,
 pero si salen es porque hay algo de larval, de umbilical
 en estos saltos sin norte y sin aparente coherencia
 que intento detener con puras redes
 cuando el instante no es segmento independiente
 sino poema (he sacado mi cuaderno, me he sentado,
 he puesto un título: POEMA)*

*—Qué tú escribes (((= tenemos miedo de que este día no
 sea cierto)))*

vinieron diez, cincuenta, mil, todo el país

*—Qué tú escribes (((= dínos qué clase de huracán está
 pasando
 por el reino de este mundo)))*

los estoy viendo, sé que jamás he visto nada igual

*“ahora recuerdo (con dificultad)
 cómo el vuelo del paisaje (porque este lapicero)
 se prolonga con el ave... (no tiene tinta)
 (y puse raya final*

—————)

y una vez más

*—qué tú escribes (((o es que no has mirado a mis nueve
 hijos
 y en sus barrigas los gusa
 nos multiplican hambre
 de creer???)*

*era de más intentar con el cuaderno
 como querer decir EL MUNDO
 sólo bailar, que LIBERTAD es una fiera de mil ojos
 que me rodeó, alzó los brazos con mirada de infinito
 y dijo “digo”*

*como imitando al primer esclavo liberado
 por eso el trance
 por eso el trance. lo endurecido había sido el alma*

*en el tumulto me recordaba una señora
—Pues escribe, extranjera, en tu cuaderno*

*que soy libre
que soy libre*

*repetía y se alejaba y repetía y se alejaba y repetía y
repetía esa voz/ única voz
hasta la plaza hacia la playa que soy
libre*

SUEÑO DE SERPIENTES

*“un poco de esa poesía
de las fiestas y multitudes
cuando en días hoy demasiado raros
el pueblo se vuelca a las calles”*

A. ARTAUD

*Dambalhá bailaba
no porque tuviese oídos y oyese
sino porque su cuerpo tocaba largamente
casi todos los puntos de la tierra
y no podía resistirse al masaje largo y sutil.
que las vibraciones de hombres y mujeres
transmitían con los pies sobre la orilla*

TEXTOS / ALEJANDRO SAN MARTIN

LAS INFLUENCIAS

Las influencias emergen en la noche. Cuando la vigilia es débil, cuando la realidad se oculta o asume la forma de la oscuridad. Es entonces que se acentúan las sensaciones de estar repitiendo actos, de intentar mejorarlos, de revivir situaciones y de dejarse conducir por la hondura inexplicable. Jung y sus mandalas emergen entonces, se adueñan de los sueños, pueblan las pesadillas, se enseñorean de las imágenes y corporizan las fuerzas. El día me despierta sudoroso, agitado y me devuelve a la rutina real en la que el trabajo, los oficios, la comida, la calle, los amigos, los diarios, los árboles y las plazas, me convencen que vivo y que el sueño sólo existe en el sueño. Pero hoy vendrá nuevamente la noche, con el sueño y con la amenaza, con sus héroes de oscura fuerza, con sus destinos que nos disuelven, con sus ríos negros y sus mares de luna, con los desaparecidos del naufragio, con sus estrellas opacas, con el pirata monstruoso de ceguera parcial que implora errante que lo perdonen; el retorno alucinado a los apocalipsis de la infancia.

ARICA

La habitación a media luz sólo filtraba un hilo amarillo perforando una vieja cortina de cretona roja. Afuera, en el patio, un Ford desvencijado y dos sillones de mimbre en una esquina con el fondo deshecho. El patio recogía aún la lluvia de las horas recientes. En el borde seco, un niño de gorrita jugaba tal vez con un trompo. Dentro de la habitación el olor a guardado, el amor detenido de sabe Dios cuántas gentes, me recordaba la habitación de la pensión Torrealba en Arica, al borde del Perú. El vocerío de puerto multicolor que a los 17 años alentaba mi imaginación, la sensación de libertad incondicionada de aquel día rojo en Arica, de la tarde que se iba llameante a través de las ventanas del avión. La partida hacia lo que buscaría todos los años. No podría haber imaginado que allí estuvo sembrada la ruta del exilio.

CARTAGENA

Cartagena ha sido un alto horario impensado e imprevisto, que me ha deparado una fractura momentánea con la rutina y la fatiga. Un rescate de la imaginería infantil poblada de piratas, capitanes españoles, galeones y mujeres enfundadas y hermosas.

Ha habido de todo en este pequeño viaje. Desde la menuda presencia de Gini, hasta las horas perdidas de playa, la cercana y nítida presencia de la angustia, el tiempo opaco y el horizonte siempre nuevo. El Caribe caluroso y sugerente, las noches con viento tibio y el recuerdo de años anteriores —que ya comienzan a tener perfil de memoria—, en Barbados, St. Martin y las islas de Barlovento.

Los sueños de Cartagena han estado allí en la vigilia de las noches, en el oscuro calor con el rumor del oleaje y el persistente motor del barco viejo que divide el tiempo. Los sueños fueron cogidos en apuntes dentro de un folder amarillo blanqueado por el sol, que aún los guarda sin nota específica. Están allí la Plaza de la Aduana con sus arcadas, los quincalleros, los vendedores de baratijas, de anillos de

plata falsa con piedras de vidrio, de relojes de estraperlo. Están también allí sin cambio, las "Bóvedas", San Pedro Claver, Santo Domingo y la Popa; el fuerte San Fernando con sus celdas ciegas, sus laberintos azarosos y sin nombre, sus salidas y barbancas y la Ciénaga con las carracas enarenadas con mástiles y jarcias reposando en el fondo; y el perfil de Bocachica, dibujado en tinta roja y negra en las Cartas de Marear con sus rosas de los vientos. Sumergido, a escasas brazas, está el Galeón San José, suspendido en la pared de la fosa del continente.

La imaginería del Caribe en retorno a una infancia inconclusa.

BARBADOS

Las crestas blancas de las olas montan sobre sí mismas y se disuelven en espuma; se cruzan según el viento en líneas variables y opuestas que se contradicen en un juego de ángulos y oblicuas; al borde mismo del ruido, en el borde mismo de la noche. La arena divide el agua y crea una línea equidistante entre los corales y las algas.

En la playa, la luz de la veranda proyecta conos brillantes sobre la arena y ahuyenta a los cangrejos. La bruma recorta en aro los conos de luz.

Los faroles de posición de un barco que cruza al fondo, son dos ojos verdes casi sumergidos en la oscuridad. De rato en rato desaparecen y emergen salvados de las montañas negras.

La cuidada casa rosada con ventanas blancas y persianas protectoras por fuera para la eventualidad de los ciclones, con las delgadas palmeras que se curvan sobre la arena, los pulcros sirvientes negros de immaculado uniforme, el impecable Steak Diane de factura similar al del Ambassador's Club de Park Lane, el enmaderado caoba en el verde opaco de las paredes en lo que en los días del austero lujo británico fuera la sala de juego, todo recuerda un orden ajeno a la naturaleza del Caribe, en donde los vientos han hecho la historia y las gentes miran el tiempo en el sol. La ca-

sa, de conservado orden colonial, ha sido otrora residencia de verano de un gobernador inglés.

En la veranda del "Britannia Court Hotel", aguardo la señal. No sé cuántos días deberé permanecer aquí. Un alto horario de perfecto no hacer nada.

CRISTINA*

La hallaron dormida en la escalera y con el corazón abierto. Sola en casa, un domingo, con el tiempo detenido.

Desde entonces ha poblado los espacios de la letra y su biografía de obra y amigos se desliza en el lindero de su existencia.

En su Torre de ladrillo, cal y hierro, ejerció el magisterio disciplinado, agreste y libre de la línea y de la forma; un continuo permanente de honda, coherente y contradictoria humanidad; el ajedrez irracional de lo masculino y lo femenino, de la violencia y del amor, del número y de la sinrazón.

De papel y hierro son sus caballos que generan el espacio en el asombro de sus ojos, en el nervio de sus músculos. El óxido los ha enrojecido y extraído del tiempo. Y como en el comienzo aguardan la fragua nocturna, cuando ella retorne del sueño, cualquier noche en que en la entraña del Perú, la inexplicable ruptura de la luz y de la sombra requiera de sus manos para surgir de nuevo.

EL UNIVERSO DE LOS LOCOS...

El universo de los locos es plano. Parecido al de los hombres de la Edad Media antes de Colón. Pero para ellos al menos no había contradicción entre lo que veían y creían. Que la tierra era una superficie plana y el cielo no tenía, en todo caso, forma, era algo tan natural como comer, dormir o hacer el amor. Pero con los instrumentos y la razón esta ex-

* Cristina Gálvez, escultora contemporánea peruana.

perencia cambió y, aunque quién sabe para Kant, el imperativo espacial, está fuera del conocimiento, vale decir, el espacio como categoría nocional, es anterior a la experiencia cognoscente, para el hombre común la experiencia inmediata sigue siendo la de la linealidad espacial territorial, en lo que no difiere grandemente de los locos, para quienes como hemos dicho, la tierra no es sólo plana sino aún y generalmente, desarmable...

EL UNIVERSO RURAL...

Las historias de aparecidos pueblan el universo rural del Perú. Pero también ellas invaden algunas veces las ciudades. Recuerdo que en mis primeros años de universidad de delirante neo positivismo, el final de tertulia era signado generalmente con una pequeña historia que contradecía esta racionalidad a ultranza, un ejercicio de contradicción equilibrante, el pequeño margen para que aflorara la oscura naturaleza.

Una noche, Pablo, llevado por el límite de la conversación, llegó a invocar y apareció ante nuestros asombrados ojos, Don Francisco de Castro, en plena sala, montado en un caballo blanco, blasfemando y jurando como todos lo habíamos imaginado en el relato. Buscaba el entierro de la hacienda "Dolores" y tenía las manos con sangre fresca. Las paredes y los muebles crujían y no podríamos haber dicho si la luz era blanca o azul, o si era de noche o claro sol. Tenía sobre sí el polvo del camino y delante, la larga fatiga de un trayecto de siglos de esforzado cabalgar. No lo dijo, pero todos lo supimos así. Y fue allí nuestra profunda compasión, quién sabe la única sensación real dentro de este largo desvarío, que algunos días después ninguno podría recordar con exactitud y del que responsabilizaríamos al alcohol y a la 'mafafa' que esa noche había llevado de prueba Jeannine Sujo, una venezolana imprevista. Pero desde aquellos días lejanos, todos hemos coincidido en lo razonable de la razón para manejarse en el precario e insondable universo.

DENKE, PERFIL DE UN INFAME

Karl Denke observa lentamente las vigas del techo.

El juzgado de Münster, iglesia en el XII, casa de Administración, en el XV, Hotel de Posta en el XVI, Cuartel en el XVII, Casa de Mercaderes en el XVIII, y desde el XIX, sede central del Tribunal, mantiene siempre un aire sombrío y húmedo y también solemne, especialmente ahora, al momento de la sentencia. Han sido 24 sesiones en que Denke ha oído parte de su vida. Una infancia que él casi no recuerda, una juventud anodina, con dos amores, lecturas de Hegel y Nietzsche, y la arquitectura jurídica de Meyer-Lohse, de Sieberg, el Strafgesetzbuch, y una modesta práctica forense para contratos mercantiles; la graduación en leyes y los largos años en la Notaría de Herr Dr. Biederbecker.

Luego los años de vida paralela a partir de los 35 que él mismo no entiende, pero de los que no se arrepiente. Probablemente recuerda la primera víctima. Cuando se mudó a la casita de la Lothringerstrasse 5, en donde llegó a la madurez hace 30 años y de donde lo sacó la policía hace nueve meses. Una casita de ladrillos burguesa de tres pisos en un cude-sac apacible y sin sospecha. Allí tuvo a Greta, el amor de su vida, y a las 46 víctimas contabilizadas, amores parciales, a veces de algunas horas.

Denke que ya es parte de la imagería popular, sólo pudo haber tenido equivalente en el llamado Vampiro de Hannover, a quien el folklore atribuye no menos de 50 víctimas, pero que la comprobación fiscal sólo pudo demostrar 30.

Es extraño pensar que este pequeño holocausto se realizara siempre en casa; en todos sus detalles. Y que nunca hubiera sospecha sobre él, especialmente si se tiene en cuenta que Münster es una población relativamente pequeña de no más de 200 mil almas. Es probable que su condición de "ciudadano fuera de toda sospecha" se debiera a sus privilegiadas relaciones con la Iglesia Luterana de la cual era organista. Matrimonios, funerales y otras ceremonias eran prueba pública no sólo de su discreta destreza para el órgano, sino también de su bonhomía y seriedad. Su soltería fue disimulada en esos menesteres. La Iglesia le garantizó no sólo una imagen pública, sino también la posi-

bilidad de elegir a un gran número de sus víctimas entre las jóvenes visitantes de un albergue juvenil religioso en donde entretenía las noches de piedad con el órgano y el piano. Esto facilitó también la tarea y explicaría el porqué muchas jóvenes partieran sin aviso para no volver. Denke era un hombre ordenado y metódico y los años de práctica en la notaría explican el hecho curioso que guardara un pequeño archivo con dos o tres reliquias de sus víctimas con una clave para la identidad que su memoria no pudo o no quiso reconstruir.

Sería innecesario relatar el proceso del envite, el juego de atracción y luego el sádico ritual homicida. Como suele ser en muchos de estos casos, las víctimas fueron cortejadas pero no violadas y nunca nadie pudo imaginar la razón oculta de sus largos paseos nocturnos por el bosque, sus caminatas por el río, portando un maletín de cuero y un bastón. No difería en esto de los hábitos regulares de cualquier hombre de bien. Su afición al estudio de la anatomía fue un inevitable y comprensible auxiliar de tarea, según se pudo comprobar en los muchos volúmenes, algunos de ellos piezas de rara colección, que fueron hallados en su propia biblioteca.

A los sesenta años, Denke no parece encarar la muerte con aprensión. Sus últimas tres víctimas en menos de una semana fueron su perdición. En todo caso, luego de haber oído las 46 sentencias su mirada se ha mantenido fría y ausente como si el juicio de los hombres no le afectara, o como si asistiera al último acto de un ritual previsto desde un comienzo.

Si a Denke le hubiera sido concedido vivir unos años más, quién sabe hubiera podido apreciar que lo suyo no era sino regular pero modesta obra artesanal, frente a la moderna tecnología que otro psicópata de igual género desarrollaría con los mismos instintos y una justificación inventada que se llamó ideología. Las raíces de este mal son contemporáneas y quién sabe si cada uno de nosotros no lleva un factible Denke que se actualiza en ciertas circunstancias. Las noches de luna y los aullidos del lobo podrían ser en esto universales.

(*Hannoverkurier*, *Polizeinachten*, abril-mayo de 1928)

LA CABEZA CORTADA

“...para conjurar el horror hay
que realizar el horror...”

F. COPOLLA *Apocalipsis now*.

Soñé que me enviaban una cabeza cortada en la valija diplomática. Inicialmente el aspecto era el de una de las milanesas de pollo blanco-rosadas que solemos comprar semanalmente con Jorge donde Shaban-Moshé en el mercado de Savyon. Estaba protegida por papel impermeable exactamente como las entrega Shaban Moshé para preservarlas en el freezer. Pero luego de extraída del sobre de manila en cuyo interior venía, fue adquiriendo la forma de un perfil de cabeza humana hecho de una especie de gelatina plástica rosada, que se iba hinchando lentamente aunque siempre dentro de un perfil chato de una sola dimensión. La imagen era igual a la que aparece en la tapa del libro sobre *A complete guide to therapy, from psychoanalysis to behaviour modification*, de Joe Kovel (Penguin Books, Middlesex, 1976), edición que compré en mi último viaje a Londres, en enero de 1981.

Curiosamente la cabeza no se mantenía en la misma dimensión. Por el contrario, le fue creciendo un relieve conformante de los lóbulos y de las partes de la masa del cerebro, aunque conservando siempre una forma simbólica y no realista, cual si fuera una maqueta de estudio desarmable en cartón piedra de las que he visto en antiguas facultades de medicina o consultorio de médico de provincia y aún en el departamento de anatomía del Colegio de la Recoleta en mis años de secundaria. En estas protuberancias, como digo, surgieron poco a poco, en un momento en que desvié la mirada para cubrir el sueño con otro ángulo, unas mangueritas plásticas de color ámbar que contenían gotas de un líquido marrón-negrusco y a veces verde, que seguramente simbolizaba la sangre circulante. (En la tapa de *A complete guide to therapy...*, aparece un perfil de cabeza humana, hecho con soga de esparto, al interior el cerebro está dibujado con un conjunto de nudos que se concentra en la caja craneana. Es indudable la relación entre el sueño y el libro).

El perfil de la cabeza cortada quedó casi completo en un fondo rojo que no podía advertirse si era la superficie de una mesa, si la base de una maqueta para destacar mejor las características del nódulo de estudio, o simplemente el volumen estático e inexplicable que rodea y soporta las fantasías del sueño, la necesaria nube que los imagineros indígenas suelen colocar en sus pinturas ingenuas para representar a un Dios enérgico y barbudo que no tiene asidero real en la tierra. Un expediente pictórico muy socorrido que releva a los pintores ingenuos de los arduos problemas de la perspectiva y de la superficie.

A pesar de que desde un comienzo supe que era una cabeza cortada que me enviaban desde Lima, en ningún momento quedó aclarado, ni fue necesario tampoco, cuál era la fuente de mi certeza, ventaja del sueño sobre la realidad que exige siempre aunque fueren fictos, pruebas, causas y efectos. No figuró tampoco en ninguna instancia del transcurso onírico, el cuello cortado, la altura del corte, o las formas de la emergente cicatriz o gigantesca coagulación que por ejemplo Vargas Llosa sí describe tan admirable y económicamente en el capítulo cuatro de *La Casa Verde* cuando presenta la cabeza cortada del hechicero de los urakusas a quien de un tajo le han cercenado el cuello.

Como recordará el lector si leyó la obra y retuvo el detalle macabro, Vargas Llosa dice algo así como "... en el suelo entre dos hombres arrodillados, hay unas piernas cortas y arrugadas, un sexo oculto por un estuche de madera, un vientre, un torso enclenque y lampiño, de costillas que marcan la piel terrosa. Uno de los huambisas se vuelve, les muestra la cabeza que gotea, apenas ya, puntas granates. En cambio, el boquerón abierto entre los hombros huesudos surte siempre bocanadas intermitentes de sangre espesa, que se fijará en sus caras...". Como digo, admirable economía de medios y limpieza narrativa de Vargas Llosa, quien descarga al lector del incómodo expediente de tener que ver el tajo y, en todo caso, deja a la capacidad de personal espanto y de sadismo natural, la tarea de representarse la forma que adquieren la piel y los músculos sangrantes y los movimientos del estertor de una cabeza fresca recién cortada. El detalle de la cajita de madera resulta subalterno y

nos inicia en el horror, a manera de antipasto previo de indudable efecto pero que no tiene otra función que la de hacernos menos fuerte la visión directa que nos depara y que, por lo demás, es también subalterna, pues en el libro no ocupa sino unos cuantos renglones.

Recuerdo que Cortázar, no menos maestramente que Vargas Llosa, describe en *Rayuela*, con pulcra minuciosidad, la decapitación de un rebelde chino durante la guerra de los boxers, proceso fijado en rara serie de fotografías que el autor argentino sostiene haber visto personalmente. El incidente, al igual que en la *Casa Verde*, no reviste importancia sustancial para el proceso narrativo, pero añade sí un elemento de clímax lateral que el lector más desatento no puede dejar de percibir con un mínimo de interés. Un buen recurso, creo, que logra sus efectos.

Pero volviendo a la cabeza de mi sueño, el perfil quedó finalmente completo, en rosado, como digo y en una perspectiva que mucho se parece a la que presentan las antiguas monedas griegas, los denarios, o las medallas conmemorativas que Roma solía emitir para perennizar los rasgos de Tiberio, Trajano, Nerón o Nerva. Siempre con una nariz prominente, un mentón ligeramente salido, con los pómulos y la frente casi palpable, pero detenidos en el cobre o plata fundida y con el desgaste no sólo del tiempo, sino la natural erosión dactilar que suele suavizar las monedas imperceptiblemente.

El módulo de cuello borroso, no era muy diferente de aquellos módulos educativos que una vez negociara Walter Peñaloza con la industria escolar húngara y que hasta hoy pueden verse en los desvanes de algunas poco cuidadosas Unidades Escolares o Colegios Nacionales del Perú. Recuerdo el entusiasmo alborozado de Walter Peñaloza cuando me describía con fidelidad la funcionalidad de los módulos húngaros, hechos generalmente de plástico, en colores naturales ligeramente exagerados, para acostumbrar al educando a la percepción anatómica interna del corazón, riñones, pulmones, hígado, páncreas, a la vez que permitirle una fácil distinción vía la exageración del color. Recuerdo que él mismo guardaba siempre en su despacho del CONUP para su asombro diario un cerebro desarmable y transparente,

que, en su cara externa tenía pintadas con tinta negra las diversas circunvoluciones que, eran también auscultables al tacto y en cuyo interior —extraídas las tapas de los dos hemisferios que se hallaban sujetas por pequeños tornillos de fácil manejo—, podía apreciarse mejor la masa craneana, el bulbo raquídeo, las nacientes de la médula espinal —el punto cortical en que residen el hambre, el miedo, el temor y el odio—, indiferenciados en sus opuestos y un pequeño bulto en amarillo intenso que, según se leía en letra gótica, constituía el nódulo frontal o glándula pineal que en la realidad anatómica integral, debía alojarse en la silla turca. Recuerdo la mirada curiosa, asombrada y ciertamente de legítimo orgullo de Walter cada vez que levantaba la tapa de uno de los hemisferios cerebrales. Me solía decir:

—“¿Ve usted Alejandro?”. Los húngaros han superado el cartón piedra. Este cerebro no se deteriora ni con el sol ni con el agua. Es resistente a las temperaturas y por eso puede usarse tanto en Catacaos como en Ayacucho. Los enclaves de los tornillos han sido hechos de metal, de modo que no se roban ni se oxidan”.

Y continuaba absorto en la contemplación de las indudables ventajas del acrílico sobre el cartón piedra.

Pero volviendo nuevamente a la cabeza que me enviaron por valija: nunca supe, a pesar de que estoy seguro de que en el sueño no dejé de practicar las explicables averiguaciones, quién fue el remitente y qué intención lo animaba. Tuve sí una cierta sensación desde la apertura del sobre: me pareció un sobre de manila familiar como los que acostumbra enviarme mi mujer desde Lima, o algún amigo servicial de la Cancillería. Y es probable, o más probable, lo primero pues ella trabaja en escultura y dibujo anatómico y ha perpetrado en dos oportunidades cabezas completas mías en ‘gips’ y en arcilla. Una, de un perfil aguzado, completa, con cerebro; otra, de frente, chata en la parte de atrás, sin cerebro, para ser colgada en la pared y que ahora la tengo en el salón de entrada de la Residencia de la Embajada en Tel Aviv. No creo necesario escribirle para salir de la duda. ~

TRES POEMAS / ALLEN GINSBERG

EXPULSEN A LOS PERIODISTAS AMARILLOS DE LA MALA GRAMATICA & LOS HORRENDOS MODALES

Para Anne Waldman

que cubren los Diez Mandamientos y la regla de oro
olvidándose de
No levantarás falso testimonio. No hagas a otros lo que
no quieres que te hagan a ti
y dicen que al Hombre lo crucificaron por insultar al
Sanedrín durante un Baile de la Victoria en un
manicomio bombardeado de Beirut
¡fuera! ¡fuera! El Corresponsal Loco que cabeceó "¿Orate o
Mesías? Lo mató un mal chanco" la noche del
Parinirvana de Tathagata
o el taimado reportero de dientes
amarillentos que hizo la Gran Pregunta, "Kerouac no
podía escribir, así que ¿por qué lo hizo? ¿por plata?"
o el corresponsal de Time que pregunta "¿Diría usted que
fue una onda nostálgica, o no?"
cuando te estás elevando hacia la luna para siempre con tus
translúcidas alas sexuales

*y el tipo de la agencia de cables, ex-Harvard, "Este asunto de la policía secreta, ¿cómo lo toca, exitoso pintor expresionista abstracto? ¿tiene una mala vibración con sus padres que está purgando?
¡fuera! ¡fuera! a los Campos Búdicos, a viajar entre las estrellas para siempre, ingrátidos sin titular, sin pensamiento, sin periódicos que leer a la luz de las galaxias.*

Agosto 10, 1982

NO SOY

*No soy una lesbiana aullando en el sótano amarrada a una tela de araña de cuero
no soy un Rockefeller infartado en la cama de la querida con los pantalones abajo
no soy un intelectual marica stalinista radical
ni un rabino antisemita de sombrero negro barba blanca & las uñas sucias
ni el poeta de la celda de la cárcel de San Francisco golpeado por sobones de policías cobardes la víspera del año nuevo
ni Gregory Corso Orfeo Maudit de estos Estados
ni siquiera un maestro de escuela con un maravilloso salario
yo no soy nadie que yo conozca
en realidad sólo estoy aquí por 80 años.*

Iglesia de San Clemente
marzo 7, 1983

AMOR DE ESTUDIANTE

*La cara fresca del muchacho, 18, gran sonrisa
calzoncillos que le cuelgan por debajo de los shorts, es un
chico que todavía está creciendo
piernas fuertes, me apretuja, se aleja un paso —*

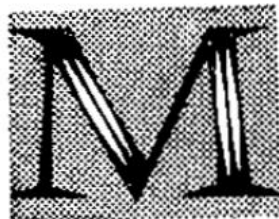
*En veinte años un panzón,
el brillo de los ojos empañado por el trabajo de oficina,
sus hijos con la cara larga en el
baño —*

*Mejor meterme a la cama con él encima ahora
riéndose de mi barriga de cervecero
antes de que pasen los decenios y lleven nuestras huesudas
calaveras a susurrar
al lado de la cama del hospital.*

julio 31, 1984

EN LA MASMÉDULA

LA TENSION DEL PENSAMIENTO
LATINOAMERICANO / ANIBAL QUIJANO



MARIATEGUI, seguramente, está de pleno derecho, en una reunión convocada bajo este provocativo interrogante de "¿Marx para qué?".* Y no deja de ser, de alguna manera extraño que una obra, que en lo fundamental fue producida en siete años, se haya convertido ahora en un territorio muy dilatado cuya exploración y conocimiento lleva más o menos un cuarto de siglo continuado, estudios que apilan muchos más volúmenes que los que integran la obra publicada de Mariátegui, y para cuya exploración exhaustiva, seguramente, aún serán necesarios muchos más años y muchos más estudios.

Esta vastedad de la obra mariateguiana, su carácter multifacético para un hombre que tenía la vocación de explorar todas las formas de la experiencia del hombre sobre la tierra; su densidad y su complejidad, seguramente, explican por qué se le dedica tanto tiempo, tantos estudios a lo largo de tantos años.

Pero yo propongo, también, que no sólo se trata de eso, que quizás ahí hay algo igualmente o más importante todavía. La de Mariátegui es una obra que tiene una enorme ap-

* Coloquio convocado por la Sociedad Portorriqueña de Filosofía, Río Piedras, abril de 1986.

titud para admitir lecturas nuevas, todo el tiempo, cada vez que hay un recodo importante en la historia de América Latina y del pensamiento de América Latina. Y esta aptitud para admitir lecturas nuevas es probablemente lo que hace que su obra sea, hoy día, un territorio cada vez más concurrido.

Dije que Mariátegui está de pleno derecho en una reunión como ésta, porque todo el mundo admite dentro y fuera de América Latina que es, probablemente, el marxista más ilustre de la historia de América Latina, que se deben a él los descubrimientos científicos sociales principales de su tiempo y que el tiempo posterior ha validado en gran medida. Pero, todo el que lo ha estudiado sabe también que Mariátegui no era, todo él, marxista; que no todo en su pensamiento, ni en su sensibilidad era marxista ni mucho menos. Por lo cual, no obstante, estará aquí de pleno derecho como marxista, él plantea también el hecho problemático de la relación de su pensamiento marxista con lo que no es en él marxista. Yo quisiera introducirme un poco en esta ambigüedad mariateguiana. Es Robert París, probablemente, el que más agudamente ha estudiado el proceso de formación ideológica de Mariátegui, el primero que levantó esta cuestión de la ambigüedad de Mariátegui. Y la ambigüedad es ciertamente, para muchos, como el propio París dice, muy inquietante. ¿Pero qué implica esto para lo que aquí queremos debatir? ¿Qué implica para la propia obra mariateguiana y para el debate sobre Mariátegui, y sobre América Latina y para el debate del marxismo? Es lo que yo quiero intentar proponer hoy a nuestro debate.

Mariátegui ensamblaba con idéntica adhesión y fuerza, lo esencial de algo llamable una apuesta marxista para el conocimiento de la realidad. Pero, al mismo tiempo, una filosofía de la historia cuyo contenido y cuya orientación eran, explícitamente, religiosas y metafísicas. De algún modo, también, eran esos los fundamentos que hacían de este hombre una personalidad con una excepcional capacidad de autonomía intelectual en América Latina y, en particular, dentro del marxismo. No solamente de una gran autonomía intelectual, sino de una aun más insólita osadía intelectual, capaz, por lo tanto, de no temer la exploración de ninguna cuestión, sino además, con la capacidad de ir todo lo que

fuera necesario tan lejos, hasta las últimas consecuencias de sus sospechas y del curso de su reflexión. Esta tesitura intelectual y emocional de Mariátegui es conocida desde el comienzo y discutida desde hace bastante tiempo. Yo quisiera sugerir, sin embargo, que la discusión de esa tensión mariateguiana ha sido realizada, en gran medida hasta aquí, sobre todo como un debate acerca de los efectos psicológicos y las implicaciones y los antecedentes psicológicos de tal tensión en Mariátegui o como contraposición, extraña y complicada, entre ambas vertientes de su inteligencia y su sensibilidad: el marxismo y una filosofía de la historia religiosa y metafísica. Pero yo sugiero que debe haber algo más complicado que eso, que es posible, quizás, intentar una otra lectura de este mismo problema y que, a mi juicio, hacerla es importante hoy para nuestro debate latinoamericano y también para aproximarnos a buscar respuestas a la pregunta que motiva esta reunión.

Mariátegui era religioso. Creía en Dios. No dejó de sostenerlo nunca. Contra el positivismo sostuvo o se sostuvo no tanto en la dialéctica sino en el vitalismo bergsonian. Contra la teoría postuló el mito, como resorte central de todo movimiento revolucionario y, en particular, en América Latina. Contra la idea de que las luchas de clases son el modo de acción histórica fundamental, defendió con ardor que la historia la hacen los grandes hombres poseídos por una mentalidad metafísica, poseídos de una mística y de una concepción heroica de la existencia. Los demás hombres, dijo, son el coro anónimo del drama. La fe y el mito, sostuvo, ocupan lo más profundo y decisivo del alma humana. Son lo único que puede mover a un hombre a la grandeza de los hechos históricos; no la razón, no la ciencia. Era un marxista, sin embargo, porque dijo también que sin la ciencia y la técnica europeas no sería posible el desarrollo histórico de América Latina, y ninguna revolución posible en América Latina. Defendió el carácter científico del socialismo marxista y citó a Lenin aprobadoramente: "sin teoría revolucionaria no hay acción revolucionaria".

Estudió y descubrió las especificidades del proceso de clases en el Perú y la América Latina. Y se dedicó a organizar a la clase obrera y al campesinado. Procuró estimu-

lar y orientar el trabajo intelectual de los peruanos de su tiempo en torno del socialismo, mientras sostenía una áspera batalla anti-intelectualista. París sabe, pues, bien lo que dice, la obra de Mariátegui tiene este inquietante signo que para algunos es el de la ambigüedad. En verdad es extraño.

¿Es, pues, la ambigüedad evidente del movimiento de razonamiento mariateguiano lo que responde por la originalidad de sus descubrimientos? ¿Es esta combinación entre el método de interpretación marxista y el mito soreliano o bergsoniano lo que explica esta notable perspicacia, esta excepcional capacidad de conocimiento? ¿O eran meramente externas, como dicen muchos, las relaciones entre las ideas de un lado y las del otro? Y, ¿tendríamos que admitir, entonces, como lo sostiene la gran mayoría de estudiosos marxistas de Europa Oriental sobre él, que se le debe reconocer como un marxista, que, además, tenía esas extrañas debilidades metafísicas, y que éstas tienen solamente una explicación psicológica y sólo constituyen una problemática psicológica y no otra? Yo creo que estos problemas no son falsos necesariamente ni son banales todos. Lo que creo es que no tocan, yo diría, ni siquiera superficialmente una cuestión mayor. Yo sospecho que por debajo de estas ideas y hasta categorías formales de procedencia e historia europea, en el movimiento mariateguiano de reflexión y de conocimiento, en su relación con la realidad, actuaba lo que sigue actuando hoy en el pensamiento, en la producción del pensamiento latinoamericano.

Con Mariátegui estaba constituyéndose, a mi juicio, por primera vez de manera explícita, un campo cultural original que no se agota en el modo eurocentrista de admisión y producción del movimiento marxista de conocimiento, ni, del otro lado, el movimiento de la reflexión llamable idealista del pensamiento y del conocimiento. Este campo cultural original implica que el logos y el mito no son, no pueden ser externos entre sí, sino contradictorios en un mismo movimiento intelectual en que la imaginación actúa con y a través del análisis lógico para constituir el conocimiento como representación global o globalizante y en movimiento, que es indispensable para otorgar status suprahistórico, mítico, pues, a lo que sólo puede realizarse en la historia a través

de muchas trascendencias y transfiguraciones. ¿No es eso lo que nombra la palabra utopía en su sentido genuino? ¿Y no es verdad que la simultaneidad de los tiempos hoy en América Latina ya no puede ser vista como una delirante propuesta, sino licencia poética? Porque es real y, aunque inefable, como historia sólo puede ser captada en realidad como tiempo mítico para mostrar todo su sentido. Y donde, por lo tanto, la historia es una apuesta, en el más pascaliano de los sentidos, no hay cómo conocer y penetrar la realidad, no hay cómo representarla en su totalidad, en su movimiento, en su transfiguración incesante. No hay cómo transformarla y transfigurarla metiendo todo esto solamente en el tubo europeo, eurocentrista, en que tanto el marxismo como lo que no es marxista, tiende a moverse formalmente hasta hoy en América Latina. Hoy, creo que ni los europeos admiten continuar solamente con el antiguo tubo. Yo estoy proponiendo, tan solo una sospecha que a mi juicio hay que explorar y elaborar. Que ésta es la especial tensión del pensamiento latinoamericano constreñido normalmente por sus tradiciones eurocentristas procedentes de la formación histórica de origen colonial que nos agota hasta hoy. Sólo las transformaciones de la historia de América Latina en el mundo y las propias transformaciones en el debate europeo nos han permitido ahora comenzar a entender y a sospechar algunas cosas. Y hay que ir al fondo de estas sospechas. No es verdad que lo real maravilloso o el realismo mágico solamente tenga implicaciones estrictamente literarias, sino que también tiene algo que decir sobre el conocimiento y la comprensión de la realidad histórica en la América Latina. Esto nos ha permitido penetrar más profundamente nuestra historia y, sobre todo, su historicidad particular.

En García Márquez, la simultaneidad de los tiempos está anudada en torno a un tiempo mítico. García Márquez en su discurso de recepción del Premio Nóbel, como recuerdan todos ustedes seguramente, dijo, "La realidad en América Latina siempre fue asumida de manera llena de creatividad y de maravilla". Cita las crónicas de los primeros momentos, desde los hombres que veían los gigantes patagones, en lo que hoy se llama Patagonia, para adelante. Pero hay algo más que eso. Creo que es posible ver a través de la

obra de alguien como García Márquez, cómo se puede otorgar sentido global a la simultaneidad de los tiempos que no pueden darse cuenta de sí mismos cada uno por separado en un único tiempo y este tiempo sólo puede ser míticamente presentado. Pero esa miticidad del tiempo presentado allí es, a su manera, un logro. Cuando Arguedas se propone incorporar la oralidad andina a la literalidad del español, la oralidad andina es también la banda sonora de todo el movimiento de la cultura andina dominada. Lo que está proponiendo es, por lo tanto, toda una subversión cultural. Rama fue uno de los primeros en verlo. ¿Qué quiere decir esta subversión cultural? Es admitir el español como lengua dominante a condición de que fuera un marco capaz de contener toda la capacidad expresiva de los idiomas andinos y del quechua, en particular. Es decir, un castellano que ya no es el anterior a ese mecanismo. Admitir la cultura occidental como dominante a condición de que en ella pudieran caber todas las posibilidades de expresión y de creatividad de lo que no era occidental y, en consecuencia, en realidad es comerse las entrañas de lo dominante para incorporarle aquello que es hasta ese momento dominado y convertirlo así en alternativa no excluyente sino, por el contrario, que envuelve el conjunto de la historia en ese movimiento. Y en eso que se llama el realismo mágico arguediano, en este movimiento subversivo, que no es solamente una subversión en la estructura narrativa, sino que es proyecto cultural de largo plazo, que es en ese sentido una apuesta sobre el sentido de la historia y que trasciende y transfigura esta historia, no podría de ningún modo excluirse la presencia profunda de esta cuestión que estoy aquí proponiendo que es posible de encontrar en Mariátegui. El modo cómo el logos y el mito actúan como integrantes de un mismo movimiento del conocimiento y la reflexión. Y que no pueden excluirse el uno del otro.

Cuando Rulfo dice: las ardientes sombras de sí mismas en *Pedro Páramo* ¿no dice lo mismo? Descubrieron, pues, este espacio cultural sui generis en América Latina y creo que, para la posibilidad de reconocimiento de la realidad de la historia latinoamericana, de su especial historicidad, no es posible, en consecuencia, proceder solamente con el an-

damiaje cognoscitivo, epistemológico y metodológico de la herencia eurocentrista tal como ella ha sido propuesta hasta aquí en la América Latina.

Yo creo que esto dice también algo acerca de la pregunta que convoca esta reunión: "¿Marx para qué?". Porque yo creo que hay una necesidad y una opción de lectura diferente a partir de esta experiencia latinoamericana que es necesaria, no sólo posible, de hacer sobre Marx. Que es necesario rescatar la capacidad de penetrar la historia que Marx tenía y buscaba, liberándolo de la prisión larga que va desde Kautsky hasta Althusser, que es puramente eurocentrista y que aún actúa entre nosotros de esta manera eurocentrista. Pero también ese movimiento implica liberar al propio Marx de su eurocentrismo porque no es arbitrario que alguien como Castoriadis, por ejemplo, haya mostrado que hay la posibilidad de una lectura tecnocrática del *Capital*. No es que el *Capital* sea solamente tecnocráticamente constituido. Pero no hay duda de que hay una posibilidad de lectura tecnocrática y no es un accidente, porque de algún modo en el momento en que Marx decía que la ocupación y la colonización de la India por Inglaterra era un paso progresivo para la India, porque el capital le produciría el desarrollo capitalista y de esa manera la modernización y, a través de eso, la revolución, no hay duda de que estaba actuando en Marx algo que no terminó de corregir, un movimiento eurocentrista de reflexión, que gran parte de sus seguidores continuaron. Y creo que esto es posible a partir de Mariátegui. No porque Mariátegui estuviera intentando formalmente esto. Yo no estoy seguro de que él fuera consciente de qué estaba implicando el movimiento de reflexión. Cuando él estaba tratando de sostener que el proceso de clases en América Latina podría conducir a una revolución no porque la ciencia se lo proponía así, sino porque el mito de la revolución socialista era capaz de mover la fe de las multitudes en esa dirección, a mi juicio, no estaba solamente apelando formalmente a Marx y formalmente a Sorel. Esto es lo que está en primer plano en su conciencia.

Yo quiero proponer no quedarse en esta lectura de Mariátegui; que, a partir de la experiencia latinoamericana de los 50 años posteriores a su muerte, con la experiencia del

realismo mágico o de lo real maravilloso, con el nuevo debate sobre el mismo problema de la ciencia contemporánea, sea posible ver si, efectivamente, hay un movimiento latinoamericano que permite juntar las cosas que el eurocentrismo formalizó y categorizó como opuestos polares y que, sin embargo, actúan por dentro de todos nosotros como componentes de un único movimiento del conocimiento, sin lo cual no es posible penetrar a fondo la realidad latinoamericana. Es esto lo que quería proponer con todo mi temor al debate nuestro en esta mañana. Y les pido disculpas por no poder hacerlo con mayor precisión y limpieza.

REPENSANDO UNA CRITICA / DAVID SOBREVILLA

La filosofía ha estado ligada casi desde sus inicios a la polémica —y no sólo al diálogo. En este sentido, se ajusta a esta tradición que la reseña de Miguel Giusti de mi libro *Repensando la tradición occidental* (publicada en el N° 21 de *Hueso Húmero*, pp. 143-155) sea de carácter polémico. En esta misma tradición, esta respuesta a su reseña habrá de tener también un marcado espíritu polémico pero respetuoso. Lo que no significa que desconozcamos los méritos de dicha reseña y no la agradezcamos.

I

Un primer vacío en la reseña de Giusti es su deficiente carácter informativo. Aunque su autor dedica la primera sección (I) a resumir el contenido del libro, omite algunos planteamientos que son claves para comprenderlo y que sin embargo han sido tomados en cuenta en otras reseñas de menor extensión. A fin de poner sólo dos casos: uno es la idea de la filosofía latinoamericana como un caso de filosofía heterogénea —mencionada por ej. en la concisa nota de

Francisco Miró Quesada C. (en: Suplemento Dominical del diario *El Comercio*. Lima, 11 de enero de 1987; p. 20). Otro caso es el del silenciamento de las críticas que en concreto plantean nuestros diferentes artículos a la filosofía alemana —expuestas suscitadamente por ej. en el preciso comentario de Edgardo Albizu (en: *Debate*. Lima, N° 40, set. de 1986; pp. 85-86). Estas omisiones impiden que el lector se forme una idea adecuada del libro y hacen demasiado fácil la crítica a *Repensando la tradición occidental*.

Un segundo gran vacío de la reseña es su descontextualización de nuestra obra. Nos explicamos: *Repensando la tradición occidental* es un libro de filosofía escrito en América Latina y más precisamente en el Perú. Para evaluarlo es preciso ubicarlo en este contexto y pronunciarse sobre si esta obra constituye un avance o un retroceso en relación a la filosofía que aquí se practica —así evalúan el libro por ej. los citados Miró Quesada y Albizu. Giusti prescinde en cambio del contexto, limitándose a examinar en forma meramente inmanente el peso de sus argumentos. Veamos sus críticas en este plano.

II

Un defecto que salta a la vista en la reseña de Giusti es su falta de orden: la parte propiamente crítica consta de cuatro secciones (II-V), pero que no se puede identificar qué criterios siguen, cómo se articulan y qué prelación tienen. Estas atingencias podrán parecer excesivas, pero se justifican por dos razones: primero, porque en filosofía la idea del método —o sea la de un cierto orden para buscar y llegar a la verdad— es más fundamental que en otras disciplinas. Y segundo, porque es muy difícil agrupar las objeciones de Giusti a fin de discutirlos. No obstante, trataremos de ordenar sus reparos en dos grupos: los que dirige contra el procedimiento que adoptamos para tratar de apropiarnos del pensamiento occidental y los que enfila contra nuestras críticas a este pensamiento. Examinemos ambos grupos.

Expliquemos sin embargo antes qué entendemos por apropiación de la tradición occidental. América Latina es

una región cuya cultura originariamente no tuvo filosofía en un sentido estricto. En sentido estricto la filosofía es un producto de la cultura occidental que tenemos que asimilar y de la que debemos apropiarnos —tornar en propio lo que no es extraño. De allí que la filosofía sea una realidad heterogénea a la cultura latinoamericana, mientras que por ej. en Europa es homogénea a su cultura. En cualquier caso, el cultivo de la filosofía en los países donde no existió primigeniamente es mucho más difícil, problemática y fatigante que en los países “abrigados por una tradición [filosófica] y un seguro marco académico” (Ezequiel de Olaso en la reseña de nuestro libro aparecida en el diario *ABC*. Madrid, 24 de enero de 1987). Piénsese por ej. que en la América Latina no hay una tradición en la interpretación de Platón o Aristóteles comparable a la de Inglaterra, Alemania o Francia, y en el compromiso que este hecho plantea a cualquier platonista o aristotelista latinoamericano. De allí que en América Latina el método de interpretación de la filosofía deba atender mucho más a la asimilación de una información amplia que en Europa. En esto consiste la peculiaridad de la apropiación de la filosofía en Latinoamérica —y en los otros países y regiones con una filosofía heterogénea.

Contra nuestra concepción de la apropiación de la tradición filosófica occidental, Giusti opone tres reparos: 1. que corremos “el riesgo de la desmesura expositiva y enciclopédica” (p. 149); 2. que nos “exponemos a pasar por alto la genuina relevancia filosófica de los problemas tratados” (p. 149); y 3. que la apropiación filosófica no tiene en *Repensando* un sentido distinto al que posee en el pensamiento filosófico europeo o norteamericano (p. 147).

Ad 1. Admitamos ante todo que es muy difícil reconstruir en efecto un tema o la visión de un pensador conociendo casi todos sus textos y la tradición hermenéutica al respecto. No obstante, ésta es sólo una *idea regulativa* a fin de orientar la interpretación. ¿Cuál sería la alternativa? ¿Una interpretación sobre la base de un conocimiento sólo fragmentario de los textos y desaprovechando la tradición hermenéutica al respecto? Quien no conoce esta tradición, está lamentablemente condenado a repetir interpretaciones que ya se han ofrecido.

Ad 2. En verdad, no entendemos el segundo reparo. ¿Por qué nos habría de conducir la reconstrucción de un tema aprovechando la literatura existente sobre él a pasar por alto la genuina relevancia de los problemas tratados? Por el contrario: el conocimiento de la tradición hermenéutica nos puede procurar una orientación efectiva para identificar los problemas que son importantes. En mi libro escribo:

“Por cierto, a veces la literatura secundaria puede desencaminar en relación a una reconstrucción, pero creemos que esto —que en ocasiones ocurre en efecto— no es la norma sino la excepción”. (p. XXIII).

Giusti indica que la sobreexigencia de los textos y los “malentendidos” pueden resultar creativos, pero estos son también casos marginales y no la norma. Precisamente uno de los problemas más aciagos que la historia de la filosofía permite comprobar, es que en ésta no se ha criticado objetivamente las posiciones de los interlocutores, atribuyéndoles más bien ideas que no tenían y que eran más fácilmente refutables. En cualquier caso, no se nos ocurre que Miguel Giusti quiera elevar la sobreexigencia de los textos y los “malentendidos” productivos a principios hermenéuticos generales en la lectura de la tradición filosófica —aunque a veces nos sentimos malentendidos por él y no muy creativamente que digamos.

Ad 3. El sentido peculiar de la apropiación filosófica en *Repensando* se deriva, como hemos dicho, del carácter de filosofía heterogénea de la filosofía latinoamericana. Probablemente en países en que la filosofía es homogénea a su cultura, no hubiera sido necesario hacer una presentación tan general de los planteamientos de Kant, Schelling o Heidegger sobre el arte, sino examinar más bien cuestiones de detalle.

III

Los reparos que Giusti dirige contra nuestras críticas de la tradición occidental —en este caso de la filosofía alemana— son, expuestos ordenadamente, los siguientes: 1. que “la

separación tan tajante entre exposición y crítica va... en detrimento de la claridad de los criterios de la crítica" (p. 150); 2. que hay "una cierta desproporción entre la parte expositiva y la parte crítica" (p. 148); 3. que la perspectiva de la crítica que contiene *Repensando* no difiere de la de la tradición y que, por consiguiente, no tiene un sentido distinto (pp. 145-147); 4. que la crítica de nuestro libro no 'alcanza a poner en tela de juicio la tradición occidental en su conjunto o en sus fundamentos" (p. 145); 5. que "Al análisis riguroso de ciertas deficiencias inmanentes al desarrollo de un tema sigue... la desautorización de alguna idea en base a [= sobre la base de, D.S.] afirmaciones..." [no justificadas] (p. 152); y, por último, 6. que algunas afirmaciones como la de Ortega sobre el Idealismo Alemán (*Repensando*, p. 187) o la opinión de Blunck [y Janz, D.S.] sobre la vida de Nietzsche (*Repensando*, p. XXVI y 327) no deberían merecer atención en un trabajo filosófico, "pues tales opiniones dicen más sobre los comentaristas que sobre los autores que supuestamente critican" (*H. H.*, p. 153). Veamos estos reparos uno por uno.

Ad 1. ¿Por qué razón la separación entre exposición y crítica va a ir en detrimento de los criterios de la crítica, como afirma Miguel Giusti? Ezequiel de Olaso opina más bien que esta separación "facilita la identificación de las reacciones personales del autor" (loc. cit.), lo que nos parece correcto.

Ad 2. La desproporción existe, pero es en cierta manera inevitable. Por ej. yo no podía hacer seguir a las 79 pp. de mi texto sobre la estética kantiana otras tantas de crítica, sino sólo 25 —o un número parecido. La alternativa que presento me parece mucho mejor a la de mezclar indebidamente la exposición y la crítica o a la de quedarme en la mera exposición. ¿Conoce Giusti algún caso, sobre todo dentro de la filosofía latinoamericana o peruana, donde se haya escrito una exposición y crítica en forma más proporcionada?

Ad 3. Uno de los resultados de mi investigación es que la filosofía alemana proporciona una visión europea de los problemas del arte y de la filosofía de la historia estudiados en mi libro. Escribo en el Prólogo:

“En el caso de la estética y la filosofía del arte, se trata de una filosofía que para formular sus modelos y categorías ha tenido en consideración predominantemente el arte occidental. No resalta así en el caso de Kant por la “subjetivización” que introduce en el caso de los fenómenos estéticos; pero sí en el de Schelling, Hegel y Heidegger, como ya hemos dicho. Esto es aún más claro en el caso de la filosofía de la historia. Fichte piensa en la historia únicamente como la historia de Europa: habla de las distintas épocas históricas teniendo en cuenta sólo acontecimientos europeos. El esquema histórico de Hegel es claramente eurocéntrico y deja fuera de la historia a una serie de civilizaciones: Africa, América, la civilización árabe, la cristiana ortodoxa y muchas más”. (p. XXV).

En mis muchos años de estudio de la filosofía europea, nunca he encontrado en ella *esta* perspectiva de crítica. Mi objetante podría quizás ilustrarme en otro sentido.

Ad 4. Si mi crítica anterior es cierta, la estética y filosofía del arte y la filosofía de la historia occidentales, resultan puestas en cuestión, ya que sólo proporcionarían una visión europea de los problemas del arte y de la filosofía de la historia. Así resulta además problematizada la propia validez universal de la tradición occidental de la que aquellas disciplinas forman parte.

Ad 5. Miguel Giusti ha advertido bien que el Prólogo de mi libro ha sido redactado después de los trabajos que lo componen. En dicho Prólogo manifiesto:

“Este libro reúne trabajos escritos entre 1971 y 1985. No planeamos desde un inicio integrarlos en un proyecto de investigación y crítica de la filosofía alemana como parte de un proyecto más amplio de repensar y replantear la tradición occidental; pero de repente encontramos que habían sido redactados todos inconscientemente como si nos hubiera guiado este propósito”. (p. XXVII).

Esto significa que no me planteé desde un principio ciertos puntos de vista para la crítica de la filosofía alemana, si-

guiendo los cuales la examiné después. Lo que sucedió más bien es que estudié algunos problemas en la filosofía alemana —sobre todo los del arte y la filosofía de la historia— y que luego critiqué, en efecto desde diferentes puntos de vista, los planteamientos examinados. Posteriormente, reconsiderando todas estas críticas en el Prólogo, vi que las que más se repetían son: “En primer lugar encontramos carencias metódicas... En segundo lugar, criticamos a la filosofía alemana su visión europea de los fenómenos del arte y de la historia” (pp. XXIV y XXV). No alcanzo a entender por qué sea censurable este procedimiento. Más bien me parece problemático que, como nuestro objetante sugiere, en una crítica tenga que darse un criterio puramente homogéneo.

Quisiera agregar algo. Miguel Giusti escribe: “Las tres objeciones fundamentales que el autor plantea a la Estética [= estética, D.S.] kantiana... son objeciones que tocan puntos neurálgicos de la filosofía de Kant, que van mucho más allá de señalar simplemente “carencias metódicas” y que nada tienen que ver con visiones eurocentristas” (Id., p. 150). Lo último es cierto, pero simplemente repite lo que yo ya había señalado en *Repensando* donde además había indicado su causa: “No resalta así [el eurocentrismo] en el caso de Kant por la “subjetivización” que introduce en los fenómenos estéticos;...” (p. XXV). En cuanto a las objeciones que nosotros hemos elaborado contra la estética kantiana, es probable que en efecto vayan mucho más allá de las meras “carencias metódicas”, pero a nosotros nos interesan éstas en tanto que de ser ciertas —como creemos que lo son—, hacen insostenible el planteamiento kantiano sobre estética. Lo que no significa sin embargo que no se pueda aprender de él.

Ad 6. ¿Cuáles son, según Miguel Giusti, nuestras críticas sobre la base de afirmaciones que de su lado no son justificadas? El enumera afirmaciones como las siguientes:

““ha caído hoy en desuso” (la “intuición intelectual” de Fichte, p. 124), “difieren radicalmente de las respuestas hoy en boga” (las ideas de Nietzsche sobre la filosofía y la ciencia, p. 323) o “parece ser el día de hoy insostenible” (la visión organicista de Hegel,

p. 232), sin que se añada por qué razón ello debería tener el valor de un argumento". (H. H., p. 152).

En cierto sentido nuestro objetante está en lo cierto: quizás deberíamos haber fundamentado las afirmaciones anteriores. Lo que sucede es que en la "comunidad filosófica", a la que Giusti alude una vez (p. 150), parece haber hoy en día un acuerdo tan mayoritario sobre estas cuestiones que no pensamos ser del caso explayarnos al respecto. Según Ernst Tugendhat la noción de la intuición intelectual ha permeado desde Platón hasta cuando menos Husserl y sus discípulos la filosofía occidental, pero el día de hoy es insostenible, como afirma la filosofía analítica (Cf. sus *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976; pp. 20, 93-95, 185). En cuanto a las ideas nietzscheanas sobre la ciencia, el conocido epistemólogo Mario Bunge escribía ya en 1944:

"Las ideas esenciales de Nietzsche son añicientíficas, antirracionales. Pero sobre todo acientíficas: él mismo confesó ingenuamente no entender mucho de ciencia... Confesión innecesaria, como lo evidencian la puerilidad y tosquedad de sus opiniones sobre las distintas ciencias".

("Nietzsche y la ciencia", en: *Minerva*. Buenos Aires, Año I, Vol. II, N° 4, nov.-dic. de 1944; pp. 44-45).

Por cierto: nosotros matizaríamos estas expresiones de Bunge, pero ellas muestran que las ideas de Nietzsche sobre la ciencia son hoy indefendibles. Tocante a su noción de filosofía, téngase en cuenta meramente que rechaza en forma tajante la idea de verdad, que hoy parece indesligable de la actividad filosófica. En cuanto a la visión organicista de Hegel: ¿quién puede sostener seriamente hoy en día que los individuos alcancen su plenitud solamente dentro del Estado, o que los pueblos se expanden, tienen su mejor momento y experimentan su decadencia como si fueran frutos? En cierta manera constituye otro escándalo de la filosofía, discutir sobre estos problemas postergando otros que son los verdaderamente urgentes e importantes.

Miguel Giusti agrega:

“Otro tanto ocurre con la afirmación de que ciertas tesis filosóficas son “muy poco controlables” (objeción planteada sobre todo a Heidegger, p. XXV, p. 359 y p. 363), como si dicho criterio no fuera sumamente problemático y no necesitara a su vez de justificación”. (H. H., p. 152).

Lo que queremos decir con que una tesis filosófica deba ser controlable, es lo que pedía Sócrates cuando solicitaba a sus interlocutores que “dieran razón” (lógon didónai) de sus afirmaciones. Heidegger, quien apela precisamente a la intuición fenomenológica [= intelectual) planteada por Husserl, consideraba que los zuecos pintados por Van Gogh en uno de sus cuadros (Nº 255 del catálogo de La Faille) eran de una campesina, y que esta obra de arte permite acontecer el desocultamiento del mundo campesino. Pero un experto en Van Gogh, el Prof. Meyer Shapiro, ha indicado que dichos zuecos no son en realidad los de una campesina, sino los del propio Van Gogh. Sea como fuere, lo evidente es que esta tesis de Heidegger es muy poco controlable y rebasa el límite de lo que se puede comprobar en el cuadro. En este caso hay que apuntalar o “falsar” la intuición —en caso de que la intuición exista— mediante otros medios. ¿Qué hay de incorrecto en la afirmación nuestra sobre el procedimiento metódico de Heidegger (la cual está además argumentada)?

Ad 7. En mi opinión, en filosofía no se puede cultivar ninguna “beatería” ni hay “vacas sagradas”. Parto en la pág. 187 de la afirmación de Ortega de que al Idealismo Alemán le habían faltado veracidad y probidad intelectual, y la demuestro en el caso de Schelling: conociendo sólo una obra de Calderón —y además una bastante mediocre como *La devoción de la cruz*— a través de una traducción deficiente (de A. W. Schlegel), pretendía que Calderón estaba sobre Shakespeare. ¿Por qué procedía así Schelling? Porque necesitaba una figura intermedia entre Shakespeare (el punto más bajo) y Goethe (el punto más alto), a fin de formar una tríada. ¿Procedía o no con veracidad y probidad intelectual? Por otro lado, los biógrafos de Nietzsche, Richard Blunck y Paul Janz han mostrado que “la vida de Nietzsche constituyó un fracaso dramático: que no fue la

existencia del hombre heroico, ascético y solitario que Elisabeth Förster-Nietzsche había pintado, sino llena de pequeñeces, inseguridades y dobleces" (*Repensando*, p. 327). ¿Qué hay de malo en reconocerlo así? (Por lo demás, téngase en cuenta: no estamos proponiendo desvalorizar la obra de Nietzsche en razón de las pequeñeces y el fracaso de su vida).

IV

Quizás no debiera escribirlo, pero lo escribo —empleando una fórmula del propio Giusti: me parece haber en su crítica una "desproporción" entre los reparos que nos plantea y su valoración positiva más bien reticente de *Repensando la tradición occidental*. Edgardo Albizu juzgaba que el libro fue "uno de los acontecimientos culturales" en el Perú en 1986; Francisco Miró Quesada C.: un libro riguroso y profundo "al nivel de los más exigentes estándares en América Latina y en cualquier parte del mundo"; Ezequiel de Olaso: una obra que trasmite un gran caudal de información y ofrece una valoración argumentada, equilibrada y fecunda de los temas y problemas examinados; y Juan Camacho: una obra profesional, con un buen método y una autonomía perceptible frente a los planteamientos de la filosofía europea (en: *Kuntur*. Lima, N° 1, jul.-ago. 1986; pp. 51-52). En cambio, a Miguel Giusti *Repensando* le parece contener meramente un proyecto ambicioso (p. 145), pero fallido, y con exposiciones informadas (p. 144), rigurosas, originales, con un buen conocimiento histórico-sistemático y habilidad para poner de manifiesto la naturaleza filosófica de los problemas (p. 148). Quisiera agregar que en casi todas las otras reseñas también hay atinencias a mi libro.

V

No deseo pasar por alto que Giusti me atribuye una idea que nunca he enunciado en *Repensando* —ni en ningún otro texto—: que condeno la idea de una filosofía de la his-

toria (*H. H.*, p. 151). Critico —y no “condeno”— la filosofía de la historia sólo de Fichte y Hegel por las razones que ofrezco en mi libro. Giusti me atribuye además reprochar injustificadamente a Heidegger tergiversar a Kant sobre la base de la interpretación de textos fragmentarios, ya que la intención de Heidegger “no fue nunca la “reconstrucción”, sino la puesta a prueba del planteamiento kantiano del problema” (*H. H.*, p. 150). La cuestión es bastante más complicada. A mí me es claro que Heidegger no pretende realizar una reconstrucción objetiva del planteamiento kantiano: en *Kant y el problema de la metafísica* —el libro heideggeriano al que me refiero—, sino que quiere llevar a cabo un “diálogo de pensamiento entre pensadores” (y así lo escribo en *Repensando*, nota de la pág. XXIII), pero conocer y reconocer su intención no elimina el problema de la violencia con la que interpreta textos fragmentarios. Que asimismo a Heidegger le eran obvios los problemas suscitados por su interpretación, se ve de que en el Prólogo a la segunda edición de *Kant y el problema de la metafísica* escribía: “Ante el posterior desarrollo de mi pensamiento durante el lapso indicado [desde 1929, fecha de la primera edición] los errores y deficiencias del presente ensayo se me han hecho tan patentes, que renuncio a enmendarlo con corolarios, notas y apólogos” (*Kant y el problema de la metafísica*, México: FCE, 1954; p. 7). La noción del “diálogo de pensamiento entre pensadores” no puede acallar críticas que, por lo demás, el propio Heidegger reconocía.

VI

En la sección final de su crítica (V), Giusti sostiene que en el repensamiento de la tradición occidental en función de una mejor comprensión de la realidad latinoamericana, hay dos tareas que parezco identificar: 1. “dar cuenta de la realidad latinoamericana”, y 2. “pensar los problemas filosóficos desde una perspectiva latinoamericana”. La primera no le parece ser una tarea específicamente filosófica, que está enunciada vagamente y con respecto a la cual la filosofía no debería suplantarse la actividad investigadora y empíri-

ca de las ciencias particulares. La segunda, piensa que es una tarea enigmática.

No identifico dichas tareas, pero sí pienso que la una tiene que ver con la otra. Quisiera indicar ante todo que hablo de "dar cuenta de la realidad latinoamericana" (pp. XV y XVI) a propósito de textos filosóficos que o asumen acríticamente la tradición filosófica occidental o no piensan los problemas filosóficos desde una perspectiva filosófica latinoamericana, poniendo como ejs. dos libros: uno de Danilo Cruz Vélez y el otro de Carlos S. Nino (p. XV). Giusti no discute estos ejemplos. Mi idea básica es que, sobre todo en el caso de disciplinas como la estética o la filosofía del derecho, hay no sólo requisitos intrateóricos, sino además extrateóricos: dar cuenta de una determinada realidad. En toda la sección III^a del Prólogo de *Repensando la tradición occidental* he tratado de mostrar el sentido que tiene este discurso sobre requisitos extrateóricos, y cómo no supone restringir la universalidad de la filosofía, sino que más bien propone pasar de una pseudo-universalidad a una universalidad genuina. Dicho muy simplemente: las teorías filosóficas han formado sus conceptos teniendo en cuenta sólo una cierta realidad, pero pretenden valer para cualquier realidad —de allí que sean pseudo-universales. Por ello, cuando se las aplica a juzgar otras realidades las deforman, por lo que es menester reformular sus conceptos ampliándolas en vista de las nuevas realidades que tienen que considerar —pasando así a una universalidad más comprensiva. En la mencionada sección yo he tratado de exponerlo en los casos de la estética y de la filosofía del derecho. Así la estética francesa del siglo XVIII no podía reconocer los valores ínsitos en Shakespeare, Dante o en Gracián, porque había formado sus conceptos sólo sobre la base de la consideración del arte clásico griego y francés. Fue necesario que la estética inglesa e italiana reconstituyeran la estética precedente considerando un corpus mayor y ampliando sus categorías para que pudieran justificar el rango de Shakespeare o de Dante —en España no se desarrolló lamentablemente una estética autónoma. En la presentación de mi libro (publicada en: *Socialismo y Participación*. Lima, N^o 35, set. de 1986; pp. 113-115), en la que Giusti tomó parte, abundé so-

bre el particular. ¿Qué puedo hacer si omitiendo tomar nota de estos desarrollos y sin discutir estos ejemplos (¿los conoce?) afirma que le es enigmático lo que entiendo por “pensar los problemas filosóficos desde una perspectiva latinoamericana”?

Esta réplica a las críticas de Miguel Giusti no significa, por cierto, que piense que mi libro no contenga aspectos insuficientes o, aún más, deficientes. Como cualquier otro autor responsable, soy muy consciente de las carencias de mi obra y los juicios que ha merecido me han mostrado sus puntos vulnerables y sus desarrollos insatisfactorios. Lo que esta respuesta razonada significa es que las críticas de mi objetante no entran a discutir realmente los planteamientos centrales de mi libro permaneciendo en su superficie.

Miguel Giusti concluye su reseña bosquejando un programa propio en la línea “universalista” de la filosofía latinoamericana; esta parte de su texto no tiene en verdad que ver con mi libro. Sobre este programa no nos toca pronunciarnos aquí, sino desear a su autor su feliz cumplimiento.

Lima, junio de 1987



WESTPHALEN Y LA POESIA POR REHACERSE / AMERICO FERRARI

Emilio Adolfo Westphalen.

BELLEZA DE UNA ESPADA CLAVADA EN LA LENGUA. Lima. Ediciones Rikchay Perú, 1986.

Que haya aparecido por fin en Lima toda la obra poética de Westphalen —años después de las de Moro, Eguren, Oquendo de Amat y Martín Adán— es un hecho importante y que hay que celebrar. Que esta edición salga sólo en 1986, más de 50 años después de publicadas *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, da que pensar. Morosa es la difusión de la buena poesía peruana en el Perú, pero no solamente en el Perú; aunque en México el Fondo de Cultura Económica publicó en 1980 una edición de los dos primeros libros seguidos de los 17 poemas de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (más o menos la obra poética completa en aquella época) Westphalen circula aún muy poco en el extranjero. No se puede dejar de observar que en España —donde se publica a tantos malos poetas españoles y latinoamericanos— no se ha hecho hasta el momento una sólo edición de su poesía, como por lo demás de la de ninguno de los grandes poetas peruanos que hemos mencionado, salvo últimamente una de lujo de poemas póstumos de Moro que hasta el momento no hemos tenido la suerte de hojear. De Vallejo en cambio, para poner un punto de comparación, se cuentan desde 1968 por lo menos nueve ediciones, cuatro de ellas hechas en España. En lo que respecta a Westphalen no es ni siquiera el caso de invocar el socorrido dicho de que más vale tarde que nunca. Para un

poeta tan secreto y tan hostil a toda publicidad el desfase entre los momentos de la creación de la obra y de su publicación en ediciones mínimas, y su difusión por ondas lentas que deben extenderse a un número cada vez mayor de lectores cómplices, es normal, casi podríamos decir que es necesaria. Más bien podría extrañar la curiosa contradicción entre la "leyenda" Westphalen (son legión los que conocen su nombre o algo del anecdotario sin haber tenido nunca en sus manos un poema suyo) y el reducido número de personas que conocen su obra poética.

Haciendo memoria, yo pude leer *Las insulas extrañas y Abolición de la muerte* porque César Moro me los prestó a fines de los años cuarenta. Después de devueltos los libros no pude volver a leerlos más hasta que en 1972 Ricardo Silva Santisteban me pidió un trabajo para el Homenaje a Westphalen que tenía en preparación para la revista *Creación & Crítica*. Yo le pedí a mi vez que me mandara fotocopias de los poemas de Westphalen para poder hacer el trabajo. Creemos saber que ese número de *Creación & Crítica* alcanzó una buena difusión, pero inferimos al mismo tiempo que más de un lector debe de haber tomado conocimiento de los ensayos y testimonios sobre Westphalen sin haber podido leer la obra del poeta, lo que no deja de ser una paradoja de nuestra época, en la que se distribuye y se traga tanto papel impreso.

Estos preliminares sobre la difusión y la recepción indican algo que va más allá, creemos, de la anécdota. Esta lentitud en la difusión y esta resistencia en la recepción de la obra no se explican ciertamente sólo por lo difícil o hermético de la obra misma. Más de un poeta latinoamericano de escritura tan "difícil" como la de Westphalen, o a veces más, es, medio siglo después de publicados sus primeros libros, fácilmente accesible en las librerías o en las bibliotecas de cualquier capital; sin salir de los límites del Perú, es el caso del ya citado Vallejo, cuyo éxito editorial, por lo menos en el ámbito del mundo hispánico, es evidente ya desde los años cincuenta, y cuyos poemas en general son, con no menos evidencia, desesperadamente "difíciles". De ahí que pensemos que hay algo en la intención, la trama y la historia de la poesía de Westphalen (como de la de Eguren) que

ha trabado en gran parte hasta ahora la acogida no digamos del "público" o conjunto de lectores potenciales que a lo mejor estarían encantados de poder leerlo, sino de los intermediarios que pueden hacer de los lectores potenciales lectores actuales: esto es, de las editoriales. Acaso ese "algo", que en el Perú Westphalen comparte con los tres grandes poetas ya mencionados, Eguren, Moro y Martín Adán, es la ausencia de lo que se ha dado en llamar "mensaje", término que entendemos aquí como todo elemento "de época" utilizable (a menudo a despecho del poeta que quizá lo introdujo como elemento fundamentalmente poético) fácilmente como cliché literario-ideológico y en tanto que tal rotulable, manejable y colocable. Y es seguro que la poesía de Westphalen resulta muy difícil de colocar, tanto en el sentido de encasillamiento en un lugar ideológico codificado, como en el sentido comercial del término.

Ahora que tenemos ante los ojos toda la obra escrita entre 1930 y 1986, incluidos quince textos que leemos por primera vez, estos supuestos recuperan para nosotros toda su evidencia. Abrimos *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* y nos quedamos como suspendidos ante la evidente belleza de los poemas. La belleza es en realidad la única cualidad del mundo y de los seres que no requiere pruebas. Hay sin duda una magia del verbo en estos poemas como raramente se ha dado en lengua castellana. Los procedimientos retóricos, las peculiaridades estilísticas, todo el tratamiento del lenguaje en que este efecto de belleza se origina son, claro está, parcialmente analizables como en todo poema, pero no es nuestra intención intentar aquí semejante análisis, no porque lo creamos inútil (lo que sería una insensatez en un crítico) sino porque sería largo y prolijo. Lo que sí creemos necesario recalcar es que la eficacia de esta poesía no reposa indudablemente tan sólo en los factores estilísticos a los que hemos aludido; si reposara solamente en ellos, si se tratara de un simple juego estético con las palabras y las imágenes (lo que nos parece ser el caso entre otros de tantos poetas surrealistas epígonos de Breton), el poema podría a lo más producir un efecto de agrado estético, menor seguramente que el de cualquier otro objeto bonito: el hechizo y la hondura de los poemas de Westphalen

procede innegablemente de una conjunción privilegiada entre un extraordinario don verbal asistido de un trabajo asiduo de la lengua, y una experiencia vital directamente asumida, cuya autenticidad no deja lugar a dudas. Es lo que se puede captar por intuición en la simple lectura de los poemas, pero es sobre todo lo que nos confirma el testimonio del propio Westphalen, quien en su escrito "Poetas en la Lima en los años treinta" refiere el origen de *Abolición de la muerte* a su experiencia de la enfermedad y de la cercanía de la muerte, a la convalecencia y a la virtud regenerativa del sol; y cierra su explicación con una analogía de gran valor para la comprensión de su obra: los efectos vitales y regenerativos que el sol obra en el cuerpo son análogos a los que la poesía surte en el alma. Nada más concreto que esta formulación. Abolir la muerte es lo que hacemos todos los hombres todos los días, viviendo contra la muerte, sobre todo cuando se nos acerca demasiado, y también los silenciosos animales. Nada más personal. Nada más universal. La experiencia de nuestra vida amenazada por la muerte y la abolición repetida y siempre precaria de la muerte, aunque sepamos abstractamente que, "andando el tiempo", nos derrotará, sucede para los hombres, y más aún para los animales, fundamentalmente en el silencio. Pero un hombre puede volcar todo ese silencio preñado de vida triunfante y de muerte *ahora* abolida en un cántico maravilloso que triunfa *ahora* del silencio; sólo ahora, por ahora, tan ahora que es como si dijéramos *siempre*, un siempre en pugna con un nunca: *los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda*.

El amor nunca llega sino ahora ("Solía mirar el carrillón..."). *Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino / ahora* ("Llovía por tanto..."). En ese ahora se hace presente toda la experiencia pasada (pero la cuestión capital que, como veremos, planteará la poesía ulterior de Westphalen es la de la insuficiencia de esa representación de la experiencia en la palabra) y lo que pueda haber de recuerdo en el poema no es sino presente percepción de las imágenes, no exactamente memoria del tiempo pretérito sino fusión de los momentos sucesivos de la vida en la evidencia que fulgura ahora: *Evidencia / Memoria / Sin memoria* ("Ho-

jas secas para tapar un límite..."). El conato de abolir la muerte supone en el poema un conato análogo no precisamente de abolir el tiempo, lo que equivaldría a abolir *ipso facto* el poema, hilado en tiempo, pero al menos de reducirlo y concentrarlo todo en la dimensión de la experiencia privilegiada de donde aquél brota (en un texto posterior, "Epílogo", el último de la serie de *Belleza de una espada...* el poeta habla de "abrir rendijas en la pared del tiempo", deseo análogo al expresado en el poema "Fractura", de la *Nueva serie*: abrir el espacio para liberarse de él y abandonarlo). Nos parece necesario insistir en este rasgo principal y característico de la poesía de Westphalen: aparentemente, y por razones seguramente sobre todo de método y disciplina poética, no se permite transgredir los límites que su experiencia vital asociada a su conocimiento de los límites del lenguaje parece imponerle; de ahí que rehúya toda referencia más o menos abstracta a la historia y a las ideologías que la manipulan, como toda veleidad de totalizar fingidamente la multiforme y fragmentaria diversidad de la experiencia humana introduciendo en el poema prédica, profecía o discurso humanitario o sociofilosófico. Pero esto no tiene nada que ver con la llamada "poesía pura". El simple acercamiento de estos dos términos es una estupidez. Encerrada en un frasco de palabras sin mundo, la poesía "pura" es, como decía Benjamín Péret de cierto tipo de pintura abstracta, un producto tan insípido como esas sopas deshidratadas que se venden tanto en los supermercados. En la poesía de Westphalen todo tiende a confundirse y a mezclarse: la persona con el mundo, yo con él y con ella, la laguna con el ojo que la mira, la barca con el mar, las perlas con las palabras y las palabras con el silencio. Así a partir de ese ahora que parece ser el centro de cada poema se crea un mundo constituido por una impresionante red de relaciones, una multitud de hilos que conectan todo con todo —como los hilos tenues casi invisibles que unen el pico del vencejo con cada uno de los puntos de Roma y que el poeta imagina en *Arriba bajo el cielo*.

Se podría pensar, leyendo lo que antecede y relejendo sobre todo los primeros poemarios, que el poeta que los ha escrito tiene una alta y muy positiva idea del poema. No

es así ni tan simple. La relación del poeta con el poema es conflictiva y a menudo ferozmente crítica. Esta relación no se percibe en *Las insulas extrañas* ni en *Abolición de la muerte* sino apenas de manera esporádica en la expresión de una aspiración al silencio: *Me he callado porque sólo el silencio pone más cerca los labios / Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales / Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas*. Estas palabras del poema "Te he seguido como nos persiguen los días" son premonitorias. Como todos sabemos, Westphalen, después de publicados sus dos libros, se calló de veras durante largo tiempo, por lo menos como creador de poemas, aunque este silencio no fue absoluto. Al fin de su ya citado "Poetas en la Lima en los años treinta", publicado junto con la obra poética en *Una imagen deletznable*, la ya mencionada edición mexicana del FCE, dice secamente que con el fin de ese decenio terminó también su actividad poética regular y que desde entonces no escribió sino algunos poemas esporádicos. Estos poemas, reunidos en la edición del FCE bajo el hermoso título *Belleza de una espada clavada en la lengua*, que ahora sirve de título a la obra completa, son 17. Pero uno de ellos, "Mundo mágico" fue publicado en inglés, en la revista *Front* (La Haya, N° 1, diciembre, 1930) y otros datan también probablemente del decenio de los 30. Quedarían una decena o una docena de textos, algunos de ellos brevísimos, de una, dos o tres líneas o versos, escritos en el espacio de cuarenta años. Así que el silencio, si no absoluto, fue ya bastante silencio, y es algo que debe tenerse en cuenta para la comprensión de la historia y el significado de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. Si no integramos en el ciclo total de esta poesía esos años de silencio cercenaremos de ella un factor principal. Sobre este aspecto y sobre el por qué el poeta dejó tanto tiempo de escribir referiremos una frase que nos dijo una vez Westphalen y que nos parece bastante esclarecedora: "La poesía es algo que *le sucede* a uno". Parece que esta concepción de la poesía corresponde bien a la noción de experiencia vital y poética que hemos postulado como fondo de la obra (aunque también en aquel largo apartamiento de la práctica poética puede haber influido la actitud conflictiva y crítica

del poeta frente al poema). Experiencia precaria y no garantizada como permanencia, que es también experiencia de la alternancia e incluso de la imbricación de la palabra y el silencio. Hay que decir que si resulta ejemplar que un gran poeta de 25 años deje de escribir, en realidad, suponemos, por fidelidad a la poesía, es aún más insólito y más ejemplar que el mismo poeta rompa de nuevo el silencio a los 70 años con una serie ininterrumpida de textos más jóvenes y más frescos que nunca.

Lo primero que debemos destacar en los poemas "esporádicos" es el título que en sí constituye ya un poema: *Belleza de una espada clavada en la lengua*: belleza del silencio que corta la palabra; pero como la palabra es indisociable en esta poesía de las visiones que plasma y de cuya aparición es cómplice, no podemos dejar de referir la espada clavada en la lengua a la flecha clavada en el ojo que encontramos en "Prurito de poeta", uno de los textos de la *Nueva serie* publicada en 1984. Este hermanamiento del ojo y la lengua a través de algo que los lesiona y los invalida nos parece significativo en un autor como Westphalen que ha tenido siempre para las artes plásticas y para las formas y los colores de la realidad un ojo penetrante: ¿penetrante y penetrado por la admirable flecha? Se diría que para el poeta cierta forma de mudez y de ceguera son elementos necesarios de la creación artística y que sólo en la medida en que la mirada y el habla se ven cortadas o trabadas por algo, heridas, logran transmutarse en los efectos dramáticos de la obra de arte: "Admirable es sólo la flecha clavada —en el ojo por supuesto. No sólo al espada y la flecha están ahí, clavadas en la lengua y en el ojo, sino que por eso mismo, por clavarse donde se clavan son calificadas de "bella" y "admirable".

Los textos de *Belleza de una espada...* y los otros, publicados entre 1982 y la aparición en 1986 de la edición que reseñamos: *Arriba bajo el cielo*, *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*, *Nueva serie* (con *El niño y el río* —bellísima serie de poemas en homenaje a José María Arguedas— y *Remanentes de naufragio*), y *Porciones de sueño para mitigar avernos*, guardan, por las obsesiones centrales, numerosos puntos de contacto con la poesía de *Las ínsulas ex-*

trañas y *Abolición de la muerte* (Westphalen se renueva sin renegarse), pero constituyen un nuevo tipo de poema, rápido y puntual, a menudo interrogativo e irónico, una escritura escueta y condensada al máximo; y aportan también, integrada en los poemas, una poética, queremos decir una crítica del poema y de la actividad de quien lo confecciona; crítica del poema que viene mezclada con una serie de visiones oníricas y con una reflexión terriblemente despierta sobre la realidad.

Creemos útil, más que dispersarnos en una interpretación general de lo que podríamos llamar la segunda etapa de la poesía de Westphalen, señalar aquí algunos elementos de esta poética que podrían servir de hilos conductores para un estudio detenido de la obra; todos tienen un punto en común: en la ejecución misma del poema ponen en tela de juicio el poema como objeto y además el trabajo mismo del poeta. Poner en tela de juicio no es por supuesto negar el poema o la actividad que lo engendra ni renegar de ellos, pues al fin y al cabo la tela de este juicio es el poeta mismo el que la está hilando. Cualquiera podría decir que uno es libre de escribir o no escribir y que no hay ninguna necesidad de hacer, por ejemplo, un "poema inútil". Pero en un poema de *Belleza de una espada...* llamado justamente "Libre" que nos sitúa *En el juego / Breve como el infinito / Del amor y la vida / Del amor y la muerte*" (de ese juego tratan los poemarios de 1933 y 1935) el autor habla del "preso dichoso (...) / Libre como el ave / Presa en su canto". Este preso libre puede ser cualquier hombre metido en el juego, pero nada nos impide referirlo a través de la comparación con el ave y su canto, al hombre que escribe poemas. Aquí el canto aparece como una libre necesidad. ¿Se podría, de otra manera, glosar que cuando el canto nos agarra y nos aprisiona, libremente cantamos, y si nos suelta, libremente también nos vemos obligados a callarnos? En todo caso está bien marcada en estos versos la naturaleza contradictoria de un canto que es al mismo tiempo libertad y prisión y que además parece presentarse como expresión del juego breve del amor la vida y la muerte. Pero pocas páginas después nos encontramos con el importante "Poema inútil", una embestida al objeto poema y a la actividad

del poeta: *Empeño manco este esforzarse en juntar palabras / Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso, / Que menos transmiten al ajeteo del vivir.* El poeta a continuación califica al poema de "máscara informe", "espejo de feria", "cáscara desmenuzable", "La torre falsa más triste y despreciable", "castillo derrumbado antes de erigido", "Inocua obra de escribano o poetastro diligente". Lo único que deja el poema al consumirse en su impaciencia son *vestigios de silencio como única nostalgia / Y un rubor de inexistente no exento de culpa.* Finalmente, ni siquiera el sol, que da vida a todo, puede dar vida al poema. En suma, el poema no es ni siquiera una cosa muerta, sino algo que no ha existido ni existirá jamás y esa es su culpa: la no existencia. No se podría, sin abuso, achacar este "Poema inútil" a un desfogue de mal humor o a un momento pasajero de depresión. Hay que reconocerle plenamente su valor: esta actitud que podríamos llamar negativa frente al objeto poético es una parte esencial de la obra de Westphalen y denota una visión aguda y herida de la insuficiencia de la palabra comparada con la intuición viva y no mediatizada de la existencia. En este sentido se da también en otros poetas y este texto ofrece, por ejemplo, muchas semejanzas con uno de Oliverio Girondo llamado "Rata-Sirena-Fáustica" donde el poeta argentino reprocha al poema el que no haya en él seres naturales, pasiones, etc., sino sólo sustantivos, adjetivos, artículos. Lo que puede parecer curioso es que Westphalen les reproche de entrada a las palabras el no parecerse a la cascada ni al remanso. No cabe pensar que el poeta imagine ni por un instante que un signo lingüístico pueda tener semejanza alguna con su referente, ni tampoco que interprete la poesía en el sentido de "imitación de la naturaleza". Pensamos más bien que el poeta ha sopesado y comparado largamente el valor de *fijación* de una imagen y un sentimiento en las palabras que los evocan y en la visión directa y silenciosa de lo que sólo imperfectamente evocan las palabras. Es lo que indica un poema de la última colección, *Porciones de sueño para mitigar avernos*:

¿Qué es más grande — el mar o la palabra con que lo nombramos?

Decimos el mar y surgen diversos mares — los vis-

tos experimentados gozados sufridos— e igualmente los apenas barruntados (acaso los más exaltantes) —pequeños o descomunales plácidos o destrozándose a sí mismos en iras irreprimibles.

Vemos en cambio el mar —y es el de siempre— irrecognocible y desconcertante —una fantasmagoría de la realidad— pero igual al que por primera vez se interpuso en nuestro destino.

Y en el poema "Cartel al dorso de la esfinge", de *Remanentes de naufragio: Cuáles palabras vivas para transmitir el peso muerto del mar sobre ojos y ánima el silencio y el rumor entremezclados con que muele y recrea el tiempo* (...). Quizás no las haya en efecto. Estos poemas —pero sobre todo el primero que hemos citado *in extenso*— modulan y en cierto modo corrigen la abrupta afirmación de los primeros versos de "Poema inútil": la palabra abarca todo, la visión sin palabras sólo el objeto privilegiado que vimos una vez por primera vez y que sólo la visión reiterada, no la palabra, nos restituirá en su semejanza esencial: *igual*, dice el poeta; es en este sentido como la palabra mar no *se parece al mar nuestro*; evoca todos los mares y cualquier mar, no aquel único cuyo rumor persiste y llena de ese rumor vivo todo el hueco del recuerdo; así se entiende que las palabras del poema sólo dejen "vestigios de silencio como única nostalgia" mientras el mar visto sigue hablando a nuestra nostalgia en el silencio anterior/posterior a toda palabra.

Observaremos sin embargo que en el ilustrativo poema de *Porciones de sueño* el poeta no responde a la pregunta planteada, cuál de los dos mares —el nombrado o el visto— es *más grande*. Seguramente porque son inconmensurables (el poema "Error de cálculo" en *Máximas y mínimas de sapiencia terrestre* alude metafóricamente pero explícitamente a esta inconmensurabilidad o "diferencia de proporciones"). Se nos ocurre que lo que tienen de común estos dos mares es que de todos modos algo falta, algo queda cercenado o impedido en la representación de la vista y en la evocación por la palabra: la visión no nos representa todos los mares, lo que hace de ella en cierto modo una visión parcial o mutilada: ¿flecha clavada en el ojo? La palabra no nos resti-

tuye nuestro mar, el que por primera vez se interpuso en nuestro destino, y le falta así algo esencial: ¿espada clavada en la lengua? Los dos mares coexisten en la esfera total de la poesía de Westphalen que integra la palabra y el silencio. Pero el empeño siempre frustrado —“empeño manco”— de la primera por rescatar la imagen indeleble grabada en las profundidades del segundo es una tensión constante, y esa tensión es un núcleo de la poesía de esta obra y acaso de toda obra verdaderamente poética. El riesgo del poeta es fracasar definitivamente en este empeño y quizás también el único valor del poeta es afrontar renovadamente este riesgo. *Quemada la vida hasta el meollo — ni una sola imagen indeleble rescatada*: “Riesgo permanente” se llama este fragmento, y en otro, más secamente titulado “Derrota” se nos presentan los “escritos necios de caminante extraviado o indeciso por región o manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra de revelación ninguna”.

Empeño manco, lengua trabada, ojo tuerto, escritos necios. Quizá nunca un poeta ha considerado la poesía y su propia obra con una mirada tan crítica, tan absolutamente desprovista de complacencia. La palabra poética es insuficiente, deleznable (*Una imagen deleznable* era el título bajo el cual Westphalen reunió sus poemas en la edición mexicana) y sobre todo y para remate de fiesta, es efímera y perecedera. Perecedera aunque contradictoriamente el poeta le niegue el atributo de la existencia... Esta visión parece la réplica a una concepción establecida de la poesía como algo perenne, que “funda lo que permanece”, como en Hölderlin, o como el *monumentum aere perennius* que arrogantemente pretendía haber erigido Horacio. “Los poemas —dice en cambio Westphalen en ‘Paréntesis’— son descomponibles y expuestos al desgaste por el uso... se enferman degeneran mueren se momifican (como) los cuadros (que) envejecen se descoloran u oscurecen se arrugan y marchitan. Unos y otros (...) se anulan finalmente como obras de arte sin que valgan interpretaciones nuevas ni reparaciones y renovaciones”. Pobre monumento horaciano más perenne que el bronce... “Hermosas ruinas perecederas desde siempre” —concluye el poeta. En *Abolición de la muerte* decía:

Ya que no tengo manos que se cojan / De lo que está acordado para el perecimiento. Todo está acordado para el perecimiento y el poema también.

Por más perecedero, no obstante, que sea el poema, parece como si en el hacer poético crecieran una y otra vez esas manos que hacen y rehacen su objeto para que por lo menos la palabra dé su testimonio del amor y del mar, por más efímero que sea, y rescate para un ahora que anhela ser un siempre algunas imágenes, aunque sean deleznales. Y como en *Las insulas extrañas* se declara que "la luz también nace de sonidos entrechocados", del entrechocarse de los sonidos brotará acaso una chispa que dé al instante cuajado en el verso una semejanza de eternidad, una chispa que a lo mejor surgirá de ese martillar y pulverizar y prender fuego al silencio, evocado en "Anhelos" y en "Des-hacer y rehacer". Con tal que la poesía no se detenga y la palabra no se fosilice. Al lado de las reflexiones amargas sobre el poema en "Paréntesis)" brilla una que se refiere no ya al poema como producto sino a la poesía como hacer: "Una poesía por rehacer a cada instante". Sólo así considerada, como algo por rehacer continuamente, la poesía puede también a cada instante renacer de sus ruinas y, si no derrotarla, luchar por ahora con la muerte, pues de eso se trataba en 1935 y de eso se trata cincuenta años después. La muerte, la vida eterna, el siempre o siempre ahora, redivivo pero dudoso, y para terminar la suspensión del *por ahora* es lo que Westphalen pone en el último poema del libro:

Uno muere varias veces en la vida (es la experiencia común) —la primera al nacer las otras— tarde o temprano.

Por lo demás —con ansia y sin ilusiones— entonemos el Cántico de Amor y de Gloria *ad vitam aeternam* —aunque se presenta dudoso ese *siempre*— a lo más un término para subrayar lo inconocible y lo invivible (en esta vida o en otra —concluiremos por ahora).

¿La imagen "indeleble" que el poema no llega a rescatar será acaso la de un mar inconocible? En todo caso a través de la ironía se define el sentido del *siempre* que desde

siempre el poema asedia y alimenta al poema: apenas una voz, pero una voz que subraya al otro lado de lo que conocemos y vivimos, lo inconocible y lo invivible. Hemos quedado como en el verso de Quevedo *presentes sucesiones de difuntos*. Entre la muerte sucesiva y la eternidad dudosa el poema tiene que abrirse paso y sostener al mismo tiempo la vida y la muerte para que todo no se derrumbe en lo inane. No hay quizás más remedio que entonarlo. *Aunque es de noche, y porque es la última etapa y arribamos ya en la estrecha barca a las orillas del cielo*. Pero es como si el poeta hubiera estado desde siempre ahí, parado al borde de lo desconocido, haciendo y rehaciendo este mismo cántico, con ansiedad, sin ilusiones y con la aguda conciencia de que la vida es breve y el arte también.

Larga vida a la poesía de Emilio Adolfo Westphalen.

ROMUALDO: UN GRITO DE GUERRA LITERARIO / ABELARDO SANCHEZ LEON

Alejandro Romualdo.

POESÍA ÍNTEGRA. Ediciones Viva voz, Lima, 1986.

Poesía íntegra, tomo que reúne todos los libros publicados por Alejandro Romualdo, se presenta como una suerte de balance y evaluación de un largo y sostenido recorrido que el autor mantiene entre 1949 y 1974.

El lector está delante de una trayectoria; pero, al mismo tiempo, ante una serie de propuestas, de poéticas, experimentos e influencias bien asimiladas. La veta polémica de su obra no radica solamente en la disyuntiva que se planteaba la generación del 50, entre poesía pura y poesía social, discusión que los poetas del 60 zanzan y superan posteriormente, sino en el hecho de que su poesía atraviesa una vasta gama de recursos, estilos y posibilidades, y en que su

singularidad, la singularidad de su voz, está, más bien, en no ser monotemática ni en haberse reducido a una sola expresión.

En cierto sentido, la mayor singularidad del 50 está representada por la voz arrastrada, monocorde y amarrada de Carlos Germán Belli, en quien es difícil reconocer antecedentes locales y seguidores posteriores. La singularidad de Romualdo es distinta: como un manto enorme está unas veces por acá, otras veces por allá, unas veces es intimista, simbolista, desplegando imágenes, y otras veces es parco, material, terrestre y social, sin desdeñar sus búsquedas estilísticas posteriores. En suma, su singularidad no está en haber optado entre la poesía social y la poesía pura, sino en el enfrentamiento constante que hace contra toda la ideología de la poesía pura, aunque también esté infiltrada en su propia poesía.

La obra de Romualdo puede dividirse en tres grandes bloques o momentos. El primero está constituido por los libros escritos entre 1949 y 1952: *La torre de los alucinados*; *Cámara lenta*; *El cuerpo que tú iluminas*; *Mar de fondo*; *España elemental*. El segundo bloque está formado por *Poesía concreta* y *Edición extraordinaria*. El tercero —luego de un silencio de nueve años— por sus libros *Como Dios manda* (1967), *El movimiento y el sueño* (1971) y *En la extensión de la palabra* (1974). Parece ser que *Cuarto mundo* (1945-1970) recoge poemas escritos en épocas diversas, de acuerdo a las fechas que se señalan.

Para un lector que proviene de los años 70, como es mi caso, su poesía, cierta parte de su poesía, resulta distante. Es decir, se encuentra al margen de una serie de influencias posteriores, como aquellas que proceden de la poesía anglosajona, por ejemplo, traducida en nuestro país, para bien o para mal, como coloquialismo, culturalismo, desenfado, cotidianidad, prosaismo o cualquier otra característica que se le quiera atribuir. La poesía de Romualdo tiene como referente principal a los poetas españoles —Quevedo, Blas de Otero, León Felipe— y a César Vallejo.

Asimismo, las consideraciones de índole histórica, que se esgrimen para justificar o explicar parte de su poesía, especialmente de *Poesía concreta* y *Edición extraordinaria*, tal

como lo hace Antonio Melis en su prólogo, resultan insuficientes. Melis dice que debemos "colocar esta poesía dentro del clima de su tiempo, porque no se puede olvidar lo que ha significado la guerra fría, la división del mundo en dos bloques, la atmósfera de cruzada contra las fuerzas populares". Si bien estos argumentos son valederos, no pueden evitar el envejecimiento de cierta retórica, la actitud voluntarista ni las influencias que, hoy en día, no tienen el mismo peso que antes.

Como pocos, Alejandro Romualdo intenta poéticas. Una de ellas está referida a esa imagen tan rica en la tradición literaria: la rosa. La rosa le sirve de instrumento en su lucha y como el motivo que se debe enfrentar; la rosa puede ser la poesía, pero también el reflejo de cierta poesía y de cierta visión del mundo con la cual está en contra: idealista, evasiva, espiritual.

En "Poética" (en su libro *Como Dios manda*), dice: "La rosa es esta rosa. Y no la rosa / de Adán: la misteriosa y omnisciente. / Aquella que por ser la Misma Rosa / miente a los ojos y a las manos miente... *Rosa, de rosa en rosa, permanente, / así piensa Martín. Pero la cosa / es otra (y diferente) pues la rosa / es la que arde en mis manos, no en mi mente*". Estas dos estrofas del soneto son suficientes para reconocer detrás de la figura de la rosa una implacable polémica ideológica, política y literaria (y escrita en soneto, además, a la usanza de Adán). La postura de Romualdo es concreta y material. Sin embargo, y no creo forzar mi observación, Romualdo también lucha contra él mismo, contra la tradición idealista de la cual bebió.

Porque Romualdo tiene varios poemas en que la rosa es el punto central: "Diálogo del cisne y la rosa (ambas figuras sumamente literarias o, si se quiere, decadentes) porque, claro: "En puro dialogar de cisne y rosa / enciendes, amapolita, luz perdida; / conocida y también desconocida / en puro dialogar de cisne y rosa"; o en el poema "Imagen de la rosa en secreto", donde se interroga en los primeros versos al más puro estilo de Adán: "¿qué mano te sustenta, en quién reposa / tu ser inacabable, inacabada / rosa que no concluyes de ser rosa?", para culminar: "Ha de nacer la rosa bajo el sino / mortal que la deshace. / Y volverá Dios a improvi-

sar / la rosa inacabable". O en el poema "La rosa sensata" —todos ellos de su primer libro— en que dice: "Dura al soplo de Dios iluminada / —la herida permanente tan oscura— / ¡qué olvidada perdura, blanca impura, / nuestra rosa cabal, ensimismada".

Y es que en su primer libro está la influencia explícita de Rilke, como lo está en *Reinos* de su coétaneo Jorge Eduardo Eielson, pero sobre todo está la presencia de Dios en aquel epígrafe de Rilke con que abre su libro: "Mira Dios, un recién llegado / se aproxima, construyendo, a ti, / que ayer sólo un niño era...". En aquel libro de infancia, de duendes, de reyes, luzbeles, ángeles, paraísos, vírgenes, viejos cisnes que fallecen (sin que les tuerzan el cuello), hay un excelente poema: "El Alucinado" que, en cierta forma, sintetiza el ánimo del libro y lo rompe al mismo tiempo, dando y quebrando ese "encantamiento" de infancia, inocencia, de "mi corazón en pantalones cortos". No es Valdelomar ni Valle Goycochea, pero por instantes está cerca.

Y es que las menciones y referencias a Dios son muy frecuentes en su obra, sobre todo si se trata de un poeta de propuestas materiales, laico, terrenal, como lo hace saber en varios pasajes. Contradicciones con la rosa y contradicciones con Dios. Porque, de una manera u otra, está presente. Por ejemplo, en el poema "Por la señal de la cruz", en el cual hay versos como "por la señal de la luz en el cielo" aunque lo oponga al de "la señal de la sangre en el pueblo"; o en el poema "Dios material" (acentuando la contradicción, y rematándola con el epígrafe vox populi, vox Dei, en que dice: "Dios Material y gran maestro nuestro, / combatido y golpeado, dulce y serio: / mi nombre es uno, como es mil el vuestro"; o en "Oración total", en donde juega combinando posibilidades con el rezo: "en el nombre del padre, del hijo y de la madre..." y así: en los poemas "Cuando contemplo el cielo", "Canto de vida o esperanza", "Reza, cristiano, reza" en el cual la contradicción vuelve a plantearse y, como un anticipo a las nuevas y renovadoras corrientes progresistas dentro de la iglesia, dice, reza, "pero que tu Dios / no mate de hambre a mi camarada", para culminar, casi como Vallejo, creyente y no creyente, "no reces, cristiano, no reces" / que con palabras no se hace nada",

una vez que ha descrito las persecuciones y golpes que reciben los camaradas por buscar un mundo mejor. Pareciera ser que más que la disyuntiva entre poesía pura y social, los años 50 plantean la desgarrada disyuntiva entre Cristo y Marx, entre cristianismo y marxismo, entre la oración contemplativa y la acción, entre el cielo y la tierra; es decir, el cristianismo antes de la Teología de la Liberación. Todo esto expresado en la discusión entre lo estético y los contenidos sociales, sean panfletarios o no, explícitos o no.

Las alusiones divinas tropiezan con sus propuestas de índole material que recorren gran parte de su producción, sobre todo en su segundo momento (en el cual, también, están las referencias a Dios y al cristianismo). Así, en el poema "La vida no es sueño", ya no polemiza con Adán, y lo hace con Calderón, pero la razón es la misma: la rosa es sueño, la realidad es tierra y acción, vigilia, conciencia; "la vida es esta lucha diaria", "la vida es esta incomparable realidad / que nosotros hacemos / con nuestro trabajo, / en paz, / sobre la tierra".

Y de allí, en esa línea, se concatenan una serie de poemas en lo que hemos llamado del segundo bloque, como "Los pobres también tienen sus castillos" (haciendo mención al hambre); "Primeras palabras": "sed tengo. Tengo sed. Tengo hambre y sed de justicia", que me parecen más representativos de ésta, su preocupación fundamental, que los poemas llamados con facilidad sociales, por el sólo hecho de mencionar al Perú, a la huelga de los mineros, a los estragos de la sequía en el sur, o por versos como "a lo lejos (qué cerca de mi patria) / zarpan los tigres del imperalismo".

Antes que poeta social —veta en que, sin duda, sus poemas han envejecido— Romualdo es un poeta que opta, aún con sangrantes contradicciones, por el materialismo, la realidad, la vigilia. Esta poética está en "La prodigiosa realidad", donde sintetiza esta posición como un curioso epílogo de su libro de amor: *El cuerpo que tú iluminas*. En ese poema, Romualdo se desprende del amor romántico, ideal, de libros, y toma conciencia de la "forma compacta, audible, ardiente, / la forma que está aquí / que yo beso y golpeo...".

Esta poética se explicita aún más en el poema "A otra cosa", con el cual abre su libro *Poesía concreta*. Romualdo se vuelve tajante, imperativo, voluntarista. La opción es la acción, la realidad, la esperanza. No sólo se opone a la actitud quejumbrosa, de soledad y dolor, sino que es también una respuesta a su propia poesía anterior, signada, en alguna medida, por esas características. A su vez, "A otra cosa" le abre el camino a su poesía posterior, "concreta", al ras de la realidad. Porque en *Cámara lenta* y en *El cuerpo que tú iluminas*, Romualdo es lírico, ensimismado, nocturno; la mujer está descrita en "Narración" a través de figuras muy poco corpóreas, casi como un ser bellamente fantasmal que, cuando pasa, "yo le sigo con ojos de girasol". El poeta es quien contempla: "Déjame ser el girasol (otra vez) que ciego de resplandores te contemple..." dice en el poema "De la luz a la carne"; y, así, en varios pasajes su poesía responde a un aliento lírico que, con "A otra cosa" trata de negar o modificar.

En sus dos últimos libros (a pesar de los evidentes experimentos formales) subyacen estas mismas preocupaciones. Por ejemplo, en "Crítica a la canción pura" recurre a la carnicería, a Hiroshima, a Guernica, a Auschwitz, Vietnam, para incidir, por oposición, que lo puro, lo inmaculado, es tan sólo ceguera y evasión. En "Coral del sueño de la razón" (título en el cual ya plantea una contradicción, aparente o real) los versos de Fray Luis de León están intercalados, de nuevo, con los bombardeos de Hanoi, deslegitimando, de esa manera, la descansada vida del que huye. Y en el "Octavo día de la creación" —entre sus últimos poemas— nos plantea el papel del hombre luego de la creación divina, pero en referencia a ella.

Poesía íntegra es, pues, una suerte de evaluación de la obra de Romualdo; especialmente de sus propuestas traducidas en poemas. Propuestas ideológicas y políticas, plasmadas en una estética poética, fundamentalmente a través de un diálogo constante con aquellos, que, de una manera u otra, representan otras tendencias, posturas o estéticas, aun, cuando en él mismo, éstas estén presentes como enemigos que devoran su propia carne. A pesar de que su obra

asume caminos claros a partir de *Poesía concreta*, esa contradicción, a mi entender, recorre toda su producción.

Porque es humano que uno ponga sobre el tapete aquello que lo problematiza, y en la poesía de Romualdo ronda el fantasma de la rosa, de Dios, del cisne, del duende y de la mujer literaria, a pesar de ser un poeta reconocido, y clasificado fundamentalmente, como social. Antes que "social" (¿qué no lo es?) Romualdo es un poeta que intenta la opción materialista de la historia y de la vida, con la intención que desde allí se desprendan poemas que recojan las coyunturas y los acontecimientos sociales. Si esta intención está, también está, sobre todo, su lucha por ser eso y no lo otro, aunque su enemigo ideológico aflore constantemente y Romualdo tenga que replicarlo, también constantemente, hasta el final de sus libros. Gran parte de la importancia de Romualdo está en que, leyendo sus poemas, avizoramos polémicas ideológicas, políticas y estéticas; incluso de nuestra historia (más allá del contenido de algunos de sus poemas) y la asfixia del poeta por liberarse con las palabras. Porque Romualdo cree en las palabras. Cree en la poesía. Cuando reaparece después de nueve años de silencio, escribe en *Como Dios manda*: "Y después de este destierro, / reaparezco / tal y conforme soy: poeta / de estos tiempos: un hombre / en la extensión de la palabra".

La poesía de Romualdo es polémica porque está en constante diálogo con los productos culturales antagónicos. Por esa razón, varios de sus libros se abren con propuestas, con actitudes tajantes, con posiciones y posturas: con gritos de guerra, también literarios. ~

GULLAR: MAS ALLA DEL VALOR OFICIAL / MIRKO LAUER

Ferreira Gullar.

TODA POESÍA, Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1983, 444 pp.¹

La obra poética de Ferreira Gullar es considerada por muchos críticos de su país como uno de los principales escenarios del viraje final de la poesía brasileña de este último medio siglo hacia su presente modernidad. Aunque a la vez Gullar ha sido desde que comenzó a publicar en los años 50 un *outsider* que se ha esforzado por no serlo. La suya es la historia de un poeta que recién en la madurez logra recoger los fragmentos de una obra excelente, a la vez que discontinua y hasta contradictoria en muchos aspectos.

Estos dos tránsitos, de la marginalidad a la centralidad, y de la desintegración a la consistencia, son la parte exterior, digamos cultural, de este proceso poético, que por dentro siempre aparece imbuido de un similar impulso. Para la cultura brasileña la explosión (no encuentro otra palabra) de Gullar fue algo bienvenido, pero a la vez traumático, que ha sido preciso exorcizar con elogios que tienen algo de aviso luminoso.

La presentación editorial de su poesía reunida en 1983 bajo el título *Toda poesía* ("treinta años de poesía en cincuenta años de vida") lo presenta como "uno de los más importantes brasileños de todos los tiempos". La frase no es una hipérbole, sino más bien le oculta al que ronda el libro antes de leerlo la marginalidad y los esfuerzos de este extraordinario poeta. Lo oficializa.

1. Este texto ha sido preparado como prólogo a la antología de poemas de Gullar traducidos al castellano por Antonio Cisneros, que publica en Lima la Embajada del Brasil dentro de la serie dedicada a la poesía de su país. El volumen reseñado aquí incluye todos los poemarios y las series de poemas mencionados en el texto. Para versiones en castellano de la poesía de Gullar, aparte de la edición limeña, véase el libro de la nota 8 y *La lucha corporal y otros incendios*, Gobernación del Distrito Federal y Centro Simón Bolívar, Caracas, 1977, 106 pp.

Pero su obra maestra —*Poema sucio* (1976)— es del margen y del exilio, que empieza con el viaje del *hinterland* que es su ciudad natal de San Luis de Marañón, muy al norte, a las grandes capitales meridionales del Brasil, sigue con su participación en la diáspora interlatinoamericana de los 70 (que incluso lo lleva a pasar en Lima una temporada que recuerda con poco entusiasmo), y concluye con el extrañamiento esencial implícito en muchos retornos y en casi toda madurez.

La lucha corporal (1950-1953) lanzó a Gullar como poeta; *Poema sucio* lo consagró. “Uno de los mayores y mejores textos poéticos escritos en Brasil en cualquier época” opina Enio Silveira. Mientras que Otto María Carpeaux sostiene que debería llamarse *Poema nacional*, y Vinicius de Morães lo proclama “el más importante poema escrito en el Brasil en los últimos diez años, por lo menos”.

Es con este tipo de vehemencia crítica que uno ingresa en la variada obra poética de Gullar, iniciada en 1950 con unos “Poemas portugueses” muy en la mezcla de conceptismo y barroco de Jorge de Lima (“Así la persigo, lúcido y demente”); unos años después participa en la fundación del neoconcretismo; también ensaya la “poesía comprometida”, incluso esa poesía nordestina y populachera llamada “literatura de cordel”; y por momentos se aproxima al coloquialismo de la poesía anglosajona.

Pero prácticamente a todo lo largo de la obra se mantiene un mismo tono, un similar juego de preocupaciones, un parecido repertorio de recursos técnicos, una misma apuesta por elementos básicos del oficio poético, frente a los cuales sus diversos estilos momentáneos resultan fuerzas centrífugas: brazos concesivos que el marginal tiende hacia la convención coyuntural o permanente de un público. Algunos de ellos encantadores; desde el punto de vista de su *ex-centricidad*, todos innecesarios para el núcleo poético mismo.

El *Poema sucio* —“nace mi poesía de lo real y común, de las cosas banales, de la luz sucia y verdadera que hay en las cosas y las personas”, opinó en 1973 para *Crisis*²—

2. KOVADLOFF, Santiago. “Entrevista con Ferreira Gullar”, en: *Crisis*, Buenos Aires, N° 10, 1974, pp. 40-44.

fue el proyecto exitoso de reunirlo todo: lo disperso, lo desaparecido, lo ensuciado, o lo olvidado, y hacerlo converger sobre un mismo centro: la pérdida es rescatada bajo la forma de una limpieza de la percepción que mezcla ternura e inteligencia. El universo cerrado del corral de su infancia provinciana que ayuda a ordenar su primer libro ("Gallo gallo" fue su poema más difundido y celebrado hasta que apareció "Poema sucio", y en general los animales en estos poemas son casi epifanías) luego se abre como un microcosmos sobre el Brasil contemporáneo.

Una clave de "Poema sucio" es la forma. Hans-Jurgen Schmitt se pregunta leyéndolo si acaso "el gran poema, el poema largo, no es *la* forma artística de América".³ Por lo menos una lectura de la poesía brasileña de mediados de los 70 sugiere que un poema en tono mayor es lo que se estaba necesitando. En la antología de poetas jóvenes que publica Heloisa Buarque de Holanda por la época en que apareció el poema de Gullar son notorios la preferencia por el poema brevísimo, la opción por el tono menor y el recurso al ingenio.

La antóloga escribe en su prólogo que "Si en el 22 lo coloquial fue radicalizado mediante el poema-broma de efecto satírico, hoy se muestra irónico, ambiguo y con un sentido crítico alegórico".⁴ En ese mismo año 1975 Gullar irrumpe con una propuesta diferente: el dolor no tolera demasiadas bromas, la memoria de la resurgente democracia brasileña también incluye en su tono los pesares de un decenio atrás, la poesía es una "política de la experiencia", y la experiencia conforma ese "relámpago en la cara" que Gullar quisiera aplicarle a todo el que abra un poemario suyo para leerlo.⁵

Por eso el poema largo en este caso: porque pasa exaltada, y dentro de ello detallada, revista a un transcurrir que va desde la infancia y juventud cuyas percepciones recorren *La lucha corporal*, hasta la gran ciudad "que está en el hombre" al terminar el poema. Todo está comprimido en

3. SCHMITT, Hans-Jurgen. "Poesie, Passion, Revolution", en: *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt, 23.5.87. p. 4.

4. BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *26 poetas hoje*, Editorial Labor do Brasil, Río de Janeiro, 1975, 206 pp.

5. GULLAR, F. "A poesia como um relámpago na cara", entrevista de Cristina Serra, en: *Leia*, Sao Paulo, feb. 1985, pp. 6-7.

un solo mito: los recursos poéticos sobre papel contienen experiencia vivida. Sólo que cuando la experiencia tratada logra ser la de toda una generación, recursos en apariencia comunes cobran una particular intensidad.

De alguna manera uno siente que este poema ha sido escrito de cara a la poesía brasileña de estos años. Gullar dice que él comenzó a "escribir con la idea de que todos los poetas habían muerto";⁶ pero esto no se hace evidente sino 25 años después, precisamente con este *Poema sucio*, mirada retrospectiva a la que tienta aplicarle otro polisémico título de Octavio Paz: *Pasado en claro*, y que en efecto recoge y reescribe esos cinco lustros que comprenden a toda la anterior poesía de Gullar.

La lucha corporal es un libro variado, de un poeta que en los cuatro años de su redacción ha explorado por varios callejones formales, buscando un domicilio existencial para percepciones cargadas a lo visual. Gullar mismo dice que en su poesía esta "incesantemente obsedido por lo que veo";⁷ aunque *Poema sucio*, texto de la memoria, está definido precisamente por lo que ya no se ve.

Algo de lo anterior aparece dicho en la exégesis que hace del título Santiago Kovadloff: "en el cuerpo palpitan, combatiéndose, las fuerzas ciegas del impulso; allí se mueven, agigantándose y retrayéndose, los resortes del instinto, los mil matices de la sensación, los muchos mecanismos del universo inconsciente".⁸ Aunque para Joao Luiz Lafeta, "la lucha a la que se alude en el título es el esfuerzo tremendo contra el represor".⁹

Lafeta hace notar que ya en su primer libro Gullar estaba procesando los elementos de una ruptura radical. Sobre to-

6. *Ibid.*

7. GULLAR, F. "Je dois écrire pour continuer a vivre", entrevista de M. Riaudel con R. Pardini, en: *La quinzaine littéraire*, 16 al 30 de abr. 1987, pp. 15-16.

8. KOVADLOFF, S. "Perfil de Ferreira Gullar", en: *Hombre común y otros poemas (antología de Ferreira Gullar)*, Calicanto-Embajada del Brasil, Buenos Aires.

9. LAFETA, Joao Luiz. "Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)", en: *O nacional e o popular na cultura brasileira*, Brasiliense, Sao Paulo, 1982, p. 59.

do en la temprana opción del poeta por la línea de Manuel Bandeira, Drummond y Mario de Andrade, en lugar de asumir la "oswaldiana" que sigue el tropicalismo, es la corriente poética más fuerte de ese momento. Esto se volverá más perceptible y significativo en las páginas de *Poema sucio*.¹⁰

El paso por el neoconcretismo literario con sus "Poemas concretos/neoconcretos" (1957-1958) es fugaz: menos de una docena de poemas que están entre los mejores del movimiento en Brasil, y a los que acaso distingue el esfuerzo de extraerle algo de ternura al género. Pero la preocupación por la vanguardia constructivista, esa tradición que en Brasil tiene una veta heredera directa del positivismo, no fue ni remotamente estéril: el ensayo que expone su "Teoría del No-objeto" es un hito en la reflexión no objetualista plástica, dentro de una obra que presenta una reflexión de primera magnitud sobre el tema.¹¹

Kovadloff opina que luego de haber contribuido a fundar el movimiento neoconcretista, Gullar "habría de subvertir todos los principios de la escuela concreta".¹² No todos, y quizás ni siquiera los más importantes. El poeta utilizará más tarde mecanismos directamente rescatados de esa experiencia, como por ejemplo el letrismo onomatopéyico en el pasaje del tren en *Poema sucio* (pp. 311-322). Incluso la relación llega más allá de los recursos de la pura forma y puede afirmarse que su tratamiento de la imagen tiene un antes y un después en relación al concretismo.

Pues está también la fe de Gullar en la capacidad de decir de la palabra individual, que recorre toda su obra. Son muchos los momentos de más concentrada intensidad poética que descansan sobre palabras individuales. Desde *gallo repetido* en el poema más célebre de *La lucha corporal*, has-

10. *Ibid.*

11. Este ensayo fue publicado por las Ediciones SDJB, Río de Janeiro, 1959. Véase también: *Vanguardia e subdesenvolvimento*, Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1969, 144 pp. También sus artículos en: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte*, MAM-Río y Pinacoteca del Estado-Sao Paulo, 1977, y la antología que Gullar publicó en 1973: *Arte brasileira hoje*, Paz e Terra, Río de Janeiro, 216 pp.

12. KOVADLOFF, S. *Op. cit.*

ta *turvo/turva* con que arranca *Poema sucio* y las palabras emblemáticas con que empiezan tantas secciones claves del poema.

Lo que diferencia a Gullar del concretismo es la presencia de la ternura y la amargura en sus poemas. O mejor: el triunfo de la ternura sobre la amargura, en una combinación que de algún modo espesa la sangre liviana de mucho de la creación poética brasileña más conocida e introduce las pautas reflexivas, los acordes oscuros de lo indio en la nueva poesía de su país.

Después de su experiencia neoconcretista publica los cuatro "poemas de cordel" que representan el punto más intenso de su deseo de aproximarse a lo popular por la vía del populismo, que está también presente en muchos textos del poemario que sigue, *Dentro de la noche veloz*. Sobre este impulso dice Carlos Zilio que "la preocupación por un lenguaje brasileño surgió en el CPC (Centro de Cultura Popular], que Gullar presidió hasta el golpe militar de 1964, como una consecuencia de su pragmatismo político",¹³ es decir no de convicciones ideológicas directamente vinculadas a la forma poética misma, sino a una necesidad de comunicarla. Gullar lo dice a su manera en la entrevista con *La quinzaine litteraire*: "El marxista que soy cuenta con instrumentos para analizar la realidad. Pero el poeta, ese no cree en nada, lo cuestiona todo, todo lo hace comenzar de nuevo cada vez".

No es una mala definición para la trayectoria poética e intelectual en general de Gullar, que ha tenido tantos cambios sustantivos, incluso un "giro copernicano" completo, como dice Kovadloff, y ha terminado como algo mucho más complejo que la aritmética de sus partes: como el testimonio del dolor, de la sed de vivir de un pueblo entero, visto a través del exacto, inteligente, conmovido y áspero filtro de un provinciano taciturno e intenso al que ningún elogio podría separar realmente de su intrínseca marginalidad. ~

13. ZILIO, Carlos. "Da antropofagia a tropicalia", en *O nacional e o popular na cultura brasileira*, Brasiliense, Sao Paulo, 1982, p. 37.

PALABRAS, ¿QUE HACEN POR LA NOCHE?/ EDGARD O'HARA

Alvaro Mutis

UN HOMENAJE Y SIETE NOCTURNOS. México, Ediciones del Equilibrista, 1986.

Un conocido poema de *Los trabajos perdidos* trata de una ciudad en la que oímos el llanto de una mujer en un cuarto vecino. Es una palabra que va inundando un espacio tras otro, seduciendo en su camino a una pequeña legión de sucesos. El destino, que parece dejado al arbitrio del lector, se cumple en el poema mismo que leemos. Y la noche es una sola para todos los poemas de Alvaro Mutis, quien acaba de publicar *Un homenaje y siete nocturnos* en una edición apropiada: más que bella, albina; marfil cuando el marfil tiene color cera.

Si Mutis no ha cesado de escribir nocturnos desde sus primeras estocadas a la poesía, bien podemos concluir —leyendo estos ocho espléndidos poemas— que esta vaina de la poesía consiste en plantar los pies en la tierra, apoyarse en los talones y jugar a moverse de un lado a otro esperando que se produzca la ascensión. Y en cualquier momento se produce. He aquí estas noches para corroborarlo.

¿Cuáles son, pues, los momentos que esta poesía incesantemente reclama? El plan de un sueño vigilado no puede ser más sencillo, lo cual demuestra que importa poco el concepto de *repetición*; en cambio es determinante una *insistencia* asentada en un tipo especial de imágenes. Viajar por estos poemas es también asistir a su escritura.

Hay un espacio "real" donde se sitúan las acciones que son principalmente palabras que se refieren a sucesos imaginarios. Por eso los personajes de Mutis (sean Santiago el Apóstol, Luis de Francia o Chopin) actúan en los intersticios de ese espacio, ahí donde se respira la noción de nada: "...zonas donde la muerte acecha con su ciega jauría" ("Después de escuchar la música de Mario Lavista", p. 1). Las palabras equivalen a sonidos en el tiempo, transcritos en el espacio de una página que agotamos con una mezcla

de excitación y miedo: *"Así las palabras buscando/ presintiendo el exacto lugar/ que las espera en el frágil/ maderamen del poema/ por designio inefable de los dioses"* ("Nocturno I", p. 9).

El instante o el designio son productos de un orden que se impone con naturalidad sobre las formas del laberinto: *"porque la noche reserva / esas sorpresas destinadas a quienes saben negociar/ con sus poderes y perderse en sus corredores"* ("Nocturno III", p. 21). Sin embargo, el valor humano frente a estas argucias ya tramadas por entidades de lo absoluto reside en su cualidad trágica. Y una manera de lucha consiste en aprender a entregarse: *"Regresar a la nada se le antoja/ un alivio, un bálsamo oscuro y eficaz/ que los dioses ofrecen compasivos./ La voz del viento trae/ la llamada febril que lo procura/ desde esa otra orilla donde el tiempo/ no reina ni ejerce ya poder alguno/ con la hiel de sus conjuras y maquinaciones"* (IV, "Nocturno en Valdemosa", p. 28). Esta sumisión resulta esclarecedora en el "Nocturno V", en el que un río, que no concluye en el mar, da cuenta de la memoria del sujeto: *"Me pregunto por qué el río, observado desde la ventana de un hotel cuyo nombre he de olvidar en breve,/ me concede esta resignación, esta obediente melancolía en la que todo lo sucedido o por suceder es acogido con gozo/ y me deja dueño de un cierto orden, de una cierta serena sumisión tan parecidos a la felicidad"* (p. 37). Cambian los nombres y las circunstancias porque madura y crece hacia adentro el protagonista de sus hechos: *"Le dicen Old Man River./ Sólo así podía llamarse./ Todo así está en orden"* (p. 39).

La poesía de Alvaro Mutis pone sobre el tapete, una y otra vez, los anhelos que recónditamente hacen menos tediosa la cotidianidad: deseo de un orden que anteceda al de imperfecciones que conocemos; deseo de unos cuantos instantes que nos revelen el sentido previo y último de cada existencia; deseo, en suma, de una trascendencia. Pero tal arquitectura, renovada en cada libro, representa una minuciosa excavación en el vacío que es la porción de palabras de cada poema. La poesía no da respuestas ni podrá prometerlas, si es que por respuestas entendemos esas claves tejidas por una lengua que se autoconsume a la par que tien-

de sus puentes a una gran ilusión. Estos nocturnos son el pasto de la muerte pero también el paisaje de una esperanza: la coincidencia de los sueños y la silvestre materia que los niega. Alvaro Mutis se coloca en un tira y afloja descomunal que no dejará de animarnos. Por lo mismo, sus propias revelaciones consisten en la exactitud con que el poema se enreda y desenrolla. Y en este sentido sabemos cuándo es que Mutis se ha agarrado a golpes rotundos con el lenguaje. El "Nocturno III", por ejemplo, pudo muy bien ser un poema en prosa: el comienzo y el final posibilitan semejante sospecha: "*Había avanzado la noche hasta establecer sus dominios (...) Por eso lo indicado es dejar una delgada zona de la conciencia...*" (pp. 19 y 23) El poema no tiene puntuación y es un solo fluir; pero marca una frontera demasiado racional para el verso, algo que la prosa le habría brindado por añadidura. Aquí, si esta sospecha fuera desvelada como verídica, se cumple otra duplicidad: la del texto consigo mismo, es decir, con sus posibilidades. En otro nivel la observamos a través del "Nocturno en Al-Mansurah", donde el poema se convierte en mecenas del poder gracias a la metáfora establecida: "*Un servidor de la escritura, Dios lo bendiga, / ha dado asilo al más grande Rey de Occidente*" (p. 45). Este asilo, siendo ficticio, deviene real: sólo por medio del lenguaje los caprichos de la autoridad son doblegados. La imaginación no sólo es omnipotente; también tiene sus reglas y excepciones. Y, por supuesto, sus límites: "*Justo es hablar así sea por una sola vez / de la noche de los asesinos la noche cómplice / porque también ella entra en el orden de nuestros días / y de nada valdría pretender renegar de sus poderes*" ("Nocturno VII", p. 51). ¿Qué puede haber más allá del crimen? Un silencio se llena de significados. Porque lo conocen ("el gozo y su ceniza voladora") Mutis y la noche callan. ~

EN ESTE NÚMERO

El texto de FRANCIS PONGE que abre este número, fue publicado en castellano en la serie Textos Fundamentales de Tusquets Editores en 1976. Pese a tratarse de una traducción de peruanos, nunca circuló en el país. Las notas críticas a las ediciones de las obras reunidas de Emilio Adolfo Westphalen, Alejandro Romualdo y Ferreira Gullar demuestran también que la actualidad en poesía puede ser muy durable. Es lo que sucede con ALLEN GINSBERG, de cuyo reciente libro *White Shroud / Poems 1980-1985* (Harper & Row, N. York) hemos tomado tres poemas de una sabiduría a la vez amarga y fresca.

AMÉRICO FERRARI es un colaborador habitual en estas páginas, como lo son los poetas ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN y EDGARD O'HARA, quien se encuentra actualmente haciendo un doctorado en Austin, Texas.

LUIS LA HOZ recogió recientemente su poesía en un estuendo volumen titulado *Los setenta* (Lima, 1985). Damos aquí completo su último poemario. PATRICIA MATUK, también peruana y joven, vive actualmente en Haití.

De MARIO MONTALBETTI publicamos en nuestro N° 5/6 otro texto sobre fotografía. Prepara un ensayo político sobre Calígula y el Perú, que piensa dejar inédito, como viene ocurriendo con algunos de sus poemas más recientes. En cambio ALEJANDRO SAN MARTÍN, quien continúa una tradición de diplomáticos escritores, ha resuelto, por primera vez, dar textos literarios a la publicidad.

El de ANIBAL QUIJANO fue un texto oral, originalmente recogido por la revista *La Torre* de la Universidad de Puerto Rico, (N° 131-133, 1986). El autor viene preparando un curso sobre narradores de América Latina, África y Asia.

DAVID SOBREVILLA es profesor de Filosofía en universidades de Lima.

Las versiones de Blancanieves han sido escritas por los miembros de un grupo literario de Nueva York que se reúne una vez al mes para analizar y comentar sus textos. Se las debemos a FERNANDO HAMPE, traductor en las Naciones Unidas.

El ensayo de FRANCO MORETTI ha sido traducido de *New Left Review*, N° 159, sep-oct. 1986.

VIOLA ALAYZA estudia en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



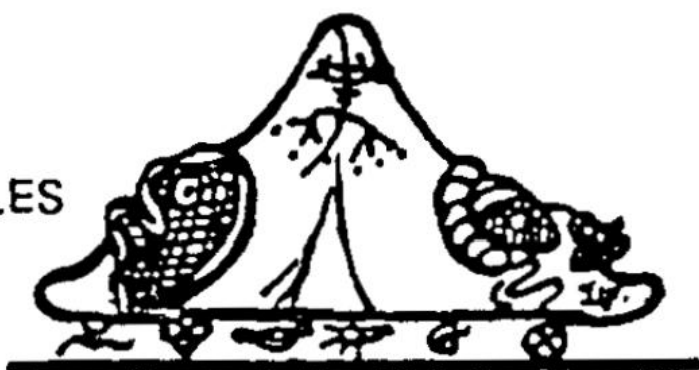
TEXTIL SAN PEDRO S. A.

CORTESIA

La Librería del Virrey
os invita a visitar
su sección de
libros antiguos

Miguel Dasso 141
San Isidro
Tlf. 400607

Revista
HOMINES
CIENCIAS – SOCIALES
PUERTO RICO



(Directora: Aline Frambes-Buxeda)

SECCIONES: Investigación / Divulgación / Diálogo entre América, Europa y Africa / Hechos e Ideas de Actualidad / Sobre la Mujer / Vida Cultural / Reseñas - Libros.

SUSCRIPCION ANUAL (dos números): Puerto Rico: US\$ 15; Estados Unidos, Caribe y Centro América: US\$ 22; Europa y Sur América: US\$ 25.

Envíe su cheque a: Directora - Revista Homines, Depto. de Ciencias Sociales, Universidad Interamericana, Apartado 1293, Hato Rey, Puerto Rico 00919.

Distrito Financiero
Norte Occidental en
Tumbes, Piura,
Lambayeque,
Cajamarca y
Amazonas.
Sede: Piura.

Somos los primeros en descentralizar la banca.

¡Ya hemos puesto en marcha nuestros primeros
Distritos Financieros!

El Banco Popular del Perú contribuye, de manera concreta y efectiva, a poner en marcha la descentralización económica del país. Hemos creado nuestros dos primeros distritos financieros, para que el dinero del norte se quede en el norte, y el dinero del sur se quede en el sur. Y para que cada región pueda manejar con la autonomía necesaria sus propios recursos.

Así el Banco Popular está en la vanguardia de una nueva política bancaria y financiera que promueve el desarrollo integral del país, y no sólo el de la capital.

Podemos hacerlo, porque actuamos con una sólida y experimentada red de sucursales en toda la república, y porque conocemos a fondo los problemas y las posibilidades de cada una de las regiones de nuestra patria.

Nuestro Banco, ¡60 sucursales al servicio de nuestro Perú!

Distrito Financiero
Sur Occidental en
Arequipa,
Moquegua y
Tacna.
Sede: Arequipa.

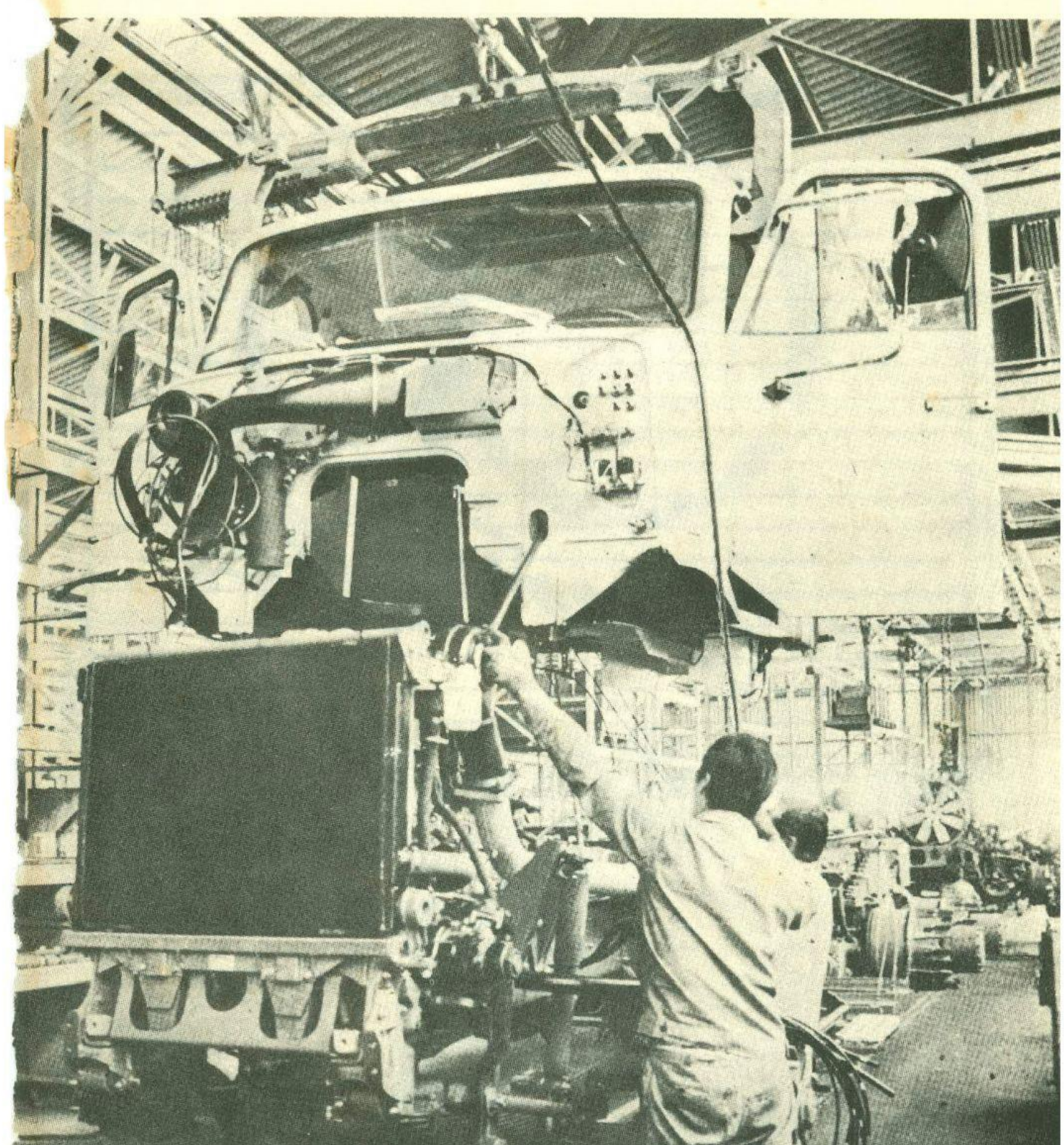
B

BANCO POPULAR DEL PERU

Nuestro Banco

UNMSM

**CORTESIA
IMPRESORA
LA REPUBLICA S.A.**



VOLVO
FIRME CON EL PERU Y SU GENTE

Industria
Nacional
en
Movimiento



Víctor Andrés Belaunde 121 - Telf. 224241
San Isidro

Augusto Elmore

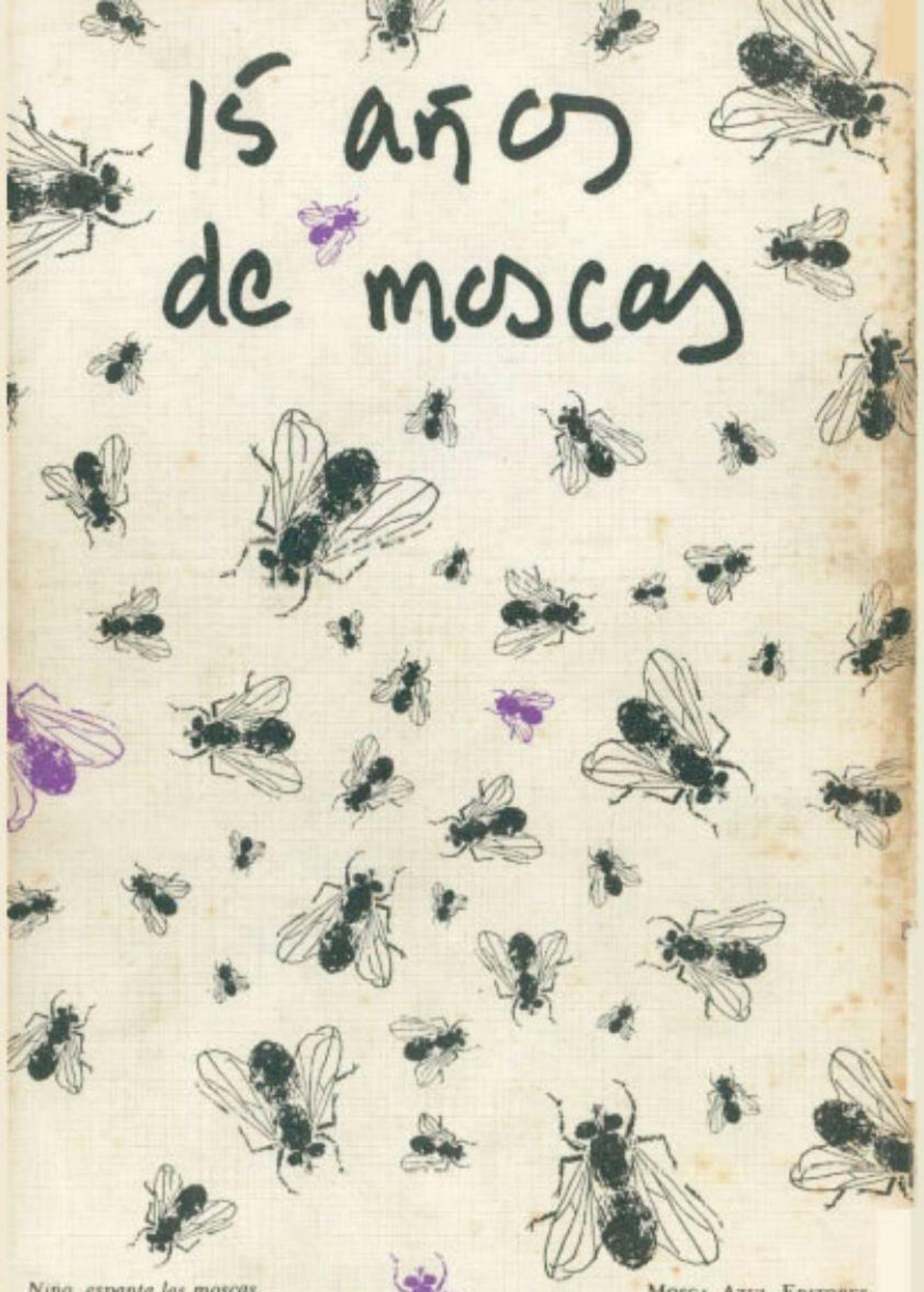
RETRATO
DE
FAMILIA
poemas

fct

Francisco Campodónico F. Editor

LIMA - PERU

15 años de moscas



Nino, espanta las moscas.
CICERÓN

UNMSM

MOSCA AZUL EDITORES
1972 - 1987