

**La marca del
paracetamol.**



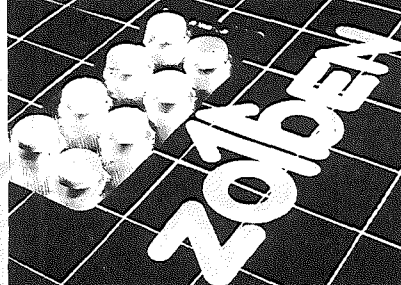
DE CIBA-GEIGY

JAQUE

Revista Semanario

Por todos los derechos, contra todas las proscripciones

**Más rápido
y seguro.**



DE CIBA-GEIGY

Montevideo 4 al 11 de octubre de 1985

Edición 32 págs.

Año II No. 94 N\$ 75

Gabriel García
Márquez, José
Donoso, Mario
Vargas Llosa,
Carlos Fuentes,
Octavio Paz,
Ernesto Sabato,
Jorge Luis
Borges, Julio
Cortázar, José
Lezama Lima,
Augusto Roa
Bastos, Haroldo
de Campos,
João Guimarães
Rosa, Umberto
Eco, Rafael
Alberti, José
Bergamin,

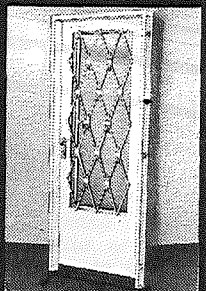
Camilo José Cela, Francisco Espínola, Juan Carlos Onetti,
Felisberto Hernández, Ida Vitale, Cristina Peri Rossi, María Inés
Silva Vila, Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal, Mario
Arregui, Angel Rama, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora



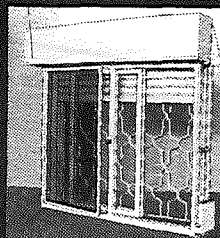
HERRERIA DE OBRA... DE ARTE

WALTER AMEIJENDA

Diseños standard y especiales a pedido.
Coronel Raíz 1447 esq. Edison. Tels. 38 01 13 - 38 03 34 - 38 81 15
Exposición y ventas, todos los días, incluso sábados y domingos.
Playa de estacionamiento.

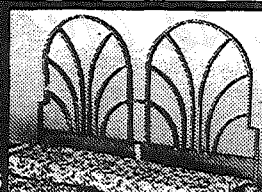


PUERTAS



Doble chapa doblada - Cerradura de seguridad -
Manijas de acero inoxidable - Con o sin postigo -
Reja, en cuatro modelos.

7 EN 1
Ventana - Cortina
Guías - Ceneta
Tapa rollo
Reja - Mosquitero.



CAMAS

En hierro o bronce - 1 y 2 plazas - colores a elección. Respaldos recambiables.

TAMBIEN FABRICAMOS: rejas decorativas, portones, escaleras,
parasoles regulables, accesorios para estufa hogar, camas cuchetas,
escritorios, mesas para máq. de escribir, papeleras.

• CREDITOS •

Ya nada es igual

A partir de la próxima edición JAQUE continúa su trayectoria periodística con una nueva presentación y estructura de secciones. Mientras se componía la presente edición especial, la sala de máquinas de nuestra barca tuvo tiempo de ponerse a funcionar en la elaboración de ese próximo número. Algunas breves reflexiones —en medio del ajetreo y al correr de la máquina de escribir— queremos naturalmente dejar sobre lo pasado y sobre lo futuro. Sobre la estela que nuestro navegar va dejando y sobre cómo queremos hundir la quilla sobre las olas del futuro.

El lector conoce cómo los sabios han discutido sobre si las cosas cambian o permanecen iguales. El hombre —ese perplejo— se ha preguntado muchas veces si todo no es apariencia. El río de Heráclito sostiene, sin embargo, que nunca se baña uno dos veces en las mismas aguas. Otros han creído, empero, que el Universo es una esfera perfecta donde todo es inmutable, circula sobre sí mismo, y las cosas simulan si cambiar pero por pura paradoja.

Ninguna de las antedichas hipótesis admite, no obstante, lo que algunos han sentenciado relativo a que las cosas son iguales y diferentes al mismo tiempo. O, dicho de mejor modo, que las cosas a

veces cambian para ser fieles a sí mismas. Para mejor cumplirse, para mejor desplegar su sustancia.

El periodismo es muchas cosas, pero básicamente es una relación en la sociedad. El oído del editor debe, al ir diciendo su verdad, acompasar con el diapason de la historia profunda de una sociedad: dialogar con el signo hondo de sus tiempos. JAQUE ha intentado ser esa armonía y esa eficacia.

¿Qué es JAQUE? JAQUE es un esfuerzo de apertura intelectual constante, opuesta radicalmente a todas las anteojeas, prepotencias, cercenamientos etc. JAQUE es la búsqueda plural y pluralista de la verdad. De la difícil verdad que nunca es una mera caricatura, sino que generalmente se resuelve en un más acuciente inquirir. Con coraje, sí, para enfrentar el autoritarismo cuando correspondió, como para cuestionar mitos, mesianismos, corsets mentales y otras hemiplejías cuando fue necesario.

JAQUE no es estridencia; es sobriedad firme.

Decía hace dos años el primer editorial de JAQUE:

“JAQUE se definirá entonces como un espacio de propuesta. De propuesta madura y reflexiva. En estos tiempos —preparturientos, creemos, de una sociedad diferente a la que vivimos—

tenemos que tener claro que la propuesta nacional no se construirá con dogmatismos o esquematismos. O a puro nivel esloganico, o, como dicen nuestros amigos más jóvenes, “con manija”. No. El desarrollo nacional, que en mucho se asemeja hoy a pasar un camello, con ambas jorobas, por el ojo de una aguja, se hará a talento y reflexión, a imaginación y capacidad autocrítica.

JAQUE, que asume desde su nombre el habitar tiempos de desafío, será un aporte a lo antedicho. En un país en el que además, tenemos que rehilvanar —por sobre edades oscuras— un pasado que, interrumpido, mucho puede fecundar ahora el alumbramiento que inexorablemente, con nosotros o con nuestros hijos, sobrevendrá. Pues, como decía, reiterada y tercamente, un personaje de Faulkner en medio de la inhumanidad y los desastres de la violencia y de la guerra, ‘el hombre prevalecerá’.”

Y el hombre prevaleció. No hay más dictadura. Hay democracia. Ya nada es igual en los aires del país. Donde había sombra hay luz. ¿Se terminó nuestro desafío? No. El de ahora es aún mayor. Precisamos más apertura intelectual todavía, más pluralismo profundo, más liberalismo progresista, más capacidad de cuestionamiento y de fomento. Precisamos entonar con los nuevos tiem-

pos. Precisamos ser más ágiles periodísticamente, más comunicativos.

Esa es ahora la cifra de los tiempos para la misma misión, para la misma eficacia. Eso será JAQUE REVISTA, con el dinamismo propio de las necesidades democráticas.

Claro que hay emoción al recapitular para atrás. Pero JAQUE no es para atrás, es para adelante. Casi todos los que participaron al corazón del proyecto JAQUE hoy están sirviendo al país en responsabilidades que le han sido asignadas. Alguno sigue sirviendo al país pero no habita ya el reino de los vivos: nos presidirá siempre, sin embargo.

Y hay emoción también cuando nos toca ceder el timón. Felipe Flores Silva será el nuevo Director de JAQUE. De hecho sobre él estaba ya la responsabilidad. Desde una columna de JAQUE REVISTA seguiremos nosotros diciendo nuestras cosas.

Así las cosas, esta nueva etapa encontrará a JAQUE sirviendo los mismos ideales.

Manuel Flores Silva

DIRECTOR:

Manuel Flores Silva.

REDACTOR RESPONSABLE:

Felipe Flores Silva (Divina Comedia 1615).

SECRETARIO DE REDACCION:

Enrique Alonso Fernández.

Depósito Legal 191.676/83. Impreso en los Talleres Gráficos de Impresora Polo Ltda. Composición Wilcofix. Distribución: Berriel y Nery Martínez, Paraná 750, Tel.: 91 56 14.

Es una publicación de SERRAT S.A. Redacción: 18 de Julio 1333 Esc. 102. Tel.: 90 79 19 - 90 43 89 - 90 47 09 - 90 45 56.

Banco Central del Uruguay

DEPARTAMENTO
DE LA DEUDA PÚBLICA

BONOS DEL TESORO

- TASA DE
INTERÉS VARIABLE
1a. SERIE

El Banco Central del Uruguay pone en conocimiento de los Sres. Inversores que, conforme a lo dispuesto por el Art. 3ro. del Decreto N° 496/981 del 30.9.981, ha fijado la tasa de interés que regirá durante el semestre comprendido entre el 15.9.985 y el 14.3.986, en los siguientes valores:

10% anual.

Banco Central del Uruguay

Departamento
de Administración General

Publicaciones
en venta en Oficina N° 611

SERIES “B”

RECOPIACIÓN DE NORMAS DE COMERCIO
EXTERIOR
Y CAMBIOS

42a. actualización al 30.06.85 N\$ 200
OBRA ACTUALIZADA AL 30.06.85..... N\$ 1.562

“C”

RECOPIACIÓN DE NORMAS DE REGULA-
CIÓN Y CONTROL
DEL SISTEMA FINANCIERO

40a. actualización al 30.06.85 N\$ 470
(Comprende hasta la Circular N° 1228)
OBRA ACTUALIZADA AL 30.06.85..... N\$ 3.155

50% de descuento por compra de 10 o más ejemplares.

EL COMPLEJO CINEMATOGRAFICO MAS IMPORTANTE DE POCTOS
EN LA ESQUINA ALFA-BETA (MIGUEL BARREIRO y PEDRO BERRO)

ED OKIN LLEVABA UNA VIDA ABURRIDA.
LE COSTABA TRABAJAR DORMIR.
UNA NOCHE CONOCIO A DIANA.
AHORA LE CUESTA TRABAJAR
MANTENERSE VIVO.

VERTIGO'

EL CICLO
HITCHCOCK
ESENCIAL

SE ENAMORO DE UNA MUJER QUE
HACIA MUCHO HABIA MUERTO.

Dirigida por
ALFRED
HITCHCOCK

JEFF GOLDBLUM - MICHELLE PFEIFFER

*Fuga
al amanecer*

RICHARD FARNSWORTH
IRENE PAPAS KATHRYN HARROLD
IRAN NEWBORN DAN ALLINGHAM
RON KOSLOW
GEORGE FOLSEY JEFFRON KOSLOW
JOHN LANDIS

JAMES STEWART
KIM NOVAK

NO APTA 15 AÑOS

HOY *Alfa* HOY *Beta*

Pre-Estreño

La imagen de una empresa
también se construye
con los regalos
que hace



PARKER

El clásico regalo empresarial.

Representa Idefoto Ltda. Sarandí 669 Piso 1. Tel. 90.00.80 - 91.54.95

Angel Rama

Papeles de la Fundación Angel Rama

Jorge Luis Borges

Figari *

Cuando la temeraria hospitalidad de los editores me convidó a molestar esta suficiente demostración de la obra de Figari con un comentario verbal, mi primer movimiento fue de gratitud, mi segundo de aceptación, mi tercero de fuga. Consideré lo intruso de mi voz en materia pictórica, fui visitado de temores que creí razonables. Reflexioné después que la casi inmejorable ignorancia de la pintura que todos me conocen, versa íntegramente sobre la técnica, y eso me recordó la única técnica de que poseo algunas noticias: la literaria. Me consta, como escritor que soy, que esa encarecida disciplina —contacto de palabras dispares, asombro de metáforas, puntuación ocasional de ternuras, fingimiento de seguridad en lo intelectual por el empleo de fórmulas precisas— es un asequible repertorio de habilidades, de fácil adquisición a plazos y uso agradable, pero indigno de una reverencia mayor. De ese carácter meramente habilidoso de la literatura, nadie suele mucho dudar. Su prueba está en el acento denigrativo de la palabra retórica; su dilucidación, en el hecho de que siendo literatos todos los hombres —pues argumentar o conmover o narrar no son menos literatura que escribir y suelen producirse mejor— saben lo tratable que es y lo desacertado de imputar difíciles méritos a los versados en ella. Esa presentida insustancialidad de una de las artes —y de la más practicada, vale decir de la de mayores oportunidades de complejidad— abona la presunción de que no son de mayor misterio las otras y de que las retóricas de la plástica, de la música y de la pintura, son tan subalternas como ella. Por eso, creo que mi famosa ignorancia no me descapacita.

He mirado con frecuente amor esas telas. Yo quisiera preciarme aquí (orgullo mínimo) de no incidir en las tentaciones de ociosidad que están merodeándome. Una es describir esas telas: vale decir, disipar realidades visuales en palabras meramente aproximativas, operación no menos impropia que su recíproca de incorporar figuras a un texto, y casi tan arriesgada en su traslación como lo sería la versión en música de un perfume. (Todo es lenguaje: todo puede ser conversación de almas al alma, aunque no falte supersticioso que crea que el andar de George Bancroft es lenguaje menor que las elocuencias del conferencista de turno). Otra es postular en la obra, lo que solamente es propio de la temática. Admitir, por ejemplo, que cualquiera representación de niñas es delicada y de limoneros es agria y de espadas hiere. Yo intentaré, ignoro si con favorable fortuna, optar por equivocaciones distintas.

Figari, pinta la memoria argentina. Digo argentina y esa designación no es un olvido anexionista del Uruguay, sino una irreprochable mención del Río de la



Retrato de Pedro Figari, hecho en Milán en 1887.

Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra, tan preferidas por mi esperanza las dos. Memoria es implicación de pasado. Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer qué donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo. La conquista y la colonización de estos reinos —cuatro fortines temerosos de barro prendidos en la costa y vigilados por el pendiente horizonte, arco disparador de malones— fueron de tan efímera operación que un abuelo mío, en 1872, pudo comandar la última batalla de importancia contra los indios, realizando, después de la mitad del siglo diez y nueve, obra conquistadora del diez y seis. Sin embar-

Pocas figuras de nuestro pasado cultural cobran una renovada vigencia como la del Dr. Pedro Figari, cuya múltiple personalidad parece apabullarnos con la fuerza de su vitalidad y de su genio. A la madurez se decide pintor, y como tal se le conoce y admira más allá de nuestras fronteras. Pero el pintor convive con el escritor, y el artista de excepción hace soslayar al filósofo, al pedagogo, al político y hasta al abogado de memorables juicios. Todo eso fue Figari. Estos Papeles de la Fundación Angel Rama tratan de aproximarnos a este contemporáneo que muchas veces parece saltársenos del pasado hacia el futuro, desafiándonos.

nos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. Figari es la tentación pura de ese recuerdo.

Esas inmemorialidades criollas —el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de frescura parece arder, el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido de lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán— son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica.

La misma brevedad de sus telas condice con el afecto familiar que las ha dictado: no sólo en el idioma tiene connotación de cariño el diminutivo. Esa, también, puede ser la íntima razón de su gracia: es uno de los riesgos generosos de la pasión al bromear con su objeto, y es modestia del criollo recatar en burla el sentir. La publicidad de la épica y de la oratoria nunca nos encontró; siempre la versión lírica pudo más. Ningún pintor como Figari para ella. Su labor —salvamento de delicados instantes, recuperación de fiestas antiguas, tan felices que hasta su pintada felicidad basta para rescatar el pesar de que ya no sean, y de que no seamos en ellas— prefiere los colores dichosos. Es enteramente de noticias confidenciales, de magias, de diabluras. Sus protagonistas —el unitario afantasmado por la zozobra, el notorio chaleco punzó del buen federal, el negro que se esconde en la zafaduría, en el coraje y en el bochinche como para que no miren que es negro, el compadre deshecho, relampagueado en líneas quebradas, el paredón sin revocar, el campo, la luna, —viven como en los sueños, sobreviven como en la música de ese ayer. Sólo las tiernas y minuciosas noticias de Carlos Enrique Pellegrini pueden equipararse.

Estó es lo que yo quería decir. Figari, presente en méritos de luz, está en las páginas siguientes que absuelven este prefacio inútil.

* Prólogo a Figari. Colección Los nuevos Valores Plásticos de América, Ed. Alfa. Buenos Aires, 1930.

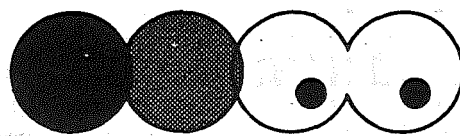
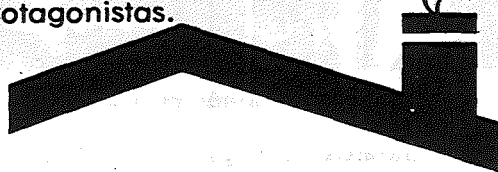
Ya te contaron?



EL 23 DE OCTUBRE TODOS NOS CONTAMOS EN EL CENSO 85!

Quienes vivimos aquí tenemos un compromiso muy importante para nuestro futuro: EL CENSO 85. Con el CENSO 85 sabremos cuántos somos, cómo vivimos y qué necesitamos. Para que sea un éxito, se precisa que todos los uruguayos colaboremos. El 23 de octubre, seremos protagonistas.

Cuéntale a todos!



CENSO85



VI CENSO DE POBLACION Y IV DE VIVIENDAS

Dirección General de Estadística y Censos

Separata

JAUQUE

2 3 Mujica Láinez: Lejos de Buenos Aires

4 5 Silvio Rodríguez y Pablo Milanés: la nueva trova presente 12 Creación: Arregui

6 7 8 Emir Rodríguez Monegal: tres versiones de un mismo heroísmo

Augusto Roa Bastos

Nueva novela

En la década de los años sesenta se define el auge de un nuevo ciclo en la novelística de lo que el poeta uruguayo Mario Benedetti llamó con propiedad **Letras del continente mestizo**. Una de sus manifestaciones más notorias iba a ser sin duda el famoso **boom** que llevó a la literatura narrativa hispanoamericana a los más altos niveles de difusión y prestigio, nunca conocidos hasta entonces. Sería conveniente precisar que esta **nueva novela**, que adquirió de pronto vigencia mundial, era solamente una parte de la novelística hispanoamericana actual. De todos modos, este impromptu editorial masivo no lo era con relación a las obras y a los autores de importancia y calidad indiscutibles. Tal fue el aspecto positivo del **boom**. Lo que resultaba menos positivo y hasta peligroso, en la situación de conjunto de la producción literaria latinoamericana, era que el anómalo fenómeno del **boom** introducía también las modalidades de la práctica **bestsellerista** propia de los modelos europeos y estadounidenses. Lo que en las condiciones también anómalas del desarrollo cultural latinoamericano no contribuía sino que entorpecía —como lo vamos a examinar en una de estas notas— la ya desequilibrada comunicación entre las literaturas nacionales, al quedar éstas bajo el creciente dominio de un nuevo poder: el de la industria cultural, manejada por los grupos todopoderosos del capital financiero internacional. Pero no disloquemos el orden de estas reflexiones.

Este ciclo de la nueva novela suele ser presentado no como una etapa de culminación o de síntesis —que era lo que evidentemente estaba ocurriendo—, sino como un fenómeno atípico de negación de todo lo anterior; vale decir, de ruptura y hasta de rechazo con respecto al complejo y desarticulado proceso de formación de las llamadas (con significativa imprecisión correspondiente sin embargo a la balcanización real del “continente mestizo”) literaturas nacionales, a lo largo de más de un siglo.

Según los teóricos de la nueva novela cuyo óvulo generador había sido el **boom**, ella representaba un “salto cualitativo”, la irrupción de un fenómeno en cierto modo autónomo y voluntarista que inauguraba lo que debe entenderse como genuina expresión de la narrativa hispanoamericana actual. Este salto o cambio cualitativo —según dichos entusiastas teóricos— se producía a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. Lo que implica necesariamente la falta de obras, la inexistencia de una tradición literaria. Pero entonces lo de “salto dialéctico” implicaría también un contrasentido. Tales fenómenos de cambios de calidad, de transformación dialéctica comportan —como sabemos— un proceso. No surgen de la nada como creación ex nihilo. Y el cambio dialéctico que describen los teóricos de la nueva novela representaría un salto sobre el vacío, un comenzar a partir de cero de un magma congelado y sin expresión. Lo que en el caso de la literatura hispanoamericana (sin distinción de géneros) es por lo me-



nos inexacto.

No sería ocioso recordar, sin embargo, que lo que hoy se entiende —por una suerte de deslizamiento metonímico— como **nueva novela** partió pues realmente de la **novela del boom** cuyos autores más valiosos e innovadores, Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, lograron con sus obras merecido prestigio y vigencia internacional y mundial.

Pero convendría recordar también —para evitar los hiatos de “literatura muda” (Fuentes) o de “América, novela sin novelistas” (Luis Alberto Sánchez), que la nueva narrativa (novela, cuento), y en un sentido más general, la nueva literatura latinoamericana en su conjunto, arranca en realidad de experiencias re-

novadoras que suceden o coexisten en el período de entre las dos guerras mundiales. En una perspectiva de un poco más de medio siglo, es el escritor Jorge Luis Borges con sus cuentos, poemas y ensayos —clásicos y modernos a un tiempo— quien paradójicamente se destaca como el exponente más alto —y aún insuperado— de este movimiento de “revolución” literaria. Paradójicamente, porque desde el punto de vista de su estética, del discurso ideológico que atraviesa el mundo de sus formas simbólicas en consonancia con su actitud personal escindida entre el escritor y el hombre de su tiempo, la obra entera de Borges corresponde en rigor a la etapa decimonónica en el ápice de la tradición liberal.

A las notas de Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Camilo José Cela, Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar, ya habituales colaboradores de **Jaque**, se agregan a partir de esta edición —por intermedio de Carmen Balliells— los artículos del narrador paraguayo Augusto Roa Bastos.

Esta nota, la primera de una serie de tres que versan sobre la narrativa hispanoamericana actual, inaugura la relación de nuestros lectores con el quehacer periodístico del autor de “El trueno entre las hojas”

Borges es así el ejemplo más significativo del narrador, es decir, del contador de mitos, latinoamericanos, lleno de inteligencia y de mundo, desgarrado por sus contradicciones que son las de su cultura e historia. Por gente como el “viejo” Borges, la nueva novela es **nueva** desde mucho antes del **boom** y sus adherencias epigonales. El “cambio cualitativo” se produce por lo menos desde 1930 a esta parte. Junto a Borges sólo bastaría mencionar, entre los más importantes, a Roberto Arlt, Macedonio Fernández (uno de los “hacedores” de Borges), Horacio Quiroga, Juan Rulfo, José María Arguedas, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Felisberto Hernández. La lista podría extenderse a una buena decena de autores y de títulos. Pero ninguno de ellos, entre los vivos, figuró en la constelación del **boom**. Lo que no invalida, al margen del restallante éxito de mercado de la industria cultural de las ediciones o cultura comercializada, la calidad de las obras que el **boom** lanzó al mercado mundial de la literatura.

¿Qué significa empero en términos, digamos de “sismología cultural”, esta emergencia, en el continente mestizo, de la nueva novela que se quiere fundacional y al mismo tiempo universal? ¿En qué sentido lo es? ¿Cuáles son sus motivaciones, planteamientos y proyecciones? ¿De qué modo y con qué alcances se inscribe este afán totalizador de una “escritura culta” en el cuadro de correlaciones y covariaciones entre historia e imaginación en las sociedades nacionales latinoamericanas? ¿Cómo funciona esta literatura culta —que parecería ser lo anómalo en un continente devorado por el atraso, el analfabetismo, los regímenes represivos, el colonialismo y la dependencia— en oposición a una literatura popular cuya inexistencia como sistema es otro fenómeno anómalo en la cultura hispanoamericana? Estas candentes cuestiones podrían resumirse en la más general de ¿cuáles son, en la novelística actual hispanoamericana, las relaciones entre el sujeto, la sociedad y la historia, entre la imaginación y la realidad a través de la irrealidad de la escritura?

Las formas, la intensidad y la profundidad en que estas cuestiones cruciales del destino americano se incorporen a su literatura son los únicos elementos que pueden nutrir y hacer valedera la palabra portadora de mitos: ya que el oficio del escritor no consiste en representar la realidad con palabras sino en hacer que a través de la experiencia simbólica la palabra misma sea real.

○ Augusto Roa Bastos, 1984.

LA EXTREMA DERECHA ES EXTREMADAMENTE SINISTRA.

Separata

JACQUE

2 Letras argentinas: Alberto Girri Ida Vitale: Ares y mares

5 Jaime Roos: Eco contemporáneo

7 Estrenos en B.A. por HAT

8 9 A cien años de la muerte de Rosalía de Castro

16 Reportaje a Carlos Barral

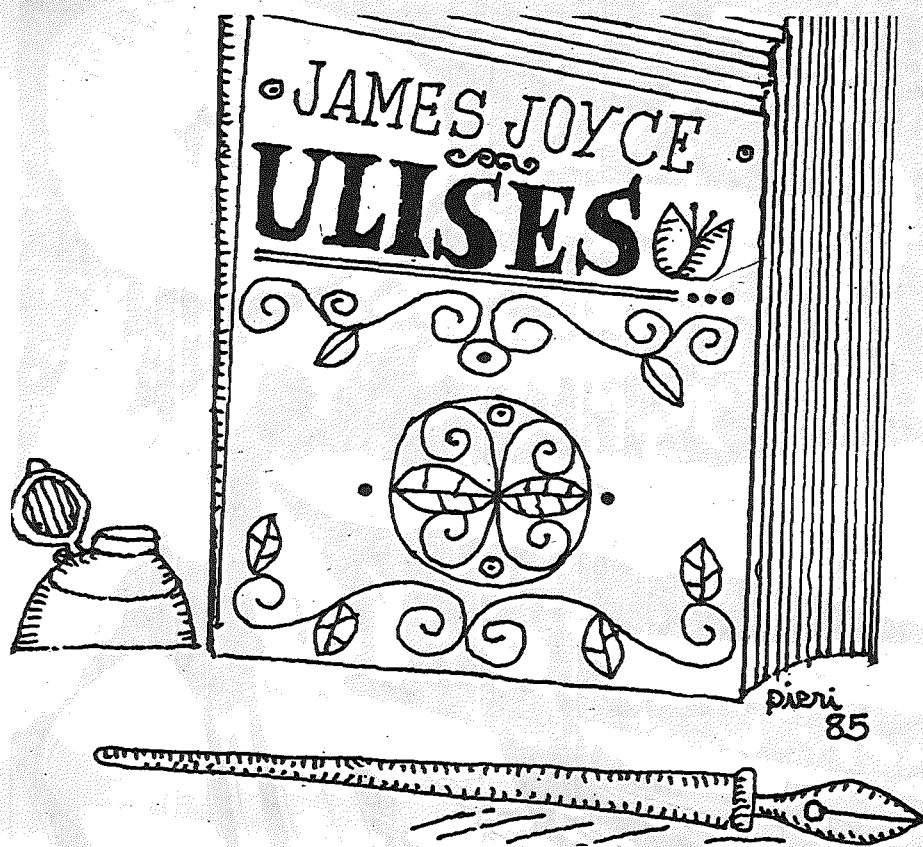
En octubre de 1928 James Joyce tenía cuarenta y seis años. Vivía en París desde 1920 y era ya un hombre famoso, casi legendario, en los círculos literarios internacionales, lo que no impedía que en torno de su obra se cultivase una terca controversia (sobre todo a partir de los radicales experimentos con el lenguaje que se convertirían en *Finnegans Wake* / *Finnicius revém* / *Fineas Regresa*, iniciados en 1923). Seguía siendo, en cierto modo, un escritor "maldito" expulsado de Inglaterra, de los Estados Unidos y de Irlanda, hecho que sería señalado todavía en 1932, en el número especial de la revista *Transition*, órgano de la vanguardia ecuménica, dirigido por Eugene Jolas, dedicado a la celebración de los 50 años del escritor y a los 10 de la publicación de *Ulysses*.

En el mes de octubre, Joyce envió una carta a Miss Harriet Weaver, editora de *The Egoist*, cuyo apoyo y mecenazgo, después del impulso inicial de Ezra Pound, era de fundamental importancia para la continuidad de la carrera del expatriado e incomprendido irlandés. Es una carta memorable y en cierto aspecto única. Un testimonio traspasado de auto-ironía, pero, a pesar de ese deliberado distanciamiento estilístico, dolorosamente asaltado por el temor a la ceguera y por la imposibilidad de seguir produciendo la *work in progress*, un temor que en Joyce se equipara al miedo a la locura.

En realidad, como cuenta Richard Ellmann, el espléndido biógrafo de Joyce, desde 1917 el escritor irlandés, que entonces vivía en Zurich, sentía agravarse los problemas que afligían su visión, problemas que empezaron a manifestarse en el período triestino de su exilio voluntario, para culminar en un ataque de glaucoma y sinequía, enfermedades de la retina que podían llevar a la ceguera. Para diciembre de 1925, Joyce ya había sido sometido a ocho intervenciones quirúrgicas. A comienzos de 1926, con el ojo izquierdo prácticamente inutilizado, sólo podía escribir con dificultad y en caracteres exageradamente grandes. Después de marzo del mismo año, mejoró pero en junio sufrió un nuevo ataque en el ojo afectado, decidiéndose a una nueva operación, después de la cual y durante cierto tiempo le fue imposible distinguir objetos con el ojo izquierdo. De esa época es, probablemente, la foto de Berenice Abbot, en la que Joyce aparece melancólico, con el rostro apoyado sobre el puño derecho y un parche al estilo pirata atravesado en la frente, tapando el ojo enfermo sobre anteojos de aro redondo.

Maldita trinidad de los colores

La carta del 23 de octubre marca un momento especialmente agudo de la crisis. Joyce empieza por aludir al tratamiento al que estaba siendo sometido (inyecciones de arsénico y de fósforo) para combatir nuevas complicaciones oculares del fondo nervioso. Después de unas pocas líneas aparece este desahogo desalentado: "Por cierto, no puedo realizar ningún trabajo, aunque tome dos lecciones de español per diem, por vía auditiva, con la insana persuasión de que, dentro de poco, estaré apto para lidiar con la página impresa." Más adelante, Joyce transmite la opinión de un periodista literario que compara su "obra en progreso" con los garabatos de un loco sobre las paredes de un asilo... La carta concluye con una



Haroldo de Campos

Crepúsculo de ceguelocura cae sobre Swift

promesa puntualmente cumplida: "Voy a enviarle, en uno o dos días, el único texto que escribí en los últimos cuatro meses. Una breve descripción de la locura y de la ceguera que descienden sobre Swift, compuesta en lo que Gilbert llama la maldita trinidad de los colores, seguida de un comentario. Este es cuarenta y siete veces más largo que el texto".

Laberinto de juegos de palabras

En esa composición, agregada a la carta en la edición de las *Letters* organizada en 1957 por Stuart Gilbert, se concentra el principal interés de ese ítem singular de la correspondencia joyceana. En ella, extendiendo el biografema privado a un tema de alcance más amplio y general —el del escritor rebelde, luciferino, fáusticamente ávido de eterna juventud, castigado en su *hybris* por un crepúsculo de locura/ceguera—, Joyce proporciona un ejemplo cabal del estilo del *Finnegans Wake* todavía inconcluso. A la vez, le proporciona una glosa sumamente elaborada, demostrando así los mecanismos más íntimos de la gestación de su texto. James S. Atherton, estudiando las fuentes literarias de *FW* (*The Books at the Wake*, 1959), señala la importancia de este fragmento en el análisis de la obra máxima de Joyce. Lo mismo ocurre con Giorgio Melchiori, prologuista de la reciente traducción italiana de los cuatro primeros capítulos del *FW*, por Luigi Schenoni (Mondadori,

1982). Para ilustrar los procedimientos que presiden la composición de la inmensa novela-enigma de Joyce, Melchiori reproduce el breve texto enviado por el escritor a Miss Weaver, con los comentarios respectivos, y opina: "Es un documento casi patético en su voluntad de mantener el tono jocoso y por eso mismo tanto más revelador de los mecanismos que producen el lenguaje del *FW*".

El texto funde a Joyce con Swift: la ceguera progresiva del primero es comparada con la locura senil del segundo. Swift, además, es uno de los patrones escriturales del *FW* (como lo son, también, Lawrence Sterne y Lewis Carroll). Para J. S. Atherton, Swift proporciona a Joyce un paradigma paródico de la divinidad. Ya en las primeras líneas del libro el nombre del Decano de San Patricio aparece en el texto mezclado en un laberinto de juegos de palabras. En su aspecto de escritor inconformista, maestro corrosivo de la sátira, es Shem, *The Penman* (Shem, el escritor, el Hombre-Pluma); en su vertiente de publicista político, panfletario y campeón de causas públicas, es Shaun, *The Postman* (Shaun, el Cartero, el trasmisor del mensaje que el Hombre-Pluma, rebelde solitario, escribe pero no consigue comunicar). En la unión de ambos esta H.C.E. (*Here Comes Everybody* | *Heis Cadaqual Evém* | *Hallase cada uno emplazado*), el padre omniabarcante, esposo de la pluribella Ana Livia, incestuosamente enamorado de su propia hija

Issy (una reencarnación de Ana Livia joven). No sólo le interesa a Joyce la obra literaria de Swift, sino que también la biografía del autor de *Gulliver* le sirve de fuente para innumerables alusiones y juegos de palabras. Sobre todo la ambigua relación de Swift con dos jóvenes de nombres parecidos, Esther Johnson y Esther (o Hester) Vanhomrigh, es aprovechada por Joyce para la trama paronomástica de su texto. A la primera le dedicó Swift el famoso *Journal to Stella* (la conoció cuando Stella/Esther apenas tenía ocho años, y pasó de ser su preceptor a ser su protector e incluso se casó con ella nominalmente, según algunos, sin que sus relaciones llegaran a pasar jamás, sin embargo, de un nivel platónico). A la segunda, que Swift encontró por primera vez en Londres, en 1708, cuando ella tenía apenas veinte años y él ya andaba casi en los cuarenta, el escritor le dedicó el poema "Cadenus and Vanessa" (en el que la joven aparece como Vanessa y Swift, el Deán, como Cadenus, anagrama de Decanus).

"Swift encendió involuntariamente dos pasiones femeninas, que brillan melancólicamente sobre su vida, acabando por sumergirse entre sombras de pesada tristeza". Así se refería Rui Barbosa, en 1888, al "affaire" sentimental de Swift, en el prólogo a la traducción brasileña de los *Viajes de Gulliver*. En esas páginas introductorias, calurosa defensa e ilustración del genio de Swift contra sus detractores (sobre todo los franceses, Saint-Victor y Taine), Rui Barbosa pinta con tintas algo idealizadas la relación del Deán con las dos jóvenes homónimas. Citando al biógrafo Leslie Stephen, para quien Swift estaría "peligrosamente inclinado al papel de preceptor de muchachas diferentes en inteligencia y en gracias", Rui sigue argumentando que Swift no se había dado cuenta de "qué difícil es que relaciones como esas preserven su carácter primitivo de despreocupada intelectualidad". Y agrega: "La admiración, que hiciera de Vanessa una alumna dócil y entusiasta, degeneró naturalmente en amor, el amor en idolatría, la idolatría en delirio". El error de Swift habría sido la falta de franqueza, que lo llevó a mantener por largo tiempo una situación de duplicidad, sin aclararle a Vanessa los vínculos que lo ligaban a Estela. "Compasión, tibieza, imprudencia, mantuvieron durante años ese comercio hasta que a los ojos de la malhadada se hizo patente la verdadera situación de Swift, sus irrevocables compromisos para con otra. Una averiguación epistolar de Vanessa ante Estela dispuso las últimas ilusiones. Se cuenta que Swift, violentamente resentido, se dirigió a la casa de Vanessa, le clavó los ojos como flechas, mudo, con el entrecejo entoldado de odio, fulminándola con una mirada inenarrable, le tiró por añadidura la carta a los pies, y le volvió la espalda para siempre". Y concluye, después de algunas otras consideraciones: "Sin embargo, el episodio de Vanessa es el episodio deplorable en la existencia de Swift, y subsiste como una mancha, no en su carácter pero sí en su vida. Debilidad e indecisión hacen su culpa; no inmundicia o crueldad".

Es evidente que para Joyce, contemporáneo de Freud y de Jung, cuyo texto oniroparonomástico (como lo define Anthony Burgess) estimula al último Jacques Lacan, el escenario es más el del sueño y la pesadilla que la

Separata

JACQUE

2- La muerte de Italo Calvino: Su autobiografía

3- Un poema de Fernando Pereda

6- Sergio Otermin: ¿Textos o pretextos?

8- Reportaje a Nicanor Parra

10- Jaime Roos: La murga, Murga La...

Una noche en las avenidas, por el lado de la Bastilla, Yvonne J., de 24 años, vuelve a casa sola en su autito. Mientras está detenida frente a un semáforo siente un golpe en la parte de atrás de la carrocería; ve en el espejo el faro de una moto; se vuelve y va a protestar pero se le van muy pronto las ganas. Ha visto detrás de su auto muchos faros, todos dirigidos hacia ella, detenidos y rebotantes. Dos motocicletas se le ponen al lado. Yvonne ve, sobre los hombros envainados de cuero, las cabezas de los conductores bajo los cascos metálicos que se dan vuelta para mirarla. Manos que aprietan pesadas cadenas se apartan de los manubrios.

No hay ningún otro vehículo detenido ante el semáforo; a esta hora ya no hay nadie en las aceras. Una cadena se abate contra uno de los flancos del auto, pero Yvonne comprende que le conviene permanecer impassible, mirar derecho delante de sí, evitar verlos. Sabe que ha tropezado con una banda motorizada de aquellos que una vez se llamaban blousons noirs y ahora loubards o rockies, que por la noche recorren la ciudad a lo largo y a lo ancho en busca de oportunidades y de blancos para desfogar la pasión de agredir y destruir, una pasión demasiado irresistible y devoradora para poder detenerla cuando se desenfrena.

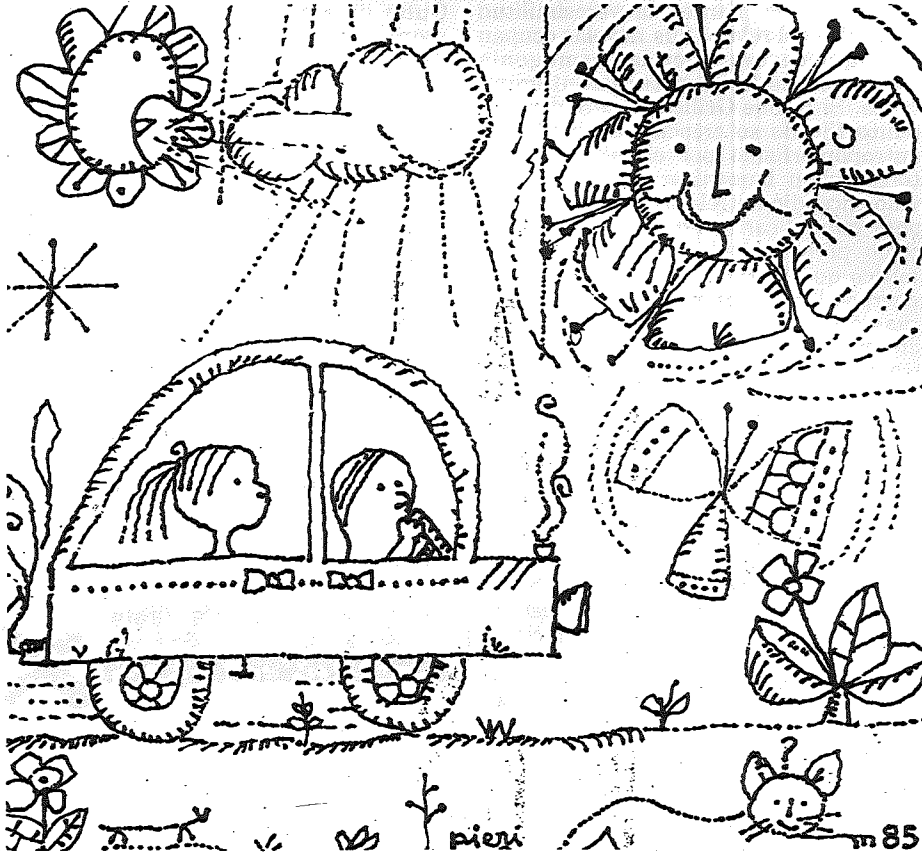
Apenas viene el verde, Yvonne se lanza hacia adelante con la mirada en la perspectiva de los semáforos escalonados a lo largo de la avenida, una fila de puntos verdes que parecen esperarla. Pero las luces se van poniendo rojas unas tras otras, primero las más lejanas, luego las más próximas: Yvonne debe detenerse de nuevo, con la banda de los loubards que se le echa encima, alzando las cadenas. La chapa de la carrocería resuena como un tambor; un rumor de vidrios rotos le advierte que un golpe de cadena le ha destruido una de las luces posteriores. Las manos sacuden las manijas de las puertas, gestos y llamados le ordenan bajar; Yvonne solo puede esperar que los cierres de seguridad y los vidrios resistan.

El cruce está atravesado ahora por algún vehículo que corre por la calle perpendicular. Yvonne toca desesperadamente el claxon con la esperanza de llamar la atención de alguien; pero nadie se da cuenta de su situación, o si alguien se da cuenta huye espantado y los llamados de la muchacha no logran otro resultado que enconar todavía más a sus perseguidores.

Espera la señal de libre, arranca. ¿Cuántos semáforos la separan todavía de su casa? Porque instintivamente se está dirigiendo hacia la casa, sin pensar en que se va a meter en una situación todavía más desesperada. Si, ahora se da cuenta: a esta hora los alrededores de su casa están desiertos, los loubards la van a seguir hasta allí y apenas salga del auto estará en sus manos...

Está tan aterrorizada con esta perspectiva que demora en observar que las motos se han quedado atrás. No se atreve a creer lo que ve en el retrovisor: los faros de las motos que desminuyen y se transforman en puntitos amarillos a lo lejos. Quizás la banda no se digna correr detrás de un auto modesto como el suyo; buscan objetivos más vistosos, víctimas menos acobardadas e indefensas que ella. Eso es; en el próximo cruce dará vuelta de golpe y logrará que la pierdan la pista.

Todavía no ha llegado al cruce cuando se da cuenta de que allá atrás lo



Italo Calvino

La mano que te sigue

ojos amarillos de los faros se dilatan todos a la vez; en el momento en que da vuelta a la esquina vuelan como respondiendo a un reclamo, giran en ángulo recto, la siguen.

La mejor solución sería un bar todavía abierto, con gente a la que pedirle ayuda o al menos un teléfono. Pero ahora ya todos los negocios están cerrados. Aparece el anuncio de un café; la vidriera está iluminada; Yvonne frena. Están bajando la cortina metálica en ese preciso instante "¡Un momento!". Pero es inútil gritar: camareros, parroquianos, todos han desaparecido, no se ve ni un alma. Los loubards surgen; los golpes de cadena granizan sobre la coraza metálica que para Yvonne es ahora una cáscara frágil.

Encerrada en su cárcel transparente le parece que la desigualdad de su suerte comienza ya en el hecho de estar expuesta a sus miradas mientras que ellos bajo los cascos se le presentan como seres sin rostro. Solo de tanto en tanto entrevé entre el cuero y el metal una boca que se abre en una mueca o en un grito de amenaza o de burla. Quizás esto sea mejor: que no haya ninguna cara humana en la cual identificar el propio terror. Están las manos, las manos que empuñaban las cadenas y los mandos, que se le tiran encima listos para agarrarla, las manos que, como única parte visible de aquellos seres ciegos e incommunicables, parecen animales en los cuales se concentra toda la voluntad de arrollar y despedazar pero traen en sí también el último recuerdo y calor de una fraternidad perdida.

No hay más remedio que continuar la carrera, pero como su prisionera,

precedida, flanqueada, seguida por las motos triunfalmente resonantes. Ellos la guían, obligándola a torcer a derecha o a izquierda. Parece una escolta de honor, pero es el traslado de un botín de guerra. Seguramente quieren llevarla a una localidad solitaria de las afueras, donde estará indefensa en sus manos. Yvonne sabe que no tiene alternativa: si se detiene le demolerán el auto a cadenas.

Han llegado ahora una de las alidas de la ciudad. En los carteles indicadores Yvonne ve que le bastaría tomar a derecha o a izquierda para desembocar en las avenidas periféricas, desde las cuales parten las carreteras. Es la hora en la cual los camiones que tienen que llegar a la madrugada a los mercados de las ciudades de provincia dejan los depósitos de la capital y se ponen en camino. "Si lograra escaparme por sorpresa", piensa Yvonne, "enfilarme en la corriente de tránsito que sale de la ciudad, meterme entre dos camiones, desaparecer..." Pero las motos la obligan a permanecer en el carril central, que lleva a un triste suburbio de las afueras.

El semáforo pasa al rojo. Yvonne, frenando; se tira a la derecha para permitirse una eventual libertad de maniobra. Pero los loubards han entendido su plan: una moto se le encabrita delante: una cadena se abate sobre el parabrisa; el vidrio resiste pero empieza a astillarse... Yvonne decide jugarse el todo por el todo; se lanza hacia adelante con el rojo, choca y arrastra las motos que la rodean: a juzgar por el estrépito alguno debe haber sido lanzado con las ruedas por el aire; el auto salta sobre un obstáculo tendido en el suelo, se traba, se libera de golpe. Gira y desemboca en la

liberación entrando en la corriente de los otros vehículos que aparecen y la separan de sus perseguidores. Yvonne siente que el ruido del coche a la carrera no es el de siempre: chirridos y ruidos metálicos le advierten que debe haber algo roto que golpetea, pero la conductora piensa en una única cosa: que el motor no vaya a detenerse.

Recorre un tramo de los periféricos, después, no bien está segura de no ser seguida, vuelve a entrar en la ciudad. Los semáforos, obedientes ahora, le abren el camino y vuelven a cerrarlo a sus espaldas. Yvonne está a salvo; pero sigue con los ojos en el espejo con el terror de ver reaparecer los mortíferos ojos amarillos.

Ya está próxima a su casa. La muchacha está todavía en pleno, shock presa de absurdas angustias: teme encontrar a sus perseguidores esperándola en la puerta. Entra en el estacionamiento subterráneo. ¿Y si estuvieran apostados allí? Con el razonamiento aleja aquellas figuras de incubos; su espantosa aventura ha terminado de veras.

Estaciona, apaga el motor, se cubre el rostro con las manos y se queda así, apoyada en el volante. Debe recuperar sus fuerzas, encontrar la calma, para poder bajar del auto y enfrentar la última prueba: comprobar los daños que la furia de los vándalos ha causado al vehículo.

Baja, temblándole las piernas, y da una vuelta alrededor del auto. Lo primero que ve es una especie de jirón que se extiende en el suelo. Una de las cadenas de los loubards ha quedado enredada en el eje de una rueda. Hay algo sujeto al cabo de la cadena. Yvonne se inclina, trata de recoger el objeto, lanza un grito y se cubre los ojos. Allí en el suelo hay una mano. La muñeca truncada y ajustada en la manilla de acero a la que está unida la cadena.

No bien se recupera, Yvonne llama a la policía, hace telefonar a todos los hospitales; si se llega a tiempo no es imposible unir a su brazo una mano cortada. Pero al parecer aquella noche nadie ha sido recogido en los hospitales de la región parisiense con una mano mutilada.

"No se impresione tanto, —los policías tratan de calmar así a la trastornada muchacha— en París a cada semana se encuentra alguna mano o algún pie que no se sabe de quién es y que nadie viene a reclamar."

La historia me fue contada con el nombre, el apellido y la dirección de la persona a la que le sucedió el mes pasado, conocida de conocidos de conocidos. Según las averiguaciones que he hecho, sería una historia totalmente verídica, tal cual la he referido. Sin embargo otros me han dicho que oyeron contar la misma historia ya años atrás como sucedida en otros barrios y con algún detalle distinto: según eso sería una leyenda de la metrópolis moderna, que se trasmite de boca en boca. Pero podría darse una tercera posibilidad: que sea una historia que se repite en la realidad, tal cual, en las grandes ciudades en las cuales todos los elementos en cuestión están presentes y poco falta para que se combinen en esta secuencia, como una composición química en un matraz, así como se repiten en torno de nosotros tantas historias aun más insensatas y horripilantes que ésta.

Traducción Ida Vitale

~~CONFESIONARIO~~

La muerte de Italo Calvino

Con la muerte de Italo Calvino (respetemos su pseudónimo, la más famosa de sus obras) en plena eficacia creadora, desaparece el mayor, el más renovador de los novelistas italianos de estos años y una de las personalidades más notables de la cultura contemporánea. El camino de su búsqueda literaria cruzó provincias muy diversas, llevado por su asombrosa capacidad especulativa que le permitió trazar una imagen del universo a la vez lógica y visionaria, fundada en el conocimiento del mundo y en la previsión de lo que ese mundo podría llegar a ser. Hoy que aquel camino se ha cerrado es visible la rectitud de su traza, el seguro impulso que lo llevó desde el neorrealismo de *El camino de los senderos de araña* hasta el último libro suyo de que tengo noticia, su *Casanova*, pasando por *Ultimo viene el cuervo*, *La entrada en guerra*, *La serie reunida* después bajo el título de *Nuestros antepasados*: *El vizconde demediado*, *El caballero inexistente*, *El barón rampante*; las historias ciudadanas: *La especulación edilicia*, *La nube de smog*, *La hormiga argentina*, *El día de un escrutador*, *Marcovaldo* y *Los amores difíciles*, *Las cosmicómicas*, *Ti con cero*, *Las ciudades invisibles*, *El castillo de los destinos cruzados* y *Si una noche de invierno un viajero*. Todavía hay que señalar importantes obras laterales, su trabajo de recopilación y ordenamiento crítico de las *Fábulas italianas* —labor a lo Grimm—, sus prólogos a Fourier, su singular reelaboración del *Orlando furioso*, donde sintetiza y comenta cada canto en una tarea de divulgación de una obra admirable, tarea cuyo carácter ancilar desaparece bajo la inteligencia crítica y la gracia de la escritura, que no fallan en este acto de amor. Alguna vez Calvino, siempre incapaz de someterse al rumbo convencional aunque lo señalara

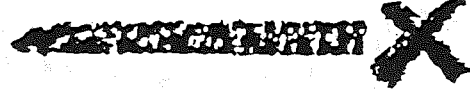
la tradición más respetada, osó decir en la tierra de Dante, siguiendo en esto a Leopardi, que el mayor escritor italiano era Galileo (aclarándole al escandalizado Cassola que se refería a la prosa). Y resulta fácil comprender la claridad de la línea trazada por su fervor por "la precisión del lenguaje, la imaginación poético-científica, la construcción de conjeturas". Naturalmente hubo diversos Calvino. El enamorado del Iluminismo y de la geometría narrativa del siglo XVIII produjo ese insólito barón rampante que lleva hasta sus últimas consecuencias el capricho que lo obliga a una vida arbórea mientras Calvino resuelve airoosamente los problemas infinitos que le plantea la verosimilitud (literaria) del relato. Sus novelas ocupan un lugar necesario en la cosmogonía riquísima de la literatura contemporánea. Si Robbe Grillet procuró desde el punto fijo de su creación derrumbar el antropomorfismo por el que los escritores solían humanizar el paisaje, Calvino encendió los relatos de *Tiempo Cero* para reivindicar dicho antropomorfismo como procedimiento fundamental, más mítico que literario. La obra de Calvino, cuerpos luminosos, en perpétua transformación fue dejando en el cielo de la literatura como esos astros que un astrónomo sagaz puede anticipar. Si sus inquietudes en cuanto a la cibernética nos deparan *Las cosmicómicas*, ya por el año 67 le preocupaba la relación entre la literatura y los procesos combinatorios relación que desprenderá más tarde *Si una noche de invierno un viajero*, primero y *Casanova* después, así como la inmersión en el mundo de Ariosto le depara luego, ese mundo animado del tarot que es *El castillo de los destinos cruzados*. A la hora de la desestructuración formal, de las permutaciones posibles de un material dado. Se suman sus estudios sobre Fourier a las Me-

morias de Casanova, a partir de las cuales traza una serie de rápidos retratos femeninos, *ars combinatoria* de caracteres que varían para fijar una buena cantidad de posibles relaciones amorosas.

Creador singular en los planos necesariamente complementarios de la ocurrencia argumental y de la gracia expositiva, Calvino fue además un hombre de su tiempo, ético y agudo. "Partigiano", —dato del que prescinde sin ostentación en su autobiografía—, hombre de partido, comunista, su lucidez lo llevó a la crítica. Y la crítica, como es natural, lo llevó a rebelarse a la obligada ortodoxia. En 1965 me tocó ser testigo en Cuba de alguna irritación suya premonitoria de ciertas situaciones que depararían la ruptura de una gran cantidad de escritores con el gobierno de Castro: persecución a los homosexuales, trabas a la actividad intelectual, etc., que hoy, al parecer, comienzan a provocar tardío y discreto arrepentimiento dentro de la isla. Y sin embargo, era un ser plural.

El, que podría quedar en el mapa de las corrientes literarias como un desdén de la psicología y la introspección fue uno de los contadísimos escritores de lengua no española capaz de ser uno de los primeros en descubrir y apreciar la originalidad de Felisberto Hernández amparando con su prestigio a un escritor latinoamericano, secreto y muerto tiempo atrás. Si como lectores tenemos tantas deudas con Calvino como libros suyos hemos disfrutado, como uruguayos tenemos esa deuda suplementaria con él.

Ida Vitale



Autobiografía

Me piden una nota biográfica, cosa que siempre me turba. Los datos biográficos, aunque sólo sean los del estado civil, es lo más personal que uno tiene: exponerlos es, de algún modo como afrontar un psicoanálisis (creo, porque nunca me hice psicoanalizar).

Para empezar diré que nací bajo el signo de la Balanza; así equilibrio y desequilibrio corrigen en mi carácter todos sus excesos. Nací en momentos en que mis padres estaban a punto de regresar a Italia, después de años pasados en el Caribe; de ahí la inestabilidad geográfica que sin cesar me hace desear otra parte.

La ciencia de mis padres tenía por objeto el reino vegetal, sus maravillas y sus virtudes. Yo, atraído por otra vegetación, la de la escritura, volví la espalda a todo lo que ellos podrían haber podido enseñarme; pero, de todos modos, el conocimiento de lo humano me fue ajeno.

Desde la primera infancia hasta la juventud crecí en una ciudad de la Riviera encerrada en su microclima. Tanto el mar contenido en un golfo como la montaña arbolada me parecían protectores y tranquilizadores. Me separaba de Italia la estrecha cinta de una ruta costera, del mundo una frontera próxima. Salir de esta cáscara fue repetir el trauma del nacimiento, pero hasta ahora no lo había notado.

Habiendo crecido en épocas de dictadura, siendo alcanzado por la guerra total a la edad del servicio militar, conservé la idea de que vivir en paz y en libertad es una suerte frágil, que en cualquier momento me podría ser de nuevo arrebatada.

La política llenó una parte quizás excesiva de las preocupaciones de mi juventud. Excesiva para mí, por lo que podría haber hecho de útil, desde el momento en que ciertas prácticas que parecen alejadas de la política cuentan mucho más por su influencia sobre la historia (incluso política) de los individuos y de los países. Apenas terminada la guerra, el llamado de las grandes ciudades fue más fuerte para mí que mi arraigo provinciano. Durante algún tiempo, pues, dudé entre Milan y Turín: la elección de Turín tuvo sus motivos y no dejó de tener consecuencias: hoy me he olvidado de unos y de otras pero durante años me he dicho que si mi elección me hubiese llevado a Milán, todo habría sido diferente.

Muy pronto hice mis primeros intentos literarios; me fue fácil publicar; enseguida encontré favor y comprensión; pero me llevó tiempo darme cuenta y convencerme de que no era por casualidad.

Por trabajar en una editorial, consagré más tiempo a los libros ajenos que a los míos. No lo lamento; todo lo que sirve al conjunto de una comunidad civil es energía bien gastada. Desde Turín, ciudad seria pero triste, bajaba a Roma a menudo y con facilidad. (Por otra parte, los únicos italianos a los que les he oído hablar de Roma en términos no negativos son turinenses). De ahí que Roma sea la ciudad italiana en la que viví más tiempo, sin preguntarme por qué.

El lugar ideal para mí es el lugar donde es más natural vivir como extranjero: París es la ciudad donde me casé, encontré una casa, eduqué a mi hija. Mi mujer también es extranjera: entre los tres hablamos tres lenguas diferentes. Todo puede cambiar, pero no la lengua que llevamos dentro, o más bien, que nos lleva en sí como un mundo más exclusivo y definitivo que el vientre materno.

Me doy cuenta de que en esta autobiografía me extiendo sobre todo sobre el nacimiento y que hablo de las fases sucesivas como de su continuación y me veo ahora tendiendo a retroceder todavía más: hasta el mundo prenatal. Ese es el riesgo que corre toda autobiografía desde que la sentimos como una exploración de los orígenes: como la de Tristram Shandy, que se extiende sobre los hechos que precedieron a su nacimiento y que al llegar al punto en que debería contar su vida, no encuentra nada que agregar.

1980



(viene de la pág. 16)

vivir y controladas pasiones casi encarnaba.

Gnei se exaltaba: he aquí que su aventura de la noche anterior hubiera podido dejar una huella, asumir un significado definitivo, en vez de desaparecer como arena en un mar de días vacíos e iguales.

Quizá hubiera debido hablar de todos modos a Bardetta, aunque Bardetta no fuese más que un pobre diablo con la cabeza llena de preocupaciones, aun a riesgo de humillarlo. Además, ¿quién le aseguraba que Bardetta era realmente un fracasado? Quizá fingía, a fuerza de viejo zorro... "Lo voy a alcanzar —pensó— sigo la conversación se lo cuento". Corrió por la acera, desembocó en la plaza, miró debajo de los pórticos. Bardetta había desaparecido. Gnei miró la hora; era tarde; se apresuró hacia el trabajo. Para tranquilizarse, reflexionó que eso de ponerse como un mozalbete a contar a los demás sus propios asuntos era cosa muy ajena a su carácter, a sus costumbres; y que sólo por esto se había

retenido. Así, reconciliado consigo mismo, salvado su propio orgullo, selló su tarjeta en el reloj de la oficina.

Gnei tenía para con su trabajo ese transporte amoroso que, aún cuando es inconfesado, enciende el corazón de los empleados, en cuanto se hacen una idea de qué furioso fanatismo y de qué secretas dulzuras se puede cargar el expediente burocrático, la redacción de una correspondencia indiferente, el llevar puntualmente un registro. Quizá aquella mañana su inconsciente esperanza era que la exaltación amorosa y la pasión del empleo se identificaran en una misma cosa, se transfundieran la una en la otra, para seguir ardiendo sin apagarse. Pero bastó la vista de su escritorio, el aspecto usual de una carpeta verde con la etiqueta "En suspenso", para hacerle sentir agudamente el contraste que había entre la belleza vertiginosa de aquella noche y sus días de siempre.

Dio varias vueltas alrededor del escritorio, sin sentarse. De improviso se sintió urgentemente enamorado de la hermosa señora. Y no hallaba paz. Entró en la oficina contigua, donde los empleados de Contabilidad tecleaban, con atención y descontento.

Pasó ante cada uno de ellos, saludándolos, nerviosamente alegre, con cierta sorna, gozándose el recuerdo, sin esperanzas en el presente, loco de amor entre los empleados de Contabilidad. "Así como yo me muevo ahora entre vosotros, en vuestra oficina —pensaba—, así me revolví entre las sábanas de ella, hace apenas unas horas".

— ¡Sí, señor! Así es, Marinotti —dijo, dando un puñetazo sobre los papeles de un colega.

Marinotti levantó sus anteojos y preguntó lentamente.

— ¿También te descontaron a ti, Gnei, del sueldo de ese mes, cuatro mil liras más que de costumbre?

— No, amigo: ya en febrero —empezó a decir Gnei, y entre tanto recordaba un movimiento de la señora, en la madrugada, una nueva revelación que le ofrecía inmensas posibilidades desconocidas de amor—, no, ya a mí me descontaron —prosiguió con voz suave, moviendo la mano delicadamente ante sí y protendiendo los labios—, ya me des-

contaron toda la suma del sueldo de febrero, Marinotti.

Hubiera deseado agregar aún detalles y explicaciones, con tal de seguir hablando, pero no atinó.

"¡He aquí el secreto —decidió, volviendo a su oficina—, que en todo momento, en todo lo que haga o diga, esté implícito todo lo que he vivido". Sin embargo, sentía la inquietud de no poder estar nunca más a la altura de su inopinada aventura, de no poder expresar con alusiones, y mucho menos con palabras explícitas, y acaso ni con el pensamiento, la plenitud que, lo había alcanzado.

Sonó el teléfono. Era el director. Leía los antecedentes del reclamo de Giuseppe.

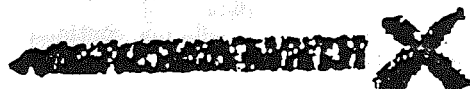
— Vea usted, señor director —explicó por teléfono Gnei—, la firma Giuseppe, el seis de marzo... —y lo que hubiese querido decir era: "Cuando ella dijo lentamente: ¿Ya se va...?, yo comprendía que no debía soltar su mano..."

— Si, señor director, el reclamo era por mercadería facturada... —y lo que pensaba decir era: "Hasta que la puerta no se hubo cerrado a nuestra espalda, yo todavía dudaba..."

— No —explicaba—, el reclamo no ha llegado por intermedio de la agencia... —y lo que entendía decir era: "Pero sólo entonces comprendí que no era fría y alta como la había creído..."

Colgó. Tenía la frente sudorosa. Ahora se sentía cansado, muerto de sueño. Mejor hubiera sido ir a casa, refrescarse, cambiarse: hasta la ropa que tenía puesta le molestaba.

Se acercó a la ventana. Había un gran patio rodeado de paredes altas y pobladas de balcones, pero era como estar en un desierto. El cielo se veía, por encima de los tejados, ya no limpio, sino blancuzco, invadido por una patina opaca, así como en la memoria de Gnei una opaca blancura iba borrando todo recuerdo de las sensaciones, y la presencia del sol estaba denotada por una indistinta, firme mancha de luz, como una sorda puntada de dolor.



Homenaje a Cunha

Día del autor nacional

Organizado por la Biblioteca Nacional, hoy viernes 27, se realizará el primer homenaje nacional a Juan Cunha, a las 21 horas, en el Subte Municipal. Participarán del mismo: Hugo Achugar, Nancy Bacelo, Washington Benavidez, Amanda Berenguer, Rafael Courtoisie, Enrique Fierro, Marcelo Pareja, Salvador Puig, Milton Shinca, Idea Vilariño e Ida Vitale.



Julio Cortázar

Botellas al mar

Berkeley, California, 29 de septiembre de 1980.

A mis estudiantes del Departamento de Español y Portugués.

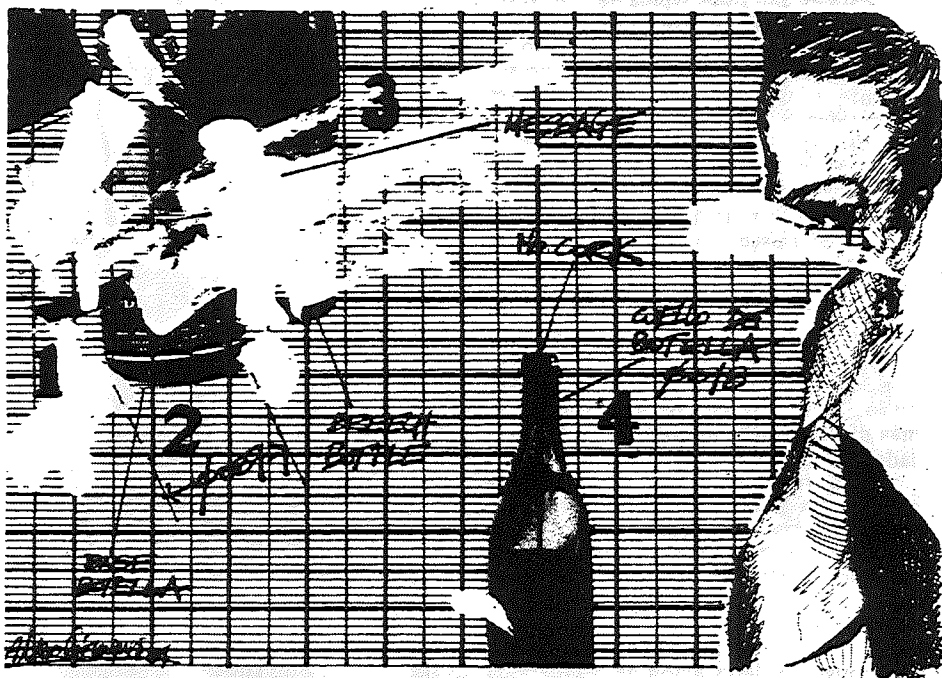
Querida Glenda, esta carta no le será enviada por las vías ordinarias porque nada entre nosotros puede ser enviado así, entrar en los ritos sociales de los sobres y el correo. Será más bien como si la pusiera en una botella y la dejara caer a las aguas de la bahía de San Francisco en cuyo borde se alza la casa desde donde le escribo; como si la atara al cuello de una de las gaviotas que pasan como latigazos de sombra frente a mi ventana y oscurecen por un instante el teclado de esta máquina. Pero una carta de todos modos dirigida a usted, a Glenda Jackson en alguna parte del mundo que probablemente seguirá siendo Londres; como muchas cartas, como muchos relatos, también hay mensajes que son botellas al mar y entran en esos lentos, prodigiosos sea-changer que Shakespeare cinceló en La Tempestad y que amigos inconsolables inscribirían tanto tiempo después en la lápida bajo la cual duerme el corazón de Percy Bysshe Shelley en el cementerio de Cayo Sextic, en Roma.

Es así, pienso, que se operan las comunicaciones profundas, lentas botellas errando en lentos mares, tal como lentamente se abrirá camino esta carta que la busca a usted con su verdadero nombre, no ya la Glenda Garson que también era usted pero que el pudor y el cariño cambiaron sin cambiarla, exactamente como usted cambia sin cambiar de una película a otra. Le escribo a esa mujer que respira bajo tantas máscaras; incluso la que yo le inventé para no ofenderla, y le escribo porque también usted se ha comunicado ahora conmigo debajo de mis máscaras de escritor; por eso nos hemos ganado el derecho de hablarnos así, ahora que sin la más mínima posibilidad imaginable acaba de llegarle su respuesta, su propia botella al mar rompiéndose en las rocas de esta bahía para llenarme de una delicia en la que por debajo late algo como el miedo, un miedo que no acalla la delicia, que la vuelve pánica, la sitúa fuera de toda carne y de todo tiempo como usted y yo sin duda lo hemos querido cada uno a su manera.

No es fácil escribirle esto porque usted no sabe nada de Glenda Garson, pero a la vez las cosas ocurren como si yo tuviera que explicarle inútilmente algo que de algún modo es la razón de su respuesta; todo ocurre como en planos diferentes, en una duplicación que vuelve absurdo cualquier procedimiento ordinario de contacto: estamos escribiendo o actuando para terceros, no para nosotros, y por eso esta carta toma la forma de un texto que será leído por terceros y acaso jamás por usted, o tal vez por usted pero sólo en algún lejano día, de la misma manera que su respuesta ya ha sido conocida por terceros mientras que yo acabo de recibirla hace apenas tres días y por un mero azar de viaje. Creo que si las cosas ocurren así, de nada serviría intentar un contacto directo; creo que la única posibilidad de decirle esto es dirigiéndole una vez más a quienes van a leerlo como literatura, un relato dentro de otro, una coda o algo que parecía destinado a terminar con ese perfecto cierre definitivo que para mí deben tener los buenos relatos. Y si rompo la norma, si a mi manera le estoy escribiendo este mensaje, usted que acaso no lo leerá jamás es la que me está obligando, la que tal vez me está pidiendo que se lo escriba.

Conozca, entonces, lo que no po-

día conocer y sin embargo conoce. Hace exactamente dos semanas que Guillermo Shavelson, mi editor en México, me entregó los primeros ejemplares de un libro de cuentos que escribí a lo largo de estos últimos tiempos y que lleva el título de uno de ellos, Queremos tanto a Glenda. Cuentos en español, por supuesto, que solo serán traducidos a otras lenguas en los próximos años, cuentos que esta semana empiezan apenas a



circular en México y que usted no ha podido leer en Londres, donde por lo demás casi no se me lee y mucho menos en español. Tengo que hablarle de uno de ellos sintiendo al mismo tiempo, y en eso reside el ambiguo horror que anda por todo esto, lo inútil de hacerlo porque usted, de una manera que sólo el relato mismo puede insinuar, lo conoce ya; contra todas las razones, contra la razón misma, la respuesta que acabo de recibir me lo prueba y me obliga a hacer lo que estoy haciendo frente al absurdo, si esto es absurdo, Glenda, y yo creo que no lo es aunque ni usted ni yo podamos saber lo que es.

Usted recordará entonces, aunque no puede recordar algo que nunca ha leído, algo cuyas páginas tienen todavía la humedad de la tinta de imprenta, que en ese relato se habla de un grupo de amigos de Buenos Aires que comparten desde una furtiva fraternidad de club el cariño y la admiración que sienten por usted, por esa actriz que el relato llama Glenda Garson pero cuya carrera teatral y cinematográfica está indicada con la claridad suficiente para que cualquiera que lo merezca pueda reconocerla. El relato es muy simple: los amigos quieren tanto a Glenda que no pueden tolerar el escándalo de que algunas de sus películas estén por debajo de la perfección que todo gran amor postula y necesita, y que la mediocridad de ciertos directores enturbie lo que sin duda usted había buscado mientras las filmaba. Como toda narración que propone una catarsis, que culmina en un sacrificio lustral, éste se permite transgredir la verosimilitud en busca de una verdad más honda y más última: así el club hace lo necesario para apropiarse de las copias de las películas menos perfectas, y las modifica allí donde una mera supresión o un cambio apenas perceptible en el montaje repararán las imperdonables torpezas originales. Supongo que usted, como ellos, no se preocupa por las despreciables imposibilidades prácticas de una operación que el relato describe sin detalles farragosos: simplemente la fide-

lidad y el dinero hacen lo suyo, y un día el club puede dar por terminada la tarea y entrar en el séptimo día de la felicidad. Sobre todo de la felicidad porque en ese momento usted anuncia su retiro del teatro y del cine, clausurando y perfeccionando sin saberlo una labor que la reiteración y el tiempo hubieran terminado por mancillar.

Sin saberlo... Ah, yo soy el autor del cuento, Glenda, pero ahora ya no puedo afirmar lo que me parecía tan claro al escribirlo. Ahora me ha llegado su respuesta, y algo que nada tiene que ver con la razón me obliga a reconocer que el retiro de Glenda Garson tenía algo de extraño, casi de forzado, así al término justo de la tarea del ignoto y lejano club. Pero sigo contándole el cuento aunque ahora su final me parezca horrible puesto que tengo que contarle a usted, y es imposible no hacerlo puesto que está en el cuento, puesto que todos lo están sabiendo en México desde hace diez días y sobre todo porque usted también lo sabe. Simplemente, un año más tarde Glenda Garson decide retornar al cine, y los amigos del

club leen la noticia con la abrumadora certidumbre de que ya no les será posible repetir un proceso que sienten clausurado, definitivo. Sólo les queda una manera de defender la perfección, el ápice de la dicha tan duramente alcanzada: Glenda Garson no alcanzará a filmar la película anunciada, el Club hará lo necesario y para siempre.

Todo esto, usted lo ve, es un cuento dentro de un libro, con algunos ribetes de fantástico o de insólito, y coincide con la atmósfera de los otros relatos de ese volumen que mi editor me entregó la víspera de mi partida de México. Que el libro lleve ese título se debe simplemente a que ninguno de los otros cuentos tenía para mí esa resonancia un poco nostálgica y enamorada que su nombre y su imagen despiertan en mi vida desde que una tarde, en el Aldwych Theater de Londres, la vi fustigar con el sedoso látigo de sus cabellos el torso desnudo del marqués de Sade; imposible saber, cuando elegí ese título para el libro, que de alguna manera estaba separando el relato del resto y poniendo toda su carga en la cubierta, tal como ahora en su última película que acabo de ver hace tres días aquí en San Francisco, alguien ha elegido un título, Hopscotch, alguien que sabe que esa palabra se traduce por Rayuela en español. Las botellas han llegado a destino, Glenda, pero el mar en el que derivaron no es el mar de los navíos y de los albatros.

Todo se dio en un segundo, pensé irónicamente que había venido a San Francisco para hacer un cursillo con estudiantes de Berkeley y que íbamos a divertirnos ante la coincidencia del título de esa película y el de la novela que sería uno de los temas de trabajo. Entonces, Glenda, vi la fotografía de la protagonista y por primera vez fue el miedo. Haber llegado de México trayendo un libro que se anuncia con su nombre, y encontrar su nombre en una película que se anuncia con el título de uno de mis libros, valía ya como una bonita jugada del azar que tantas veces me ha hecho jugar así; pero eso no era todo, eso no era nada hasta que la

botella se hizo pedazos en la oscuridad de la sala y conocí la respuesta, digo respuesta porque no puedo ni quiero creer que sea una venganza.

No es una venganza sino un llamado al margen de todo lo admirable, una invitación a un viaje que sólo puede cumplirse en territorios fuera de todo territorio. La película, desde ya puede decir que despreciable, se basa en una novela de espionaje que nada tiene que ver con usted o conmigo, Glenda, y precisamente por eso sentí que detrás de esa trama más bien estúpida y cómodamente vulgar se agazapaba otra cosa, impensablemente otra cosa puesto que usted no podía tener nada que decirme y a la vez sí, porque ahora usted era Glenda Jackson y si había aceptado filmar una película con ese título yo no podía dejar de sentir que lo había hecho desde Glenda Garson, desde los umbrales de esa historia en la que yo la había llamado así. Y que la película no tuviera nada que ver con eso, que fuera una comedia de espionaje apenas divertida, me forzaba a pensar en lo obvio, en esas cifras o escrituras secretas que en una página de cualquier periódico o libro previamente convenidos remiten a las palabras que transmitirán el mensaje para quien conozca la clave. Y era así, Glenda, era exactamente así. Necesito probarlo cuando la autora del mensaje está más allá de toda prueba? Si lo digo es para los terceros que van a leer mi relato y ver su película, para lectores y espectadores que serán los ingenuos puentes de nuestros mensajes: un cuento que acaba de editarse, una película que acaba de salir, y ahora esta carta que casi indeciblemente los contiene y los clausura.

Abreviaré un resumen que poco nos interesa ya. En la película usted ama a un espía que se ha puesto a escribir un libro llamado Hopscotch a fin de denunciar los sucios tráficantes de la CIA, del FBI y del KGB, amables oficinas para las que ha trabajado y que ahora se esfuerzan por eliminarlo. Con una lealtad que se alimenta de ternura usted lo ayudará a fraguar el accidente que ha de darlo por muerto frente a sus enemigos; la paz y la seguridad los esperan luego en algún rincón del mundo. Su amigo publica Hopscotch, que aunque no es mi novela deberá llamarse obligadamente Rayuela cuando algún editor de "best-sellers" la publique en español. Una imagen hacia el final de la película muestra ejemplares del libro en una vitrina, tal como la edición de mi novela debió estar en algunas vitrinas norteamericanas cuando Pantheon Books la editó hace años. En el cuento que acaba de salir en México yo la maté simbólicamente, Glenda Jackson, y en esta película usted colabora en la eliminación igualmente simbólica del autor de Hopscotch. Usted como siempre es joven y bella en la película, y su amigo es viejo y escritor como yo. Con mis compañeros del club entendí que sólo en la desaparición de Glenda Garson se fijaría para siempre la perfección de nuestro amor; usted supo también que su amor exigía la desaparición para cumplirse a salvo. Ahora, al término de esto que he escrito con el vago horror de algo igualmente vago, sé de sobra que en su mensaje no hay venganza sino una incalculablemente hermosa simetría, que el personaje de mi relato acaba de reunirse con el personaje de su película porque usted lo ha querido así, porque sólo ese doble simulacro de muerte por amor podía acercarlos. Allí, en ese territorio fuera de toda brújula usted y yo estamos mirándonos, Glenda, mientras yo aquí termino esta carta y usted en algún lado, pienso que en Londres, se maquilla para entrar en escena o estudia el papel para su próxima película.



Exclusivo para JAQUE EFE.

Cortázar por Lezama Lima

La que sigue es una ponencia de José Lezama Lima al inicio de una charla acerca de la literatura de Cortázar. Los otros participantes fueron Ana María Simo y Roberto Fernández Retamar. Partiendo de un íntimo conocimiento del escritor argentino y de su obra, Lezama Lima rastrea los probables orígenes, las influencias sufridas y las singularidades de la prosa cortazariana.

Desde hace bastantes años, he tenido una relación de amistad con Julio Cortázar. Voy a aprovechar esta oportunidad para recordar al que realmente hizo conocer a Cortázar y que lo puso en relación con nosotros. Fue un espíritu muy verídico y es un nombre que ustedes no deberían olvidar: Ricardo Vigón, desgraciadamente rendido ya a las sombras.

Vigón vivía en la Rue du Dragon, cerca de Julio Cortázar, y recibía las revistas que nosotros le enviábamos. De ese modo, Cortázar se ponía en contacto con todo ese material. En realidad, yo creo que Vigón despertó en Cortázar muchas simpatías por las cosas de Cuba. Vivían en el mismo barrio y se reunían con frecuencia, y cuando yo leo los diálogos que se verifican en casa de Oliveira, por ejemplo, siempre pienso que allí tenía que estar Vigón.

He querido que mis primeras palabras sean un recuerdo para Ricardo Vigón, que creó un tipo de perspectiva, un modo de estar en Europa muy a lo cubano de sus años. Vigón es un cubano que en un convento, en una ocasión, le hace la cama a Heidegger, y Vigón es un cubano que está acostumbrado a colocarse frente a las grandes ciudades, como Florencia, sin un céntimo en el bolsillo, y a vencerlas.

La gran novela, anterior al tipo de novela que hace Cortázar, era de raíz wagneriana, puesto que Joyce, Proust, Thomas Mann y Hesse son hombres de formación wagneriana. La devoción por los mitos, por la música, declarada en muchas ocasiones, así como las simpatías por Wagner, dan a sus novelas una verdadera presencia wagneriana. La resonancia de esta palabra en la cultura es tan precisa que no es necesario que yo la evoque ante ustedes.

Por ejemplo, el crescendo de la prosa de Proust, todos sabemos que es wagneriano. Se ha hablado mucho de El buque fantasma, de muchos momentos de la música de Wagner. En cuanto a Hesse, basta recordar la escena final de El juego de abalorios, para darnos cuenta de que es un wagneriano de raíz.

Cortázar es precisamente un novelista que forma parte de un grupo que inicia una reacción a ese tipo de novela wagneriana. Basta recordar lo que él nos dice: "El juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido".

Es decir, frente a la gran resonancia wagneriana, frente a la gran manera wagneriana, Cortázar, con un grupo de novelistas contemporáneos, la ataca de manera antitética. Es decir, él se propone el cultivo de lo insignificante.

La generación anterior a Cortázar en Argentina, como todos ustedes saben, estaba centrada en Borges. La gracia del estilo de Borges consistió en la unión de Quevedo con el lunfardo, en la unión de los grandes clásicos nuestros con la manera popular argentina, y en esa dimensión pareció obtener un resultado incomparable.

Después que Borges realizó lo suyo, aparece Cortázar. Cortázar no ha negado nunca su respeto, su estimación por Borges. Es decir, lo necesario, lo imprescindible que le fue, como una etapa anterior a su manera y a los recursos de su expresión.

Pero quisiera subrayar más otro tipo de observación. Tanto Borges como Cortázar son de raíz vasca. Esto es muy importante para determinar ciertas maneras de su lenguaje, de sus recursos verbales. Es decir, en el vasco —no olviden el caso de Unamuno, por ejemplo— parece siempre que hay como otro idioma

en su interior, un idioma que no es el que toma sus canales y logra acercarse. El vasco siempre parece que tiene un idioma ancestral, en la lejanía, un idioma madre.

Por ejemplo, un giro que me parece típico de Cortázar: "atacado por la polilla que propone la prórroga".

Esta es una frase típica de Cortázar.

Vamos a ver un grupo de frases significativas de Cortázar: "Convencido de que el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y los riñones".

Ustedes se darán cuenta de que es una alusión a Proust, pero el tiempo en Proust es esencialmente cualitativo. Proust recupera lo que pervive a través de las reminiscencias. Lo demás es el lote de la muerte. La memoria de Cortázar parece ser cuantitativa y enumerativa; como Cortázar no vive en un mundo categorial, sino en un mundo mucho más contemporáneo, su dimensión del tiempo no puede ser, desde luego, la de Proust. Es una dimensión más diversa, más cuantitativa, más reglada más gratuita.

Con respecto a esa insignificancia que yo les mencionaba anteriormente, observen otra frase típica de Cortázar: "Eso y encontrar grandes pelusas grises o verdes dentro de un paquete de cigarrillos".

No le interesan las grandes tiradas, las grandes frases, los grandes momentos de Proust. La descripción de la Opera, la descripción de la telefonista como sirena, el gran sueño que tiene cuando sueña que sus antepasados están muertos y aparecen con pompones rojos en la cabeza, diciendo grandes arengas ciceronianas. No, su mundo es un mundo insignificante: las pelusas que están dentro de una caja de cigarrillos.

Y este párrafo, que es muy significativo: "se empieza a andar por la vida con el paso pachorriento, ausente, del filósofo y del clochard, reduciendo cada vez más los gestos vitales al mero instinto de conservación, al ejercicio de una conciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender la verdad".

Y luego dice esta frase: "quietismo laico, ataraxia moderada, atenta desatención".

Si cascamos cada una de estas frases de Cortázar, tenemos la clave de su manera, de su posición ante la vida. Los que han leído Rayuela recuerdan a La Maga. Es una figura intemporal. Es un arquetipo, ¿de qué? Es un arquetipo de la vida, y no es la vida, es lo vital. La vida está muy por encima de lo vital, lo vital es el subrayado de la vida.

"Así andaban Punch and Judy, atrayéndose y rechazándose como hace falta si no se quiere que el amor termine en cromo o en romanza sin palabras".

He buscado un grupo de frases, sentencias de Cortázar que provoquen en ustedes resonancia, eco, sin necesidad casi de comentario alguno.

Ahora dice Cortázar hablando de La Maga: sus amigos le gustaban "por la forma en que se estaban matando minuciosamente, sin importárseles nada".

Ahí están las innumerables formas del thánatos contemporáneo, de la auto-destrucción contemporánea.

Y esta frase que me parece también muy significativa: de esos personajes dice que mostraban un "exhibicionismo de la memoria asociativa".

Claro que esto es de raíz proustiana. Cuando Proust hablaba de que se llega a un momento en la vida en que se deriva tanta sabiduría de una sentencia de Pascal como de un anuncio de jabón.

Observo una paradoja: en la novela,

el jazz es reciente y los tangos son viejos. Se ve ahí los recuerdos de la niñez de Cortázar.

En la obra el jazz está constantemente sonando; se reúnen y el jazz está por encima de la conversación, por encima de la literatura, por encima del diálogo.

"Tantos ríos metafísicos, y de golpe se sorprendía con ganas de ir al hospital a visitar al viejo, o aplaudiendo a esa loca encorsetada."

Sin duda hay aquí una raíz de la gratuidad, del acto gratuito de André Gide, en Las cuevas del Vaticano, cuando tira del ferrocarril al viejo sin ninguna motivación. Ustedes saben que Gide fue el creador del acto gratuito, el acto puro, sin motivación. Claro que todo eso tiene antecedentes en Dostoyevsky. Recuerdo un personaje de Dostoyevsky



que dice: "Creo que si usted y yo nos casamos, sería una gran locura. Pues bien, casémonos ahora mismo". Es decir, esa gratuidad también está en Dostoyevsky.

A mí una de las cosas que más me ha gustado en Rayuela, es una referencia a una peluca que se pone sobre otra peluca negra, la que a su vez encubre la calvicie.

Eso es realmente profundo, porque ustedes saben que entre el siglo XVI y el XVII existe lo que se llama la máscara de cera, que estaba por debajo de la máscara que se usaba en los carnavales, y en los bailes. Es decir, una máscara más apegada al rostro.

Un detalle curioso: en el ejemplar de Rayuela que yo he manejado, prestado por la Casa de las Américas, donde Cortázar pone "Wifredo Lam", hay la mano de un cubano que modifica y pone al margen "Wilfredo Lam". Es decir, el equivocado es el cubano.

En la novela hay dos momentos que son esenciales, muy importantes en mi opinión. Y estoy hablando un poco en promenade littéraire, es decir, en la primera impresión de un lector. Es decir, no estoy en vena ensayística, ni estoy profundizando este tema, estoy en la reacción sensorial de un lector que se acerca a la obra.

El recital de Berthe Trépat, la pianista, que es una muestra de ironía en la obra, debe ser contrastado con la muerte del niño Rocamadour, que en mi opinión es la culminación de la novela. No hay nada en la novela que se pueda com-

parar a eso. El hijo de La Maga muere, y la conversación y la fiesta continúan durante la noche, hasta que por fin la madre percibe la muerte de su hijo. Cortázar, sin dramatismo, sin exageración, lo ha resuelto en una forma realmente difícil y de calidad.

Ustedes saben que en la novela hay dos momentos: el de Oliveira y La Maga, y después el de Oliveira, Talita y Traveler, en Buenos Aires. El ambiente de Oliveira y de La Maga es el de París después de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, el desquiciamiento de todos los valores. La pérdida de las categorías de valores y de las tablas kantianas de los valores. La subversión de todos los valores, de los que ya, a fin de siglo, había hablado Nietzsche. Pero ya aquí no se trata de hablar, ya aquí se trata de una realidad. Los antiguos valores están desquiciados, se han roto.

Después de un incesante ambiente parisino, fácil de reconstruir, de acuerdo con los años en que se desenvuelve la novela, Oliveira pasa a Buenos Aires y ahí se encuentra con unos amigos suyos, Talita y Traveler. Es muy curioso, y Cortázar lo subraya, que este personaje que no ha salido nunca del Río de la Plata, se llame Traveler.

Allí hay un episodio que es también de mucha calidad, de lo mejor de la novela, cuando se coloca un tablón entre el cuarto de Oliveira y el de Talita. Este episodio está hecho muy a la manera de Charles Chaplin. Es un pasaje muy cinematográfico. Recuerda la manera de Chaplin y también la de Kafka. Es un pasaje alucinante. Del circo se pasa a la casa de locos. Ustedes saben que la novela termina en un clima enajenado. La pobreza, la soledad, enajenación en Hegel. Ustedes saben que Hegel ha sido el hombre que ha tratado con más profundidad el tema de la enajenación en la Filosofía del espíritu. Después Carlos Marx, discípulo de Hegel, habló también de la enajenación.

Es decir, gran parte de los personajes están enajenados. La pobreza, la soledad, el hambre, el trabajar en lo que no les gusta, eso ha engendrado un grupo de enajenados que se desenvuelven en París.

A mí una de las partes que más me han fascinado en la novela es el amor que hacen la clocharde y el clochard, cuando al lado del Sena aquellos dos viejos mendigos empiezan a hacerse el amor en una forma que recuerda la Corte de los Milagros. Es algo realmente tratado a la manera medieval, no exenta de grandeza. Se llega a la conclusión de que Oliveira y no Morelli es el que debía escribir; por lo menos, me parece que Cortázar lo afirma. Es decir, Oliveira es el hombre que vive todos sus días, su cotidianidad. Morelli es el hombre que escribe la crítica, la negatividad, y se destruye todos los días.

Por ejemplo, Morelli es el hombre que va contra la escritura, que quiere escribir, pero que va contra la expresión. Es decir, un tipo muy frecuente en los últimos veinte años.

La reacción contra el hombre de letras desde la época de Baudelaire, que fue y quiso ser un cumplido hombre de letras. Plegaria, arreglo y trabajo, era su divisa.

Al final de la novela, es muy significativo que la palabra que suena sea antropofanía. La divinización del hombre. Esa antropofanía se fundamenta en el paideuma de la niñez, que, como ustedes saben, es una gran idea aportada por Frobenius en La cultura como ser viviente, una de las obras realmente fundamentales de nuestra época. ¿Y qué cosa es paideuma? Lo que nos vuelve suscitantes y creadores, lo que hay en cada hombre de infantilidad, de niño; algo que algunos hombres tienen la dicha de prolongar mucho tiempo, como es el caso de Goethe. Hay un cuento de Cortázar que a mí me gusta, "Los venenosos", que está en Final del juego, y que es un cuento realmente basado en ese paideuma de la niñez.

En mi opinión, es uno de los mejores cuentos de Cortázar. En las Historias de Cronopios y de Famas, la influencia fundamental en Cortázar es la de Raymond Roussel, el autor de Locus Solus y de El viaje a Venecia.

El viaje a Venecia está presente en Cortázar. A veces en su estilo se ve que eso es lo que él quiere alcanzar.

Separata

JAUQUE

2-3-4-5 Realidad: Sexualidad adolescente

6-7 De y sobre Rafael Alberti 8-9 Las últimas horas de Allende 15 Camilo José Cela

García Márquez en Jaque

A partir de esta edición JAUQUE contará semanalmente con la colaboración de Gabriel García Márquez. Otorgados los derechos en exclusiva para Uruguay a nuestro semanario, a través de Carmen Balcells, agencia literaria y de ACI (Agencia Catalana de Informaciones), los lectores uruguayos los viernes, como los de El País de Madrid los miércoles, podrán leer a este Premio Nobel de nuestra lengua, regularmente.



Bien, hablemos de literatura

Jorge Luis Borges dijo en una vieja entrevista que el problema de los jóvenes escritores de entonces era que en el momento de escribir pensaban en el éxito o el fracaso. En cambio, cuando él estaba en sus comienzos, sólo pensaba en escribir para sí mismo. "Cuando publiqué mi primer libro —contaba— en 1923, hice imprimir 300 ejemplares y los distribuí entre mis amigos, salvo cien ejemplares que llevé a la revista *Nosotros*. Uno de los directores de la publicación, Alfredo Bianchi, miró aterrado a Borges y le dijo: "¿Pero usted quiere que yo venda todos esos libros?" "Claro que no —le contestó Borges— a pesar de haberlos escrito no estoy completamente loco." Por cierto que el autor de la entrevista, Alex J. Zisman, que entonces era un estudiante peruano en Londres, contó al margen que Borges le había sugerido a Bianchi que metiera copias del libro en los bolsillos de los sobretodos que dejaran colgados en el ropero de sus oficinas, y así consiguieron que se publicaran algunas notas críticas.

Pensando en este episodio, recordé otro tal vez demasiado conocido, de cuando la esposa del ya famoso escritor norteamericano Sherwood Anderson encontró al joven William Faulkner escribiendo a lápiz con el papel apoyado en una vieja carretilla. "¿Qué escribe?",

le preguntó ella. Faulkner, sin levantar la cabeza, le contestó: "Una novela". La señora Anderson solo acertó a exclamar: "¡Dios mío!". Sin embargo, unos días después, Sherwood Anderson le mandó decir al joven Faulkner que estaba dispuesto a llevarle su novela a un editor con la única condición de no tener que leerla. El libro debió ser *Soldier's Pay*, que se publicó en 1926 —o sea tres años después del primer libro de Borges—, y Faulkner había publicado cuatro más antes que se le considerara como un autor conocido cuyos libros fueran aceptados por los editores sin demasiadas vueltas. El propio Faulkner declaró alguna vez que después de esos primeros cinco libros se vio forzado a escribir una novela sensacionalista, ya que los anteriores no le habían producido bastante dinero para alimentar a su familia. Ese libro forzoso fue *Santuario* y vale la pena señalarlo porque esto indica muy bien cuál era la idea que tenía Faulkner de una novela sensacionalista.

Me he acordado de estos episodios en los orígenes de los grandes escritores, en el curso de una conversación de casi cuatro horas que sostuve ayer con Ron Sheppard, uno de los redactores literarios de la revista *Time*, que está preparando un estudio sobre la literatura de América Latina. Dos cosas me dejaron

muy complacido de esa entrevista. La primera es que Sheppard sólo me habló y sólo me hizo hablar de literatura, y demostró sin el menor signo de pedantería que sabe muy bien lo que es. La segunda es que había leído con mucha atención todos mis libros y los había estudiado muy bien no solo por separado, sino también en su orden y en su conjunto, y además se había tomado el trabajo arduo de leer numerosas entrevistas mías para no recaer en las mismas preguntas de siempre.

Este último punto no me interesó tanto porque halagara mi vanidad —cosa que de todos modos no se puede ni se debe destacar cuando se habla con cualquier escritor, aun con los que parecen más modestos—, sino porque me permitió explicar mejor, con mi experiencia propia, mis concepciones personales de oficio de escribir. Todo escritor entrevistado descubre de inmediato —por cualquier descuido ínfimo— si su entrevistador no ha leído un libro del cual le está hablando y, desde ese instante, y acaso sin que el otro lo advierta, lo coloca en situación de desventaja. En cambio, conservo un recuerdo muy grato de un periodista español, muy joven, que me hizo una entrevista minuciosa sobre mi vida creyendo que yo era el autor de la canción de las mariposas amarillas, que

por aquella época sonaba por todas partes, pero que no tenía la menor idea de que aquella música había tenido origen en un libro y que además era yo quien lo había escrito.

Sheppard no hizo ninguna pregunta concreta, ni utilizó una grabadora, sino que cada cierto tiempo tomaba notas muy breves en un cuaderno de escolar, ni le importó qué premios me habían dado antes o ahora, ni trató de saber cuál era el compromiso del escritor, ni cuántos libros había vendido ni cuánto dinero me había ganado. No voy a hacer una síntesis de nuestra conversación, porque todo cuanto en ella se habló le pertenece ahora a él y no a mí. Pero no he podido resistir a la tentación de señalar el hecho como un acontecimiento alentador en el río revuelto de mi vida privada de hoy donde no hago casi nada más que contestar varias veces al día las mismas preguntas con las mismas respuestas de siempre. Y peor aún: las mismas preguntas que cada día tienen menos que ver con mi oficio de escritor.

Sheppard, en cambio, y con la misma naturalidad con que respiraba, se movía sin tropiezos por los misterios más densos de la creación literaria y cuando se despidió me dejó ensopado en la nostalgia de los tiempos en que la vida era más simple y uno disfrutaba del placer de perder horas y horas hablando nada más que de literatura.

Sin embargo, nada de lo que hablamos se me fijó de un modo más intenso que la frase de Borges: "Ahora los escritores piensan en el fracaso o en el éxito". De un modo o de otro les he dicho lo mismo a tantos escritores jóvenes que encuentro por esos mundos. No a todos, por fortuna, los he visto tratando de terminar una novela a la topa tolongra para llegar a tiempo a un concurso. Los he visto precipitándose en abismos de desmoralización por una crítica adversa o por el rechazo de sus originales en una casa editorial. Alguna vez le oí decir a Mario Vargas Llosa una frase que me desconcertó de entrada: "En el momento de sentarse a escribir, todo escritor decide si va a ser un buen escritor o un mal escritor".

Sin embargo, varios años después, llegó a mi casa de México un muchacho de 23 años que había publicado su primera novela seis meses antes y que aquella noche se sentía triunfante porque acababa de entregar al editor su segunda novela. Le expresé mi perplejidad por la prisa que llevaba en su prematura carrera, y él me contestó con un cinismo que todavía quiero recordar como involuntario: "Es que tú tienes que pensar mucho antes de escribir, porque todo el mundo está pendiente de lo que escribes. En cambio, yo puedo escribir muy rápido porque muy poca gente me lee". Entonces entendí, como una revelación deslumbrante, la frase de Vargas Llosa: aquel muchacho había decidido ser un mal escritor, como en efecto lo fue hasta que consiguió un buen empleo en una empresa de automóviles usados, y no volvió a perder el tiempo escribiendo. En cambio —pienso ahora— tal vez su destino sería otro si antes de aprender a escribir hubiera aprendido a hablar de literatura.

Por estos días hay una frase de moda: "Queremos menos hechos y más palabras". Es una frase, por supuesto, cargada de una muy grande perfidia política. Pero sirve también para los escritores. Hace unos meses le dije a Jomi García Ascot que lo único mejor que la música era hablar de música y anoche estuve a punto de decirle lo mismo sobre la literatura. Pero luego lo pensé con más cuidado. En realidad lo único mejor que hablar de literatura es hacerla bien.

El arte de mentir

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía "era verdad". Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco.

Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero. Los inquisidores españoles por ejemplo, prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante trescientos años y la primera novela que, con tal nombre, se publicó en América española apareció sólo después de la independencia (en México en 1816). Al prohibir no unas obras determinadas sino un género literario en abstracto, el Santo Oficio estableció algo que a sus ojos era una ley sin excepciones: que las novelas siempre mienten, que todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida. Hace años escribí un trabajo ridiculizando a esos fanáticos arbitrarios, capaces de una generalización semejante. Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron los primeros en entender —antes que los críticos y que los propios novelistas la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas.

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el aire de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que llevan. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo.

¿Significa esto que novela es sinónimo de irrealidad? ¿Que los introspectivos bucaneros de Conrad, los morosos aristócratas proustianos, los anónimos hombrecillos castigados por la adversidad de Kafka y los eruditos metafísicos de los cuentos de Borges nos exaltan o nos conmueven porque no tienen nada que ver con nosotros, porque no es imposible identificar sus experiencias con las nuestras? Nada de eso. Conviene pisar con cuidado, pues este camino — el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción — está sembrado de trampas y los invitadores oasis suelen ser espejismos.

¿Qué quiere decir que una novela siempre miente? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde — en apariencia, al menos — sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron el libro acusándolo de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor*, y que, sintiéndose incorrectamente retratada en ella, ha publicado luego un libro que pretende restaurar la verdad alterada por la ficción. Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantasía algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino transformarla, añadiéndole algo. En las novelitas del francés Restif de La Bretonne la realidad no puede ser más fotográfica, ellas son un catálogo de las costumbres del siglo XVIII francés. En estos cuadros costumbristas tan laboriosos, en los que todo semeja la vida real, hay sin embargo algo diferente, mínimo y revolucionario. Que en ese mundo los hombres no se enamoran de las damas por la



pureza de sus facciones, la galanura de su cuerpo, prendas espirituales, etc, sino **exclusivamente**, por la belleza de sus pies (Se ha llamado, por eso, "bretonismo" al feticchismo del botín). De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad — embelleciéndola o empeorándola — como lo hizo, con deliciosa ingenuidad, el profuso Restif. En esos sutiles o groseros agregados a la vida — en los que el novelista materializa sus obsesiones — reside la originalidad de una ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuantos más sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen, en esos contrabandos filtrados a la vida, los oscuros demonios que los desasosiegan. ¿Hubiera podido yo, en aquellas novelas, intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos? Ciertamente. Pero aún si hubiera conseguido esa proeza aburrida de sólo narrar hechos ciertos y describir personajes cuyas biografías se ajustaban como un guante a las de sus modelos, mis novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más verdaderas de lo que son.

Porque no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella no sea vivida sino escrita, que esté hecha de palabras y no de experiencias vivas. Al traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación profunda. El hecho real —la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé— es uno, en tanto que los signos que pueden describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, **lo que describe se convierte en lo descrito**. ¿Me refiero sólo al caso del escritor realista, aquella secta, escuela o tradición a la que pertenezco cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia experiencia de la realidad? Parecería, en efecto, que para el novelista de estirpe fantástica, que describe mundos irreconocibles y notoriamente inexistentes, no se plantea siquiera el cotejo entre la realidad y la ficción. En realidad, si se plantea, pero de otra manera. La "irrealidad" de la literatura fantástica se vuelve para el lector, símbolo o alegoría, es decir representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar como posibles en la vida. Lo importante es esto: no es el carácter "realista" o "fantástico" de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción.

A esta primera modificación —la que

imprimen las palabras a los hechos — se entrecruza una segunda, no menos radical: la del tiempo. La vida real fluye y no se detiene, es incommensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio. La soberanía de una novela no está dada sólo por el lenguaje en que está escrita. También, por su sistema temporal, la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene y cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo narrado. Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo. El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser posterior al presente — el efecto preceder a la causa — como en ese relato de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, que comienza con la muerte de un hombre anciano y continúa hasta su gestación, en el claustro materno; o ser sólo pasado remoto que nunca llega a disolverse en el pasado próximo desde el que narra el narrador, como en la mayoría de las novelas clásicas; o ser eterno presente sin pasado ni futuro, como en las ficciones de Samuel Beckett; o un laberinto en que pasado, presente y futuro coexisten, anulándose como en *The Sound and the Fury*, de Faulkner.

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, no nos da jamás. Ese orden es invención, un añadido del novelista, ese simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Este puede, así, juzgarla, entenderla, y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no le consiente.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encarcelan acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? Se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real: en tanto que la novela se rebela y trasgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus esclavos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en ambos casos. Para el periodismo o la historia depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira: a más cercanía más verdad y a más distancia más mentira. Decir que la Historia de la Revolución Francesa de Michelet o la Historia de la Conquista del Perú de Prescott son "novelescas" es vejearlas, insinuar que carecen de seriedad. Documentar los errores históricos de *La guerra y la paz* sobre las guerras napoleónicas sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque "decir la verdad" para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y "mentir" ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Ante "enajenante", es de constitución anti-brechtiana: si no hay "ilusión" no hay novela.

De lo que llevo dicho, parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Un tema recurrente en la historia de la ficción es: el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie

de la letra, creer que la vida es como la describen. Los libros de caballería queman el seso al Quijote y lo lanzan a los caminos a alancear molinos de viento y la tragedia de Emma Bovary no hubiera ocurrido si el personaje de Flaubert no intentara parecerse a las heroínas de las novelitas románticas que lee. Por creer que la realidad es como las ficciones, Alonso Quijano y Emma sufren terribles quebrantos. ¿Los condenamos por ello? No, sus historias nos conmueven y nos admiran: su empeño imposible de vivir la ficción nos parece personificar una actitud idealista que honra a la especie. Porque querer ser distinto de lo que se es es la aspiración humana por excelencia. De ella ha nacido lo mejor y lo peor que registra la historia. De ella han nacido también las ficciones.

Cuando leemos novelas no somos el que somos sino también los seres hechizados entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis: el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones.

En el corazón de todas ellas llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagrian de nuestras nostalgias y frustraciones. ¿Qué confianza podemos prestar, pues, al testimonio de las novelas sobre la sociedad que las produjo? ¿Eran esos hombres así? Lo eran, en el sentido de que así querían ser, de que así se veían amar, sufrir y gozar. Esas mentiras no documentan sus vidas sino los demonios que las soliviantaron, los sueños en que se embriagaron para que la vida que vivían fuera más llevadera. Una época no está poblada sólo de seres de carne y hueso; también de los fantasmas en que estos se mudan para romper las barreras que los limitan.

Las mentiras de las novelas no son gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no cumplen servicio alguno. Las culturas religiosas producen poesía, teatro, novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una versión resquebrajada y una incertidumbre sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. Además de amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ése es el momento privilegiado para la ficción. Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ello se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, epoleando la imaginación.

Los inquisidores españoles entendieron el peligro. Vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud indócil frente a lo establecido. Es comprensible que los regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida, deconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad.

(c) Mario Vargas Llosa 1984

versión expugnada de la racionalización diurna. Swift es Todos-los-hombres: es Lewis Carroll, circunspecto fotógrafo y sublimado amante de niñas, como es el propio Joyce, Casanova sin éxito, enamorado de su joven alumna triestina de inglés, Amalia Popper (tema de "Giacomo Joyce", "un affair de ojos, no de cuerpos") o que sigue por una calle de Zurich a la joven Marthe Fleischmann (eine Platonische Liebe). La "venganza" de sus niñas defraudadas, en la versión palimpséstica del texto escrito en la crisis de octubre de 1928, es la ceguera que se acerca, como en el caso de Swift será la locura que lo gana en la vejez; hielo y decrepitud.

Venganza de ninfas defraudadas

Joyce trató de resumir y encapsular todo esto en el texto que tituló "Twilight of Blindness Madness Descends on Swift", y que me propuse recrear en portugués manteniendo el ritmo del original o sus juegos lexicales en abismo, así como la triple coloración nostálgica verde (glauco), ceniza (gris) y negro (oscuro, fosco) en que se va esfumando el neovocabulario joyceano, en busca de un claroscuro (1) semántico que corresponda, cromáticamente, a los tres estadios de la ceguera (Starr o Starrblind en alemán, palabra en la que Joyce oye siempre star, estrella): green Starr, ceguera (estrella, Estela/Ester) verde, glaucoma; grey Starr, ceguera, ceniza, catarata; black Starr, ceguera negra, disolución de la retina. El escritor, en el período de la crisis, acostumbraba combinar esos tres colores en su vestuario, en un conjunto supersticioso...

Antes de invitar al lector a oír la música neológica de ese recitativo compuesto "en una sombría tarde de octubre", trataré de explicitar el libretto implícito a partir del glosario que Joyce le envió a Miss Weaver y que anunció hiperbólicamente como "cuarenta y siete veces más largo que el texto". Resumen: "La hora negra, no lenta, con sus colores melancólicos, trayendo el célebre mal-de-Swift (la locura / ceguera; swift es "rápido" en inglés), se avecina. Orad por el triste de mí (pro mean, pro me). Orad por nosotros (pro nobis), oh! noblesse (noblesse oblige, la nobleza obliga a ello); cuyos ojos glaucos relucen como para decirle (decirme): ¡sea ofuscado el maldito! cuyos dedos anillados se deslizan en círculos tictantes (crepusculan) sobre su (mi) cráneo. Hasta que, finalmente, Estela, a través de la confusa neblina, a punto de extinguirse en el afecto de Swift, sustituida por Vanessa, trata a ésta (Hester Vanhomrigh equivocadamente de meretriz, infamandola. Y sobreviene la catarata ceniza (grey Starr), oh dolor! El honorable John (Johathan Swift, James Joyce), delirando, sueña con la paz del hogar (las moradas de las dos estrellas), en el lar encendido, y cae en coma: glaucoma".

Veamos cómo suena este mismo pasaje, reconcentrado semántica y sintácticamente en el estilo del "fineganés" joyceano y retranscrito por mí en canibaleses brasilíricos:

CREPUSCULO DE CEGUELOCURA CAE SOBRE SWIFT

Deslenta, malswiftcelere, pro mímimo, proh! noblesse, a Atrahora, Melancolores, s'avizinha. Cujos glaucoslos grislumbram: maledicego seja! Cujos dedanéis crepuscuram cranitactantes. Té qu'enfim —meretrizte!— astella vanescente num neblim mistinfama estheria, e catarata grisfosca! Honorathan John delirissonha lar cama glau coma (2)

Lo curioso es que Joyce nunca haya incluido este pasaje en el cuerpo del Finnegans. J. S. Atherton explica: "su atmósfera de tristeza sin atenuante lo volvió inadecuado para su integración en el libro". La explicación no me parece del todo convincente. Como observa G. Melchiori, el tono, pese a ser patético, man-

tiene, aunque con esfuerzo, la modulación jocosa. La entonación, como en otros muchos momentos del FW (como en la descripción de Shem, The Penman, verdadero autorretrato irrisorio del propio Joyce) es joco-seria, tragicómica.

Borges, el ciego homeriada de Buenos Aires, escribió en 1939, para El Hogar, una "biografía sintética" de Joyce. Termina así: "La fama conquistada por el Ulysses sobrevivió al escándalo. El siguiente libro de Joyce, Obra en gestación es, a juzgar por los capítulos publicados, un tejido de lánguidos juegos de palabras, en un inglés taraceado de alemán, de italiano y de latín. James Joyce, ahora, vive en un apartamento en París, con su mujer y dos hijos. Siempre va con los tres a la ópera. Es muy alegre y le gusta mucho conversar. Está ciego". La versión de Borges es despreocupadamente descuidada: Joyce, desde 1930 bajo los cuidados del especialista suizo profesor Vogt, logró reducir considerablemente la amenaza de la ceguera. Pero el retrato abreviado y contradictorio que Borges nos ofrece capta la calidad peculiar del espíritu joyceano, el gozoso vigor de su animus scribendi (en una palabra, de su "escrivivir").

Método en la locura

Siento la tentación de interpretar el texto que Joyce le envió en 1928 a Miss Weaver —y sin temer por esto a incurrir en anacronía—, como un juego borgeano, un ardid laborioso engendrado en alguna página extraviada de la Enciclopedia de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", ese vago planeta cuyo lenguaje primitivo, en la versión española de Xul Solar, transcrita por Borges, tiene, por lo demás, evidente parentesco con el "fineganés" joyceano.

En tanto que elaboraba su macroepopeya nocturna, el laberíntico irlandés perseguido por el fantasma de la ceguera y constantemente señalado por la insania de su proyecto, resolvió cierto día otoñal de octubre de 1928, para reconciliarse con la obsesiva enormidad de su inconclusa tarea, miniaturizar su obra, reducirla a su mónada generativa, incorporarle una glosa copiosa, minuciosísima, aterradora. Y después anexarla a una carta, como quien envía desuadadamente por valija postal uno de esos objetos de ignorada contextura, al mismo tiempo diminutos y pesadísimos que, según Borges, "son la imagen de la divinidad, en ciertas regiones de Tlön".

Con esto escarmentó a los escoliastas; se anticipó, paradójicamente, a la proliferación de glosarios que hoy abarrotan las colecciones joyceanas de bibliotecas y universidades, en los países donde fue por mucho tiempo un autor prohibido; confundió soberanamente a sus críticos. (Algunos de ellos, cuenta J. S. Atherton, han caído regularmente en la perversa trampa y disertan sobre el miniaturizado pasaje crepuscular como si éste formase parte integrante de la obra finalmente publicada en 1939, sin darse cuenta, por estar escasamente comprometidos en el manejo del voluminoso original, que el libro se puede reflejar en los micromecanismos de la excerta, pero que ésta no encaja, como tal, en ninguna de sus 628 páginas...)

Así, por una vía oblicua, sin premeditación aparente, pero con perceptible desencanto (Borges, un quevediano, preferiría tal vez hablar de "desengaño"), Joyce transformó el dolor en humor. Se vengó en el futuro de los detractores del presente. Probó que su ceguera era visionaria. Que su locura tenía método.

Notas

- (1) Polisemia imposible de conservar en español: H. de C. emplea "lusco-fusco", "claroscuro", pero "lusco" es también tuerto, ciego, que tiene un solo ojo.
- (2) CREPUSCULO DE CEGUELOCURA CAE SOBRE SWIFT - Deslenta, malswiftcelere, pro mímimo, proh! noblesse, la Atrahora, Melancolores, se avecina. Cujos glaucoslos grislumbram: maledicego seja! Cujos dedanéis crepuscuram cranitactantes. Hasta que por fin —meretrizte!— astella evanescente en neblin mistifama estheria, y catarata grisfosca! Honorathan John delirissueña lar cama glau coma.

João Guimarães Rosa

Contraperiplo

¿Y usted quiere llevarme, distante, a las ciudades? Despacio. Todo, para mí, es viaje de vuelta. Y no en cualquier oficio, ¿eh? El que tuve yo hasta hoy, que me gusta y del que algo entiendo, es el de guía de ciegos: esforzado destino que me place.

¿Y me dejarán ir? Desde que mi ciego don Tomé pasó, me maltratan, golpean, murmuran desconfiados. Tierra de injusticias.

Aquí paramos, meses, a causa de mujer, por cuenta del fallecido. Detengan, entonces, a la mujer, aprétenla, al marido rufián, que expliquen ellos, claramente, lo que no llegó a ocurrir. Terrible, la mujer. ¡Comisario, contenga, si puede, el alma de mi señor. Tomé ciego! Se amancebaba oculto con la mujer. Na Justa, ¿alguien lo supo? Yo preveía y gobernaba. Lo que no me cabe es cómo rodó barranca abajo, cómo fue a rendir el alma. Decidir yo no decido; divulgo, apenas: que las cosas comienzan de veras por detrás de lo que ocurre, en contracurso; cuando el remate sucede, ya están desaparecidas. Suspiros. Declaro, ahora, defino apenas. Usted nada me preguntó. Yo sólo respondo a lo que no me preguntan.

Mujeres locas por él, que era un Jesús, con su barba. Pero él, primero, me preguntaba: "¿Es linda?" Le informaba que sí, siempre. Para mí cada mujer vive hermosa: las rojas, las pardas, las blancas, en los caminos. ¿Gustaban de él, ciego completo, porque de ellas no podía descubrir formas ni facciones? Don Tomé se encrestaba, lavaba con jabón su cuerpo, mendigaba ropas. Yo bebía.

Deambulábamos, sitio tras sitio, sin prevenir que ya estábamos en rumbo hacia aquí. Traigo culpas sepultadas. Uno en la calle, arrastrando ciegos suele afligirse como el que avanza, al revés de todos, contra corriente.

No era así con mi patrón. Yo dirigía —él me secundaba, tomado cada uno a una punta del bastón labrado en pino—. ¿Beberé para imponerme amores de otros? Me renegaban diciendo que no andaba ya en edad de guía de ciegos, vieja la mano, maltrecho, y además, cabezón y jorobado. El pueblo sabe las faltas. ¿Y no ha de ser que yo, para no ver, vengo a evocar lo ajeno? Bebo. Tomo hasta apagar, veo otras cosas. El sabía esperarme, cuando yo, borracho, terminaba en el suelo. Me aconsejaba. Súplica de ciego: que vea más de lo que ve quien vea.

Me envidiaba: no veía que yo era defectuoso, feazo. ¡Odio era lo que sentía porque sólo yo veía enteras las mujeres que de él gustaban! Conducir ciegos, ¿es como arrastrar al condenado, al de ningún poder, al que, sin embargo, adivina más que nosotros? El harapiento sólo puede reírse del andrajoso. Sentía ganas suaves de montarlo, sin freno, sin espuela...

Y acá estamos, así es. La mujer miró al ciego, con modos de quien entregó, con fuerza toda guardada. Esa era la distinta, la muy fulana: fea, fea a pesar de los poderes de Dios. Pero quería, era fatal. Se arrodilló para pedirme, deseaba que yo, a mi señor ciego, mintiese. Procedí: —"¡Esta es hermosa, la más!", le dije, di seguridades. El ciego acarició su barba, paseó su mano por los brazos de ella, el gesto osado. Suspiró, ardiendo como ojo de brasa. No tuve remordimiento. Jadearon los dos, lloraron, enternecidos, airosos.

Se encontraban, cada noche, después que yo, con lo mejor, con lo oportuno, ambientaba, y luego, a la distancia, me quedaba vigilando. La desdénaba el marido, seco el hombre, extravagante, no asomaba jamás por su casa. ¿Alguien sospechó? Nadie como un ciego para esconder logros. ¿Y quién vigila como yo? Ella me daba aguardiente, comida. También él me complacía. Ponía la feria en mis manos. Me cuidaban. ¿Qué podía durar de ese modo, en tan colmada estima?

No se aquieta la vida. Hasta que el

ciego se despenó en lo oscuro del barranco, en lo mortal. Había que verlo venir en delicias. La mujer perseveraba —que maullara a perros, que ladrara a gatos. ¿Qué tengo que ver yo en el asunto? Todos se empeñan en llamarme ladrón. ¿Acaso no era ciego el que murió?

Los dos necesítandome, en las pausas. La mujer, loca, instándome a que a él le reprodujese sus presuntas bellezas. Don Tomé, de esas nuestras no contrariadas charlas a solas, extraía celo, porfías, enojos. Pero yo le informaba falseando leal: que los ojos de ella despedían fulgores, que el resplandor de sus dientes, aquellas chispas, el sumo color de las mejillas. Don Tomé, frotando barbas, sorbía también el deleite de describirme lo que el amor le daba. Su pasión no decaía. ¿Sólo es posible no ver siendo ciego? El marido, inmoral, bebía conmigo, quería mi complicidad, apoderarse del dinero de la bolsa... Yo, borracho y frágil, diminuto, ¿debo enmendar ceguera y locura de todos?

Yo, si me dejaran, develaría y concertaba. Pero no hay quien espere a la esperanza. Todos siguen, a tontas y locas, hasta hacerse estallar. Entiéndame. Aquí, donde él halló el destre, otros especulan, me afrentan, y, desde el final al principio, me encuentro sin río ni puente.

Día que dio en mala noche. Él se extravió, bordeando el precipicio; y en lo muy oscuro, cayendo, fue a morir. ¿No habrá sido puro azar, racha negra? Cosa de solitario desafiar, celoso, buéy bufando, y, ay, resbaló, roto, ensangrentado, terrible, de la tierra.

¿O el marido, ardiendo por matar y robar, empujó al otro hoyo abajo? Es en noches alunadas cuando más son los peligros para el ciego...

Y don Tomé, hacia el final, desvariaba: ¡Decía que estaba volviendo a ver! Delirios de pasión, desmesuras del deseo, querer cueste lo que cueste, avistar a la mujer —sus trazos—, aquella hermosura que, nosotros tres, desfeando, tanto hubimos inventado. Entreviendo que ella era de real mala figura, ¿no pudo él, desilusionado de dolor, haber llegado al suicidio, despenarse? No hay peor ciego que el que quiere ver... Dio en la muerte.

¿O que ella, viendo que él habría de ver, haya querido, ante todo, destrozar lo asombroso, empujándolo, cuesta abajo, al visionario? Carácter de mujer es cáscara y carozos. Ella, hacia lo último, ya se estremeaba, de pavores de amor, siempre que él, palpador, con fuertes ansias, manoseaba su cara, la que él oyó decir, deseando. Así debió ser...

Si en el momento yo estaba embriagado, borracho, cuando él se despenó, ¿qué puedo saber? ¡No me entiendan! Dios ve. Dios aturde y mata. Lo que cabe aguardar son sólo restos de vida.

Dice la mujer que me acusará del crimen, sin pena, si no me atrevo con ella... El marido, terrible, gemidor, dice que fui yo el denunciante... Feroces, los otros, amenazan, me injurian... Usted no dice nada. Tengo y no tengo. ¡Préndame! ¡Lárgueme! La mujer ya anda casi preñada. Me llamo Prudenciano. Ahora el ciego ya no ve más... ¿La culpa será siempre del lazarillo?

Sólo he de recomenzar si hay otras cosas por proseguir. ¿O es que Dios no es mundial? Temo que sea yo el terrible.

Y usted, amistoso, ¿todavía quiere llevarme a sus ciudades? Decido. Pregunto por dónde ando. Acepto, sabiendo, en este lento ir hacia lejos. Volver hacia el final de la ida. Repienso, no pienso. Me escucho maldecir a mi fallecido cuando las nostalgias se me dan. Ciudad grande, allá el pueblo es infinito.

Voy, como guía de ciegos, siervo de dueño ciego, iluminante, usual en lo inusual, con usted, don Desconocido.

(Traducción de Santiago Kovadloff)

La abducción en Uqbar

1 Si nos atenemos a los escritos de los teóricos de la novela policial (por ejemplo a las reglas dictadas por S. A. van Dine), Seis problemas para don Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares aparecen totalmente "heréticos". Se ha dicho que constituyen una parodia de Chesterton quien a su vez hacía una parodia del policial clásico de Poe en adelante. Recientemente el "Ouvroir de Littérature Potentielle" de Paris ha redactado una matriz de las situaciones policiales ya elaboradas (el asesino es el mayordomo, el asesino es el narrador, el asesino es el policía, etcétera) y ha descubierto que quedaba todavía por escribir un libro en el que el asesino fuera el lector. Me pregunto si ésta (hacer descubrir al lector que el culpable es él, o sea, nosotros) no sería la solución que realiza todo gran libro, desde el Edipo Rey a los cuentos de Borges. Pero es cierto que Borges y Bioy Casares, en 1942, habían encontrado un lugar vacío en la tabla de Mendeleiev para las situaciones policiales: el detective es un presidiario. Por lo tanto, mientras que la solución se da desde el exterior para un delito cometido en una habitación cerrada, en este caso, desde una habitación cerrada, se da la solución de una serie de delitos cometidos en el exterior.

El ideal de un detective que resuelve el caso en su propia mente, sobre la base de pocos datos proporcionados por algún otro, está siempre presente en la tradición policial: pienso en Nero Wolfe de Rex Stout, a quien Archie Goodwin le trae noticias, pero que no sale nunca de su casa, moviéndose con pereza desde su estudio hasta el invernáculo de las orquídeas. Pero un detective como Isidro Parodi, que no puede salir de su propia celda, y a quien las noticias siempre llegan por medio de imbéciles incapaces de comprender la secuencia de los acontecimientos a los que han asistido, es sin duda, el resultado de un notable tour de force narrativo.

Los lectores tienen la impresión de que, como don Isidro se burla de sus propios clientes, así Borges (como ha sido denominado el tandem excepcional de Bioy-Borges) se burla de sus propios lectores —y en esto y sólo en esto— residiría el interés de estos cuentos.

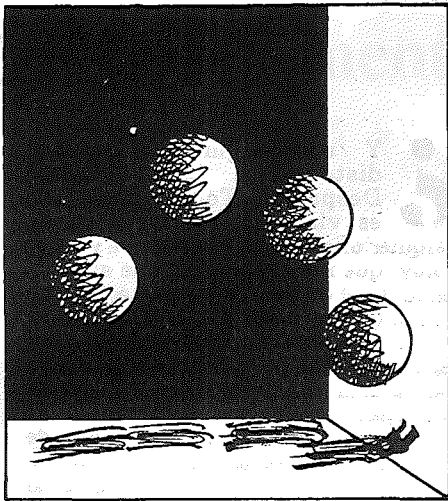
Su nacimiento ya es crónica (o historia) sabida, y mejor que nadie lo cuenta Emir Rodríguez Monegal en su monumental biografía de Borges. (1)

Pero dejemos la palabra a Borges, citando de su *An Autobiographical Essay* (2):

"En estos casos se da siempre por descontado que el más viejo sea el maestro y el más joven el discípulo. Esto pudo haber sido verdadero en un principio, pero algunos años después, cuando empezamos a trabajar juntos, realmente fue Bioy quien, en secreto, se volvió el verdadero maestro. El y yo intentamos varias aventuras diferentes. Compilamos antologías de poesía argentina, de cuentos policiales o fantásticos; escribimos artículos y prefacios; hicimos notas sobre Sir Thomas Brown y Gracián; traducimos cuentos de escritores como Beerbohm, Kipling, Wells y Lord Dunsany; fundamos una revista "Destiempo" que duró tres números; escribimos libretos cinematográficos que fueron invariablemente recazados. Oponiéndose a mi gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco, Bioy me hizo sentir que la calma y la mesura son más deseables. Si se me permite una afirmación un poco absoluta, Bioy me llevó gradualmente hacia el clasicismo. (Essay, 245-246).

Fue a principios de los años cuarenta que empezamos a escribir en colaboración —una empresa que hasta aquel entonces me había parecido imposible. Había armado algo que nos parecía una excelente trama para una novela policial. Una mañana lluviosa, él me dijo que deberíamos intentar escribirla. Con cierta reluctancia, asentí, y más tarde, en la misma mañana, el hecho aconteció. Un tercer hombre, Honorio Bustos Domecq surgió y se hizo cargo. (Essay, 46).

A la larga, terminó por dominarnos con puño de acero y, para nuestra diversión, y más tarde para nuestro descon-



cierto, se convirtió en alguien completamente distinto de nosotros mismos, con sus propios caprichos, sus propias ocurrencias, su muy elaborado estilo de escribir. Domecq era el nombre de un bisabuelo de Bioy y Bustos el de un bisabuelo mío de Córdoba. El primer libro de Bustos Domecq fue *Seis problemas para don Isidro Parodi* y durante la redacción de ese libro, no nos abandonó ni un instante. Max Carrados había aventurado un detective ciego; Bioy y yo fuimos más allá y confinamos a nuestro detective en la celda de una cárcel. El libro era al mismo tiempo una sátira sobre los argentinos. Durante muchos años la doble identidad de Bustos Domecq no fue revelada nunca. Cuando finalmente lo fue, la gente pensó que puesto que Bustos era una broma, sus escritos difícilmente se podían tomar en serio. (Essay, 246).

Por otro lado, el público argentino tenía otras razones para irritarse o, por lo menos, para quedar perplejo. El libro lleva también el prefacio de uno de sus personajes, Gervasio Montenegro. Ahora bien, un personaje no debería escribir el prefacio del libro que le dará a luz pero, lo que es peor, cada vez que aparece en un cuento del libro, Montenegro aparece como un tonto. ¿Cómo hacerle caso, entonces, cuando alaba con tanto fervor y con bella y pomposa retórica académica a sus autores? Nos enfrentamos a la paradoja de Epiménides: ¿pero cómo hacerle caso si él también es cretense y, por lo tanto, mentiroso? (A propósito, un personaje que en esta ocasión parece inventado por Borges, un cierto Paolo di Tarso, en la carta a Tito cita el dicho de Epiménides como fuente autorizada acerca de la naturaleza falaz de los cretenses porque —acota— si lo dice él que es cretense, y a los cretenses los conoce, tenemos que confiar...).

2 Pero las razones por las cuales *Seis problemas* debía desconcertar a los argentinos, no terminan aquí. En estos cuentos nos encontramos frente a otro juego, destinado a perder fuerza en la traducción, aunque el traductor fuera muy bueno. Lo que pasa es que los discursos de los personajes que visitan a don Isidro en su celda son fuegos artificiales de lugares comunes, tics culturales, debilidades y amaneramientos kitsch de la *intelligentzia* argentina de la época. Y aunque el traductor hiciera lo mejor posible (pero no lo lograría ni siquiera si tuviera que traducir este español a otra lengua española que no fuera la que se habla entre Lavalle, Corrientes y La Boca), las distintas referencias irónicas están condenadas a perderse porque en cada caso cambia el lector, quien no solo habla otro idioma sino que no es el lector argentino de 1942. El lector debe, por lo tanto, hacer un esfuerzo para imaginarse la Buenos Aires de aquel tiempo y la virulencia paródica que podía asumir un libro como éste, donde (como dice Rodríguez Monegal) "la solemnidad del argentino hablado con todas sus variantes (la jerga proletaria, las expresiones afrancesadas de los seudointelectuales, el español denso y anticuado de los españoles, la jerga italianizante) queda destruida por medio de personajes que

más que figuras narrativas son figuras lingüísticas. Era la primera vez que en la Argentina, el intento deliberado de crear una narración, por medio de la parodia de la forma y del discurso narrativo, tuvo éxito. (Biography, 368)

Se me ocurre un juego etimológico que entrego sin garantías al lector amante de Isidoro (¿Isidro?) de Sevilla, de Heidegger y de los ejercicios de deriva a la Derrida: que don Isidro pueda llamarse Parodi, no puede asombrar porque Parodi es un nombre italiano (ligur) muy común, y en la Argentina nada es más común que un nombre italiano. (Se cuenta la anécdota de aquel argentino que va a Italia y se asombra porque los italianos tienen todos apellidos argentinos). Pero hay poquísima distancia entre "parodi" y "parodia". ¿Es una casualidad?

Dicho esto, parece sin embargo que a esta altura hubiera muy pocas razones para releer hoy estos cuentos. Sería difícil captar sus referencias jergales. Sería difícil conformarse con historias policiales que se burlan simplemente de verdaderas historias de *detection*... ¿Y entonces? ¿No es mejor que leyéramos directamente las grandes historias de *detection* (o de falsa *detection*) de Ficciones como *La muerte y la brújula*?

En efecto, la primera impresión del lector que se acerca a las historias de don Isidro es que, más allá de las insalubres alusiones jergales y de costumbre, la chachara de los distintos personajes es totalmente desabrida. La tentación es de recorrer rápidamente sus interminables monólogos, tomándolos como si fueran un comentario musical, para llegar enseguida al final y disfrutar la solución (injustificable) de don Isidro. La sospecha, por lo tanto es que estas historias sean la divertida solución de falsos acertijos, como acontece en la conocida adivinanza:

Problema: El barco tiene 30 mts. de largo, el palo mayor mide 10 mts. de alto, los marineros son cuatro. ¿Cuántos años tiene el capitán?

Solución: Cuarenta. (Explicación de la solución: Lo sé porque él me lo dijo).

En cambio no es así. Los seis cuentos observan todos una regla fundamental de la narrativa policial: todos los datos que el detective usa para resolver el caso ya habían sido puestos a disposición del lector. La chachara de los personajes se vuelve densa de importantes noticias.

La diferencia con las historias de *detection* clásicas radica en que cuando éstas se releen desde el principio, después de conocer la solución, uno se dice: "Es verdad, ¿cómo es posible que yo no hubiera notado antes este detalle?" En cambio, con las historias de don Isidro, el lector lee y se pregunta frustrado: "¿Pero por qué diablos este detalle debería haberme llamado la atención más que otros? ¿Por qué don Isidro se detuvo en este acontecimiento o noticia y trató los otros como irrelevantes?"

Reléase, por ejemplo y con atención, la cuarta historia, *Las previsiones de Sangiacomo*. Una noche, después de cenar, el Comendador afirma que tiene en el tercer cajón de su escritorio un pumita de terracota. La joven Pumita se asombra. No habría ninguna razón para destacar este hecho como un indicio. Es natural que una muchacha que se llama Pumita reaccione con curiosidad a la mención de un pumita. Más tarde, don Isidro se entera por otro informador (y también el lector entra en conocimiento de la noticia), que el Comendador tenía en el cajón una serpiente de terracota. ¿Qué nos autoriza (¿qué autoriza a don Isidro?) a pensar que la serpiente estuviera en lugar del pumita? ¿Por qué el Comendador no podía tener dos estatuas de terracota? Pero admitamos que este indicio autorice a don Isidro a pensar que el Comendador había mentido aquella noche (y dijera que tenía un pumita mientras que en realidad tenía una serpiente). ¿Qué impulsa a don Isidro a pensar que el Comendador mentía para descubrir si Pumita había hurgado en su cajón?

Las historias de don Isidro están llenas de indicios de este género. Esto nos prueba dos cosas: (a) que la chachara de los personajes no es irrelevante y no tiene solo función de pa-

rodia lingüística: esto es estructuralmente importante; (b) que para saber "leer" en la chachara de los personajes, don Isidro tiene que disponer de una "clave" o sea de una hipótesis muy fuerte. ¿De qué llave se trata?

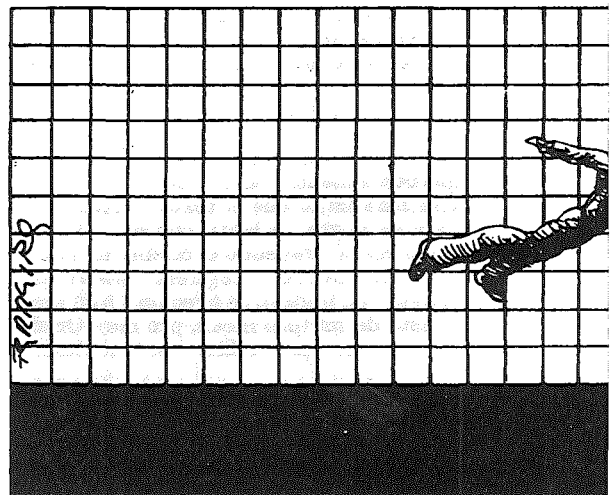
En seguida se ve que, por las razones mencionadas, la lectura de las historias de don Isidro se presenta como muy comprometida y divertida.

Alcanzaría el hecho de que son divertidas para justificar el esfuerzo de la lectura: pido disculpas por la rudeza estética de mi afirmación, pero yo estoy entre los que todavía (o de nuevo) opinan que la diversión es una razón suficiente para leer una historia. Pero aquí el problema es otro. El mecanismo de las historias de don Isidro, anticipa el mecanismo fundamental de muchas otras historias (posteriores) de Borges, quizás de todas. Llamaré este mecanismo (y me explicaré en el párrafo siguiente) el mecanismo de la conjetura en un universo spinoziano enfermo.

3 Borges parece haber leído todo (y más también, puesto que ha reseñado libros inexistentes).

Sin embargo supongo que no haya leído nunca los *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce, uno de los padres de la semiótica moderna. (3) Podría equivocarme, pero confío en Rodríguez Monegal y no encuentro el nombre de Peirce en el índice de nombres de su biografía borgesiana. Si me equivoco, estoy bien acompañado.

En todo caso, que Borges haya leído o no a Peirce, no me importa. Me parece un buen procedimiento borgesiano asumir que los libros se hablan entre ellos y no es necesario que los autores



(que usan los libros para hablar —una gallina es el artificio que un huevo usa para reproducir otro huevo) se conozcan entre sí. El hecho es que muchos de los cuentos de Borges parecen ejemplificaciones perfectas de aquel arte de la inferencia que Peirce llamaba abducción o hipótesis, y que no es otra cosa que la conjetura.

Nosotros razonamos —decía Peirce— de tres maneras: Por Deducción, por Inducción y por Abducción. Tratemos de entender cuáles son estas tres maneras remitiéndonos a un ejemplo de Peirce que resumo sin fastidiar al lector con technicalities lógicas y semióticas.

Supongamos que yo tenga sobre esta mesa una bolsita llena de porotos blancos. Yo sé que está llena de porotos blancos (supongamos que yo la haya comprado en un almacén donde venden bolsitas de porotos blancos y que yo confíe en el almacenero); por lo tanto puedo asumir como Ley que "todos los porotos de esta bolsita son blancos". Una vez conocida la Ley, presento un Caso; tomo al azar un puñado de porotos de la bolsita (al azar: no es necesario que yo los mire) y puedo predecir el Resultado: "Los porotos que tengo en la mano son blancos". La Deducción de una Ley (verdadera), a través de un Caso, predice con absoluta certeza un Resultado.

Pobre de mí: con excepción de algunos sistemas axiomáticos, son muy pocas las deducciones seguras que podemos hacer. Pasamos ahora a la inducción. Tengo una bolsita y no sé lo que hay adentro. Meto la mano, saco un puñado de porotos y observo que son todos blancos. Meto la mano otra vez y todavía son porotos blancos. Continúo durante un número x de veces (cuantas sean las veces, depende del tiempo que

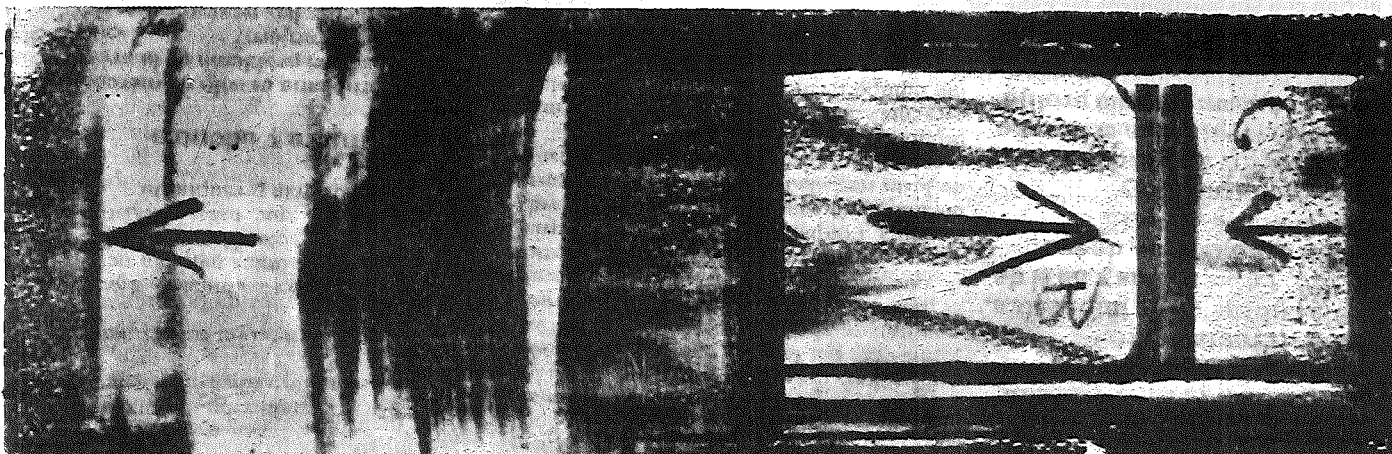
Separata

JACQUE

2-3 Luis Moreno: un cine nacional 4 El Premio Nobel de Literatura Artur Ludkvist

5 Reportaje a Ingmar Bergman: "Imitar la realidad es inútil"

6-7 Handel: Un inglés de Alemania 8 Daniel Vidart: Antropología y convivencia



La disparidad entre el tiempo de aquí y el de allá —sea este último el del otro mundo o simplemente el del mundo interior: sueño, ensoñación— es un tema que pertenece a todas las civilizaciones. Un parpadeo en el paraíso equivale a un siglo entre los hombres; un día de Brahma es igual a 2.190 millones de años terrestres; durante las persecuciones del emperador Decio (249-251), los Siete Durmientes soñaron un sueño sin sueños en una gruta de Efeso, y no despertaron sino hasta el reinado de Teodosio II (408-450); en una recepción mundana, Swan escucha por media hora la sonata de Vinteuil, y esos pocos minutos le bastan para revivir su pasión desdichada y reconocer la inanidad de su vida. El tema es universal, pero las versiones de Oriente, además de ser las más numerosas, me sorprenden por dos cualidades que, en este caso, no son excluyentes: la fantasía y la profundidad.

En China hay una leyenda que reduce a términos más humanos, aunque no menos asombrosos, la enormidad de los sueños cosmológicos y metafísicos de la India. Según Arthur Waley, la primera versión de esta leyenda es el Cuento de la almohada, de Li Pi (722-789). En Japón hay una hermosa y turbadora pieza Noh, atribuida a Seami, que recoge el tema y le da una veracidad poética, que es la única veracidad que tolera la literatura. La pieza se llama Katán, y el mismo Waley la tradujo al inglés de manera admirable, como casi todo lo que hizo. La historia puede contarse en unas pocas líneas: un joven que ha dejado su pueblo en busca de fortuna llega a una posada, en donde encuentra a un viejo vagabundo; el viejo le presta una almohada para que descanse mientras la posadera cuece un poco de arroz; el muchacho se tiende sobre una estera, reclinando la cabeza sobre la almohada y se queda dormido; sueña entonces que logra ingresar en la burocracia imperial y que alcanza una posición muy alta, se casa, funda una familia, es destituido, los suyos lo niegan, conoce la abyección, recobra su crédito, lo vuelven a nombrar, manda un ejército que combate en las fronteras contra los bárbaros, sufre terribles penalidades y alcanza victorias insignes; de nuevo es acusado de traición, lo encarcelan, lo juzgan, lo condenan a muerte y, en ese instante, antes de saber si se salvará o no, despierta: el arroz no se ha cocido aún. El joven decide volver a su pueblo, convencido de que la "desgracia sigue a los honores, y la calumnia a la grandeza".

En la antología de A. C. Graham: *Poems of the late T'ang* (Penguin, 1965),

Octavio Paz

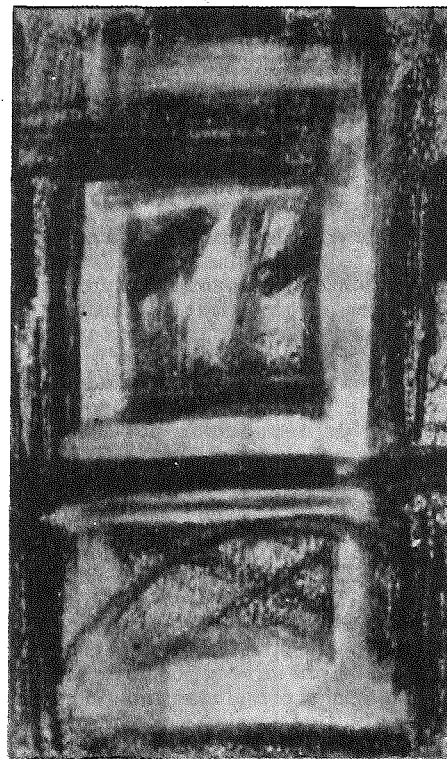
Arcoiris de piedra

encontré otra versión que no sé si sea más antigua que la de Li Pi, pero que impresiona por una nota de osadía intelectual que no aparece en las versiones tradicionales. Es un poema de Meng Chiao (751-814) (*), un poeta que formó parte del círculo de Han Yu, sobre el que publiqué hace algún tiempo una nota: *Ermitaño de palo*. (Vuelta 36, noviembre de 1979). El título del poema es más bien enigmático: *Las piedras donde se pudrió el mango del hacha*. Un pequeño texto que lo precede, a manera de epígrafe, lo aclara un poco: Wang Chih fue a la montaña Puente de Piedra en busca de leña; en un claro del bosque vio a dos muchachos que jugaban ajedrez; al verlo, los adolescentes le dieron algo que parecía un dátíl de piedra; Wang Chih, que tenía hambre, mordió el dátíl sin temor y lo comió con placer; al finalizar el juego, mientras guardaban las piezas, uno de los adolescentes le dijo: "¡Mira, el mango de tu hacha se ha podrido!". Cuando Chih regresó a su pueblo era un viejo centenario. El poema de Meng Chiao (traduzco la versión de Graham) dice así:

"Una mañana en el paraíso: mil años entre los hombres. / Una jugada en el tablero: todas las cosas se vacían de sustancia. / El leñador regresa a su pueblo: el mango de su hacha, deshecho en el viento. / Nada es lo que fue, pero el Puente de Piedra todavía tiende su arcoiris cinabrio".

Mi traducción no tiene pretensiones poéticas: quise únicamente preservar el sentido del poema para destacar su originalidad filosófica, por decirlo así. En todas las versiones del relato la excelencia del tiempo celeste se manifiesta de dos maneras que, aunque distintas, producen un resultado idéntico. Una es su incommensurable duración: el sueño de los Durmientes de Efeso dura más de

un siglo, y un siglo dura la partida de ajedrez de los muchachos que Wang Chih encuentra en la montaña. Otra es su indescriptible intensidad: las aventuras y desventuras del héroe de Katán duran el tiempo de cocerse un poco de arroz. De uno y otro modo se devalúa el tiempo terrestre y se subraya el carácter ilusorio de la realidad, su radical inconsistencia. La comparación entre los dos mundos asume la forma irrefutable del silogismo y el poder de convicción de la experiencia vivida: el otro mundo es real



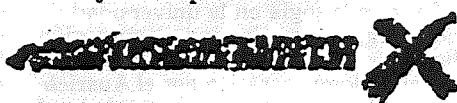
y este mundo es irreal; ergo, debemos renunciar al mundo de aquí para alcanzar el de allá.

y este mundo es irreal; ergo, debemos renunciar al mundo de aquí para alcanzar el de allá.

El tiempo ultraterrestre es una suerte de ácido metafísico que disuelve a la realidad, la vacía de todos sus atributos y la revela tal cual es: una experiencia, una ilusión, un esqueleto que se desmorona vuelto polvo. Es menos que nada: una mentira. La desvalorización de la realidad mundana es más rigurosa y total en los sistemas idealistas indios y en su contrapartida, el budismo. También en ellos es más radical la renuncia al mundo. Ascetismo y sensualidad son los dos extremos de la India, o, mejor dicho, las dos expresiones complementarias de su genio excesivo. Los chinos y los japoneses, al abrazar al budismo, conservaron su negación radical, pero la suavizaron. Hay dos notas características de la civilización de China y de Japón que no aparecen en la India: el humor y la reticencia. Ambos están presentes en la versión del budismo que nos ha dado el Lejano Oriente.

El poema de Meng Chiao sigue a la tradición en todos sus puntos y, con gran sutileza, recoge y desarrolla uno de los elementos más extraños del relato de Wang Chih: la oposición entre lo duro y lo blando. Al contacto con el tiempo celeste la piedra se ablanda. En un caso, un guijarro se convierte en un fruto, el dátíl que come Wang Chih; en otro, el mango de piedra del hacha (en aquella época las hachas eran de piedra) se transforma en un pedazo de materia en descomposición. En ambos casos, el tiempo celeste infunde vida a la materia inanimada y, al animarla, la vuelve mortal. La inmortalidad verdadera está más allá de la vida y la muerte: es inmutable. La vulnerabilidad de la piedra revela que también ella es mortal: carece de verdadera sustancia, está vacía, es una apariencia. El tiempo celeste opera con la piedra como la razón de los teólogos budistas con la sustancia metafísica: es un disolvente de la realidad. Sin embargo, en el distico final Meng Chiao insinúa algo completamente distinto y que es una negación de la actitud tradicional.

El poder corrosivo del tiempo celeste, que en un instante ablandó a la piedra, convirtió en centenario a un hombre joven y reveló la vacuidad del universo, se doblega ante un poder callado pero invencible: la naturaleza. Así, en los versos finales del poema aparece una idea que es el fundamento de la civilización china y que ha inspirado a todas sus creaciones: la verdadera divinidad es la naturaleza; los dioses y los hombres nacen de ella y a ella vuelven. El tiempo celeste nada puede contra el tiempo natural: la duración de una jugada de ajedrez, en el mundo de allá, basta para agotar el tiempo de aquí, pero todo el inmenso poder de los dioses se desvanece ante una simple montaña. Entre el cielo y los hombres está la tierra. Nada de lo que fue ayer queda en pie salvo el monte Puente de Piedra, que despliega contra el horizonte su masa como un arcoiris color de oscuro cinabrio. El arcoiris es un verdadero puente, material y espiritual, entre el tiempo celeste y el tiempo humano.



(*) Meng Jiao, según la nueva transcripción fonética (pinyin).

La caza de brujas

En estos últimos tiempos se han prohibido en la Argentina obras de filósofos como Henri Lefebvre y de escritores como Alvaro Yunque y Mario Vargas Llosa. Después el gobierno se queja de la imagen de nuestro país que se da en el exterior, como si no fuera nuestro propio gobierno el que suministra excelentes materiales. Pero no es la imagen lo que a mí me preocupa sino los hechos mismos. Desde arriba se nos viene repitiendo que hay que reconstruir la nación sobre la base del pluralismo, el diálogo y el disenso. Magníficas palabras: lástima que los simultáneos hechos digan exactamente lo contrario.

Hace poco me telefonaron del diario La Nación —atendiendo a mi protohistoria—, para preguntarme qué pensaba de la palabra vector, que había sido cuestionada por no sé qué funcionario de la provincia de Córdoba. Le respondí que si se censuraba ese vocablo habría que censurar la física entera, porque toda fuerza se representa con un vector; a menos que se haga una física sin fuerzas, en cuyo caso habría que suprimir no sólo los tractores agrícolas sino también los tanques y aviones de guerra. Le expliqué que esa palabra era tan tranquilamente técnica como "carburador" o "uniforme" o "crema dental". El periodista me informó que ese funcionario cordobés había cuestionado, asimismo, la matemática moderna. Le respondí que en ese caso deberíamos volver a un ejército de lanzas y sables, ya que toda la técnica moderna se basa en la matemática superior; empezando por la energía atómica, que supone la teoría de Einstein, que supone el cálculo diferencial absoluto; de modo que el censor cordobés debería proponer la destrucción de nuestra central atómica de Atucha, para comenzar su apocalipsis privado.

Pero hablemos de objeciones serias, no de locuras.

No pertenezco a esa raza demagógica e hipócrita que está contra cualquier clase de censura. Para comenzar, todos la ejercemos en nuestra propia casa, mediante nuestra autoridad moral e intelectual, cuando con tacto y cariño impedimos que un hijo pequeño trabe ciertas amistades, o cuando evitamos que lea un libro para el que aún no está suficientemente maduro.

No está ahí el problema grave. El problema grave se plantea cuando el Estado lo hace en la vida comunitaria con procedimientos que no son los de las leyes y la justicia. Porque si esa tarea es infinitamente arriesgada cuando se la ejerce con tales recaudos, si aún así se han cometido errores como el de la prohibición de Las Flores del Mal, es fácil imaginar a qué extremos puede llegarse en otras condiciones. En un régimen democrático un juez puede equivocarse, y es frecuente que lo haga, dada la condición falible del hombre; pero en esos casos el acusado tiene la posibilidad de recurrir a tribunales superiores, que pueden corregir las equivocaciones cometidas, como efectivamente sucedió cuando la obra de Baudelaire fue torpemente censurada. Pero, ¿quién defiende a los acusados en los regímenes despóticos? ¿Qué podemos esperar de esos personajes kafkianos designados por un poder absoluto? O casos aún peores, como lo que sucedió en la Alemania hitlerista: no fueron ya censores más o menos cultos sino hordas enloquecidas las que quemaron millares de libros de los más altos creadores de la literatura y el pensamiento. ¿Quién podía impedir que consumasen su horrendo crimen, cuando estaban apoyadas por la policía de un estado totalitario? Esas bandas no actuaban, por lo demás, al solo impulso de sus instintos depravados. Eran estimuladas, aplaudidas y justificadas por los ideólogos de la barbarie. Recordemos al doctor Ernst Kriek, profesor de filosofía y pedagogía en la universidad de Heidelberg, autor de una "concepción obligatoria del mundo", en que se reemplaza el diálogo socrático por el Ausrichtung o adiestramiento, que traslada al pensamiento los métodos del cuartel. El mariscal Goering profirió alguna vez: "Cuando oigo la palabra cultura saco el

revólver". Se podrá decir lo que se quiera contra este aforismo, pero no se le puede negar, aparte de su concisión clásica, una rigurosa consecuencia mental: al fin de cuentas Goering no era profesor de filosofía sino un profesional de la barbarie. Cuanto más abominable nos resulta, en cambio, ese doctor Kriek, que justifica la destrucción de las más altas creaciones del espíritu mediante una teoría. O aquel otro doctor, E. H. Jaensch, profesor de filosofía en la universidad de Marburgo, que escribió: "Es lamentable que nosotros los profesores no hayamos podido tomar parte en las refriegas que, antes de la toma del poder, los muchachos de camisa parda abrían con sus mediotritos las cabezas de socialistas, demócratas y judíos".

Con siniestra simetría, en la Rusia staliniana la prohibición de Kafka y de Picasso era recomendada por los teóricos de la dictadura. En el primer número de Literatura Soviética, el crítico Kemenov enjuicia el arte "burgués" como un triunfo del misticismo, la subconciencia y la paranoia, agregando: "Pasarán los años y las generaciones venideras que, al estudiar la historia de la cultura en la época del imperialismo, tengan que trabar conocimiento con la obra de Picasso y Sartre, de Henry Moore, Joan Miró y otros por el estilo, invitarán a un psiquiatra y no a un crítico de arte para que sistematice su producción. Pero hoy, para vergüenza de la humanidad, son aceptadas como grandes manifestaciones estas obras degeneradas de la pintura y la escultura. El arte soviético se desarrolla por el camino del realismo socialista, genialmente definido por J. Stalin. Y ha sido este camino el que ha permitido a los artistas soviéticos crear un arte avanzado, íntegro, socialista por su contenido y nacional por su forma, en la grandiosa época stalinista". El arte supremo al que se refiere el académico Kemenov es el de esos gigantescos cromos baratos que en los países "decadentes" se reservan para los almanaques. Quien haya tenido ocasión de ver una de esas telas de varios metros cuadrados en que desde un caballo blanco Stalin dirige una batalla, en que nunca participó, puede comprender a qué extremos de obsecuencia y de pompierismo se puede llegar en un país totalitario.

Lo sorprendente es que la censura se extiende a aquellos dominios donde rige ese tipo de verdad que por su esencia misma es ajena a cualquier valoración ideológica: el teorema de Pitágoras vale tanto para un "putrefacto" país occidental como para una impecable sociedad soviética, y sería asombroso que se los impugnase por las opiniones políticas de su autor. Sin embargo, así se hizo en la Alemania nazi donde se impugnó la teoría de Einstein como típica manifestación de la mentalidad judaica. Y así sucedió en la Rusia comunista cuando se proscribió la lógica matemática y la genética "burguesa", como si los genes pudieran responder a los intereses de Wall Street. El profesor Zhebrak fue denunciado por Pravda (palabra que significa "verdad") por haber declarado a la revista Science que muchos genetistas rusos apoyaban la doctrina mendeliana. Con ansiosa urgencia, la Academia de Ciencias Agrarias Lenin envió la siguiente carta a Stalin: "Usted, querido Jefe y Maestro, ha ayudado a los sabios soviéticos a desarrollar nuestra avanzada ciencia materialista, que sirve al pueblo en todos sus trabajos y conquistas, una ciencia que expresa los ideales y los elevados propósitos del hombre en la nueva sociedad socialista." Al mismo tiempo, la Academia expulsó al fisiólogo Orbelli y al morfológico Schmalgauzen, liquidó el laboratorio de citogenética y ordenó reescribir todos los textos de biología sobre la base de la doctrina oficial, doctrina que respondía a los postulados del materialismo dialéctico, pero que tenía un pequeño defecto: era científicamente falsa. En uno y otro extremo se mostró adonde puede conducir una ideología, dándole a esta palabra el sentido que varios filósofos le confirieron en el siglo pasado, entre ellos el propio Marx: un sistema de ideas que, bajo la apariencia

de verdad absoluta, es en rigor un conjunto de relatividades que sirven a un estado, a una clase dominante, a una secta. Frente a tales funestos simulacros de la verdad, sólo puede reivindicarse la libertad del hombre para pensar y crear.

El cuento del "ser nacional"

La Universidad —así con mayúscula— debería ser el lugar en que los maestros y los discípulos, humilde pero tenazmente, luchan por acrecentar esa cultura que nace de la libertad y engendra más libertad. Un lugar en que, con sentido crítico pero con reverencia, pueda aprenderse y enseñarse el pensamiento de los filósofos más opuestos: racionalistas e irracionales, liberales y conservadores, ateos y creyentes, partidarios del socialismo y defensores del capitalismo. Si ese postulado esencial no se cumple, esa institución podrá ser cualquier cosa —y en nuestro desventurado país así lo fue, en manos de dogmatismos inversos— pero jamás será lo que honrada y exactamente puede y debe llamarse Universidad.

Nos dicen que el país tiene el derecho y el deber de combatir a los que pretenden imponernos ideas extrañas a nuestro ser nacional, y en ese punto los más moderados nos hablan de impedir que prosperen las ideologías totalitarias, sean de derecha o de izquierda. Otros, menos impetuosos, nos hablan en tales



ocasiones del comunismo, callando todo lo que se refiere al totalitarismo inverso y no sólo callándolo de manera pasiva, sino en los hechos, considerando que las fuerzas de las derechas son el único remedio para el avance de ese comunismo. Pero en el momento en que se pide que se defina a qué llaman comunismo, comienza el más delirante conjunto de falacias y sofismas. Porque aquí los cazadores de brujas califican de comunistas o de ideólogos del terrorismo a cualquiera que preconice la justicia social o apoye el combate de los pueblos esclavizados contra el colonialismo y hasta cualquiera que lea o murmure palabras como estructuralismo.

Me pregunto también si algunos fragmentos de las grandes encíclicas sociales de la Iglesia no resultarían incriminadas por estos censores, de no saber por quién están firmadas. Y aún sabiéndolo. ¿No me dijo una señora católica al oído, como quien me transmite un secreto abominable, que Juan XXIII era comunista? Alvaro Yunque es un hombre nobilísimo, una suerte de anarquista tolstoiano; ignoro que le pueden haber incriminado, pero la sola idea de que un chico vaya, pongamos, a secuestrar a un gerente después de leer a Yunque me produce risa. Dentro de este cuadro no puede asombrar que se haya prohibido también una obra de Henri Lefebvre titulada, monstruosamente, Lógica formal y lógica dialéctica. Porque en la Argentina ya la sola palabra dialéctica es un estigma satánico que revela la existencia del Mal. Motivo por el cual estos censores deberían prohibir ya mismo al filósofo del que sale Marx y el propio Lefebvre: al filósofo oficial del absoluto Estado prusiano, al profesor G.

W. F. Hegel. Lo que a su vez plantearía uno de aquellos problemas bizantinos del género de en qué momento, con qué grano comienza a hacerse un montón. Porque de extirpar a Hegel, ya que él no salió de la nada y ya que, por prolongación o disenso, surgió de otros pensadores que lo precedieron, habría que extirpar a Immanuel Kant, porque en el estudio de las categorías pensaba mediante oposiciones, como Heráclito, como Platón. Alguno saldrá diciendo que Kant era un enemigo de la dialéctica, pero ya se sabe de cuanta artimaña se vale un endemoniado para escapar a la investigación de sus estigmas.

Prosigamos la investigación policial hacia atrás. Ya fueron mencionados Platón y Heráclito y por las dudas conviene prohibir sus obras preventivamente. Por lo demás, y si hemos de atender a Whitehead, toda la filosofía occidental (incluyendo a Henri Lefebvre) es un poco más que notas al pie de los diálogos platónicos. No debería olvidarse tampoco a los laterales y parientes, por las dudas: a Zenón de Elea, que, con sus ideas contra los pitagóricos, contribuyó al desarrollo del método dialéctico; a Proclo y a Plotino, que en cierto modo buscan el sentido positivo de la dialéctica después de los ataques que le hiciera Aristóteles (lo que de paso prueba el peligro de los propios enemigos, que con sus diatribas pueden reavivar el encanto de los acusados), y a una buena parte de los estoicos. Para no hablar de los sucesores de Hegel, que es como decir de toda la filosofía contemporánea, puesto que de él, de una forma o de otra, salieron el marxismo, el existencialismo, la fenomenología y hasta el psicoanálisis; muchos de los cuales no eran comunistas ni partidarios del terrorismo: bastaría citar al teólogo danés Sören Kierkegaard.

Es precisamente la característica de toda caza de brujas, que es infinita e ilimitada. Motivo por el cual no sólo caen los endemoniados, sino sus parientes, antepasados y hasta los que figuran simplemente en sus libretas de direcciones. Una escalinata tan bizantina y peligrosa como la anterior habría que descender si, con rigor, se pretende hablar de fundamentos cristianos, olvidando todo lo que esos fundamentos presuponen, empezando por la Biblia judaica y los mandamientos recibidos por Moisés, nombre que es un hueso duro de roer, dado el secreto o abierto antisemitismo de mucha gente de aquí. Pero además de la Biblia y los mandamientos, el cristianismo fue fundado y propagado por doce judíos heréticos, lo que de paso revela las virtudes muy a menudo fértiles y positivas del disenso. Si a esos fundadores agregamos los nombres de griegos y africanos como Platón, Aristóteles, Plotino, Orígenes Tertuliano y Agustín, y de italianos como Tomás, podemos preguntarnos qué quedaría de nuestros valores nacionales sin esa ilustre multitud de extranjeros. Sin contar que nuestra Constitución de 1853 manda respetar todos los credos, sean mahometanos o judíos, budistas o brahmánicos.

Además de los credos, nuestra Constitución manda respetar toda clase de ideas, incluyendo la de los masones, no sólo porque nuestra ley fundamental así lo manda, sino porque buena parte de nuestros fundadores pertenecieron a una u otra masonería. Tampoco se nos puede argüir que de lo que se trata es de impedir que ideologías foráneas traten de destruir la nación, porque en tal caso hay que recordarles que nuestra libertad fue imaginada y finalmente alcanzada por intelectuales que se basaron en tres revoluciones extranjeras: la inglesa, la norteamericana y la francesa. Y que esos intelectuales no sólo estudiaron esas ideas sino que tradujeron, eligieron y difundieron las obras que las inspiraron, hasta tal punto que un periodista que, aunque napolitano (lo que prueba también que los extranjeros pueden ser nacionalistas argentinos) estaba al servicio de don Juan Manuel de Rosas, acusó de "anarquistas" y de "comunistas" a emigrantes como Alberdi y Sarmiento, con un odio tal, que, de haber tenido alcance policial sobre ellos, nos quedamos sin nación.

Ernesto Sábato

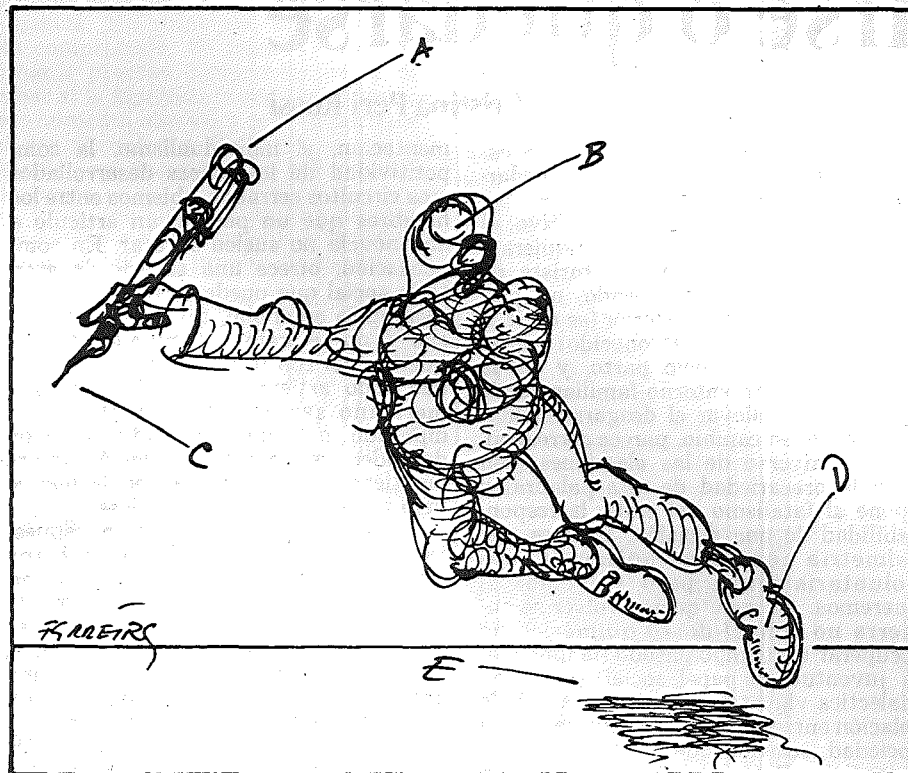


Felisberto para muchos

Poco antes de yo salir de México se realizó, dentro de las actividades de la Feria Internacional del Libro, una presentación organizada por don Arnaldo Orfila Reynal, de lo que sin duda constituye un acontecimiento bibliográfico importante, incluso para una editorial tan prolífica como Siglo XXI: la aparición de las Obras Completas de Felisberto Hernández en tres volúmenes. Integraban la mesa David Huerta, su prologista, Rocío Antúnez, uruguaya autora de una tesis sobre Felisberto, y yo. Pensé que el escritor de lengua española quizás más cercano por su espíritu a nuestro autor era, precisamente, el mexicano Juan José Arreola. Le propuse a Orfila Reynal que lo invitara. Arreola, que vive prudentemente lejos del Distrito Federal, en su Zapotlán el Grande natal, aceptó y además asistió y con la nobleza y la gracia que lo caracterizan supuso una situación casi mágica, en la cual, en fecha imaginaria, habría estado sentado en una mesa del Tupí Nambá con Lautréamont, Laforgue, Delmira, Julio Herrera, los Vaz Ferreira, Supervielle y Felisberto. (Le recuerdo al posible lector distraído que nuestros mitos, grandes o pequeños, de Julio al Tupí, no suelen integrar los mitos del mundo.) Para mi asombro todavía mayor, por lo que se verá más adelante, en ese mismo rapto de exaltación, unió a Felisberto con Rilke en su recuerdo admirativo. Creo que, como ocurre en muchos casos, el público se quedó detenido en la red de apariencia espectacular que adopta Arreola —que hizo teatro con Jouvet y es una de las estrellas de la televisión. Ese día, resfriado, se abrigaba con un gorro de astracán del todo estepario. Es posible, entonces, que ese público no haya entendido mucho las intuitivas sincronías de Arreola. Algunos sentimos, sin embargo que su comprensión simpática (en el preciso sentido etimológico) le hubiera encantado al espíritu del celebrado, de haber andado por allí.

Creo que toda la obra de Felisberto Hernández (Félix Alberto Hernández) apunta a fijar "el movimiento de una idea mientras se hace", "al placer egoísta de gozar con una idea mientras ella se mueve...", de una idea movidiza que se le escabulle mientras él está tendiendo las redes para atraparla. Que reaparece en el momento en que se ha distraído en otra dirección. Que le exige las más sacrificadas actitudes.

Al principio la idea parece atraída por ciertos esquemas intelectuales; hay juegos geométrico-metafísicos, búsquedas de por qué e incluso esquemas imaginativos con leve color de utopías y fantaciencia. Pero con todo eso ocurre como con su Piedra Filosofal. Un día el albañil Felisberto cree "oportuna su forma" y la emplea para cimientos de su obra siguiente. Ese día ve, a las espaldas de su novia, el juego levemente siniestro que juegan las dos hojas de las persianas del balcón: "el placer de posiciones determinadas y el dolor de violarlas". Las cosas han decidido su peso en el mundo del escritor. Felisberto ya se ha casado, Marisa ha salido y al abrir un roperito se siente "horriblemente actor en el asunto de las hojas. Dentro, el vestido blanco de Marisa () parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas." Un cigarrillo roto propone una alianza y una obsesión. "Una joven que se llama Irene le descubre una nueva calidad de misterio, un misterio blanco"; a su alrededor el piano y las sillas se contagian de ese misterio. Con Irene le "fue bien". "Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco". Porque, "lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas". El escritor era lector asiduo de filosofía. ¿Habrá leído en el Tratado de la na-



turalidad humana de Hume lo siguiente?: "Es cierto que nada anima más poderosamente nuestra afección que el ocultar alguna parte de su objeto cubriéndolo de una especie de sombra, lo que al mismo tiempo que nos muestra lo suficiente para predisponernos en favor del objeto deja siempre algo para el trabajo de la imaginación." La imaginación de Felisberto acepta desde muy temprano el misterio como un elemento sustancial de lo que será su obra. "Hay personas que lo dicen todo, no nos dejan crear nuestro misterio. Yo quiero ilusionar a Juana, por eso quiero hacer surgir el misterio."

Primeras Inventiones es el título que en las Obras completas montevidenses (que ha reproducido en su reciente edición Siglo XXI, reemplazando el prólogo de José Pedro Díaz, el minucioso preparador de la edición original, autor de las notas y determinador de las variantes, por el de David Huerta) incluye a Fulano de Tal, Libro sin tapas, La cara de Ana, La envenenada, Cuentos y fragmentos publicados y Cuentos inéditos. En esos textos el misterio suele buscarse todavía en los seres que se van colocando en tangencia con Felisberto, más a menudo que en las cosas. En la lectura recorremos ese impreciso escenario que puede suponerse variable pero que conserva una vaguedad igualadora: "una ciudad un poco chica y un poco aislada" o simplemente "una ciudad", a veces sobre un río, con un hotel donde puede haber un compañero de mesa que ofrece algún relieve y también —no podría ser de otro modo para que el escritor atiende a él— algún misterio. Una vez lo llaman a un convento para que toque el piano; primero mira a las niñas que harán música ante él; cada niña "empezaba a mostrar el principio de su estilo como actriz de la vida" (subrayo). Cuando él toca, "ellas me observaban el misterio a mí." En El vapor, el texto siguiente, Felisberto camina por un muelle y recuerda los momentos de actor que había representado en esa ciudad. Luego nos ofrecerá la experiencia de su "impersonalidad" y "la suntuosidad y lo importante que era el vacío de las cosas." Aparece el tema del desdoblamiento, que alcanza a seres y cosas. Está preocupado por encontrar un tema para escribir pero ese día "lo amenaza con normalidad" y ésta, ya se sabe, no oculta ningún misterio tentador.

La ansiosa búsqueda de originalidad, uno de los signos que suelen marcar la creación artística a partir del romanticismo, ha tratado de escapar a las fórmulas tradicionales de comienzos, abandonando el impreciso "Había una vez" de los cuentos infantiles o el muy preciso "Habiendo llegado a la ciudad de X... el día... del año..." con que dentro de algunas variantes se inician tantos relatos. Italo Calvino pudo constituir su penúltimo libro con un hilván que une una arriesgada serie de meros comienzos, dejándonos en cada uno de los casos

muertos de sed al borde de la fuente. En el caso de Felisberto y a lo largo del material agrupado en estos tres volúmenes, es muy notable la proporción de textos que comienzan de modo muy parecido, por una precisión que es más bien una imprecisión, temporal o espacial: "Una mañana", "Un día", "Una noche", "Una tarde", "Hace algunos veranos", "De esos días siempre recuerdo", "En mi último año de escuela", "Hace mucho tiempo leía yo un cuento", "Hoy he pasado en esta pieza horas felices", "Esta noche tuve que forzosamente atender a unos pensamientos", "Durante algunos meses mi ocupación consistió en...", "En una noche de otoño hacia calor húmedo." Puede haber, por citar un caso más en la lista que se prolongaría demasiado, una apariencia de precisión: "El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir." No se especifica el año, ni se agrega ninguna otra exactitud temporal. La vaguedad es, pues, la misma. En otros casos, menos frecuentes, la precisión es de otra clase: "Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano. La desubicación o la ubicación vaga temporal o espacial proponen sin duda un interés y un laborioso acercamiento a ese interés, la explicación que siempre exige lo indeterminado y, otra vez, lo misterioso. Contribuyen también a convertir el mundo espacio-temporal, real, en levemente irreal o artificioso. Para acercarse a él serán necesarias las intenciones, que constelan la literatura felisbertiana. Por cualquiera de los dos modos de comienzo (que a veces se combinan, como en uno de los casos ya citados), Felisberto llega a un mismo propósito: denotar una realidad en la que él, narrador, está involucrado, ubicarla en un pasado asediado por el recuerdo. Creo que aún podrían deducirse otras cosas de esos simples comienzos reiterados: ese pasado parece denso de sucesos y de ellos el narrador escoge uno en ese momento, por haberse destacado por una mezcla de artificio y de espontaneidad, dos nociones que vuelven, inconsistentes, en varios textos.

Pese a lo que podría deducirse del recurso a estos pocos variados comienzos, Felisberto Hernández no presume de desdenar la originalidad: la ha experimentado muchas veces y habla de "esa fe que tenemos todos de tener alguna originalidad que de pronto sorprenda al mundo." Originalidad que no consistió en precipitarse sobre modos últimos que estuvieran en el aire sino en "trabajar literariamente —favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos— contra la literatura y las formas hechas."

Son raros los escritores que en su etapa inicial no dejan pistas, vías de comunicación con autores muy determinantes, aunque luego, ya madura su voz propia, esos rastros puedan desaparecer, transformados o contrariados. En muchos casos iluminan hacia atrás a

otros escritores al insistir en un rasgo, secundario en éstos, confundido entre peculiaridades de un estilo característico por otros aspectos. La crítica de fuentes, a veces más pintoresca que iluminadora, no se ha aplicado en exceso sobre el corpus felisbertiano, aunque sea un lugar común hablar de Proust y de su modo de tratar la memoria y la infancia, a propósito de ese anidamiento en sus primeros años que Hernández practica como un ritual asimilado a revelaciones misteriosas y al acercamiento a la "poesía natural" que él codicia para sus creaciones. Muy rara vez se me ha dado con respecto a Felisberto esa imaginaria reordenación de pertenencias, ese ritual reintegro en el que no entra para nada en juego la petulante y confusa noción de plagio. Sólo en un caso, en el de Rilke, se impone hablar de asombrosa —y hasta ahora descuidada— coincidencia. Rilke, por los años en que F.H. escribe su obra, era muy leído en el Río de la Plata. Creo que será muy fácil para los lectores del uruguayo imaginar lo que éste pudo haber celebrado textos como los siguientes, entresacados de Los cuadernos de Malte Laurids Brigge:

"Creo que debería empezar a trabajar un poco, ahora que aprendo a ver."

"Tenía un rostro bien ordenado, en el que la inteligencia se renovaba de vez en cuando como si siempre comprendiera nuevas cosas."

"...pues lo que sube así, está lleno de una fuerza reposada y nueva, pero lo que siempre estaba aquí, está cansado de haber sido evocado con demasiada frecuencia."

"En la vida no hay clases para principiantes; en seguida exigen de uno lo más difícil."

"Cómo llevabas tu mirada, semejante a una cosa que no estuviese quieta, reteniéndola en tu rostro inclinado hacia atrás."

"Se veía ya desde muy lejos que esa alegría lo hubiera sido para otra persona distinta, que era una alegría por completo extraña; tan extraña que ni siquiera se sabía a quién le hubiera podido convenir."

"El olor de las flores era ininteligible, como demasiadas voces que resuenan a la vez."

"Hubiera podido vivir a gusto con una sola verdad, este hombre, si hubiera estado solo. Pero no era una pequeñez estar solo con tal compañía. Por otra parte no tenía tan mal gusto como para invitar a las gentes a ir a verle cuando estaba en compañía de su verdad; no quería que ella anduviera en habladerías; era demasiado oriental para esto."

He dejado de lado una de las citas más significativas sobre una mano "que me pertenecía y que se hundía en una aventura irreparable" por su extensión, pero no resisto la tentación de incluir una última entre otras sacrificadas: "Yo, que ya de niño era tan desconfiado con respecto a la música (no porque me llevase más violentamente que nada fuera de mí mismo, sino porque había notado que no me depositaba donde me había encontrado, sino más abajo, en lo inacabado..."

Ni con estas citas agoto los puntos de encuentro entre dos sensibilidades asombrosamente afines ni pretendo otra cosa que señalar, una vez más, la existencia de familias del espíritu que se unen escapando a la red que los análisis histórico-sociales les tienden, con pretendidos campos ideológicos y con referencia a la especificidad de la vida de cada escritor.

Toda la obra de Felisberto Hernández ofrece una lupa ajustada sobre puntos, a veces mínimos, de la realidad constituida por los seres, sus pensamientos, las cosas, sus relaciones, que se mueven en "un pequeño mundo con mucho espacio", donde ahora, quizás, se dé cabida a los lectores para los que, desde siempre estuvo destinada, más allá de nuestras fronteras. No es muy frecuente que las Obras Completas de un autor lleguen a un público en este estado de casi virginidad, dividido en entusiastas casi secretos que las esperan desde hace mucho y en posibles lectores que lo ignoran todo de él. Fuera de su país ese es el panorama, que esperemos que ahora cambie.

Ida Vitale



Al final del congreso de poetas de Avila, convocado por el Ministerio de Cultura, y que por vez primera reunió a españoles y latinoamericanos, alguien me hizo la terrible pregunta: "¿Te irás o te quedarás?". Ante mi gesto dubitativo, el colega peninsular se apresuró a agregar: "Hago votos para que os quedéis. Además de vuestras obras, necesitamos vuestra presencia". Enmudecí ante esta declaración, que no me pareció mera cortesía: era la primera vez que la escuchaba, en 12 años de exilio, y supuse que de alguna manera me la había ganado. Acaso significaba que ya había pagado el derecho de piso que casi todas las sociedades reclaman del extranjero no turista, es decir, del intruso, del entrometido. Recordé que a fin de año suelo recibir varias postales con frases como esta: "Deseando que muy pronto puedas regresar a tu país natal", y que me producen un sentimiento ambiguo; no dudo de la buena fe de quien me las envía, pero también siento un leve empujón hacia afuera, un puntapié, tic o reflejo condicionado del exilio.

El hombre —zoon phonanta lo llama George Steiner, es decir, animal parlante— es una criatura de paso en el tiempo, a la cual la permanencia en un espacio concreto (llamado, en general, país) le proporciona una ilusión de perennidad artificial. Esta confusión entre el tiempo y el espacio propicia la intolerancia, el dogmatismo, la tendencia a creer que los juicios que se emiten acerca de la aldea (y cualquier país o cualquier lapso temporal constituye, al fin, una aldea) son de valor universal y eterno.

Quizá la única patria verdadera sea la lengua y, en todo caso, no siempre coincide con el lugar geográfico en el que se nació: Kafka, Conrad y Canetti, nada menos, escribieron en lenguas adoptivas.

Irse o quedarse

Por Cristina Peri Rossi

Pero la pregunta está ahí, la escuchamos todos los días: irse o quedarse, opción absoluta, aparentemente.

El exilio es un hecho no volitivo; el perseguido no puede elegir ni siquiera a qué país irá, como hace el turista de vacaciones. Es un expulsado, un perdedor. Es lanzado al exterior (es decir, a la hostilidad de lo desconocido) con la violencia de un nuevo parto, y sin la asistencia de un entorno familiar que le ayude a sobrellevar el desgarramiento. El retorno, en cambio, parece corresponder al universo de las elecciones (con toda la precariedad de esta palabra) y opone al fatalismo del exilio la responsabilidad de una decisión. Esta es una asimetría compleja; no nos fuimos voluntariamente, pero volvemos si queremos. En este querer volver se encierra no sólo el deseo quimérico de recuperar un tiempo pasado (la infancia, la juventud, el papel social), sino una dialéctica vigente en América Latina: la relación entre el hombre, lo que hace, y la sociedad, relación que el exilio pone en entredicho. Esta tensión es más grave en el caso de los intelectuales y artistas latinoamericanos, quizá porque las condiciones de las sociedades en las que nacimos no nos permitieron permanecer al margen de los procesos y fenómenos generales, como no pudieron hacerlo tampoco los españoles durante la guerra civil.

Es cierto que esa dialéctica se rompió a partir del exilio y también es cierto que ha sido muy difícil recuperarla en el país adoptivo, entre otras cosas, porque el peso social del artista o del intelectual en estas sociedades es diferente: la frag-

mentación, el individualismo, la competitividad de los países desarrollados crea circuitos cerrados, abismos entre los hombres que un poema, un artículo o una novela no suelen suturar. En compensación, ofrece una especie de prestigio social que puede lucirse como una escarapela en el ojal, tal es su inoperancia. Y no se trata —como algunos han querido ver con frivolidad o miopía— de que todo artista o intelectual latinoamericano sea aspirante a senador o diputado, o tenga una oculta ambición de poder; se trata de la relación que se mantiene con la sociedad en la que se vive y sus innumerables matices.

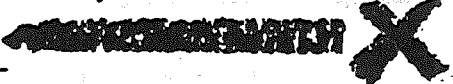
Quizá la pregunta no tiene respuesta posible; irse o quedarse será una resolución parcial, fragmentaria y, en último término, incontrastablemente personal a una cuestión mucho más metafísica: cuál es nuestro lugar en el mundo (y no sólo en el contexto de una geografía particular) y qué hacemos con la transitoriedad —o sea, la muerte—, inherente a la condición humana. De todos modos, algo me parece concluyente: la tensión entre el deseo de integrarnos y los fantasmas del rechazo no terminarán con la decisión de irse o de quedarse. No somos dueños de nada —porque no somos dueños del tiempo—, y las ilusiones de propiedad —mi lengua, mi país, mi entorno, mi obra— forman parte de un delirio generalizado, el sueño de ser, tentación tan irresistible como equivoca.

La emigración y el exilio —dos fenómenos característicos de nuestro siglo— pueden ser considerados por las sociedades receptoras de dos maneras:

como una invasión o como una inversión. Las manifestaciones xenófobas corresponden a la primera interpretación y responden al rechazo —manifesto o subterráneo— hacia lo otro, lo diferente, lo extranjero. Incluso dentro de las sociedades nativas la diferencia (sexual, política, religiosa o cultural) provoca reacciones de rechazo; la norma es siempre homogeneizadora. Sin embargo, la emigración y el exilio han significado casi siempre una inversión importante en las sociedades receptoras; pensamos, por ejemplo, la enorme influencia del exilio centroeuropeo en Estados Unidos o del español en América Latina. El cine, la ciencia, la literatura y casi todas las manifestaciones culturales, se enriquecieron con la confrontación; el mestizaje, esa expresión, generalmente despectiva, ha sido muy fructífera en las sociedades que la aceptaron o la estimularon.

Los latinoamericanos no somos los otros por excelencia, ya que compartimos demasiadas cosas; aun así, la integración ha exigido de ambas partes muchas concesiones. Pero, al faltar una estrategia social de integración (pública o privada), se ha resuelto casi siempre a nivel individual. De ahí que irse o quedarse sea una elección que depende más que nada de la suerte personal; en todo caso, un exiliado que regresa sin haber dejado huellas en el país adoptivo experimenta un doble fracaso: el propio y el de un espacio que no lo aprovechó, que lo ignoró o lo subestimó.

Quizá en la fantasía de muchos de los exiliados esté esa frase que alguien me dijo en Avila y que yo recupero para otros: "No os vayáis". Como un reclamo deseado y necesario. Como una invitación que llega a los postres, cuando muchos ya se han marchado.



45 x 1

La noche que Felisberto nos felicitó

Por María Inés Silva Vila

La mitología se equivoca: la Caja de Pandora no era una caja sino una olla, una olla que los dioses le dieron para castigar a los hombres. Prometeo, que tenía la culpa de todo por haberse alzado con la caldera de la calefacción del Olimpo, fue el más perjudicado por comer a diario de esa olla, donde su cuñada Pandora libraba sus primeras batallas culinarias. El hígado se defendía como podía, pero igual dolía endemoniadamente, como si un águila se le picoteara. Ese fue el verdadero castigo que le depararon los dioses: tener que digerir la comida de una mujer inexperta que ni siquiera era la suya.

Angel Rama y Maggi recibieron un castigo parecido, pero de doble agresión simultánea. A mediados de 1950 Angel se casó con Ida Vitale y Maggi conmigo, pero como por razones de "pesos" (y probada amistad) fuimos a vivir los cuatro a la misma casa, cada uno de ellos se vio obligado a soportar las experiencias culinarias, no de una mujer, sino de dos.

Todo el mundo sabe que Ida es una excelente poetisa, pero muy pocos están enterados que fue, además, la inventora de la polenta instantánea. Veintitantos años antes de que saliera al mercado, ella cocinaba la harina de maíz (que mi madre hacía hervir más de una hora) en apenas un minuto. Por suerte, antidotos hubo que se encargaron de aplacar el fuego que tanto apuro nos dejaba adentro.

El tiempo para Ida es siempre una sorpresa algo que viene de afuera como un golpe de viento y que por lo general asusta un poco. Decir la hora en su presencia es un pecado: jamás puede creer que son las cinco cuando son las cinco. Siempre ha sido así, encantadora y única en su desconcierto. Una mujer sin reloj, aunque lo lleve puesto. Pasaba la mayor parte de la mañana leyendo, tejiendo y escuchando CX 6, todo al mismo tiempo y el mediodía se le venía encima sin que se diera cuenta. Recién cuando faltaba media hora o menos para que los muchachos se fueran a trabajar,

se abocaba a preparar el almuerzo: en sus manos, hasta la comida más larga se convertía en minuta. Nos turnábamos en la cocina. Cuando me tocaba a mí, el resultado era el mismo, pero el frangollo me insumía mucho más tiempo: mis experiencias casi todas pecaban de ambiciosas. Autora de cuentos de literatura fantástica como era, no me conformaba la realidad sencilla de un churrasco y quijotesamente peleaba con recetas, para mí, imposibles. Supongo que creía que se podía cocinar por arte de magia y así me iba. Una espléndida torta podía resultar pura apariencia al desmoldarse y estar un noventa por ciento hueca por abajo, como un hongo gigante.

Un pastel de manzana que aspiró a ser de hojaldre y resultó de hormigón, me dio conciencia de mis limitaciones. Al primer mordiscón, un tío de Maggi (con un humor que recién pude apreciar años después) comentó:

Este pastel de manzana no te hace mal ninguno. Podés comerlo con confianza. Claro, si un pedazo te cae en un pie, te deja rengo para toda la vida.

La cena con Onetti y Felisberto Hernández fue un buen ejemplo de mi recién adquirida modestia. La confianza que pudimos tener con Onetti, no le restaba importancia al compromiso. Se trataba de una invitación formal, hecha con varios días de anticipación, a dos escritores que admirábamos y podía haber despertado mis ínfulas de doña Petrona de Gandulfo; pero no, el pastel de manzana y la frasecita del tío Miguel estaban demasiado presentes todavía y acepté las sabias sugerencias de Ida, de Angel y de Maggi, reunidos en asamblea. El menú fue votado por unanimidad: milanesas con ensalada, ravioles comprados y una lata de peras en almibar importada, que mi amiga guardaba celosamente.

Con la ayuda del sexo fuerte trasladamos la mesa del lugar donde comíamos, frente a la cocina, hasta el primer patio. Al dividir la casa nos habíamos quedado sin comedor: de las cuatro habitaciones que tenía, destinamos dos a dormitorios y dos, a es-

critorios. La mesa era tremendamente pesada, toda una antigüedad de nogal macizo proveniente de la requisa que tuvimos que hacer para poder instalarnos. El esfuerzo que demandó cambiarla de lugar no se vio compensado: era una tristeza verla ahí, en el medio del patio y a la luz de la claraboya. Tampoco mejoró el espectáculo cuando encendimos, al caer la tarde, las dos mustias lamparillas del brazo de bronce, que aparecía como una cornamenta entre dos puertas. Con aquella iluminación lateral y deficitaria, la mesa languidecía en una desoladora penumbra, que no presentó mayor variación cuando Angel colocó una lámpara de pie, del otro lado.

Visto nuestro fracaso en materia de decoración de interiores, decidí ganar tiempo y freír las milanesas. Estaba terminando cuando llegó una amiga en plena crisis sentimental y casi enseñada, el marido. Los encerré en el escritorio (el nuestro, que daba al zaguán) y volví a la cocina.

Ida, que estaba sobrevolando con la cabeza la fuente de milanesas, comentó sin mayor énfasis:

— ¿Un poco secas, no?

— No lo dudo — contesté yo, en pleno fatalismo.

La dejé luchando con las lechugas en la pileta y decidí que ya era hora de vestirme. Cuando cruzaba el patio me pareció oír voces en el zaguán y me acerqué a mirar por la cancel: era Maggi con Onetti y Felisberto (había ido a buscarlos, porque contra todo lo que pudiera pensarse, auto teníamos).

Antes de correr a mi cuarto tuve tiempo de ver que Maggi abría la puerta del escritorio y con un respingo de susto, la cerraba enseguida.

Cuando me incorporé a la reunión, un rato más tarde, supe que el matrimonio deliberante ya no estaba y Maggi, tampoco. Volvió pasadas las nueve de la noche y en un breve aparte me contó que después de dejar a mi amiga en la casa paterna y antes de ubicar al inconsolable marido en un hotel, se había sentado con él en un café y lo había convencido que era igualito a Víctor Hugo y que debía

volcar ese fuego en el papel. Me estaba diciendo que lo había dejado escribiendo entusiasmado, cuando me acordé de los ravioles y salí corriendo.

Ida se asomaba a la olla de Pandora con cara de estar abismada en un problema metafísico.

— Mirá el agua — dijo.

Verdeaba oscuramente y los pálidos cuadrados de masa flotaban como papilitos en el lago del Parque Rodó.

Ese fue el momento que eligió Onetti para asomarse a la cocina sin decir palabra. Con una sola mirada escéptica nos desahució a las dos y a toda posible comida que saliera de nuestras manos.

Tenía razón. La cena fue un desastre: las milanesas, resacas; los ravioles que eran un matete. Pero lo peor, por lo injusto y gratuito, fueron las peras francesas: también estaban verdes y no pudimos servirlos. Habían fermentado.

En honor a la bondad de Felisberto, debo decir que comió dos platos de ravioles (es un decir). "La pasta me gusta así, bien blandita", dijo, para disimular el sacrificio.

Nos levantamos de la mesa sin postre, como chiquilines en penitencia y empezó la velada literaria propiamente dicha. Felisberto sacó los papeles, los acomodó sobre el escritorio de Angel y empezó a leer el manuscrito de "La casa inundada": para eso nos habíamos reunido. Estaba sin terminar.

A la mitad de un relato tan hermoso como ese, empezaron a hacerse sentir las consecuencias de la cena y una sueñera que no dejaba levantar cabeza nos fue atacando a todos. Hasta al propio Felisberto las frases se le ahogaban en bostezos. Eramos un grupo de sonámbulos reunidos para escuchar el sueño de otro durmiente.

Los comentarios que sobrevinieron a la lectura no debieron ser demasiado sutiles. Ni siquiera dos vueltas de café fuerte resultaron eficaces para sacarnos del marasmo en que nos había sumido la comida.

A pesar de todo, cuando volvimos de llevar a Felisberto (Onetti se quedaba a dormir en casa) la lámpara de pie, el brazo de bronce, las sillas, el mantel blanco y hasta la misma mesa de nogal macizo parecían flotar "felisbertianamente" en la penumbra del patio. De una manera u otra "La casa inundada" me había tomado.



tengo o del dinero que recibí de la Ford Foundation para establecer una ley científica sobre los porotos de la bolsita). Después de un número suficiente de pruebas hago el siguiente razonamiento: todos los Resultados de mis pruebas dan un puñado de porotos blancos. Puedo hacer la razonable inferencia de que estos resultados son Casos de la misma Ley o sea que todos los porotos de la bolsita son blancos. De toda una serie de Resultados, infiriendo que sean Casos de una misma Ley llego a la formulación inductiva de esta Ley (probable). Como sabemos, si en una prueba ulterior resulta que uno solo de los porotos que saco de la bolsita es negro, todo mi esfuerzo inductivo se desvanecerá en la nada. Es por eso que los epistemólogos son tan desconfiados en relación con la Inducción.

En verdad, puesto que no sabemos cuántas pruebas son necesarias para que una Inducción pueda considerarse buena, no sabemos lo que es una Inducción válida. ¿Diez pruebas alcanzan? ¿Y por qué no nueve? ¿Y por qué no ocho? ¿Y por qué entonces no una?

A este punto la Inducción desapareció y deja en su lugar a la Abducción. En la Abducción me encuentro frente a un Resultado curioso e inexplicable. Para atenderse a nuestro ejemplo, hay una bolsita sobre la mesa, y, al lado, siempre sobre la mesa, hay un montoncito de porotos blancos. No sé cómo pudieron llegar aquí o quién los pudo haber puesto ni de dónde podrían llegar. Consideremos este resultado un caso curioso. Ahora, yo tendría que encontrar una Ley tal que si fuera verdadera, y si el Resultado fuera consi-

derado un Caso de aquella Ley, el Resultado no sería más curioso sino muy razonable.

derado un Caso de aquella Ley, el Resultado no sería más curioso sino muy razonable.

A este punto, hago una conjetura: hipotetizo la Ley por la cual aquella bolsita contiene porotos y que todos los porotos de aquella bolsita son blancos, y pruebo a considerar el Resultado que tengo delante de mis ojos como un Caso de aquella misma Ley. Si todos los porotos de la bolsita son blancos y estos porotos vienen de aquella bolsita, es natural que los porotos que están sobre la mesa sean blancos.

Peirce observa que el razonamiento por abducción es típico de todos los descubrimientos científicos "revolucionarios". Kepler aprendió de quien lo precedió que las órbitas de los planetas son circulares. Después observa dos posiciones de Marte y registra que ellas tocan dos puntos (x e y) que no pueden ser los dos puntos de un círculo. El caso es curioso. Pero no sería más curioso si se asumiera que los planetas describen una órbita que puede ser representada por otro tipo de curva y si se pudiera verificar que x e y son dos puntos de este tipo de curva (no circular). Kepler tiene que encontrar entonces una ley distinta. Podría imaginar que las órbitas de los planetas son parabólicas o sinusoidales... No nos interesa (en este contexto) saber por qué piensa en la elipse (tiene sus buenas razones). Entonces él hace su Abducción: si las órbitas de los planetas fueran elípticas y las dos posiciones registradas (x e y) de Marte fueran un caso de esta Ley, el Resultado no sería más sorprendente. Naturalmente a esta altura tiene que controlar su Abducción fingiendo una nueva Deducción. Si las órbitas son elípticas (si por lo menos la órbita de Marte es elíptica) se debe es-

perar a Marte en un punto z, que es otro punto de la elipse. Kepler lo espera, y lo encuentra. En principio, la Abducción está comprobada. Se trata solo, ahora, de hacer muchas comprobaciones y de probar si la hipótesis puede ser refutada. Naturalmente abrevié y resumí las fases del descubrimiento. El hecho es que el científico no necesita diez mil pruebas inductivas.

Hace una hipótesis, quizás azarosa, muy parecida a una apuesta, y la pone a prueba. Cuando la prueba da resultados positivos, ganó.

Ahora bien, un detective no procede de otro modo. Al releer las declaraciones de método de Sherlock Holmes se descubre que cuando él (y con él Conan Doyle) habla de Deducción y Observación, en efecto está pensando en una inferencia similar a la Abducción de Peirce. (4)

Es curioso que Peirce haya usado un término como "abducción". El lo formuló en analogía con Deducción e Inducción (y refiriéndose también a algunos términos aristotélicos). Pero no podemos olvidar que en inglés "abducción" significa "rapto, secuestro" (El Rapto del Serrallo de Mozart se traduce en inglés "The Abduction from the Serraglio"). Si tengo un resultado curioso en un campo de fenómenos no estudiado todavía, no puedo buscar una Ley de ese campo (puesto que si hubiera y yo la conociera, el fenómeno no sería curioso). Debo ir a "raptar" o a "tomar prestada" una ley en otra parte. Se trata de un razonamiento por analogía.

Reconsideremos la Abducción acerca de los porotos blancos. Encuentro un puñado de porotos sobre la mesa. Sobre la mesa hay una bolsita. ¿Por qué tengo que relacionar los porotos de la mesa con la bolsita? Podría preguntarme si los porotos vienen de un cajón, si los ha traído alguien que después salió. Si detengo mi atención en la bolsita (¿y por qué justo en aquella bolsita?) es porque en mi cabeza se dibuja una especie de plausibilidad, del tipo "es lógico que los porotos provengan de bolsitas". Pero no hay nada que garantice que mi hipótesis es justa.

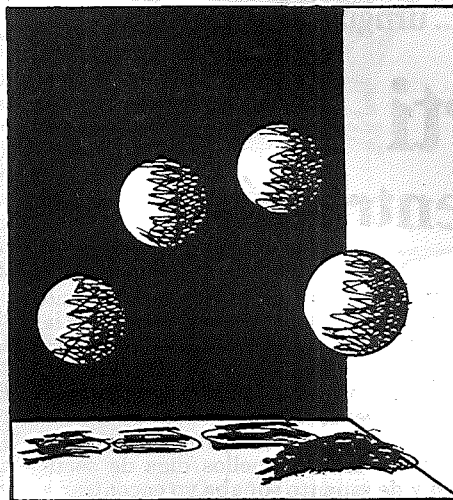
Sin embargo, muchos de los grandes descubrimientos científicos proceden de tal modo. Pero también muchos de los descubrimientos policiales y muchas de las hipótesis hechas por un médico para entender la naturaleza o el origen de una enfermedad (y muchas de las hipótesis del filólogo para entender lo que pudo haber en un texto ahí donde el manuscrito original está confuso o lacunar). Reléase (o léase) la segunda historia de don Isidro. Todo lo que le pasa a Gervasio Montenegro en el tren Panamericano es curioso, asombroso, falta de lógica... Don Isidro resuelve el problema (los datos que conoce constituyen un Resultado) infiriendo que pueda ser el Caso de una Ley bien distinta, la Ley de la puesta en escena. Si todo lo que pasó en el tren hubiera sido una representación teatral en la cual nadie era realmente lo que parecía, entonces la secuencia de los acontecimientos no habría resultado misteriosa. Todo hubiera sido clarísimo, elemental (querido Watson). Y en realidad lo era. Montenegro es un bufón y se apodera de la solución de don Isidro con la frase: "La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista". Mentiroso y tramposo como es, dice sin embargo una gran verdad: no hay diferencia (al máximo nivel) entre la fría inteligencia especuladora y la intuición del artista. Hay algo de artístico en el descubrimiento científico y hay algo de científico en lo que los ingenieros llaman "geniales intuiciones del artista". Lo que hay en común, es la felicidad de la Abducción.

Pero a fin de reconocer de una manera "feliz" en el cuento de Montenegro los datos relevantes, era necesario haber formulado previamente una conjetura: que cada elemento del relato fuera leído precisamente como elementos de una puesta en escena. ¿Por qué don Isidro formula esta conjetura? Si logramos explicarlo, entenderemos entonces algo, tanto de la técnica de la abducción como de la metafísica de Borges.

Hay por lo menos tres niveles de abducción. En el primer nivel el Resultado es curioso e inexplicable, pero la Ley existe con anterioridad en algún lado, quizás en el interior de aquel mismo campo de problemas, y lo único que

hace falta es encontrarla, y encontrarla como la más probable. En el segundo nivel, la Ley es difícil de reconocer. Existe en otra parte, y hay que apostar a que pueda ser extendida también a ese campo de fenómenos (es el caso de Kepler). En el tercer nivel, no hay Ley y hay que inventarla: Es el caso de Copérnico quien decide que el universo debe ser heliocéntrico por razones de simetría y de buena forma (Gestalt). (5)

Podríamos revisar juntos la historia de las ciencias, de la "detection" policial, de la interpretación de textos, de la clínica médica (y otros), destacando en qué caso y cómo intervienen abducciones de segundo o de tercer tipo. Pero en todos estos casos, cuando el detective, o el científico, o el crítico o el filólogo, hacen una abducción, ellos tienen que apostar a que la solución que encontraron (el Mundo Posible de su ima-



ginación hipotética) corresponda al Mundo Real. De ahí que tengan que hacer otras verificaciones y otras pruebas.

En las novelas policiales, de Conan Doyle a Rex Stout, estas pruebas no son necesarias. El detective imagina la solución y la "dice", como si fuera la verdad: y en seguida Watson, el asesino presente, o algún otro verifican la hipótesis. Ellos dicen: "¡Era realmente así!" Y el detective está seguro de haber adivinado. En las novelas policiales el autor (que actúa en lugar de Dios), garantiza la correspondencia entre el Mundo Posible imaginado por el detective y el Mundo Real. Dejando de lado las novelas policiales, las abducciones son más arriesgadas y están siempre expuestas al fracaso.

Ahora bien, los cuentos de Borges son una parodia del cuento policial porque don Isidro ni siquiera necesita que alguien le diga que las cosas fueron como él las imaginó. Está totalmente seguro de eso, y Borges-Bioy con él (y el lector con ellos). ¿Por qué?

Para estar seguros de que la mente del detective reconstruyó la secuencia de los hechos y de las leyes como debían ser, es necesario alentar la profunda convicción spinoziana de que "Ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum" (*) Los movimientos de nuestra mente que indaga, siguen las mismas leyes de lo real. Si pensamos "bien", estamos obligados a pensar según las mismas reglas que conectan las cosas entre sí. Si un detective llega a ensimismarse en la mente del asesino, no podrá sino llegar al punto al cual el asesino llega. En este universo spinoziano el detective no es solamente el que entiende lo que el asesino hizo (porque no podía sino haber hecho eso, si hay una lógica de la mente y de las cosas). En este universo spinoziano, el detective sabrá también lo que el asesino hará mañana. E irá a esperarlo en el lugar de su próximo delito.

Pero si así razona el detective, así podrá razonar también el asesino: quien podrá actuar de manera que el detective vaya a esperarlo al lugar de su próximo delito, aunque la víctima del próximo delito del asesino será el mismo detective.

Y esto es lo que acontece en "La muerte y la brújula" y, de hecho, en todos los cuentos de Borges o, por lo menos, en los más inquietantes y que más implican al lector.

El universo de Borges es un universo en el cual mentes diversas no pueden sino pensar por medio de las leyes expresadas por la Biblioteca.

Pero esta Biblioteca es de Babel. Sus leyes no son las de la ciencia neopositivista, son leyes paradójicas. La lógica (la misma) de la Mente y la del Mundo son ambas una ilógica. Una ilógica férrea. Solo bajo estas condiciones Pierre Menard puede reescribir el "mismo" Don Quijote. Pero, lamentablemente, solo bajo estas condiciones el mismo Don Quijote será un Don Quijote distinto.

¿Qué tiene de rigurosamente ilógico el universo de Borges y qué es lo que permite a don Isidro reconstruir con rigurosa ilógica las fases de un universo exterior igualmente ilógico? El universo de Borges funciona según las leyes de la puesta en escena o sea de la ficción.

Reléanse todas las seis historias de don Isidro. En cada caso no tenemos acontecimientos ocurridos por sí mismos como ocurren (así pensamos) en la vida. Don Isidro descubre siempre que lo que sus clientes han sufrido fue una secuencia de hechos proyectados por otra mente. Descubre que ya se movían dentro del ámbito de un cuento y según las leyes de los cuentos, que ellos mismos —sin saberlo— eran los personajes de un drama ya escrito por algún otro. Don Isidro descubre la "verdad" porque, ya sea él con su mente fértil, ya sean los sujetos de su investigación, proceden según las leyes mismas de la ficción.

Esta me parece una excelente clave para leer también las otras historias de Borges. No estamos nunca frente al azar, al Hado, estamos siempre en el interior de una trama (cósmica o situacional) pensada por alguna otra Mente según una lógica fantástica que es la lógica de la Biblioteca.

Eso es lo que yo quería decir cuando hablaba de mecanismo de la conjetura en un universo spinoziano enfermo. Naturalmente "enfermo" respecto a Spinoza, no respecto a Borges. Respecto a Borges, ese universo en el cual detective y asesino se encontrarán siempre en el punto final, porque ambos razonaron según la misma ilógica fantástica, es el universo más sano y más verdadero de todos.

Si estamos convencidos de esto, la manera de razonar de don Isidro Parodi ya no resultará paradójica. Don Isidro es un perfecto habitante del mundo (a venir) de Borges. Y es normal que pueda resolver todos los casos desde el encierro de una celda. El desorden y la desconexión de las ideas es lo mismo que el desorden y la desconexión del mundo, o sea de las cosas.

No tiene importancia que se piense en el mundo, ocupándose de los hechos, o desde el encierro en una prisión, ocupándose de las falsificaciones inocentes de observadores tontos. Al contrario, una prisión es mucho mejor que el mundo: la mente puede funcionar sin demasiados "ruidos" exteriores. La mente, tranquila, se identifica con las cosas. Pero ¿qué cosa son las cosas a este punto? Y ¿qué cosa es la literatura respecto a las cosas?

Ah, gentil lector, es mucho lo que me estás preguntando. Lo único que yo quería decirte es que el don Isidro de Borges es un personaje de Borges y, en consecuencia, vale la pena reflexionar sobre su método. Borges no bromea: él está hablando "seriamente" o sea a través de la Parodia.

Si después el mundo va "realmente" así, creo que Borges atendería esta pregunta con una sonrisa. Parafraseando a Villiers de L'Isle Adam, qué aburrimiento la realidad. Dejemos que nuestros siervos la vivan por nosotros.

Umberto Eco

(*) El orden y la conexión de las cosas es igual al orden y la conexión de las ideas.

- (1) Emir Rodríguez Monegal, J. L. Borges. A Literary Biography. New York, Dutton, 1978.
- (2) J. L. Borges, "An Autobiographical Essay", New Yorker, 19.9.70.
- (3) Ch. S. Peirce, Collected papers, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958.
- (4) Por una serie de estudios sobre las relaciones entre la abducción de Peirce, el método de Sherlock Holmes, el método científico y la hermenéutica literaria, cfr. U. Eco y T. A. Sebeok, eds. The sign of Three. Bloomington, Indiana university Press, 1983. (Trad. ital. Il segno di tre. Milán, Bompiani, 1983).
- (5) Cfr. U. Eco, "Guessing: desde Aristóteles a Sherlock Holmes", Vs 30, 1981, pp. 3-19.

Separata

Jaque

5- Salvador Elizondo: La legión extranjera

6- Mauricio Rosencof: "De Leonardo da Vinci al Tito Ferme"

8- Jaime Roos: un encuentro con R. Lena y El Sabalero 16- Reportaje a Ruben Yáñez

"Una bomba atómica de fabricación... uruguaya"

Rafael Alberti

En el bar de concentración

Una mañana brumosa de febrero del año 1940 dejábamos el puerto de Marsella en un barco, el Mendoza, camino de las orillas del río de la Plata. Los españoles recordamos bien aquellos días. Los campos de concentración de Francia y África seguían llenos de nuestros soldados, de nuestra mujeres y niños, tan sólo por el crimen de haber sido los primeros combatientes, los primeros héroes en la lucha contra el fascismo internacional, que no ya sólo acababa de apuñalar a la República Española, sino que se expandía, como una lava de muerte, por todas las ciudades y campiñas del continente europeo. Recuerdo que yo escribía, al zarpar de los litorales franceses camino de América, estos versos sobre mi vieja Europa: "Ahí quedas, vieja Europa, sacudida/ de Norte a Sur, de Oriente hasta Occidente/ Hora de la partida/ Te abandono apagada, tristemente encendida/ Con otra luz espera volverte a hallar mi frente".

Abandonaba una Europa a oscuras, tan sólo iluminada por el fuego de los cañones y las bombas incendiarias que llovían del cielo. Casi 11 años iban a cumplirse en 1950 de estos versos, cuando yo, acompañado del siempre valiente y peligroso José Bergamín, remontaba las nubes del Atlántico de regreso a ese viejo mundo que nos diera la vida, y con ella el orgullo de todo lo que somos.

"Con otra luz espera volverte a hallar mi frente".

Vuelo de maravilla sobre el mar. Vuelo conmovido sobre los montes, los campos y las ciudades, amaneciendo, de nuestra España. Vuelo ilusionado a In-

glaterra, rumbo a Sheffield, a la magna asamblea de la paz, a unir allí mi voz a la de todos, en nombre de tantos españoles de aquellas orillas americanas.

"Con otra luz espera volverte a hallar mi frente".

Si, con otra luz, bajo otra atmósfera distinta a la de aquellos días de oscuridad y de espanto soñaba yo encontrar a Europa, de la que Gran Bretaña iba a ser la primera tierra suya que tocarían mis pies después de tantos años de ausencia.

El aeródromo de Northolt apareció de pronto en un desgarrón de la bruma. Y con las tímidas luces encendidas para alumbrar un poco la larga tarde otoñal que se borraba entramos José Bergamín y yo a la Inglaterra del Gobierno laborista de mister Attlee, representada —¡oh, sorpresa!— por los seis más selectos detectives de Scotland Yard —esto lo supimos después no sé por qué diario—, que con una elegante distinción muy británica nos esperaban rígidos, como seis rubios palos, tras unos pequeños pupitres con aire de colegio. Media hora de interrogatorio, acompañado de las más corteses inclinaciones de cabeza, de las más hipócritas sonrisas, distribuidas convenientemente entre el deliberado candor de las preguntas. Y como disparo, de pronto, la esperada: "¿Viene usted al Congreso de la Paz?"

Como objeto del viaje escrito en mi visado, concedido por el consulado británico de Montevideo, ponía: "Estudios y conferencias". Conferencias, era cierto que tanto Bergamín como yo las hubiéramos dado en las universidades de Cambridge y Oxford, en donde viejos hispanistas amigos nos esperaban; es-

tudios que en las grandes pinacotecas de Londres sobre todo yo hubiera hecho, para ampliar mi libro de poemas dedicados a la pintura. "Sí, asistiría, ¿y por qué no?, al Congreso de partidarios de la paz, autorizado por su Gobierno", le dije. "Sé que viene una delegación de republicanos españoles. Sé que vienen en ella Pablo Picasso y el doctor Giral, nuestro presidente del Consejo de Ministros de la República Española en el destierro".

Una nueva sonrisa, la más larga y páfida de todas, me dedicó, levantándose a la vez de su pupitre y diciéndome: "Ahora tengo que ver su equipaje".

Ver, por lo que pude ver yo luego, era sólo otra fórmula distinguida en la manera de hablar de aquel detective, porque me revolvió de arriba abajo el equipaje, desventrándome todo, poniéndolo imposible, sacando fuera, de entre mis calzoncillos y camisas, algunos ejemplares de mis libros de versos (que se encuentran en todas partes, incluso en las librerías de Londres), un borrador de mi Cantata de la paz y una serie de conferencias, escritas a máquina, sobre Garcilaso, Fray Luis, Góngora, Quevedo, García Lorca y Machado. Estas eran las terribles materias explosivas que escondía mi equipaje. Todo lo manuscrito y mecanografiado se lo llevó el astuto y elegante detective de mister Attlee mientras un nuevo policía me conducía al bar del aeródromo, en donde otros policías, leyendo, distraídos, las patas sobre las mesas, me recibieron sin mirarme. A todo esto, poco después hacía su aparición en aquel mismo bar José Bergamín, a quien también otro selecto detective había interrogado y registrado por su parte. Venía Bergamín bastante sonriente, alimentando ciertas posibles esperanzas de traspasar las puertas de la aduana y dirigirse libremente, como en país de tradición tan liberal era lógico, al lugar del Congreso —Sheffield—, no muy distante de Londres. Pero..., nuestros cariñosos y atentos detectives no consintieron ni por un momento dejarnos de mostrar su simpatía.

Primeramente me tocó a mí. Apareció de nuevo el mío, quien después de entregarme mis originales me pidió le enseñara todo cuanto tuviese en los bolsillos. No debió de satisfacerle mucho mi autorregistro, pues, luego de mostrarle la cartera y el cuaderno de direcciones, me registró él con sus propias manos, convencido sin duda de encontrarme, tal vez en el hoyo de una axila, alguna misteriosa bomba atómica de fabricación... uruguaya. Terminada tan fina y sutil tarea me entregó un estrecho papelito amarillo en el que decía que por el artículo primero —es decir, sin más explicaciones— no se me consentía la entrada en el Reino Unido, en la gran patria de Shakespeare, de Cromwell y el Gobierno socialista de mister Attlee.

Momentos después, con el casi ilusionado Bergamín hicieron lo mismo: o sea, que por medio de otro papelito amarillo y el fulminante artículo primero le dejaban recluido en aquel bar del aeródromo, cerradas para él, con 17.000 llaves, las puertas de Inglaterra. Cuando nos quedamos solos, siempre en aquel mismo bar —que Bergamín llamó con mucha gracia "bar de concentración", en vez de campo—, me contó que los dos detectives que a él le habían investigado le preguntaron que "cómo él, tan grande y católico escritor, se atrevía a cometer el grave error de viajar acompañado de un tipo como yo", dándole a entender que sin mi seguramente no le habrían prohibido la entrada.

¡Oh, pobre mister Attlee! Yo me acordaba, durante aquella noche que nos hicieron pasar sentados en una mala silla, que fui su acompañante, su guía por los heroicos frentes de Madrid, nuestra invencible capital de la gloria. Y me acordaba también cómo con su acompañante, la diputada laborista Hellen Wilkinson, en una fiesta del teatro Español a la que con ella fue invitado, pedía a voz en grito a nuestros combatientes: "¡Resistid! ¡Resistid!", pues el poder para él y los de su partido lo consideraba





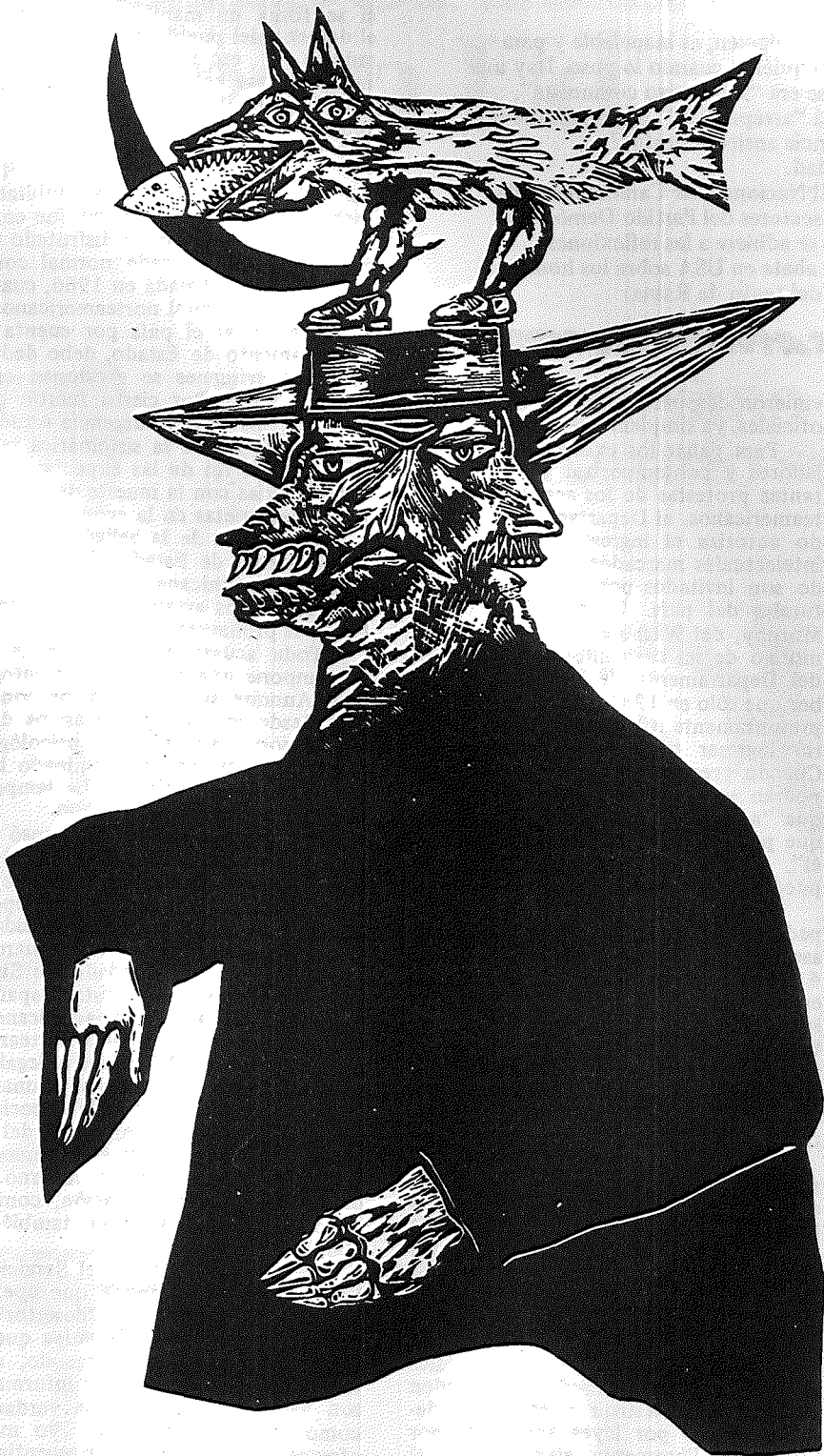
Mario Arregui



Martín Arregui

El lector de Uruguay no requiere que le sea presentado Mario Arregui, cuya colaboración no podía faltar en *Jaque*, y quien nos alcanza los materiales que hoy publicamos. Autor de algunos relatos memorables, Arregui gusta decir que los que escribió son "unos 40, pero como los realmente buenos son tres, en realidad soy autor de tres cuentos. De los otros, hay algunos que arriman." Figura clave de la generación del 45, el timbre propio de la narrativa de Arregui es una de las contribuciones más perdurables de aquel grupo. "De lo que se trata es de escribir para el servicio de la literatura", es otra afirmación de Mario. La ilustración que acompaña es debida a uno de sus hijos, José Martín Arregui, que avanza asimismo hace tiempo por caminos propios.

El Diablo no duerme



La vastísima noche, aunque de luna muy chica, no tenía nada de lóbrega. Doradilla trotaba con soltura y el camino entre campos abiertos estaba liso y no sacudía demasiado el charret. En éste van un hombre joven y un niño de más o menos diez años de edad.

La yegua ha visto antes que el hombre lo poco que puede verse de un alambrado transversal y su correspondiente portera: cambia el trote por el tranco y se detiene por sí sola. El hombre entrega las riendas al niño y va a descender del vehículo.

—Pasalo vos —dice—. Pasá con cuidado y sujetá bien.

—Tengo fuerza de sobra —dice el niño.

El hombre ha abierto y ha cerrado la portera y el niño ha pasado y detenido el charret. Vuelve el hombre a ocupar su lugar en el pescante y dice:

—Dame las riendas.

—Tengo fuerza de sobra —repite con orgullo el niño.

—Ya sé —dice el hombre, tomando las riendas y haciendo chasquear los labios para que la yegua reanude su trote—. Por lo que se ve tenés mucho más fuerza que Doradilla— bromeaba después.

—Tío —dice el niño—, ¿por qué la luna está tan así?

—¿Cómo?

—Tan chica, tan torcida...

—Porque sí. La luna está grande o está chica según quiere, al dictamen de ella. Y a veces se esconde por unos días, también al dictamen de ella.

—La luna es de agua, ¿verdad?

—No, dicen que es de piedra. Andá calladito, por favor.

—¿Y por qué no se cae?

—Yo no sé; preguntale a la maestra. Te dije que fueras calladito.

Aquel hombre sentía un cariño muy grande por aquel niño, el único hijo de la hermana en cuya pequeña estancia vivía y trabajaba. El niño, a su vez, tenía una verdadera devoción por el tío que con frecuencia jugaba con él casi como si no hubiera nacido veinte años antes, que era por lo general quien le ensillaba el petizo y lo sacaba al campo, que le había hecho una cometa y le ayudaba a remontarla, que le permitía acompañarlo en cortos viajes de charret...

El niño va silencioso pero no se contiene más:

—¿Te pasa algo, tío?

—No, m'hijo. No me pasa nada.

No miente el hombre: es muy verdad que no le está pasando nada en especial. Pero algo que no se pregunta qué es (algo que sin duda tiene que ver con el tamaño y las implicancias de la noche) le hace preferir el silencio a toda conversación. Con una voz blanca dice como para sí:

—Es lindo ir callados...

El niño, como si no lo hubiera oído, pregunta:

—¿Cuántas porteras nos quedan?

—Tres.

—En todas voy a pasar yo el charret, ¿verdad?

—Sí. Andá callado, mejor.

Otra vez la yegua ha visto con antelación al hombre: otra vez cambia el trote por el tranco y otra vez se detiene por su cuenta ante una portera. El hombre entrega las riendas al niño, salta al suelo... Cuando vuelve al charret, el niño aprovecha la devolución de las riendas para preguntarle:

—¿No te parece, tío, que hay menos estrellas que otras noches?

—No sé. Tal vez...

—¿Dónde están las que faltan?

—No puedo saberlo. Estarán durmiendo.

—¿Las estrellas duermen?

—Y sí... Tendrán que dormir. El único que no duerme es el Diablo, dicen.

—¿Por qué, tío?

—No sé. Pero tu abuelo siempre decía que el Diablo no duerme.

—Mi abuelo era tu papá y se murió cuando yo era muy chico, ¿verdad?

—Sí; no preguntés lo que sabés. ¿No podés ir callado?

—Contame cómo decía mi abuelo.

—Me decía que tuviera cuidado, que no facilitara, que no me olvidara de que el Diablo no duerme.

—¿Y dónde está el Diablo, tío?

—Dicen que en todos lados, que anda como bola sin manija.

—¿Y es cierto que es malísimo?

—Malísimo, sí —dice el hombre—. Malísimo —repite, sonriendo a la broma que acaba de ocurrírsele. Y agrega—: No me digas más tío; ahora no soy tu tío, ahora soy el Diablo.

—¿Quiéñ?

—El Diablo. Mandinga. Me volví el Diablo.

—¿No, tío!

—Sí, Mandinga soy ahora. Mañana capaz que vuelvo a ser tu tío pero ahora soy Mandinga. Andá callado.

—No seas malo, tío.

—Te digo que no soy tu tío —ahueca la voz el hombre—. Soy el mismísimo Mandinga —reafirma con voz cavernosa.

—Pero tío...

—Callate. A Mandinga hay que hacerle caso.

—¿Y dónde está mi tío?

—Me lo comí —resuena la voz gruesísima—. Mañana tal vez lo cague entero pero ahora lo tengo comido. Andá callado si no querés que me lo coma para siempre.

Un gran miedo invade al niño, que tiembla y calla. Sabe que su tío inventa disparatadamente pero él vive la mentira del mismo modo que vive la pesadilla un durmiente que sabe que sueña. Está a punto de soltar el llanto y siente una racha de frío y le castañetea los dien-

tes. Cierra los ojos y comienza a oír como nunca los crujidos del charret, los cascos de la yegua y el silencio del campo dormido.

Doradilla se detiene ante otra portera, el hombre dice "Agarrá las riendas" con su voz habitual. El niño abre los ojos y tiende la mano y cree notar que las riendas están extraordinariamente calientes. El hombre salta a tierra, el niño mantiene los ojos bien abiertos y recuerda, con asco y terror que lo estremecen, haber oído decir que el Diablo vive entre los fuegos del Infierno.

Aquel niño había visto una vez, en un almanaque, un dibujo del Diablo: rojo y de cortos cuernos y barbita en punta, con una cola como de enorme gato, esgrimiendo un tenedor descomunal... Ahora mira con una atención casi dolorosa la sombra que abre la portera y se hace a un lado para dar paso al charret. No es roja, no, y no se le ven cuernos, pero está como rodeada y acentuada por una claridad inquieta que es más que la de la débil luna, que no puede ser natural, que hasta podría mostrarse rojiza o revelarse como de fuente roja. No tiene cola visible pero en cierto momento (al inclinarse hacia el llamador de la portera, que es de cimbra) algo, una cola secreta?, ha empujado hacia atrás las amplias bombachas de tela gris... El charret avanza unos metros y se detiene, sin que el niño —que cada vez duda menos del avatar de su tío— sepa si la yegua ha actuado o no por exclusiva cuenta propia.

—Dame —dice el hombre, que acaba de subir.

El niño entrega las riendas cuidando temblorosamente no rozar la mano que las pide. La yegua reanuda su trote.

—Tío... —aventura, minutos después, la voz del niño.

—Don Mandinga, acordate —rectifica la voz gruesa.

El niño calla. Tiene la boca seca y ya apenas contiene las ganas de orinar. Al fin consigue decir:

—Quiero hacer pichí, tío.

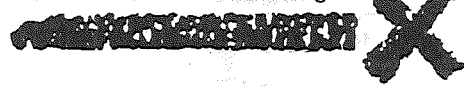
—Así no se habla —trueno como lejano la voz—; hay que decir Quiero mear, don Mandinga... Esperá un poco. Mearemos los dos en la portera que viene. El Diablo también mea, ¿no sabías?

Doradilla se detiene ante la última portera. El hombre dice "Bajá si querés mear" y salta al suelo y sujeta con una manea las patas delanteras de la yegua. Luego gira sobre sí mismo y se pone a orinar de cara a la luna.

El niño ha descendido con dificultad y camina sobre piernas flojas hacia la parte de atrás del vehículo. Piensa en huir pero la noche inmensa y el campo sin límites lo acobardan, y al miedo y el frío se les suma la cólera del animal acorralado. Sus dedos no se entienden con los botones de la bragueta; se orina en las ropas, el líquido tibio le corre hacia abajo por las piernas. Rompe entonces a llorar, silenciosamente. Lloro de humillación, de impotencia, de rabia que crece... Levanta con furia el equilibrio y se golpea la cabeza contra el ángulo de un cajón que hay en ella (un cajoncito alargado que contiene, él lo sabe bien, una pesada llave de hierro que se usa para sacar las ruedas cuando es debido engrasar los bujes), y el fuerte golpe, que siente casi como una agresión, le corta instantáneamente el llanto.

El hombre había abierto la portera y acababa de acullarse para desmanear la yegua cuando la boca hexagonal de la llave le cayó violentamente en la nuca. Emitió un grito ronco y se dobló hacia adelante, de rodillas, los antebrazos apoyados en tierra. Doradilla, alarmada, intentó un bote y lo empujó a un lado con sus cañas maneadas. Otro mazazo de la llave en la nuca lo abatió de bruces, si bien siguió quedando semiarrodillado. El deslizamiento de la campera marrón dejó ver una gran medialuna de camisa en la zona de los riñones; a pesar de lo mezquina que era la luz, sobre esa camisa de color muy claro se destacó con cierta nitidez el mango negro del cuchillo que usaba en la cintura; el niño tendió la mano... Y nadie oyó la carcajada del Diablo cuando la puñalada, que fue mortal, penetró oblicuamente por debajo del omóplato izquierdo.

Mario Arregui



Estados Unidos y los escritores latinoamericanos

212 (D) 3 (a) (28):

Trampa 28

Angel Rama

Bajo el mismo título con que lo publicó Angel Rama en "El Nacional" de Caracas, recogemos un extracto de su explicación (o de su denuncia) sobre las circunstancias en que debió abandonar EE.UU. Angel, que ejercía allí la jefatura del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Maryland, cuenta la sorpresa que le produjo que las autoridades de inmigración no le renovasen su residencia, por causa del número 28 que aparecía en su pasaporte y que lo sindicaba como... "subversivo comunista".

Según explica, este sambenito, cuando cae sobre alguien, es inapelable y para siempre. No se sabe nunca por qué se asigna ni quién o cuándo lo puso. Hay una sola manera de arreglar la cosa: confesar que se era "subversivo comunista", aunque no sea verdad, pero agregar que se está "arrepentido". Y probar que se ha hecho por lo menos por cinco años, militancia anticomunista (!).

Ni qué decir que Angel se negó a esta indignidad.

Al publicar por primera vez "Trampa 28", "El Nacional" de Caracas recuerda que núcleos universitarios norteamericanos y sectores del Partido Demócrata protestaron por "esta medida oscurantista" y se adhiere a las reflexiones "acerca de la cacería de brujas que todavía se abate en USA sobre los hombres de pensamiento". El que sigue es el extracto del texto de Rama:

Si a un norteamericano se le dijera que un escritor puede ser juzgado y condenado sin que se le formulen cargos, ni pueda defenderse, diría que esas son las visiones apocalípticas de la literatura (El proceso de Kafka o 1984 de Orwell) o conocidas prácticas soviéticas.

Y bien, no. Según mi experiencia personal, son prácticas habituales de la burocracia norteamericana de Inmigración. Lo dice textualmente el Servicio de Inmigración (Baltimore, 7/30/82) al denegar el pedido de visado que en mi nombre formuló la Universidad de Maryland para que pudiera enseñar literatura en su Departamento de Español, para lo cual me había reclutado como "académico distinguido". Después de transcribir toda la McCarran-Walter Act, concluye diciendo:

Después de revisar los antecedentes del solicitante y otra información correspondiente al caso, incluyendo material confidencial que, de acuerdo al Título 8, Código de Regulación Federal, 103.2 (b) (2), no puede ser discutido en esta decisión o permitirse su revisión, debe concluirse que el solicitante es inadmisilible en los Estados Unidos.

Sé que no soy una excepción, sino más bien otro ejemplo de las malas relaciones que las autoridades de USA mantienen con los intelectuales latinoamericanos. Esa amplitud del asunto merece una información lo más objetiva posible.

Conocía de antiguo la existencia de un "problema", aunque no su significado cabal, pues toda vez que solicité visado respondiendo a contratos académicos, tuve que esperar la concesión de un "Waiver" que, con variadas demoras, siempre llegó. Nunca me fueron explicadas las razones del trámite ni el misterioso código que aparecía al pie de los visados: 212 (d) (3) (A) (28). Lo supe en 1980, cuando al solicitar visado para dictar un curso en Princeton University, el funcionario del Consulado de la ciudad en que estaba veraneando (Barcelona, España) exclamó, azorado: "Ud. es 28, subversivo comunista". Compartimos la sorpresa: él quizás porque no podía entender que Princeton contratara a un comunista; yo, porque de las muchas inculpaciones que se me pudieran dirigir, se hubiera elegido la más inverosímil.

Los escritores comunistas, que no pueden viajar a USA, disponen compensatoriamente de otra fortaleza (URSS) lo que ha creado un doble exclusivismo: cuando después de un cuarto de siglo se permitió a Pablo Neruda entrar a USA para una conferencia de PEN Club, presidida por Arthur Miller, los escritores cubanos publicaron una carta difamatoria contra él. Fue un ejemplo de la incoherencia reglamentada a que estaban entrando, pues muchos de los firmantes

vinieron después a USA, ya en misiones oficiales, ya simplemente exiliados.

Para paliar los excesos de estos celadores y temporizar con las constantes protestas de los académicos norteamericanos, el Departamento de Estado autoriza el ingreso temporario de intelectuales marcados con el 28, cuando son invitados por instituciones culturales del país. La periodista Carole Murphy, del Washington Post, que con motivo de mi caso interrogó al vocero del Departamento de Estado, pudo saber que sólo en 1981, a 23.300 personas presuntamente subversivas, se les permitió ingresar temporariamente a USA. Cuando preguntó si tales clasificaciones podían ser modificadas se le contestó que "a menos que hubiera información que pudiera refutarla, permanecerá con él". De la dificultad para refutarlas puedo dar testimonio.

Nunca tuve noticia de la revisión pedida a pesar que el embajador me aseguró que esa tarea llevaría sólo 3 o 4 meses, nunca fui consultado aunque en ese tiempo era becario de la Smithsonian Institution (Wilson Center for International Scholars) a sólo unos pasos del Departamento de Estado, al cual escribí dos veces pidiendo simplemente "ser oído", sin obtener respuestas.

Comencé a comprender el funcionamiento del sistema y cómo se desliza a la arbitrariedad, cuando pude leer la McCarran-Walter Act, ¡que es de 1952! No me corresponde discutirla pero algo puedo decir sobre su aplicación a los latinoamericanos. Se refiere a anarquistas y comunistas, no por sus ideas, como precisa, sino en cuanto actúen como "subversivos", entendiendo por tales quienes procuran o enseñan, o difunden escritos, para destruir el estado de derecho, fijado por leyes aprobadas por Congresos libremente elegidos por el pueblo, mediante la violencia. Estrictamente correspondería a terroristas o panegiristas del terrorismo.

Creo sin embargo que lo que perturba más a los informantes de Inmigración es otra cosa: ¿qué hacer con quienes censuran las acciones norteamericanas en el continente, las intervenciones militares, las complicidades con gobiernos despóticos, las exacciones de las corporaciones económicas? Sobre esto obviamente nada dice la McCarran Act e ignoro si existe una ley que nos prohíba a los latinoamericanos censurar la política exterior de USA a su intervencionismo en nuestros países.

Quienes hacen estas críticas pueden ser comunistas, pero mayoritariamente no lo son. Pertenecen a variadas posiciones políticas y si algo los agrupa es el conocido y "feroz" nacionalismo latinoamericano, amasado de orgullo y resentimiento, de altivez y frustración, como si todos fuéramos personajes faulnerianos.

Las persecuciones nos han acostumbrado a la "mirada selectiva del perse-

guidor" que, de una realidad compleja, sólo percibe y recorta las pruebas de una acusación ya decretada. Los aprendimos en las requisas de las bibliotecas privadas, los policías detectaban de inmediato en nuestros anaqueles las obras de Marx o el Che Guevara (a las que agregaban algunas muestras de ignorancia, por lo común: La roja insignia del coraje o Caperucita roja) y jamás percibían que a su lado estaban la Biblia, las obras de Freud, los libros de Tocqueville, Lévi Strauss, Talcott Parsons o Chomsky, en fin, la batería bibliográfica de un intelectual contemporáneo. Lo mismo le ha pasado a los informantes de los consules: si alguien ha atacado la política norteamericana, si es miembro de una asociación de escritores a la que también están afiliados comunistas (¿y cuál no!), si se firma un manifiesto reclamando el derecho del pueblo a derribar las dictaduras, ese es un subversivo comunista. Ingresar entonces a una ordenada distribución donde los "malos" son reunidos en un casillero: 212 (d) (3) (A) (28), el pintoresco escotillón 28.

Así debo haber llegado yo a él hacia 1969 o 1970, y lo digo dubitativamente, puesto que jamás me fue comunicado. Dado que había disfrutado previamente de un visado normal concedido por la Embajada en 1966, cuando el agregado cultural norteamericano me invitó a visitar el país por cuenta del Departamento de Estado, debo deducir que mis crímenes se escalonaron entre 1966 y 1970. Por cierto fueron años terribles: los de la insurgencia estudiantil del '68, los de la sistemática represión, los del fin de las expectativas revolucionarias con la muerte de Guevara, los de las grietas en la economía alegre y confiada, los de la beligerancia sobre el continente de Estados Unidos desde lo de la Dominicana, en tanto los tanques soviéticos arrasaban onerosamente con la primavera checoslovaca.

Toda acusación, por irrisoria que sea, impone una revisión y un autoanálisis. Aunque sus modelos los conocemos desde los ejemplos clásicos de la Inquisición, sus efectos psicológicos e intelectuales los ha examinado la literatura del siglo XX, de Le temps du mépris hasta Darkness at noon.

Por mucho tiempo se pensó (yo también) que ese procedimiento, al que no le basta la pública discusión de cargos y descargos, y reclama el "arrepentimiento" de una conciencia, nacida de la totalitaria concepción vanguardista fijada por Lenin y heredada por Stalin, pero desde que lo he visto reaparecer entre los militares latinoamericanos e infiltrado en la burocracia norteamericana, a espaldas del régimen legal del país, he vuelto a pensar que es una pervivencia religiosa dentro de la sociedad moderna, o acaso la perversión del pregonado racionalismo de ésta, como sospecharon Horkheimer y Adorno. La diada de culpa y expiación, como la concebía Dostoiewski, o también la Margaret Mitchell.

Para no ser menos, el Servicio de Inmigración me propone que apele su decisión en calidad de "desertor", es decir, que reconozco la culpa que me imputan y que estoy negando, aceptando así que los secretos informantes son agentes divinos de la verdad. Y como si fuera poco, que yo mismo ofrezca pruebas de mi "arrepentimiento" y de mi voluntad de "enmienda" (como decía el sacerdote que me confesaba de niño) de "haber evidenciado una activa oposición al comunismo en los últimos cinco años".

Como un sano ejercicio autoanalítico (semejante al de Wright Mills cuando decidió ser psicoanalizado) procuré examinar mi pensamiento en esos años, aposentándome en la Biblioteca del Congreso a leer microfilms de revistas viejas. Debo aclarar que pertenezco al tipo de intelectual con organizada capacidad de trabajo, de modo que he acumulado una veintena de libros de ensayística literaria y otras tantas antologías y ediciones críticas, amén de haber dirigido largas colecciones editoriales.

Dado que por el típico pecado de orgullo intelectual nunca he querido pertenecer a ningún partido ni me he afiliado a ninguna organización política, razoné que la inculpación sólo podía referirse a mis escritos no recogidos en libro (pues éstos versan sobre temas tan "subversivos" como Rubén

Darío, la poesía gauchesca, la novela contemporánea) que deberían calzar en el apartado F de la McCarran Act: "extranjeros que predicán o enseñan la destrucción por la fuerza, la violencia u otros recursos anticonstitucionales del gobierno de los Estados Unidos o de todas las formas de ley". Razoné que era un juicio a las inferencias políticas de mis artículos, sobre temas culturales, aunque entonces era aún más absurdo el secreto con que se resguardaban las acusaciones.

Al periodista del Baltimore Sun, Fred Hill, que lo interrogó, el señor Wallace Gray, quien firmó la denegación del visado, respondió: "Todo es información confidencial, es secreto". Dado que su negativa se basaría en artículos publicados (¿de qué otro modo puedo derrocar al gobierno de USA?) nada más fácil que transcribirlos agregando la consabida llamada al pie, para indicar la procedencia. Tendría una suplementaria utilidad, pues informaría a los intelectuales norteamericanos de cuáles son las ideas que no pueden expresarse públicamente.

Leí mis artículos de esos años fatídicos, oscilando entre los dos habituales escollos en que naufragar (Escila y Caribdis): avergonzarse o exaltarse. Triunfó este último, lo que es peligroso si se recuerda la frase de Unamuno de que quien no se contradice es un tonto. En todo caso lamento no haber encontrado pruebas de subversión y si mis muy enraizadas convicciones democráticas que me he acostumbrado a atribuir al hecho de haber sido hijo de inmigrantes pobres y haber sido educado en la abierta sociedad democrática del Uruguay, primer modelo latinoamericano de una social democracia, bastante antes que los conocidos ejemplos europeos.

Encontré dos grandes temas (u obsesiones) donde los asuntos literarios tenían implicaciones políticas. Uno fue la represión intelectual en la Unión Soviética, a través del análisis de las Memorias de Ehrenburg, la reaparición de los escritos de Isaac Babel, los viajes de Evtushenko como heraldo de una apertura que duró poco, el premio Nobel de Sholiov luego de que Sartre lo rechazara, el impacto de la novela de Solzhenitsin Un día en la vida de Iván Denisovich, la monstruosa condena a Daniel Sinlasky por haber dicho del "realismo socialista" lo mismo que yo pensaba de tan infausto dogma estético, todo lo cual no dejó de provocar la consabida polémica con el diario comunista del país que salió a decir cosas antológicas como que el arte de Picasso era ejemplo de esa estética. Otro fue la intervención de los servicios secretos norteamericanos (la CIA en particular) en la vida intelectual y en la organización de planes de investigación sociológico-militar (como el famoso Camelot que provocó el clamor de los académicos norteamericanos) que concluyó creando la desconfianza para todo buen estudioso norteamericano, pues no bien aparecía por el sur diciendo que venía a investigar "la plaga del mosquito" se le clasificaba (simétricamente) como agente de la CIA y las Universidades le cerraban sus puertas. Este gran tema tuvo su epicentro en la infausta financiación por la CIA del Congreso por la Libertad de la Cultura, a la cual dediqué varios artículos saqueando impunemente la serie que acababa de publicar The New York Times, al tiempo que mantenía la consabida sangrienta, polémica de turno.

Siempre supe que este autoanálisis era vano e incluso dañino. Obliga a exprimir el significado de textos que ni siquiera pueden haber sido considerados por una acusación que parte del secreto de los cargos. Este secreto es indispensable al sistema (aunque con él se vayan al diablo Beccaria y doscientos años de derecho penal) porque si consules e informantes dejan de ser arcángeles divinos y pasan a ser meramente hombres con sus errores y prejuicios, actuando sobre el cambiante panorama de la historia, se desnuda el aparato represivo y mostraría su insensatez. Que una ley, aprobada por el Congreso para evitar que mediante violencia se destruya el régimen legal de que se enorgullece el país, recurra a procedimientos flagrantemente ilegales, dice a las claras que es contraria al sistema democrático. No es Trampa 22; es Trampa 28.

Tome asiento. Tenemos una noticia importante para Ud.

A partir del próximo jueves,
nuestro semanario se hace revista.

Jaque

Revista los jueves

Porque ya nada es igual



Francisco Espínola



"La caña es mala y es güena"

Después de cenar, el Mellizo y Tizón abandonaron la fonda y se dirigieron hacia un despacho de bebidas en las afueras del pueblo. Avanzaban por un callejón bordeado de yuyos, con ranchos dormidos y perros siempre despiertos.

— Aura que Serapito está juera'e peligro, y que podíamos estar aquí lo más lindo, pasándonos una güena temporada, a don Basualdo li ha dentrao porqu'el puesto está solo...

— ¡Y qué se le v'hacer! ¡Marchamos mañana, nomás!

— ¡Guardia la zanja, Tizón! Este... ¡allí, en aquella luz es, ¿no?

— Si. S'está muy bien. Hay güen guitarrero, güena caña. Y el bolichero es un negro muy gente... ¡Mirá quién pasó ahí!

Un hombrillo había cruzado casi junto a ellos, con rumbo como hacia el centro.

— ¿Quién era?

— El curandero qu'estaba preso con nosotros.

— El Mellizo retrocedió, corriendo tras el hombrillo que, a grandes pasos, seguía de largo.

— ¡Eh! ¡Don! ¡Párese! ¡Ya no conoce a los amigos? Yo soy aquel que...

Sorprendido, el otro se detuvo. Y, en seguida abrió los brazos.

— ¡Compañeros! ¡Ustedes no saben la alegría que m'están dando! Yo recién ayer salí de la prisión. Me pusieron en contacto con una manga'e perularios. Yo decía entre mí: ¡Qué diferencia con aquellas personas que daban gusto tratarlas!

Lo dejaron un rato contar sus vicisitudes. Luego, el Mellizo interrumpió:

— Güeno, venga, vamos a tomar algo allí.

Miró el curandero hacia el lugar indicado. Y respondió, tartamudeando:

— No, miren, disculpenmén que no los acompañe. Ya ven, yo ando d'entre casa. Miren, hasta'e sombrero'e paja...

Vestía los mismos pantalones por encima del tobillo, el mismo saco rabón y de mangas cortas que tenía en el calabozo.

— Pero avise, amigo, ¿quién se v'andar fijando en eso?

Era sincero el deseo de seguir su camino. Mas tanto hicieron los otros que, muy contrariado, extrañamente cohibido, el curandero entró con ellos al boliche.

Era un salón de piso de ladrillos carcomidos, iluminado por dos grandes lámparas a kerosene que pendían del techo. Entre el mostrador y la menguada estantería, se movía el dueño de casa, un negro de mucho sombrero puesto, que tenía a mano un gran vaso de caña, del cual bebía, de cuando en cuando, pequeños sorbos. Sobre el mostrador, en una fiambreira de alambre, adivinábanse chorizos, huevos, queso, trozos de carne asada.

En un ángulo del salón, dormitando estaba un hombre flaco, alto, con una guitarra entre las piernas, posada en el suelo.

Al sentarse alrededor de una mesa, después de afianzar trabajosamente las patas de los asientos, el curandero lanzó, como al descuido, una mirada al negro tabernero. Y se topó con sus ojos flamígeros, clavados en él. Se achicaba

A partir de enero de 1935 Francisco (Paco) Espínola publicó en la "Revista para los Hogares Argentinos", suplemento semanal del diario Crítica de Buenos Aires, una serie de pequeños relatos, bajo el título de "Las veladas del fogón". En los mismos aflora con mayor nitidez que en otros de sus textos la calidad de narrador oral, tan celebrada, y de la que quedaron registros grabados. Con una serie de personajes fijos (el viejo Don Basualdo, Serapito, la Negra Toribia, Tizón, el mellizo Juan), las "veladas" no sólo se inscriben dentro de toda una tradición del periodismo y la narrativa periódica rioplatense, sino que apuntan ya en embrión temas y rasgos estilísticos que aparecerían en la obra posterior de Espínola, desde la articulación del entorno y los diálogos hasta escenas concretas que se desarrollarían plenamente en su Don Juan, el Zorro. No recogidas hasta hoy en volumen, JAQUE incluye aquí una de ellas, perteneciente a un libro de próxima aparición, que editará Arca en Montevideo.

todo, cuando oyó que el Mellizo le preguntaba:

— ¿Cómo me dijo su nombre, y disculpe, señor?

— Cipriano Camargo, a sus órdenes — respondió el curandero.

— Yo soy Juan Barcelón. Y este amigo se apelativa Domínguez.

— Tanto gusto en conocerlo.

El del sombrero de paja se lo quitó; se incorporó a medias y extendió la mano.

Se les acercó un pardo que hacía de mozo.

— Yo, caña grande. Este, caña grande. ¿Y usted, Camargo?

El curandero pidió caña, también. Y en cuanto el mozo se alejó, bajó la voz y dijo, sonriendo bondadoso y persuasivo, acomodándose el sombrero:

— La caña es un veneno, muchachos. Yo pedí caña por seguirles la corriente. Pero eso ataca el hígado, el riñón y, a la larga, la cabeza. Cuando ataca la cabeza viene lo que se llama

delirio extremo, qu'es el delirio pior que se conoce. Nosotros, en un caso d'esos, tenemos que cruzarnos de brazos...

¡Claro qui a la joventú no se le puede decir nada! — agregó rápidamente, al ver que el Mellizo había puesto cara de arrepentimiento y ya buscaba al mozo con la vista con intención de anular el pedido. A la joventú le gusta la caña... Y está bien, pa eso es joven, pa eso vive inorando lo qu'es el mundo, ¿noverdá?

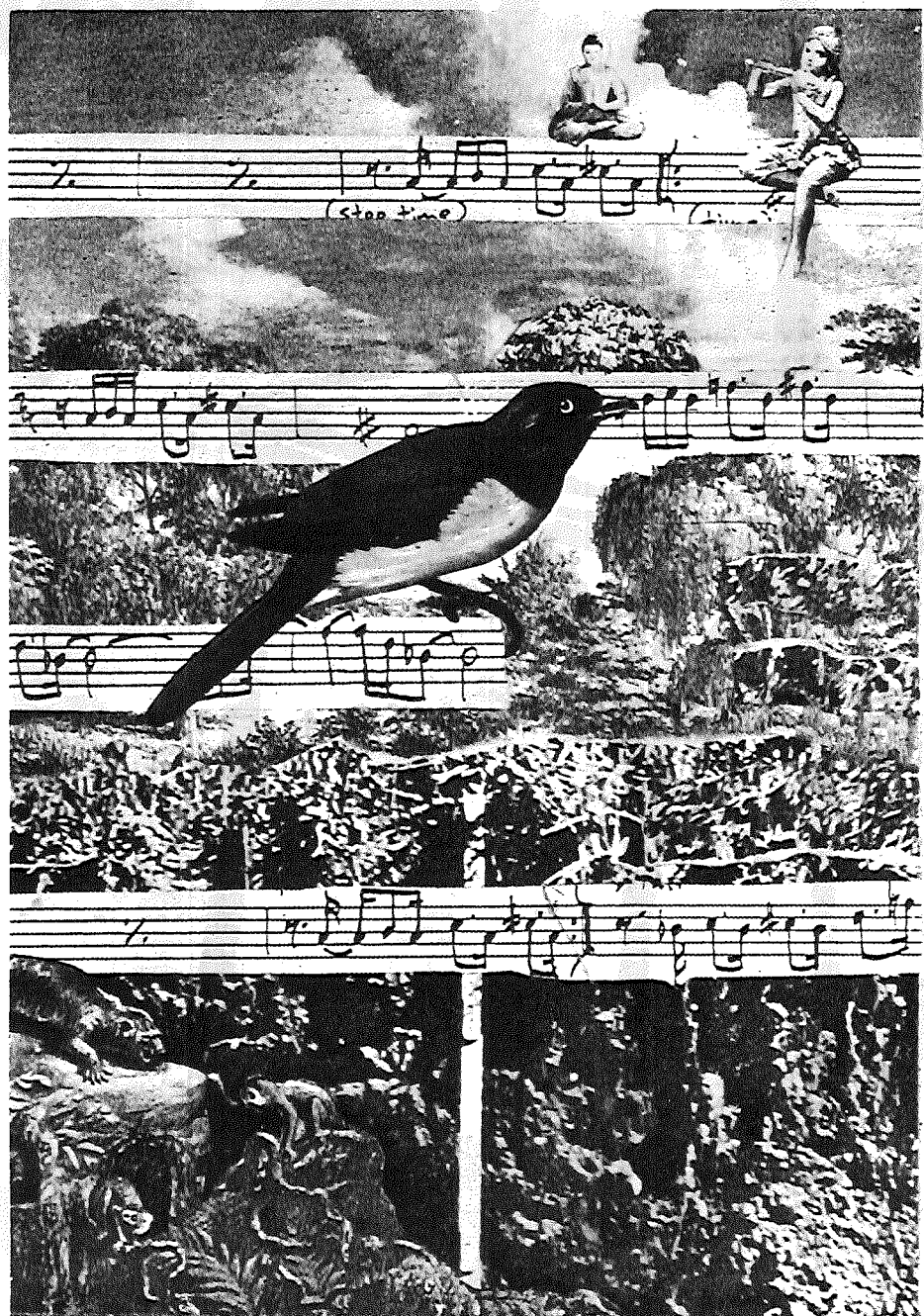
Adoptó un aire más condescendiente, más paternal, aún.

— Yo tengo un dicho, muchachos, qu'es clavao. Yo siempre digo que la joventú es la joventú.

El pardo trajo las copas.

— ¡Salú! — dijo el curandero. Y se bebió media de un trago. Luego, agregó:

— Pero como yo les digo una cosa, les digo la otra: La caña es mala y es güena. Como desinfestante, por ejemplo, nosotros la usamos mucho. Un cóligo di agua, sin ir más lejos, usted puede atajarlo lo más bien...



Se oyó un rasgueo. El curandero aprovechó esto para interrumpirse y mirar, como sin querer, al dueño de casa. Este, por encima de sus lentes, lo estaba mirando fijo.

El de la guitarra empezó un estilo. Sus manos temblaban sobre el encordado. Y el miserrimo instrumento, como podía, expresaba la honda tristeza, el amor, la vaga esperanza del hombre flaco y alto que la estremecía.

Del ensueño en que los había hundido la guitarra surgieron Tizón y el Mellizo cuando oyeron decir al curandero, con tono de suficiencia:

— ¿A que ustedes no saben? La música es también remedio. Uno atiende música y es otro. Por ahí, analizando ustedes solitos, sacan la cosa. Yo tuve un caso, una vez, dehauciado por sinfinidá'e dotores: la hija di un estanciero, perdida'e nura-ténica, como decimo nosotros. Es lo qui ustedes le dicen manática; pero el verdadero nombre que tiene es nura-ténica. L'hombre me tenía fe porque li había levanta'o una ente-nada. Güeno, le dije después de oservarla a la muchacha y tomarle bien el pulso... El pulso se toma aquí, ¿ven?... Se puso el dedo en la muñeca.

— Usted pone el dedo aquí y cuenta...

Tizón y el Mellizo estaban suspensos. El curandero se interrumpió para empinarse el resto de la copa.

— Pidan otra güelta, muchachos — solicitó, mirando de reojo al patrón.

El Mellizo golpeó las manos, es-truendoso.

— Güeno, yo la revisé en toda forma y saqué ajuera al padre y le dije: "Colijo qu'esto viene todo'e los fier-vos. Yo, otra cosa, por más que la reviso, no li hallo. Eso'e querer estar sola, e llorar, de repudiar al novio, con todos los remedios del otro mundo, son bastante bien rum-biaos, mi hace pensar en los nervos". "Us-té diga y haga lo que quiera — me dijo el estanciero—. Yo l'he perdido la confianza a los dotores y a usted me l'entrego ciego". "Ta bien — le contesté — esta muchacha, precisa distracción y, sobre todo, mucha música". El estanciero abrió tamaños ojos...

Tamaños ojos abrían también sus dos auditores. Habían olvidado sus copas. Al punto de que, ya en las últimas, la de Camargo, las suyas estaban hasta los bordes.

— "Esto que le digo, amigo don Eloíso — así se llamaba el señor — no se lo va usted a oír a ningún doctor, por qu'ellos hace tiempo que perdieron la senda. El barullo que su hija tiene en la cabeza, lo atray la música y lo amansa y lo v'acomodando despacito. Retire un poco al novio, que le complica más la mente. ¿Nades es guitarrero'e lay en l'estancia?" Como dijera qu'eran cham-bones, yo le dije que m'encargaba d'eso. Y les mandé a un tal Pagalday, guitarrero habilidoso y cantor como calandria. Y ahí la tienen aura a la muchacha, madre'e cuatro ciraturas que son una bendición. Aquí ande ustedes me ven, yo llevo a esa casa, amigo — está feo que yo lo diga, cuando salgo a curar po'esos campos — y es como si entrara un dios...

— ¿Se casó, entonces?

— ¡Claro! Con el guitarrero'e el tratamiento.

Miró Camargo hacia el mostrador. Y viendo que no estaba el negro, se incorporó y dijo imperioso:

— Muchachos, me voy y no mi hagan intancias. Tengo un caso muy bravo...

Salió sin dárles la mano. Pero una voz lo atajó. Y tras ella llegó el negro, alcanzando al curandero en la puerta.

— ¿Y será posible que se me vaya sin pagarme las saís cañas di anoche?

— ¿Y yo no pagué?

— ¡Dios bendito! ¡Saís cañas! ¡Y claro que no pagó! Y claro qui usted no sale sin que...

— Ta bien...

Sacó su pañuelo y desnudó las monedas que tenía atadas en uno de sus ángulos.

— ...ta bien... ¡Los papeles qui uno hace por la distracción! Menos mal que estamos entre caballeros. Sirvasé, señor, su plata...

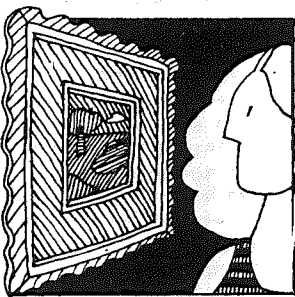
El Mellizo y Tizón senciaban la escena sin respiro, desolados.

asistencia de varios colaboradores que se dedican al comentario de Cine, Teatro, Historia del Arte y demás disciplinas. CX 36, Radio Centenario, lunes a viernes de 15:30 a 18:30 hs.

En perspectiva. Programa sobre política nacional e internacional, a cargo de Claudio Paolillo, Enrique Alonso Fernández, Carlos Núñez y Emiliano Cotel. FM 93.9 MHz, Emisora del Palacio, lunes a viernes de 11 a 13 hs.

Punto político. Los hechos políticos y económicos son tratados amablemente en estas charlas matutinas entre Graziano Pascale, Zelmá Lissardy y algún eventual entrevistado. Dirección de Juan Francisco Fontoura. FM 95.5 MHz, Emisora del Plata, lunes a viernes de 11 a 12 hs.

Plástica



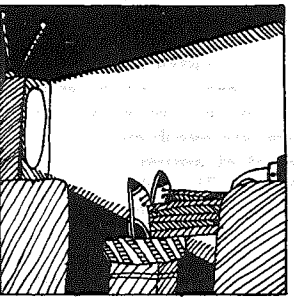
Arte crítico en la época de Weimar. Una exposición del Instituto para las Relaciones con el Exterior de Stuttgart, que incluye más de 100 originales (óleos, grabados, esculturas) de los artistas alemanes más representativos de la llamada "República de Weimar". Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales (Parque Rodó). Martes a domingos, de 15 a 19 hs. Entrada libre.

Angel Tejera. Exposición de pinturas a partir del próximo miércoles. Galería Bruzzone. Sarandí 668. Lunes a viernes, de 9:30 a 19:30 hs.

Atilio Buriano. Exposición de dibujos y pinturas titulada "América navegante, homenaje a Santiago Barca". Alianza Francesa. Soriano 1180.

Tercer Salón Amateur de Primavera del Anglo. Salón de Exposiciones del Anglo. San José 1426. Lunes a viernes, de 16 a 20 hs.

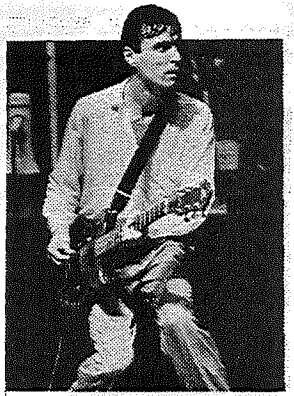
TV



Encuentro con el desastre. Sin previa advertencia, el hombre puede en cualquier momento verse precipitado ante el terror de una catástrofe natural o provocada por él mismo. Estas tragedias y la forma como han reaccionado ante ellas los seres humanos, son el tema de esta película narrada por Brad Crandall. Sábado, 23:30 hs. Canal 4.

El juicio del capellán Janssen. Otra de las películas del ciclo de films hechos para televisión y basados en casos verídicos. Esta vez, un oficial del Ejército de Estados Unidos es sometido a una corte marcial, acusado por el delito de adulterio. Con la actuación de James Franciscus, Joanna Miles, Harris Yulin y Linda Day George. Hoy viernes, 22:30 hs. Canal 12.

Grizzly: Garras de muerte. Película sensacionalista sobre un inmenso y feroz oso que se presenta inesperadamente en un parque público creando el pánico entre las personas que estaban allí pasando sus vacaciones. Domingo, 20:30 hs. Canal 4.



Video Clips. Esta semana: Katrina and The Waves, Talking Heads, Dalbello, Saxon, Tina Turner (con la versión completa de "We don't need another hero", tema central de la película Mad Max III) y otros. Sábado, 21 hs. Canal 5.

En escena. Este domingo con un recital de Bob Marley. Domingo, 21:30 hs. Canal 5.

Prioridad. Programa periodístico con diversos invitados, a cargo de De Feo, Arbilla, Luna y Puig. Domingo, 21:30 hs. Canal 10.

Cousteau en el Amazonas. Jueves, 22 hs. Canal 10.

Anillos de oro. Reposición de la serie televisiva española dirigida por Pedro Masó, con la actuación de Imanol Arias y Ana Diosdado. Miércoles, 22:30 hs. Canal 4.

Cine español para mayores. Martes, 22:30 hs. Canal 4.



Alternativa. Esta semana con dos mini-especiales: Facundo Cabral y Larbanols-Carrero. Hoy viernes, 21 hs. Canal 5.

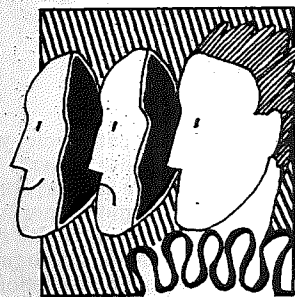
Ripley. Aunque Ud. no lo crea. El más atractivo de los varios programas existentes sobre records y casos insólitos. Martes, 23:30 hs. Canal 12.

El deporte y el hombre. Programa de ATC, sobre diversas competencias deportivas, con la conducción de Pancho Ibáñez. Sábado, 14 hs. Canal 10.

Benson. Retorno de la divertida serie interpretada por Robert Guillaume. Domingo, 18:30 hs. Canal 10.

El viejo. Sobria serial policial, con una narración cinematográfica muy bien lograda. Lunes, 20 hs. Canal 5.

Teatro



Salsipuedes, de Alberto Restuccia. Elenco de Teatro Uno. Dirección: Luis Cerminara. Viernes, sábados y lunes: 21:30 hs.; domingos 19:30 hs. Alianza Francesa. Soriano 1180. Tel. 91 19 79. (JAQUE N° 74). Loc. viernes N° 90, sábados y domingos N° 125, lunes N° 65.

Muerte accidental de un anarquista, de Dario Fo. Con Julio Calcagno y otros. Dirección: Marcelino Duffau. Jueves, viernes, sábados y lunes: 21:30 hs.; domingos 19:30 hs. La Candela. 21 de Setiembre 2797. Tel. 70 30 03. Loc. jueves, N° 75, viernes, N° 100, sábados y domingos, N° 150, lunes, N° 55. (JAQUE N° 74).

Estimada señorita Consuelo, de Eduardo Sarlós. Con Marisa Montana. Viernes, sábados y domingos a las 21 hs. N° 100. Flanagans Café Concert. Cavia 3082. Tel. 78 98 27.



"Eaux et forêts", de Marguerite Duras. Por la Compañía Patrick Valade, de Francia, que se presentará en dos únicas funciones. Dirección: Patrick Valade. Teatro El Galpón. 18 de Julio 1618. Tel. 4 33 66. Martes y miércoles, 21 hs.

La historia es una historia, de Millor Fernández. Por elenco Café-Teatro, con dirección musical de Rubén Olivera. Dirección general: Ismael Baíllo. Teatro de la Asociación Cristiana de Jóvenes. Sábados, 21 hs. Domingos, 19 hs. Entrada libre.

Santa Juana, de George Bernard Shaw. Dirigida por Juan José Brenta, con escenografía de Osvaldo Reyno y vestuario de Nelson Manco. El elenco está integrado por: Nidia Telles, Juan Gentile, Walter Speranza, Pedro Corradi, Jorge Cifré y otros. Estreno de esta semana. Teatro del Notariado. Jueves, a lunes a las 21 hs. Domingos a las 19 hs.

La rebelión de las mujeres, de M. Rein y J. Curi. Dirección: Jorge Curi. Viernes, sábados y lunes: 21:30 hs.; domingos: 19:30 hs. Teatro Circular. Rondeau 1388. Tel. 91 59 52.

Dos por tres, de Carlos Gorostiza. Con Juan Carlos Carrasco, Martínez Pazos y Susana Groisman. Dirección: J.C. Carrasco. Viernes, sábados y lunes: 21 hs.; domingos: 19 hs. El Tinglado. Colonia 2035. Tel. 4 53 62.

Esperando a Rodó. de Carlos Maggi. Trabajo colectivo del grupo de Teatro El Telón. Sábados, 19 hs. Domingos,

21 hs. Casa del Teatro. Mercedes 1788.

Espíritu burlón, de Noel Coward. Dirigida por César Charlone Ortega, con elenco integrado por: Elena Zuasti, Mario Heguy, Nayr Fernández, Ema Muñoz y otros. Teatro del Anglo. Viernes y sábados, 21:30 hs. Domingos, 19 hs. Lunes, 20 hs.



No hay que llorar, de Roberto Cossa. Por elenco del Teatro Municipal General San Martín (de la ciudad de Buenos Aires) Dirección: Juan Carlos Lancestremere. Funciones desde el martes 24 hasta el lunes 30. Teatro El Galpón. 18 de Julio 1618. Tel. 4 33 66.

Para niños

El pinguino y el zorro, de Ricardo Fontana. Con: Helena Rodríguez, María Pollak, Jorge Esmoris, Margarita Musto, Denise Daragnès y otros. Dirección: Omar Bouhid. Sábados y domingos, 16 hs. Loc. N° 60. Teatro Circular. Rondeau 1388. Tel. 91 59 52 (JAQUE N° 85).

Pluft el fantasmita, de M. Clara Machado. Elenco del Teatro Circular. Dirección: Cecilia Baranda. Sábados y domingos, 16 hs. Loc. N° 60. Teatro Circular. Rondeau 1388. Tel. 91 59 52.

El baterista de los ojos de oro, de Mario Laforet. Comedia musical. Dirección: Martín de María. Sábados y domingos, 16 hs. Loc. N° 55. Teatro La Máscara. Río Negro 1180. Tel. 90 18 97 (JAQUE N° 73).

Sebastián Mosca, el pez, de Jacques Boudet. Traducción y versión de Nidia Telles. Elenco: Luis Charamelo, Ana M. Cabezas, Myriam Campos, Yamandú Cruz, Daniel Spino Lara, Luis Manzone, Roberto Andrade, Rosita Freiria y Teresa González. Dirección: Nidia Telles. Sábados y domingos 15:30 hs. Loc. 60. Alianza Francesa. Soriano 1180. Tel. 91 19 79. (JAQUE N° 78).

Había una vez en el Oeste. Obra dirigida y actuada por Ema Muñoz y su compañía. Sábados y domingos, 16 hs. Loc. N° 66. Teatro El Tinglado. Colonia 2035. Tel. 4 53 62.

Discos



El Angel al poder. Angel Armagnó. (Orfeo). El Angel al poder / A mi calle / Cantor de living / Donde morirse / Yo, en ti / Frente a la ventana / Para gritar / Hay deseos tan viejos / Al

único dios respetable / Mientras mi guitarra me perdona. Uno se enfrenta a este disco y la sensación predominante que surge es la de desconcierto. No se entiende bien qué es lo que pasa. Si se trata de un disco de humor del actor de Telecataplum o si es un disco "en serio" de Angel Armagnó. La carátula de la placa no ayuda en lo más mínimo, sino que contribuye enfáticamente a ese desconcierto: una rojiza foto de Armagnó como un seductor galán "de camisa abierta" se superpone a otra extraña fotografía en blanco y negro que nos lo muestra con sobretodo y guantes, en un gesto supuestamente cómico. Giramos el disco para ver si la contracarátula nos aclara algo. Una tercera foto de Armagnó, esta vez con barba y sonriente, hace pensar que se trata de una broma, pero enseguida vuelve la duda al leer la ficha técnica. Todos los temas son de Armagnó y los músicos son de primera: Lopreti en bajo; Mónico Aguilera, Scordamaglia, Beledo y Nocetti en guitarras; Jorge y Julio Castillo, Contenti y Saavedra en vientos; Firpi en batería; "Boca" Ferreira y Chichito Cabral en percusión; Raúl Medina en piano; etc. El primer tema arranca con la música del Sketch de las "Noticias Cantadas" y la garganta del cantante parece que va a reventar. El segundo, en cambio, es todo lo contrario: un cuidado apoyo musical respalda a Armagnó que trata de cantar complacientemente, pero no puede dejar de ser un actor-canta y desafina en cada melisma más o menos riesgoso. Surgen algunos temas totalmente anacrónicos, con buenos solos de Contenti, Beledo, Lopreti... Uno piensa que, de pronto, el disco sería bueno sin Armagnó. Por ahí hay una canción en la que el propio Armagnó dice: "Trovador percedero, cantor de living/ con dos melodías robadas sin darte cuenta/ borronas pentagrama tras pentagrama/ para lucir la vergüenza de tus carencias..."

21 hs.: Charla del Rector de la Universidad de la República, Cr. Samuel Lichtenstein. Lunes: 16:30 hs.: Cine para niños. 19 hs.: Mesa redonda sobre Narrativa Uruguaya. Panelistas: José Pedro Díaz, Enrique Estrázulas, Alicia Migdal, Alejandro Paternain, Wilfredo Penco, Mercedes Rein, Elbio Rodríguez Barilari. Martes: 16:30 hs.: Cine para niños. 19 hs.: Teatro. Ardiente paciencia, de Antonio Skármeta. Dirigida por Jorge Denevi. Miércoles: 19 hs.: Mesa redonda sobre "Estudios históricos". Panelistas: Raúl Jacob, Washington Reyes Abadie, Lucía Sala. Subte Municipal.

Cursos, conferencias etc.



Actividades culturales de la VIII Feria Internacional del Libro.

Hoy viernes: 16 hs.: Titeres de El Galpón. 18:30 hs.: Presentación de Jorge Luis Borges. 21 hs.: Homenaje a Juan Cuncha. Participan: Hugo Achugar, Nancy Babelo, W. Benavides, Amanda Berenguer, Rafael Courtoisie, Enrique Fierro, Marcelo Pareja, Salvador Puig, Milton Schinca, Idea Vilariño, Ida Vitale. Sábado: 10:30 hs.: Actividad presentada por la Asociación de Egresados del curso de Cine Juvenil de Cinemateca Uruguaya. 17:30 hs.: Titeres del Retablillo. 19 hs.: Charla sobre Computación-Informática. Analista de Sistemas William MacIlriach.

21 hs.: Charla del Rector de la Universidad de la República, Cr. Samuel Lichtenstein.

Lunes: 16:30 hs.: Cine para niños. 19 hs.: Mesa redonda sobre Narrativa Uruguaya. Panelistas: José Pedro Díaz, Enrique Estrázulas, Alicia Migdal, Alejandro Paternain, Wilfredo Penco, Mercedes Rein, Elbio Rodríguez Barilari. Martes: 16:30 hs.: Cine para niños. 19 hs.: Teatro. Ardiente paciencia, de Antonio Skármeta. Dirigida por Jorge Denevi. Miércoles: 19 hs.: Mesa redonda sobre "Estudios históricos". Panelistas: Raúl Jacob, Washington Reyes Abadie, Lucía Sala. Subte Municipal.

Actividades en la Biblioteca Nacional. Relaciones entre las Literaturas Latinoamericana y Norteamericana. Panelistas: Roberto Apratto, Amanda Berenguer, Miguel Angel Campodónico, Ruben Cotel, Carlos Maggi. Moderador: Enrique Fierro. Actividad presentada por la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Artigas-Washington. Martes, 19 hs. Biblioteca Nacional.

Encuentro con Xavier Abril (Perú). Moderador: Alvaro Miranda. Miércoles, 19 hs. Biblioteca Nacional.



Una charla con Isaac Asimov. Diálogo electrónico vía satélite en directo desde los Estados Unidos. Jueves, 10:30 hs. Teatro Alianza. Paraguay 1217.

Teología de la Liberación. Conferencia del teólogo de la Liberación brasileño Rubem Alves. El tema de la misma será: "La fiesta del pueblo". Hoy viernes, 20 hs. Instituto Ecueménico. 8 de Octubre 3324.

Medios de comunicación y desarrollo en zonas rurales. Seminario organizado por el CIIDU y la fundación germano-occidental Friedrich Naumann que contará con la participación de profesionales de la comunicación, educadores, representantes de organizaciones sociales, propietarios de medios de comunicación y autoridades oficiales. Del 3 al 5 de octubre. Sala "B" de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Posibilidades de contribución del sector cooperativo al desarrollo nacional. Concurso de monografías, organizado por el Ministerio de Trabajo, en adhesión a la celebración del Día mundial de Cooperación del 6 de julio ppdo. La autoría puede ser individual o colectiva (3 co-autores como máximo). Se otorgará un único premio consistente en mención honorífica y N° 25.000. El plazo de recepción de los trabajos vence el día 30 de diciembre de 1985. Por más información: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Secretaría de Fomento Cooperativo. Juncal 1511/ p. 2.



ITALO CALVINO

La aventura de un empleado

El empleado Enrico Gnei pasó una noche con una hermosa señora. Al salir de la casa de ella, temprano, el aire y los colores de la mañana primaveral, frescos, tonificantes y nuevos, le dieron la ilusión de caminar al compás de una música.

Digamos que Enrico Gnei debió su aventura sólo a un afortunado conjunto de circunstancias: una fiesta de amigos, una particular y pasajera disposición de la señora —mujer discreta y no de fáciles abandonos—, una conversación en la que él se encontró insólitamente a sus anchas, la ayuda —de una y otra parte— de una leve exaltación alcohólica, no importa si verdadera o simulada, y después, en el momento de las despedidas, una apenas secundada combinación de itinerario, todo esto, y no la fascinación personal de Gnei —o en todo caso, sólo su apariencia comedida y un tanto anónima que podía indicarle como compañero no comprometedor o llamativo—, determinó su éxito inesperado de aquella noche. El lo sabía, y, siendo de natural modesto, apreciaba mayormente su fortuna. También sabía que el hecho no tendría desarrollo ninguno; cosa que no le afligía, pues pensaba que una relación continuada podía ocasionarle problemas engorrosos en su habitual tenor de vida. La perfección de la aventura estaba en haber empezado y terminado en el espacio de una noche. Así, aquella mañana, Enrico Gnei era un hombre que ha alcanzado lo mejor que podía esperar en el mundo.

La casa de la señora estaba en la colina. Gnei bajaba por una avenida verde y perfumada. No solía salir tan temprano de casa para ir a la oficina. La señora le había invitado a irse temprano para que no le viese la servidumbre. El hecho de no haber dormido no le pesaba: antes bien, le daba algo así como una innatural lucidez, una excitación ya no de los sentidos, sino del intelecto. Un soplo de viento, un zumbido, un olor de árboles le parecían cosas de las que debía apoderarse y gozar; no se resignaba a modos más discretos de disfrutar de la belleza.

Metódico como era, el haberse levantado en casa ajena, vistiéndose de prisa y sin poder afeitarse, le producía una impresión de desarreglo en sus costumbres; pensó un instante en ir a su casa, antes que a la oficina, para rasurarse y cambiarse. Tenía tiempo; pero Gnei desechó la idea, y prefirió convenirse de que era tarde, porque le sobrecogió el temor de que la casa y la repetición de gestos cotidianos disiparan la atmósfera extraordinaria y rica en que procedía.

Decidió dar a su día una curva tranquila y generosa, para conservar cuanto más pudiera la herencia de aquella noche. La memoria, atinando a reconstruir con paciencia las horas transcurridas, minuto a minuto, abría ante él ilimitados paraísos. Así, dejando vagar su pensamiento, sin prisa, Enrico Gnei se dirigía a la parada del tranvía.

El tranvía esperaba, casi vacío, la hora de iniciar su recorrido. El conductor y el guarda estaban en la calle, fumando. Gnei subió silbando, el abrigo abierto, y se echó de cualquier modo en un asiento; bien pronto adoptó una postura correcta; y se sintió satisfecho de saber enmendarse, aunque no descontento de su primer impulso, despreocupado y espontáneo.

La zona no era populosa ni madrugadora. En el tranvía estaban una mujer de cierta edad, dos obreros que discutían, y él, hombre satisfecho. Buenas gentes de la madrugada. Merecían su simpatía; él, Enrico Gnei, era un señor misterioso para ellos, misterioso y satisfecho, nunca visto en aquel tranvía y a semejante hora. ¿De dónde vendría? —quizá se preguntaban. Y él, como si tal cosa, miraba las glicinas. Era un hombre que mira las glicinas como un hombre que sabe mirarlas: Enrico Gnei estaba seguro de ello. Era un pasajero que paga su boleto, y entre él y el guarda

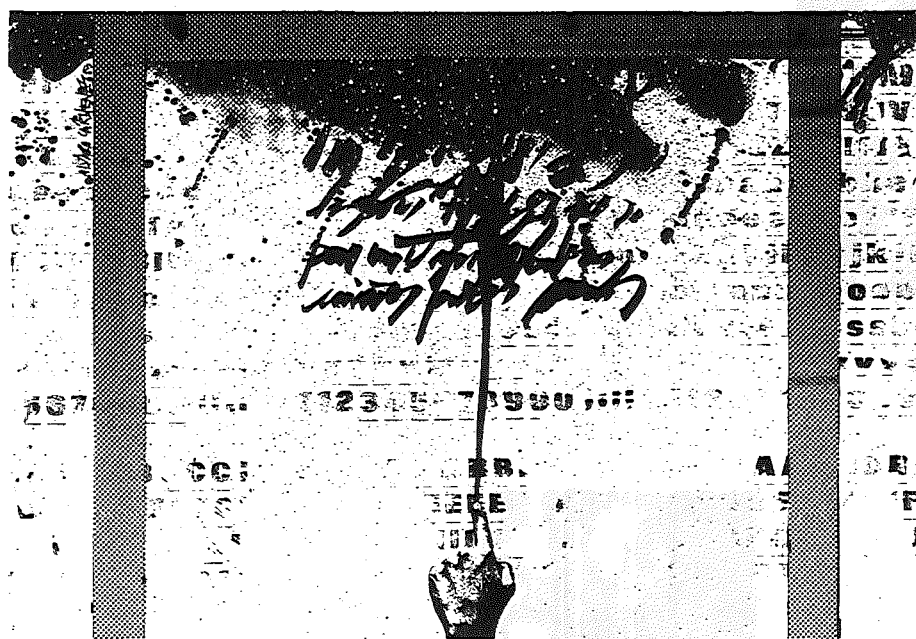
se establecía una perfecta relación de pasajero a guarda. El tranvía bajaba el río; la vida era hermosa.

Enrico Gnei descendió en el centro y entró en un café. No en el de costumbre. Un café todo mosaicos. Acababan de abrirlo; la cajera aún no estaba; el barman ponía en funcionamiento la máquina. Gnei dio unos pasos de amo y señor por el centro del local, se acercó al mostrador, pidió un café, escogió un biscocho en el escaparate de las masas y lo mordió, al principio con avidez, después con la expresión de quien tiene la boca alterada tras una noche irregular.

Sobre el mostrador había un diario abierto, y Gnei lo miró. Aquella mañana

gustaba una señal de cansancio, ya no corregida por el continente general de la persona, cobraba relieve en ella; con todo, era una cara completamente normal, como la de un viajero que baja del tren en la madrugada, o la de un jugador que se ha pasado la noche alrededor de una mesa de naipes; a no ser, distinguiendo la naturaleza particular de su fatiga, ciertos rasgos —observó complacido Gnei— de relajamiento o indulgencia, de hombre que ya ha recibido su parte y está listo para afrontar así sea lo peor como lo mejor de la vida.

A muy otras caricias —parecían decir las mejillas de Gnei a la brocha que las iba envolviendo en cálida espuma—,



no había comprado el diario, a pesar de que, al salir de casa, era lo primero que hacía. Era un lector rutinario, minucioso; todo le interesaba, hasta los hechos mínimos, y no dejaba página sin leer. Pero aquella mañana su mirada recorría los titulares sin establecer ninguna asociación de ideas. Gnei no conseguía leer: quien sabe si a causa del biscocho y del café caliente, o por empezar a perder la sensación del aire de la madrugada, se sintió invadido por una oleada de sensaciones de la noche. Cerró los ojos, levantó el mentón y sonrió.

Atribuyendo esa expresión a una noticia de deportes que traía el diario, el barman, indicando un título, dijo:

— ¡Ah! Se alegra de que el centromedio Boccadasse esté curado y vuelva a jugar, ¿he?

Gnei leyó, pero, recobrándose, en vez de exclamar, como hubiera deseado: "¡Qué Boccadasse, amigo mío, que Boccadasse!... ¡Si usted supiera!...", se limitó a proferir: —Claro, claro...— y para evitar que una conversación sobre el próximo partido desviara la corriente de sus sentimientos, se volvió hacia la caja, donde entre tanto se había instalado una cajera joven y de expresión decepcionada.

— Bueno —le dijo confidencialmente Gnei—, pago un café y un biscocho.

La cajera bostezó.
— ¿Tiene sueño, tan de mañana? —dijo Gnei.

La cajera, sin sonreír, asintió. Gnei asumió un tono de complicidad:

— ¡Ah, ah! Ha dormido poco anoche, ¿eh? —Reflexionó un instante; luego, convencido de estar ante una persona capaz de comprenderle, agregó: —Pues yo todavía tengo que acostarme—. Calló, enigmático, discreto. Pagó, saludó y salió. Fue a la peluquería.

— Buenos días, señor. Tome asiento, señor —dijo el barbero, en tono farses y profesional que a Enrico Gnei le hizo el efecto de una guiñada de ojo.

— Bien, bien... Nos afeitamos —contestó con escéptica condescendencia, mirándose en el espejo.

Su cara, con la toalla al cuello, aparecía como un objeto aislado, y al-

a muy otras caricias estamos acostumbrados...

"Raspa, navaja —su piel parecía decir—, que no vas a quitar lo que he experimentado y sé..."

Para Gnei, era como si una conversación llena de alusiones tuviera lugar entre él y el peluquero, el cual, en cambio, guardaba silencio, manejando sus instrumentos con atención. Era un barbero joven, poco locuaz, más por defecto de fantasía que por carácter reservado, en efecto, queriendo iniciar la conversación, no se le ocurrió decir sino:

— Este año, ¿eh? Ya tenemos buen tiempo, ¿eh? La primavera...

La frase alcanzó a Gnei en la mitad de su conversación imaginaria, y la palabra "primavera" se cargó para él de significados y sobreentendidos.

— ¡Aah! La primavera... —dijo, con una sonrisa intencionada en los labios enjabinados.

Y el diálogo acabó. Pero Gnei sentía la necesidad de hablar, de expresar, de comunicar. Y el barbero callaba. Gnei estuvo dos o tres veces a punto de abrir la boca mientras el otro apartaba la navaja, pero no hallaba palabras, y la navaja volvía a posarse sobre su mentón.

— ¿Cómo dice? —preguntó el barbero, que acababa de ver los labios de Gnei moverse sin emitir sonido.

— El domingo vuelve a jugar Boccadasse —dijo Gnei con todo su calor.

Lo dijo casi gritando: los otros clientes volvieron hacia él las caras medio enjabinadas; el barbero se quedó con la navaja en el aire.

— ¡Ah! ¿Usted es hinchado de **? —dijo, un poco mortificado—. Sabe, yo soy de ** —y nombró al otro club importante de la ciudad.

— ¡Oh! El **... el domingo tendrán ustedes un partido fácil, un triunfo seguro... —pero su calor ya se había desvanecido.

Salió, afeitado. La ciudad estaba animada y ruidosa, de las vidrieras se desprendían reflejos dorados, el agua volaba por encima de las fuentes, los tranvías sacaban chispas de los cables. Enrico Gnei procedía como en la cresta de una ola, alternando en su corazón im-

pulsos y languideces.

— ¡Pero si tú eres Gnei!

— ¡Y tú, Bardetta!

Se había encontrado con un compañero de colegio, al que no veía desde hacía más de diez años. Se dijeron las frases de circunstancia, hablaron del tiempo transcurrido, reconocieron que ninguno de los dos estaba cambiado. En verdad, Bardetta se había puesto un tanto canoso, y la expresión zorruna y un poco viciosa de su cara se había acentuado. Gnei sabía que Bardetta se ocupaba de negocios, que había atravesado por vicisitudes poco claras y que vivía desde hacía tiempo en el extranjero.

— ¿Sigues en París?

— No. En Venezuela. Vuelvo allá. ¿Y tú?

— Yo, siempre aquí —y, a pesar suyo, sonrió con engorro, como si se avergonzara de su vida sedentaria, y a la vez se irritó porque no conseguía demostrar sin más que, en realidad, su existencia era todo lo plena y satisfactoria que fuese dado desear.

— ¿Estás casado? —preguntó Bardetta.

Pareció a Gnei la ocasión propicia para rectificar aquella su primera impresión:

— ¡Soltero! —dijo—. Sigo soltero, eh, eh... ¡Resisto!

Bardetta, hombre desprejuiciado, a punto de volver a América, ya sin vínculos con la ciudad y sus pequeñas intrigas, era la persona ideal a quien Gnei podía manifestar libremente su euforia, confiarle su secreto. Más aún: con él podía exagerar un poco, hablar de la aventura de la noche como de un hecho habitual para él.

— Así mismo —insistió—, nosotros somos la vieja guardia de los solteros, ¿no? —con esto entendía aludir a la fama de frecuentador de bailarinas que tenía en un tiempo Bardetta.

Y ya estaba pensando en la frase con la que iba a entrar en argumento, algo así como: "¿Sabés? Justamente anoche, por ejemplo..."

— Yo, en realidad —contestó Bardetta, con una sonrisa un poco tímida— ya soy padre de familia, tengo cuatro hijos...

Gnei le oyó mientras trataba de crear a su alrededor la atmósfera de un mundo totalmente despreocupado y epicureísta; y quedó un tanto desorientado. Miró a Bardetta; sólo entonces se percató de su aspecto ajado, de su expresión preocupada y cansada.

— ¡Ah! Cuatro hijos... —dijo, en tono opaco—. Te felicito. ¿Y cómo te lo pasas por allá?

— Y... No hay mucho que hacer... En todas partes es lo mismo... Trato de arreglármelas... Mantener la familia... —y abrió los brazos en actitud de hombre vencido.

Esa su humildad instintiva inspiró compasión y remodimiento a Gnei: ¿cómo se le había ocurrido que podía jactarse de sus fortunas ante un pobre diablo como Bardetta?

— ¡Oh! Aquí también, si supieras... —se apresuró a decir—, lo que se hace es tirar el carro, así, día tras otro...

— Y bien: confiemos en que algún día las cosas marchen mejor...

— Confiemos, sí...

Se desearon buena suerte, se saludaron y cada uno se fue por su lado. En seguida, Gnei se sintió pesaroso: la posibilidad de confiarse con Bardetta, con el Bardetta que imaginaba antes, le pareció un bien ilimitado, que había perdido para siempre. Entre los dos —pensaba Gnei— hubiera podido tener lugar una conversación de hombre a hombre, un poco irónica, sin exhibicionismos, sin jactancias, y así el amigo hubiera partido hacia América llevándose un recuerdo inmutable de él; y Gnei, confusamente, se veía proyectado en los pensamientos de aquel Bardetta imaginario, cuando, allá en Venezuela, recordando la vieja Europa —pobre, pero siempre fiel al culto de la belleza y del placer— pensara instintivamente en él, en el compañero de colegio al que había vuelto a ver al cabo de tantos años, siempre con aquella su apariencia cauta, pero seguro de sí; el hombre que no había abandonado a Europa, cuyo antiguo saber

(continúa en la pág. 2)

Juan Carlos Onetti

Reflexiones sobre Pigmalión

He leído que existe una profesión llamada de presentadores. Actúan en radio, en televisión, en salas de fiestas. Con frecuencia, anuncian: "Y ahora Don José Pérez, que no necesita ser presentado". Y muchas veces Don José no es conocido dentro de unas docenas de millas marinas de las cuales él es el centro. No rebasa las cariñosas fronteras de parientes, amigos y colegas de trabajo. Por eso, al relatar una entrevista, una anécdota, me permito y obligo a no hacer la presentación de uno de los personajes. Se llama George Bernard Shaw y quien no lo conozca y recuerde puede interrumpir aquí la lectura.

Pero considero imprescindible la presentación del otro. Se llama Samuel Goldwyn y alcanzó la fama mediante frases absurdas y excelentes películas. Las frases —que se dijo eran invenciones de Chaplin (¿necesita presentación?)— parecen producto de un superrealismo particular. También sus burradas.

Una vez introducido en el cine americano, un judío pobre que a los nueve años de edad escapó de su gueto polaco, que realizó una tarea astuta y tenaz porque la cúspide de Hollywood ya estaba ocupada por varios de sus correligionarios, supo moverse tan bien que sus socios debieron pagarle un millón de dólares para verse libres de él a costa de perderse su notable olfato comercial.

Entonces sin ataduras y con dinero empezó a moverse.

Vio, deslumbrado, El acorazado Potemkin y corrió a pedirle a Eisenstein que le hiciera una "más o menos como ésa pero un poco menos cara. Eso sí, hay que darle el papel principal a Ronald Colman, que es un muchacho que estamos empujando." La historia no recogió la respuesta de Eisenstein pero cualquiera de mis lectores puede imaginársela. Este fue el comienzo de sus frases inmortales. Algunos ejemplares divertidos: cuando decidió separarse de la Oficina Hays, ordenó: "Inclúyanme afuera". Además hay otras: "Esta mañana tuve una idea genial, pero no me gustó." "Un momento: nuestras comedias no son cosa de reírse de ellas". "Hay que agarrar al toro por los dientes". "Ese es nuestro punto débil más fuerte". "Al descubrir en jardín ajeno un reloj de sol, que se hizo explicar: 'Caramba, quién sabe lo que llegarán a inventar un día'". Cuando le enseñaron que su esposa Frances tenía manos muy hermosas: "Sí, ya sé. Algún día mandaré hacer un busto de ellas". Tras una pelea con el director Howard Hawks, que terminó en que Hawks dio la espalda a Goldwyn y se fue a hacer una película a otra empresa: "Eso es lo malo con los directores. Siempre están mordiendo la mano que pone los huevos de oro".

El que tenga interés en conocer más frases de otro burro cargado de oro debe leer "Vías de escape" de Graham Greene, quien tuvo que padecer a un productor de Hollywood que tal vez aventajara en torpeza al Sam, cuando se hizo la película sobre su novela El Tercer Hombre. Las hay absolutamente increíbles.

Y una noche tuvo una idea genial que sí le gustó: filmar la obra de George B. Shaw llamada Pigmalión. Es de todos sabido que Goldwyn pretendía imponer intérpretes, director y alterar el final. Debió haber dicho, supongo, "mejorar".

Como todo el mundo sabe, la entrevista terminó con una frase doblemente definitiva de George B. Shaw:

—Señor Goldwyn, no podremos entendernos. Usted es un artista y yo un hombre de negocios.

Luego apareció en escena Gabriel Pascal, también deseoso de Pigmalión. Conversaron y se entendieron. George B. Shaw le preguntó con qué capitales contaba y Pascal confesó, que no tenía un penique en sus bolsillos. "Pero con unas líneas suyas de autorización conseguiré todos los millones de libras que necesite".

Y así fue, se filmó un Pigmalión admirable que engendró algún lastimoso remedo. En la primera y única, el papel principal era de Leslie Howard, asesinado "por razones de guerra" con la bendición de Gran Bretaña.

Pienso en mi lector, porque me consta que tengo uno, y lo imagino preguntándose a qué viene toda esta cháchara, este resucitar de viejas anécdotas que, probablemente, él conozca mejor que yo.

Me propuse prologar esto para el verdadero propósito del artículo: quiero presentar, tan sólo, una enfermedad que puedo llamar universal y a la que he decidido bautizar: se llama pigmalionismo. Si usted no la sufre mire alrededor, piense en amigos y conocidos y fatalmente encontrará un caso. En mi recuerdo, el primero que conocí fue el de la hermosa adolescente que se acercó a la mesa de taberna donde Alfredo de Musset bebía en soledad. Le dijo algo así: "Usted se está matando y yo quiero salvarlo". El poeta la miró largamente —la Sand le había agregado diez años, le había robado la belleza—, terminó su copa y repuso: "Gracias, linda. Pero has llegado tarde".

La chica quería sacar a Musset de la ruina, del lento suicidio, del enmudecimiento poético. La chica quería convertirlo, para bien, en otra persona. Estaba pigmalionizando. Y la verdad es que esto se hace siempre con buena intención.

Donde el pigmalionismo resulta más visible y común, es en Estados Unidos. Por lo menos en Nueva York y, por mis lecturas, lo mismo ocurre en otras grandes ciudades de aquel enorme país. Como el matriarcado es allí evidente, no debe extrañar que sean las

mujeres las que ejerzan de Pigmaliones: frías, resueltas, bien terrestres, cumplen su tarea y vocación sin pausas. Empujando constantes a su pareja hacia el éxito con mayúsculas, hostigándola para que trepe, siempre un escalón más, otro esfuerzo, hasta el elaborado infarto.

Pero también hay en todo el mundo explotadores del Pigmalionismo, hombres y mujeres. Entre los primeros es interminable el número de practicantes de artes diversas hundidos en una bohemia sin gracia y casi con un letrero en el pecho que proclama "Genio incomprendido". Si llegaran a encontrar una mujer que sí los comprendiera y admirara... Y, aparte del apoyo moral, algo de ayuda porque al fin y al cabo de pan vive el hombre. Aunque no sea en exclusiva.

Y también conozco varones que tras una indigestión dostoiéwskiana se casaron con prostitutas. Y aclaro que me refiero a doctoradas, las de esquina o burdel.

La práctica pigmalionera es muy extensa y variada. Se necesitará otro artículo para enumerar, hacer clasificaciones. Entretanto, que trabaje el lector. Se trata de un tema que, como acostumbra decir los críticos de novelas con frase que me divierte por cómica e insignificante "admite o exige varias lecturas". Y a veces muchísimas más; depende de la tirada.

Como ya dije, el pigmalionismo es un virus mundialmente extendido. Recuerdo un chiste publicado en una revista norteamericana. Una cavernícola sentada en la puerta de su hogar ve regresar de la caza a su barbudo macho, maza en mano y ciervo al hombro. Y le da la bienvenida diciendo: "El hombre de la cueva de al lado trajo un animal más

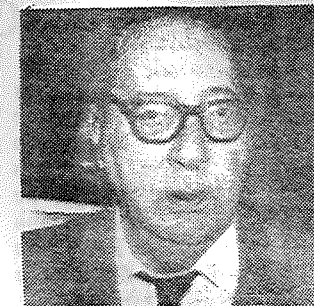
grande". Nunca lo dijo con gula y sólo algunas veces por envidia. Siempre su intención fue estimular, darle un empujoncito a su hombre para que trepara un poco más en aquella carrera hacia el éxito que aún no se había inventado. Pero la tan usada intuición femenina podía sentir, ver allá lejos, miles de años después.

También agrego aquel tan conocido pigmalionismo que se da con preferencia entre vicepresidentes de empresas y entre directivos de partidos políticos. Aquí ya no se trata de modificar la síquis del otro, del que se antepone al avance, sino su estado físico. Lo único a que aspira es asistir al velatorio del hombre obstáculo.

Y para terminar: he leído y oído que abundan las parejas que han vivido en intimidad durante muchos años y terminan tan parecidos como hermanos. Aquí el pigmalionismo consiste en que cada uno desea, consciente o no, que el otro, fatalmente se trata de otro, sea como YO. Creo que esto se va logrando, con esfuerzo sostenido de ambas partes, palabra a palabra, negativas acumuladas, discusiones cotidianas y pueriles. Hay que limar diferencias, corregir actitudes y modos de pensar. Trabajo que nunca interrumpe el tiempo y que no renta fatiga.

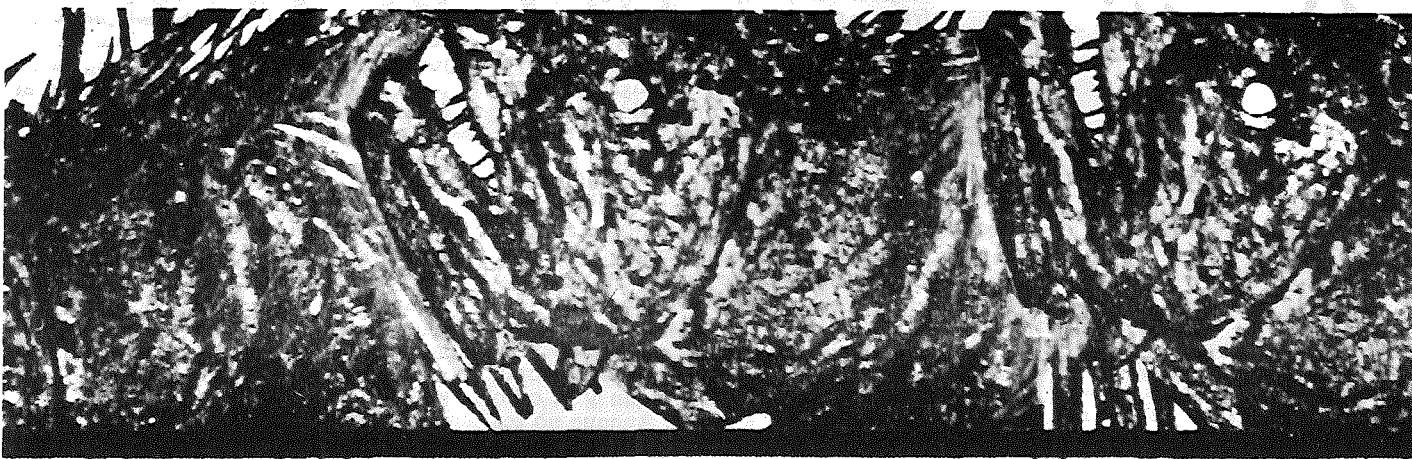
El final es el infierno sin fuego de la convivencia con el otro que es uno mismo.

Por mi parte lamento que pierdan la felicidad, para ellos inmerecida, de tener como compañía una persona distinta, con una idiosincrasia ajena y muy suya. Y, gracias al Señor, con una firme vocación que no roza la mía.

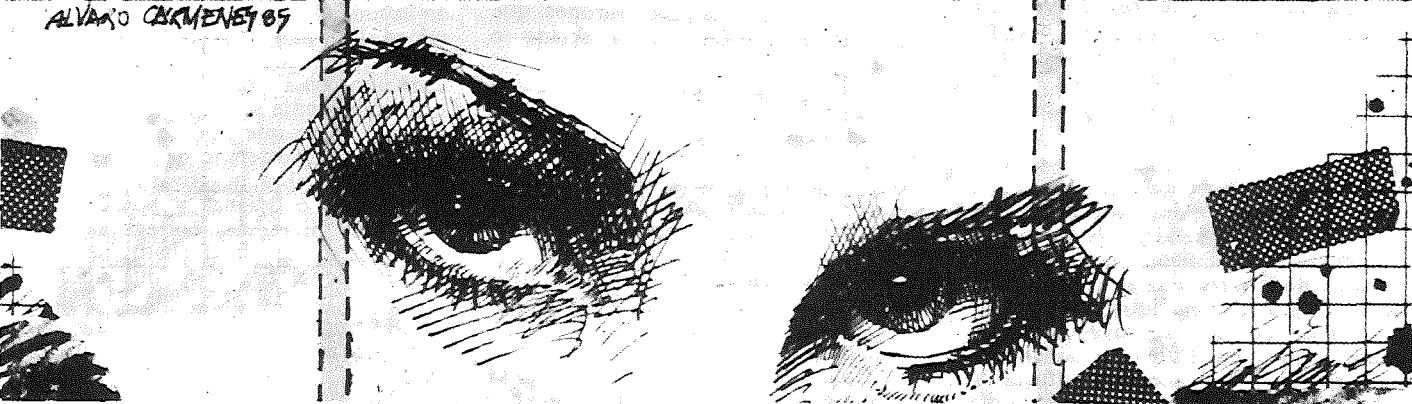


Exclusivo para JAUQUE
EFE





ALVARO CARMENET 85



Felisberto Hernández

Un lugar de árboles

En una manifestación, en Francia, yo comía uvas y de pronto se acercó a mí una mujer alta. Ella bajó los párpados, yo alcancé a ver un poco de sus ojos y pensé en la pulpa apenas entreabierta de mis uvas. Pero ella miraba de una manera extraña la nuca de un ciego que estaba junto a nosotros. El revolvía sus ojos como si ellos hicieran andar los pensamientos y decifrar **|sic|** lo que oía. Yo volví a mirar a la mujer en el instante en que las piernas de ella hicieron girar su cuerpo hacia un espacio abierto en la multitud. Cuando desapareció seguí

pensando por algún tiempo en sus ojos y en que nunca los vería de nuevo; pero me volví bruscamente y me encontré con la mirada de ella sobre mí.

— ¿Yo también tengo algo en la nuca?

— No, por favor.

Y hubo un silencio en que mis oídos se llenaron con pasos y murmullos de la manifestación.

— Me dan mareos...

Se mordió un dedo y cerró los ojos. Cuando los abrió le dije:

— ¿Será la vista y no usa lentes por coquetería?

Tuvo una sonrisa que quería decir: "No sea idiota", me pidió que la llevara a tomar un café y empezó a caminar. Yo me encontré siguiendo los movimientos de sus grandes piernas. Ella las detuvo para que mis pasos alcanzasen los de ella y yo tuve desconfianza. Tal vez ella fuera dirigida por un jefe secreto y al atraparme había equivocado la víctima. Después recordé que me faltaba el instinto del peligro; además ella sabía cómo engañarme. Entonces decidí tener miedo. La manera que ella tuvo de mirar la nuca del ciego y después la mía, no debía ser por los "mareos". Además ella había hecho maniobras difíciles para alcanzar el espacio abierto. Y el adaptar sus pasos a los míos tampoco sería posible en una persona mareada. No pude resistir el silencio:

— ¿Por qué me eligió a mí?

— ¿Qué tontería! Usted fue el primero que me habló.

(Esto fue dicho con vacilación y casi de mala manera).

— ¡Oh! Disculpe, le contesté **|.|.(1)**

|d| Aquí me detuve bruscamente y **|d|** Decidí volver a la manifestación **|.|**, pero **(2)** **|E|** ella me atrapó una mano y sus ojos, entreabiertos, como al principio, se llenaron de una ternura inexplicable. Me los mostró sólo un instante; en seguida me sentí llevado por su mano caliente y tenía vergüenza de que mis dedos estuvieran pegajosos por las uvas. Sin embargo ya no me importaba el silencio. Y hasta pensé que mucho tiempo después, ella recordaría, con ternura, mi mano embadurnada. Al dar vuelta una esquina **|** pensé yo debía ser más fuerte **|** reaccioné de nuevo. Yo debía ser más fuerte y no abandonarme a pensamientos dichosos **|.|.** como en mi casa vacía. Tal vez a ella le desilusionara mi mano pegajosa como a otras una corbata amarilla. Además, toda aquella felicidad que me **|** empezaba a **|** invadir **|r|** a, podía ser el resultado de haber caído en una trampa. ¿Por qué ella, de golpe, tuvo aquella ternura en los ojos? ¿Si yo tuviera la inteligencia de algunos amigos míos para darme cuenta de lo que pasaba! Me esforzaba de **|sic|** salirme de mí mismo, como un pez que saltara fuera del agua con demasiada frecuencia, y tenía la cabeza cansada. Cuando llegamos al café y me dejé caer en un largo asiento acolchado, ella no me soltó la mano y se acercó a mí con lentitud de nube inclinándose la cabeza hacia mi hombro. Hice un movimiento brusco.

— ¿Usted me conoce de alguna parte?

— ¡Pero qué hombre! Parece que tuviera miedo... Yo arriesgo más que usted.

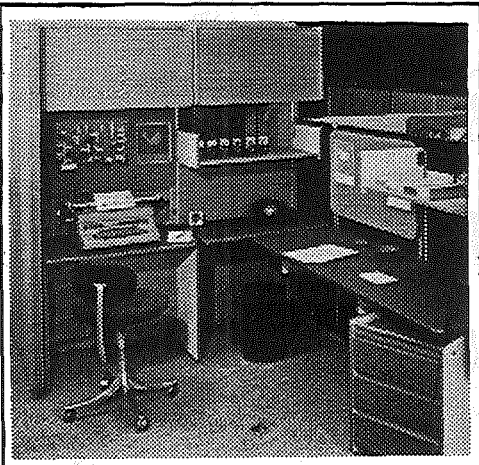
Me apretaba la mano mientras yo me avergonzaba, pero al mismo tiempo los tapices rojos y los espejos tuvieron un encanto inesperado. ¡Yo necesitaba tanto de aquella ternura! Después que nos trajeron el café ella extendió sus piernas cruzadas y sus muslos, grandes y largos, iban muy lejos, pero yo sentía muy cerca de mi mejilla su cabeza pequeña y repasaba en mi memoria, sus ojos grandes, su frente estrecha, su boca inmensa. No tomábamos el café y yo me dejaba hundir en aquella dicha. No sé qué tiempo pasó. Pero de pronto ella levantó la cabeza y miró mi nuca. Aunque mi deseo era el de dejarme llevar por esta muchacha como por los hechos de un sueño, me empecé a llenar de pensamientos que parecían haberse despertado por una alarma que se había producido mientras yo dormía. Entonces me dije: "No, qué tontería, aquí pasa algo grave" y mis pensamientos se formaban con palabras que parecían dichas por personas desconocidas. Ella, como si las hubiera oído, se levantó rápidamente, fue a la puerta del café y miró hacia los lados de la calle. ¡Me asombró mi vanidad, la de **(3)** haber creído que podía seducir a una mujer a primera vista! Ahora, de acuerdo a lo que ella mirara en la calle se precipitarían los acontecimientos. Haría señas a sus cómplices. Corrí hacia la puerta. Ella estaba distraída, se inquietó al verme y cuando bajó los ojos, como resignada a mi desconfianza, le dije:

— Señorita, lo del mareo ya pasó...

tecnología
modelos
precio
respaldo

calculadoras
TEXAS INSTRUMENTS
ARNALDO C. CASTRO S.A.
Convención 1136 Tels.: 90 75 28 - 98 70 39 - 98 53 75

COMODIDAD + FUNCIONABILIDAD = RENDIMIENTO



Cambiar por las nuevas líneas de muebles de oficina KNOLL International y HILLE de Londres no significa un gasto. Es una inversión a muy corto plazo, porque redunda en su personal y en su clientela.

REPRESENTANTES
EN EL URUGUAY

Mobel Ltda.
SAN JOSE 1028

HILLE
GORICA
EQUIPAMIENTOS
MERCEDES 1810

Notas al texto:

1) Aquí se agrega una frase en caracteres taquigráficos ilegibles.

2) El vocablo pero, intercalado a mano.

3) Sobre lo tachado, taquigrafía. En este caso, no cabe otro remedio que leer el texto que Felisberto intentara reemplazar con su sistema personal.

Las malas verdades

muy próximo, y la ayuda, entonces, de su país y su Gobierno a la República Española la salvaría de la muerte a manos de Franco, Hitler y Mussolini. ¡Resistid!, ¡Resistid! Dos españoles de esa resistencia estábamos llamando a los umbrales de su casa, ¿y cuál fue su acogida?

¿Era esta la nueva luz que yo esperaba a mi regreso a Europa? Afortunadamente, no, no era esa. La nueva luz iba cayendo en Inglaterra desde los aviones, llenos de amigos, que arribaban, ilusionados, para el Congreso de Sheffield; iba llegando en los barcos que por el Mar del Norte, el Canal de la Mancha, el Atlántico, se acercaban a los litorales ingleses; la nueva luz se encontraba también dentro del Reino Unido, al lado de aquel mismo mister Attleey sus caninos detectives encargados de oscurecerla.

A todo esto, nuestro bar de concentración se iba animando. Un nuevo prisionero de la paz entraba en él. Alegre, movido, lleno de carcajadas. Era el presidente de la delegación noruega. Dos italianos, que yo al principio creí dos policías, se encontraban en el bar antes de nuestra llegada. Eran un hombre y una mujer, también delegados al Congreso. El, amigo de España, soldado de la Brigada Garibaldi en los años de nuestra guerra. Su manera de acercarse a mí no la olvidaré nunca. Lo hizo, al comienzo, receloso, dando un lento paseo por el bar. Más cuando me tuvo de frente, me lanzó, decidido, lleno de confianza: "Venís desde muy lejos. Más esta lejanía, ¿qué es para vuestra sangre, que canta sin fronteras?". Era mi poema A las Brigadas Internacionales, escrito en los días de la defensa de Madrid, en noviembre de 1936. Le di un abrazo.

"Yo asistí en Valencia", me dijo, "a la representación de tu Cantata de los héroes. Era entonces muy joven. No tenía 20 años. Ahora soy diputado del PCI. Me llamó Giuliano Paietta. Estos", y distinguió a los policías ingleses con una palabra castellana que se retuerce en forma de dos cuernos, "no nos dejan entrar, como a vosotros. Pero vamos a ver qué hacen con los 300 italianos que a estas horas estarán llegando a Inglaterra por el Canal de la Mancha".

Y nos divertimos pensando en los interrogatorios que esperaban a los elegantes detectives de Scotland Yard. Cuando más bromas hacíamos, uno de nuestros vigilantes, que había salido, regresó trayendo un diario. Le pedimos al punto nos lo dejase hojear, a lo que accedió sin resistencia. Al desdoblarlo vimos que desde el centro de su primera página nos miraba con ojos chispeantes y mano amenazadora alguien muy conocido para nosotros. Era Picasso, sorprendido por los fotógrafos en el instante de poner pie sobre la rubia y nunca mejor llamada perflada Albión. Aquella mano espantosa, como raro cacharro de cerámica, hacia aún más fulmineo el rayo de sus ojos. Debajo de la foto se leían, entre comillas, estas cortas palabras: "Es terrible". Eran las pronunciadas por Picasso como comentario a la hospitalidad dispensada por el gobierno laborista a los invitados al Congreso de Sheffield. La verdadera paloma de la paz, la que acababa de diseñar Picasso, su abierta y blanca entrada en Inglaterra, le quitó el sueño a mister Attleey, a quien tampoco iba a ser muy grato para su buena digestión y la de su Gobierno, conducidos a remolque de la política ya bélica de Washington, oír la voz del Congreso clamando —lo mismo que hoy hacemos— por la prohibición de las armas atómicas, la reducción controlada de los armamentos y el renacer de la confianza en un nuevo mundo fraterno de paz y de justicia, lejos de los horrores de la guerra...

Y la paloma de Picasso tuvo que levantar el vuelo hacia Varsovia. El Comité Polaco de la Paz ofreció al Comité Mundial que se celebrara allí el Congreso. Y hacia allí, hacia Varsovia, también José Bergamín y yo levantamos el vuelo, viéndolo desde la altura, entre los agujeros de la niebla, achicarse, hasta luego desaparecer, nuestro pequeño, como abominable, bar inglés de concentración.

En el último ejemplar de "Alfar" José Bergamín publicaba un artículo titulado "Las malas verdades". Hemos elegido algunos fragmentos de la nota como una forma más de homenajear a esa publicación que hace varias décadas conmovió al mundo cultural iberoamericano.

"...ni hay flaco portillo como la mala verdad."
Dom-Sem-Tob.

Cuando no hay nada que temer es cuando hay que temerlo todo.

Ser joven es vivir de la esperanza de dejar de serlo. Ser viejo, de la desesperación de no haberlo podido dejar de ser.

—Si eran jóvenes, ¿por qué se suicidaron?

—Pues por eso, porque eran jóvenes; para dejar de serlo. Suicidarse es un acto de impaciencia casi siempre; casi nunca de desesperación.

Cualquiera te puede quitar la vida pero ninguno te puede quitar la muerte. Cuando la muerte es tuya porque la fuiste haciendo tuya, con toda tu vida, de verdad. Si no, te la quitará la vida misma; que esa nunca puede ser tuya. Perder la vida no es ganar la muerte.

Hay muy pocos hombres que cumplan un siglo. Pero tampoco hay muchos siglos que cumplan un hombre. Un siglo es raro para un hombre. Un hombre —lo que se dice un hombre— es raro para un siglo.

La Humanidad —decía un filósofo de la Historia— se ha acostumbrado a contar por siglos. El hombre por minutos. Por eso la Humanidad no cuenta nada y el hombre cuenta todo.

"El ala de la imbecilidad" que sintió Baudelaire pasar sobre su frente, roza con su pico anonadante la frente humana de nuestro tiempo. Su aleteo arrebatador nos espanta. Porque, como el poeta, sentimos que nos quiere arrebatarse la conciencia. ¡Cuánta mente captada por la estupefaciente caricia impetuosa de su vuelo, por el roce picudo y entontecedor de su aleteo! ¡Cuánta mentecatez terrible!

Una creencia que no deja lugar a dudas, no es una creencia, sino, más bien, una supersticiosa credulidad.

Si no hay arte más que de lo pasado, como pensaba Hegel, y el arte es siempre "sido", como por ello afirma Heidegger, la "posibilidad" que hace la obra de arte duradera ¿será una esperanza permanente de lo venidero o su constante desesperación?

Hay una tradición popular que dice que cuando canta el gallo —el buen gallo, el que canta apenas llegada la media noche— es la hora en la que Cristo salió de los Infiernos. Es la hora en punto de escuchar, oyéndolo profundamente, algún Nocturno de Chopin. Ninguna música ha descendido tanto hasta los Infiernos de la desesperación humana, con tanta ansiedad, con tanto ahínco, como ésta, tan terrible y conmovedora, de Chopin. Por eso hay en ella, como en el verso byroniano, una inconfundible cojera sospechosa: la del lado derecho; la del pie que apretó, por primera vez, en la música, descubriéndonos su apocalipsis infernal, el pedal correspondiente del piano. (Los "virtuosos" lo saben; sobre todo sus intérpretes más infernales —por poco digo canalleros—: desde Rubinstein hasta Iturbi, en nuestro tiempo). Y es que en la música de Chopin, como en la poesía de Byron (Goethe fue el primero que lo notó —en Byron—), se siente cojear al Espíritu desconocido y sin nombre; al misterioso y sospechoso Angel, o lo que fuera, que luchó toda la noche con Jacob, hasta que amanecía,

y sin decir su nombre, se marchó —dice la Escritura— "cojeando de un anca". La música de Chopin como la poesía de Byron, sabemos que cojea de ese pie angélico: por eso es tan temible y sublime.

Los que llamamos lenguajes pictóricos o musicales son la expresión que los determina poéticamente, creadoramente, en una ineludible ilusión enmascaradora de su angustia. El espejismo equivoco del Arte, como lo pensaba Leonardo. De un arte inseparable de la vida, y aprisionado, como ella, para el hombre, en ese ritmo que la sostiene y la prolonga, más allá de sí misma: ritmo trágico.

Los derechos de la inteligencia son los derechos de la muerte. Tal vez los más sagrados.

¿El rostro humano es la máscara de la muerte porque enmascara una calavera? ¿El rostro vivo de la poesía —en la música, en la pintura, en la palabra— también lo es?

Para poderles quitar la peluca de la cabeza a los hombres del siglo XVIII hubo que quitarles también la cabeza: guillotinarlos. La guillotina fue consecuencia natural y lógica de la peluca.

Hasta cuando Beethoven quiso quitarle la peluca a la música tuvo que quitarle la cabeza, descabezarla, guillotinando a Bach, Haendel, Haydn, Mozart... La Tercera Sinfonía fue el vendaval que arrastró consigo las pelucas; y no solamente lazos, rizos y cartones empolvados, sino cabezas y razones. El intelectualismo musical vio, más que escuchó, en la música de Beethoven, un espectáculo sangriento, que lo enmudeció musicalmente de espanto.

La música de Beethoven al descubrirse románticamente a sí misma, sin empolvados postizos, dejó volar su cabellera al viento: o se la peinó, cuidadosamente descuidada, conforme a la moda romántica del "coup de vent". Ese golpe de viento corre por la música beethoveniana, jugando sus luces y sus sombras sobre la frente abierta —o a veces dolorosamente fruncida— del pensamiento más genial que ha tenido la música.

Nos parece que en la música de Bach, como en la política de Luis XIV, no es la cabeza la que sostiene la peluca sino la peluca la que sostiene la cabeza. Su diferencia salta a los ojos —y al oído— como una retórica cuestión de estilo: de época. Bucles y rizos naturales, de una parte, elevados artificialmente en cúspide babélica; rulos y lazos caracoleantes de empolvados arabescos aconsonantados, en la otra. Aunque en ambas se nos diga con distinto estilo barroco una misma cosa: "el Estado —o la Música— soy yo". Y ninguna de estas dos afirmaciones rotundas, contundentes, absolutas, se hubiese atrevido nunca el hombre a hacerlas —ni a pensarlas, ni a sentir las— sin peluca.

Nos parece curiosa la coincidencia histórica del racionalismo filosófico y científico con el uso y la moda de las pelucas y su consiguiente culminación con el invento racional, tan filosófico como científico, de la "guillotina". Su simultáneo desenvolvimiento paralelo durante siglo y medio. Desde la decadencia de la preponderancia española en el mundo (otra coincidencia) hacia la mitad del XVII, hasta la revolución francesa y los primeros años del romanticismo.

Lo que ennobleció la "guillotina" frente al "garrote vil" —la horca— no fue el hecho de las nobles cabezas que cortó en su principio, para las que expresamente Monsieur Guillotin la dedicó, sino el manifiesto propósito de quitar la vida sin eludir la efusión de sangre: el significado victimario del sacrificio. El invento moderno de la "silla eléctrica" y su uso en Norteamérica, resulta, en comparación con sus nobles y plebeyos antepasados homicidas, todavía más racional y científico; aunque no nos parezca tal vez tan filosófico. Dime cómo matas, y te diré el modo de vida que prefieres. El aparato que ejecuta mortalmente una razón de Estado simboliza, siniestro, el modo de vida social que la ley de ese Estado prefiere y protege tan racionalmente.

Tal vez lo que mejor nos muestra el estilo social de una época histórica no es el modo de vivir y morir los hombres en ella, sino su manera de matar, de matarse entre sí. En este aspecto, nuestra época podría señalarnos el más ínfimo nivel moral al que ha podido descender el hombre en su cobardía.

Uno de los aspectos más curiosos y paradójicos de nuestra época es la manera como los llamados juegos de azar y de cálculo pierden su sentido de juego, su sentido lúdico, que dijo Huizinga; como el deporte, al organizarse socialmente, al industrializarse o comercializarse. ¿Qué le queda de jugador al jugador que se profesionaliza? En el estadio, como ante la ruleta o con las cartas de la baraja en la mano, el hombre ha perdido, en nuestro tiempo, el sentido absoluto del juego: porque ha perdido el desinterés y la gracia. Ha descarnado, por decirlo así, su diversión, reduciéndolo al esqueleto constitutivo de su seriedad reglamentaria. Le ha quitado el gusto. Su sabor y saber espiritual.

Se juega como se va a la iglesia o al teatro: sin creer. Y por si acaso... Pero sin pensar en ese "acaso" al que, como dijo el poeta, ninguna jugada de dados abolirá jamás.

La horca, la guillotina y la silla eléctrica, con muy distinto estilo, coinciden en un mismo juego. Tienen una correspondiente expresión de espanto, un mismo gesto atroz de seriedad racionalista, una idéntica mueca patibularia. Trazan un parecido signo sarcástico de interrogación a la historia social de un mundo que el hombre llama de civilización y progreso, como para subrayar y rubricar su autenticidad fraticida, legalizándola por la mano irresponsable del verdugo.

La guerra fría hiela la paz ardiente: helando la sangre en las venas. Mata sin efusión de sangre como la horca y la silla eléctrica.

El crimen no lo comete sólo el criminal —dice Séneca— sino el que se aprovecha de él; o de ellos, del criminal y de su crimen. Parecería entonces que el policía, el fiscal, el juez, el carcelero y el verdugo... Y hasta el abogado y el médico. Y ni que decir tiene el periodismo. Todos los que ganan su vida de levantar muertes. En una palabra, que quien lo comete porque lo aprovecha del todo es la sociedad que lo organiza.

"Dejad a los muertos que entierren a los muertos". Dejad a los vivos que maten a los vivos.

"No juzguéis y no seréis juzgados". Pero si no justificáis tampoco seréis justificados.

Las verdades de la razón no son las razones de la verdad.

Adivina adivinanza: ¿las malas verdades serán buenas razones o piadosas mentiras?

José Bergamín

Separata

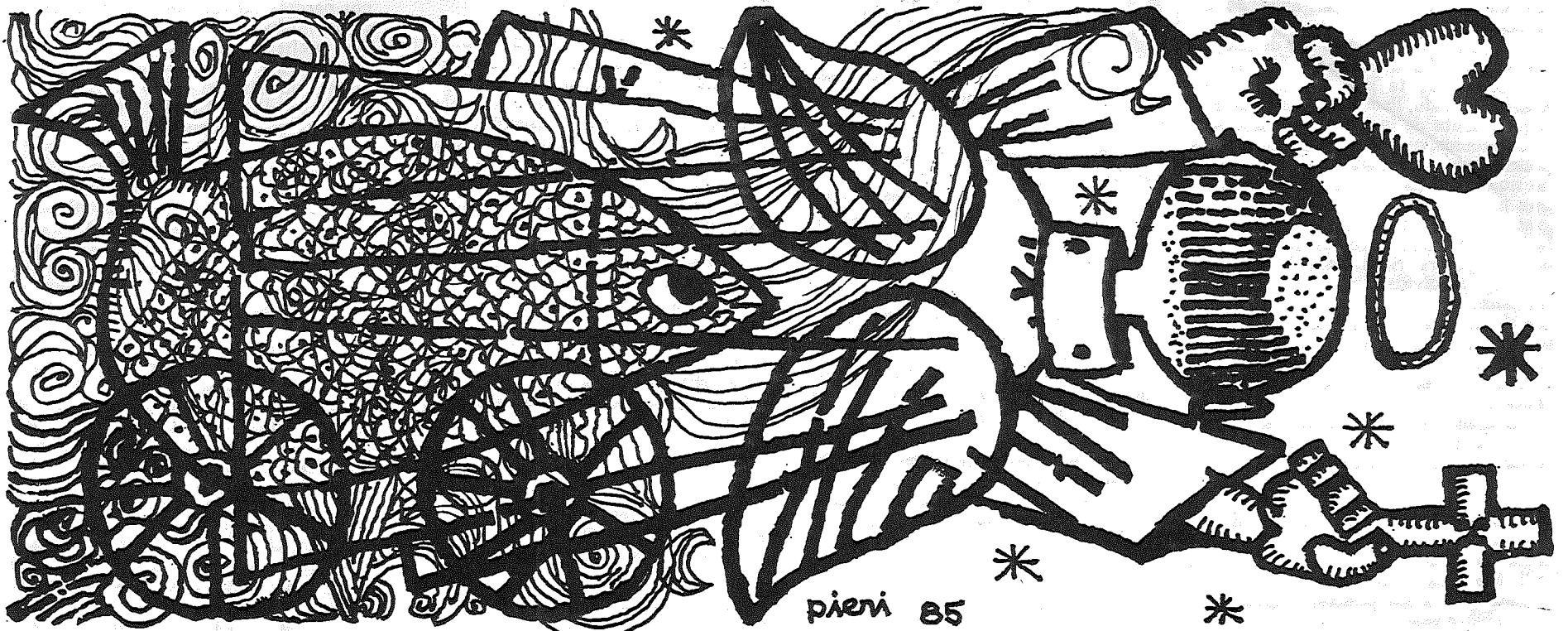
5 45 x 1 : Fernando Pereda y el gobernador de Kamina

6 Cristina Peri Rossi: El fin de las ciudades

7 El último Bergman por H.A.T.

8 Taco Larreta: un reencuentro

16 Reportaje a Isabel Allende



Mi conmitlón y viejo amigo don Braulio Palmares Smith, obispo técnico auxiliar de grado medio (antes párroco) de Paralejo del Conde, diócesis de Astorga, me escribe una larga epístola pidiéndome un consejo que barrunto que no he de acertar a darle, entre otras cosas porque no me siento con derecho a desorientar con mis supuestos al prójimo que, precisamente por serlo, parte de otros supuestos diferentes. Jamás he creído en la Validez de los consejos y siempre me dieron mala espina los consejeros, rara fauna que suele creerse en posesión de la verdad, lo que —al menos— denuncia pecado de soberbia. Tampoco me resulta excesivamente simpático el tipo del aconsejado, sobre todo si es él quien pide, por lo común con ánimo suplicante y poniendo carita de pardillo, el árnica falsa del consejo. No: yo creo que lo mejor es que cada cual se quivogue solo y sin mendigar la ayuda de quien, cuando el aconsejado marra el propósito, se convierte en blanco de sus iras y en chivo expiatorio de sus inabdicables culpas.

No, querido Braulio, no y mil veces, no. Que quieras colgar la sotana (simbólicamente, porque desde el Concilio Vaticano II ya andabas vestido de lechero de pueblo o de áuriga de simón de ciudad) y casarte con esa moza virtuosa a la que todavía sigues confesando, es cosa tuya y sólo tuya, y jamás mía ni aun por tablas. Que cada palo aguante su vela, que aquí no hay más cera que la que arde. Y no te quejes, porque los dos refranes huelen a sacristía.

Tu actitud, ¿qué quieres?, me parece poco deportiva, porque juegas con la ventaja de proyectar casarte con tu propia penitente, de quien te consta su virtud —según me dices—, pero de la que también puedes conocer lo que los paisanos en mis tiempos, solíamos ignorar de nuestras novias prepiladoras: sus tics eróticos y sus mañas de cara al escarceo, al parcheo y al magreo.

Ahora os casáis muchos curas —pese a que este Papa probó a dar marcha atrás en las licencias— y a mí esto, en principio, me parece mal, porque, ¿para qué coño cantásteis misa? Todos podemos equivocarnos, es bien cierto,

Camilo José Cela

Carta a un soltero desertor

pero eso de que seáis tantos los equivocados se me hace un poco duro de admitir, y me da el pálpito de que lo que os pasa es que sois una patulea de manganates que de repente visteis la puerta abierta para salir de naja. En fin, ¡allá vosotros!

Antes, los curas poníais voz de esposa del cordero para predicar y hasta para pedir sopas de ajo, pero ahora, desde que os cambió la voz, estais un poco pelmas con esto del matrimonio. Yo estoy casado por segunda vez y te aseguro que la cosa tampoco tiene mayor mérito. Mi primera mujer me duró poco, se conoce que era de mala clase, pero a su sucesora, que es vasca, no la mata un rayo. Yo me alegro, porque no le deseo el mal a nadie, aunque en cierto sentido me contraría la idea de poder dejarla viuda.

Esto de estar soltero, casado, divorciado, viudo o cura, mi querido Braulio —¿te acuerdas de que en el regimiento de Bailén te llamábamos Pijolibre?—, no es más que una circunstancia que hay que llevar con resignación, porque, a lo que se ve, en este valle de lágrimas, nadie está contento con su suerte. Ya ves lo que me pasa a mí, que me hubiera gustado cantar tangos en los cabarets y con acento porteño a ser boxeador del peso pesado y me quedé en esto de escribir a cambio de un módico estipendio y alguna que otra carta de un lector más cabreado que el gato de Richelieu que fue el gato con mayor cabreo del que se guarda memoria histórica.

Mira, Braulio: antes, cuando to-

davía no habíais perdido el respeto a las instituciones, los curas con el rijo en alboroto se arrimaban a una feligresa de buen ver, y aquí paz y después, gloria. Yo no me pronuncio sobre su conducta, aunque lo que sí te digo es que me parecía más sensata que la vuestra. Si vocación quiere decir llamada, se supone que de Dios Nuestro Señor, ¿cómo cabe pensar que haya tenido tan poco tiento y suerte para llamaros? No, Braulio; las sutilezas legales son buenas para teñir de albayalde las conciencias, pero no para tranquilizarlas. El disfrazar las conciencias de sepulcros blanqueados sólo se admite en el carnaval con ribetes de danza macabra con el que queréis confundir a la gente, que, os pongáis como os pongáis, ya no se deja enrollar

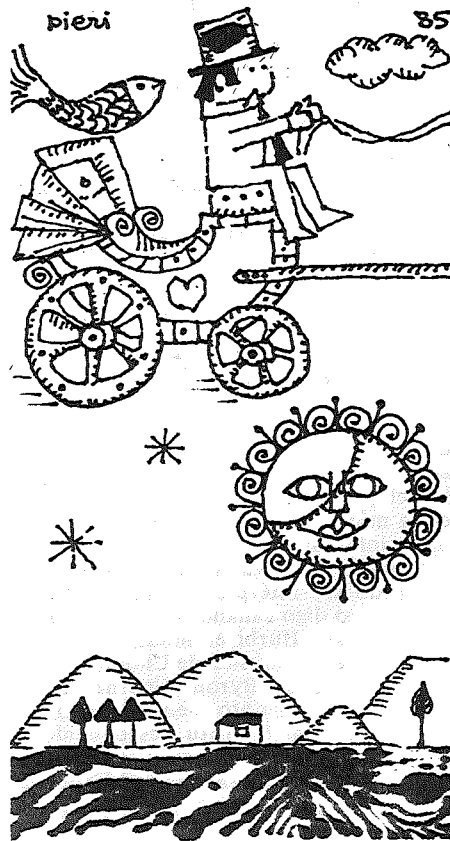
con vuestros dintings de bachilleres listillos.

¿Sabes lo que te digo, Braulio? Pues te digo que los curas tenéis más afición al derecho procesal que al derecho natural y os paráis más en la letra que en el espíritu, lo cual es malo según dio a entender San Pablo, que los tenía mejor puestos que todos vosotros juntos. ¿Te enteras?

Me dices que en tu espíritu anida la duda de si debes o no contraer justas nupcias con Petrita. Braulio, eres un botarate berriendo en zángano y quieres liarme escribiendo bellas palabras y muy pulidas frases y razones. La duda que tú tienes no anida en el espíritu no me vengas con cuentos, sino más abajo y en una concreta latitud que no tengo por qué precisarte con mayor rigor; hay cosas que conviene dejarlas medio en el aire (aunque a las que te aludo no sea discreto llevarlas al aire).

Yo creo que acabarás casándote porque, de lo contrario, ni siquiera me hubieras escrito. Tú no buscas consejo, Braulio, aunque lo pidas o finjas pedirlo. Lo que tú buscas es que los que no somos curas admitamos con naturalidad el que los curas os paséis al bando del paisanaje. Conmigo no cuentas; haz lo que te dé la gana —que es lo que acabarás haciendo—, pero conmigo no cuentas. Cuando dejéis que los matrimonios puedan separarse (se supone que con justa causa) con facilidad y sin chuparles la sangre obligándoles a gastar la hijuela, quizá empiece a tomar en serio vuestra actitud desertora. Que lo haga antes sería pedirme demasiado. Comprendo, Braulio, que es lógico y razonable el que yo arrime el ascua a la sardina de mis cofrades de sacramento (antes contrato civil), entre los que —según sintomas— te encontrarás tú dentro de poco y como el pez en el agua.

En todo caso, supongo que me invitarás a tu despedida de soltero. Yo no asistí jamás a la despedida de soltero de ningún obispo técnico auxiliar de grado medio (antes párroco), y ya no tengo edad para dejar que se me escapen vivas las ocasiones.



Después de la caída

Seguimos mirando porfiadamente la Plaza del Ejército. Sobre la panza del torreón hay un ombligo infantil, un botón esmaltado en colorines, un timbre que hace escuchar la sonería de la grandeza. Y sin embargo dije que ese timbre está desconectado, que la insignia de Artigas (la insignia del Ejército uruguayo) no funciona. ¿Dónde está el falso contacto?

Hay dos interrupciones en esta plaza que debió ser un aparato destinado a modificar el ánimo haciéndolo favorable al agradecimiento.

El desperfecto estético

El primer desperfecto es estético. El artista (?) creador (??) de este monumento (???) eligió los elementos faraónicos para componer su obra: la Plaza del Ejército se hizo con piedra y desierto. Piedra son los adoquines, el marlo de hormigón, la muralla, los bancos carcelarios y la bacha sanitaria de azulejos con camineros de arena y portland. Desierto es todo lo demás. Dijo bien el arquitecto Arana cuando habló de aeropuertos. En vez de una plaza plancharon ahí un lugar de aterrizaje. Y una pista no es ámbito donde puedan estar los seres vivos; ni los pájaros bajan a la pampa de granito que Rodó pensó para ser mordida (como lo estamos haciendo en estos artículos, empecinadamente).

El proceso nos devuelve Montevideo lleno de raspones y peladillas, con zonas que duelen y arden. La pista de un aeropuerto es un sitio cruel, sólo sirve para bajar e irse. Recordemos la mortificación que todos sentimos cuando el rey Juan Carlos de España debió soportar movido por el viento una larga bienvenida en medio del descampado. Fue una ceremonia bárbara, anterior al invento de la tibieza de los salones. Sucede que la convivencia civilizada tiene sus normas, diría sus siconormas. Todo gobierno de facto que empieza por violar la Norma Fundamental, sigue después su carrera de violador, frangollando. Es su manera de ser: llevarse todo por delante, embestir.

Las artes tienen sus reglas sutiles y así como en la punta de la pirámide de Keops no puede ponerse un lindo adorno, una moña de seda o un florero, por ejemplo, así, del mismo modo, las exigencias elementales de la composición indican que un disco esmaltado, hecho de material pasajero — a la manera de los reclames de Coca Cola — no puede amurarse al pie de un grave barrote napoleónico, que marca solemnemente un campanazo imperial como la pata de un elefante. El proyectista municipal tuvo tino para colocar palmas o laureles de bronce (eso va) pero el disco vistoso y pulido y pintado al duco, es una falta de respeto, un sapo de otro pozo. En esa composición la enseña del Ejército sólo puede entrar con el lenguaje debido: sílex y concreto, tal vez mármol, (quetambien es piedra) a lo mejor bronce. ¿En qué cementerio podría agravarse la seriedad de los sepulcros con dibujos multicolores impresos sobre hojalata? La grosería ofende porque es algo fuera de lugar. Cuando se violan las normas del derecho se hace llorar. Cuando se violan las leyes del arte, se hace reír; pero sin alegría, con desdén.

Hay épocas negras que caminan hacia la barbarización. Entonces dialogar y transar es una aflojada, lo heroico está en ser bestial (violento). Son relegadas las previsiones jurídicas y las artísticas y la delicadeza. Entonces es de guapos confundir el respeto por los demás con la homosexualidad o la traición.

Un alemán inteligente llamado Max Ernesto Meyer, escribió sobre las normas de cultura y mostró que esos cánones subterráneos pueden perecer o modificarse y que es en virtud de ellos que una comunidad fija su estilo colectivo, es decir: permite vivir a sus integrantes con mejor o peor cualidad de vida. ¿Dónde sino en las kulturen normen está la diferencia entre los emiratos árabes y Dinamarca? La plata no es todo en la vida, como dicen las viejas tías.

La Plaza del Ejército, por fea y equivocada, empeora a la gente, la hace más bárbara; impide que la bandera de Artigas, diga aquello que, por naturaleza, debe decir; corta el mensaje precioso; hace que el timbre no suene.

El desperfecto histórico

Pero hay otras interferencias en esta transmisión de sentido, porque no es fácil sintonizar el pasado. El segundo desperfecto es histórico. Rojo, blanco y azul son los colores de los Estados Unidos, de Francia, de Artigas, de nuestras Fuerzas Armadas, del Frente Amplio. Y no es por casualidad que se repiten. La junta de esos colores fue el anuncio de algo determinado. Un día del mes de mayo Montevideo fue toda roja, azul y blanca, para espanto de casi todos sus habitantes.

Hace poco más de 150 años, Artigas gobernó esta ciudad y en ejercicio del poder decidió festejar oficialmente el aniversario de la Junta de Buenos Aires. Fue una fiesta fanática y hermosa. La noche antes, el 24, se estrenó "Siripo, cacique de los timbúes en el Paraná" y en el pequeño teatro de esta pacífica aldea hubo tumultuosos aplausos a telón abierto, agresivos aplausos juveniles apoyando "los enérgicos períodos de ideas liberales" (así quedó escrito) que contenía la obra. ¿Una obra llamada Siripo, cacique!

Al día siguiente, la Plaza Matriz estaba ocupada por una inmensa pirámide de guirnalda roja, blanca y azul y allá arriba, en la cúspide de ese tinglado republicano, como un corazón sangrante, ofendía a la gente fiel y reconquistadora, un espantoso gorro frigio. Fue una madrugada fría de fines de mayo, pero los niños debieron concurrir, siendo de noche, a su escuela y después desfilar por las calles penumbrosas tocando pito y tambor y después, reunidos entre la Iglesia Matriz y el Cabildo, esperar que saliera el sol (el sol naciente de la nueva libertad) y cantar a la aurora de la Revolución armada; llevaban esos pibes de familia, encasquetado en su cabeza, el mismo espantoso gorro encarnado, el símbolo jacobino que recordaba a los vecinos una plaza de París y en medio de ella, el negro catafalco, la guillotina, donde hacía poco habían degollado a un rey. Nos separaban de ese paredón (digo degolladero) los mismos años que hoy nos separan de la revolución cubana. Montevideo tenía vivas y estremecidas las mentas del terror blanco y del terror rojo y de los abominables Comités de Salvación Pública. La tarde de ese mismo 25 de mayo se volvió a ver a los botijas bailando "danzas indianas" ¿Qué pensarían los montevideanos de los indios? ¿El Cacique Siripo y los chiquilines con plumas! Repulsión y pavor. La ciudad toda fue implacablemente vestida como la bandera de Estados Unidos (los libros sobre la independencia norteamericana habían estado prohibidos hasta hacía muy poco); vestida con los nuevos colores franceses que encerraron miserablemente entre el rojo y azul del populacho el viejo blanco de la monarquía. Azul, blanco y rojo: colores foráneos y sediciosos. Los símbolos americanos (escudos, banderas, insignias) vienen pues del extranjero y nacen de la violencia insubordinada, del te-

rrorismo internacional. También vienen — lo aclaro porque nombré al Frente Amplio — de la revolución burguesa que estableció en occidente el individualismo liberal que ahora se llama Fridman.

Los símbolos giratorios

— Es así: el tiempo vira los signos y las palabras. Aquí y ahora, cuesta entenderse porque independencia, libertad, patria, soberanía, democracia, Artigas, pueblo, violencia, paz, significan cosas diferentes para civiles y militares.

No cabe acusar a nadie de hipocresía. No es que se piense una cosa y se diga otra. Lo importante es comprender que a diferente formación corresponde diferente lenguaje. Ni Líber Seregni ni Hugo Medina ven en los colores artiguistas el terrorismo que vieron tantos montevideanos. Yo tampoco lo veo. Pero nada de lo que apunté en este artículo deja de ser verdad por eso. Quienes vivieron en esta ciudad hacia 1800 y nacieron fieles vasallos de su rey, tenían puesta su honestidad en ser de ese modo y deben haberse estremecido de indignación y de miedo esa mañana del 25 de mayo de 1816; Artigas patentizó frente a ellos, gráficamente, teatralmente, rompiendo los ojos, la fuerza trágica de un cambio radical. Para peor: esas tres tintas provenían de un odioso país invasor de España. Sucede que los signos y las palabras quedan, mientras su sentido transita. Es un buen ejercicio de modestia pensar que, por eso, otros tienen derecho a disentir. Tres inocentes colores pueden decir cosas muy diferentes.

Nadie puede pretender estar en lo cierto y suprimir por ello la realidad; dejar el mundo simplificado a su gusto en nombre de una idea que le parece la mejor; esta fue la pretensión aberrante del proceso 73.

Los arrastres del tiempo, lo que viene de atrás descomponiéndose, fertilizando, virando, es inevitablemente atornasolado. Todo es según el color del cristal...

La inmigración segunda

— Vuelvo a pensar algo que ya dije: ¿no será el momento de mezclar a fondo civiles y militares para que resulten, en su propia indole, más asimilados? En un sistema pluralista, las diferencias cualitativas entre la gente no pueden rebasar ciertos límites. El sistema exige bases culturales comunes. Es lo que el lenguaje popular avisa sabiamente cuando expresa: llevarse como perro y gato.

Enseñaba Justino Jiménez de Aréchaga en sus clases de derecho Constitucional que uno de los efectos mejores del Ejecutivo Colegiado, resultó ser en el Uruguay, la obligación para blancos y colorados, de sentarse en torno a una mesa; hizo que los enemigos se conocieran, siguieran cada uno el proceso del pensamiento del otro, perdieran prevención y terminaran pareciéndose. Eso pasó, en los hechos, a partir de una guerra (1904) y después de 1917. Fue uno de los actos más civilizadores de Don Pepe Batlle.

Recordé esa enseñanza de Justino no hace mucho, cuando vi por televisión al Comandante en Jefe del Ejército sonreír casi nada, pero sonreír, y sorprenderse consigo mismo al comprobar: aprendí en estas últimas semanas que en política no se debe decir: nunca. Al otro día, varias personas me comentaron esa frase del Teniente General Medina, no por el asunto al cual se refería sino por lo que significaba como humanización (reconocimiento de que los demás existen y pueden tener razón en algo). Se diría que después de once años de soberbia encastillada, parecía abrirse un milímetro allá arriba, en la mirilla de un postigo.

Sigo apuntando cosas en esta Plaza del Ejército tan insoportablemente árida como la época que acaba de pasar.

Pienso: ahora que los militares dicen que se van, es el momento de llamarlos; no para que sigan mandando sobre los civiles sino para que aprendan cuantos sentidos tiene la vida que la for-

mación castrense no les permitió apreciar; también para que expongan sus verdades y se puedan probar por confrontación, dialécticamente. América, nosotros, los uruguayos, somos especialistas en esto de juntarnos con gente que viene de otro mundo. Un inmigrante trae todo lo consabido de su país y empieza a vivir, con esa fractura cultural, y se equivoca y es raro. Puede hacer reír como los tanos y gallegos en el patio de conventillo de los sainetes. Pero no hay rechazo. Ni hay odio. Al poco tiempo, ser extranjero provoca un toque de simpatía.

Creo seriamente que debemos inmigrar a los militares. Dilthey escribió: "La vida precisamente es multilateral". Y esta es nuestra elección. A toda persona hecha en una organización vertical y autoritaria ha de costarle mucho entender que se debe caminar en todas direcciones al mismo tiempo; aún cuando resulte confuso y lento, es así como este país quiere vivir.

Estoy refiriéndome a un problema bastante exclusivo del Uruguay. Sé que no puede repetirse textualmente en la Argentina, Brasil o Chile (por nombrar los más próximos). Nosotros enfrentamos la siguiente alternativa cultural que debe ser resuelta en el momento mismo en el cual se recupera la legalidad: o batimos el precipitado militar que se ha formado (y sigue formándose) hasta disolverlo en la comunidad, o los enquistamos otra vez y nos resignamos a empezar una etapa breve al final de la cual los jóvenes oficiales de hoy, recibidos de generales, serán devorados por la impaciencia. Impaciencia quiere decir: falta de capacidad para seguir sufriendo. El problema consiste en que no sufran, en que comprendan las vueltas y trancadas y riesgos graves que debe soportar una comunidad con tal de ser libre. La sustancia de la libertad es el peligro. Lo mismo sucede con la vida, que siempre está a punto de perderse.

Una dialéctica de experiencias, una larga lucha, forma la trayectoria de la comunidad; en esa cadena — como decía Hegel — cada eslabón está borracho. Ebrio de entusiasmo, de rabia, de sopor, de inminencia. Propongo no perder la cabeza. Salimos de una dictadura. No hemos ganado una guerra contra invasores que se puedan expulsar o extinguir, (este fue el error más grave del proceso 73: no le dio condición de prójimo a sus adversarios).

Ahora, después de un apagón, se logra reimplantar la tolerancia; pero si los militares no llegan a sentir sinceramente que así es mejor, sólo pueden esperarse fricciones y recaídas. No basta con que tengamos razón, hay que hacerla ver y sentir buenamente hasta que las normas de cultura que imponen esta convivencia superior, rijan auténticamente el sentir y el hacer de la gran mayoría. O cambiamos la filosofía de los profesionales de la fuerza o quedaremos sometidos de nuevo a su coacción.

¿Es un programa admisible para nuestros hijos tener que enfrentarse en una interminable pelea con quienes tienen las balas y a quienes el Estado les enseñó a usarlas?

Así como hay que terminar con la distribución injusta de la riqueza para evitar la guerrilla, del mismo modo hay que terminar con la discriminación humanística para evitar el despotismo militar.

Cabe preguntar: ¿algo de esto encara la política cultural de la concertación? Aciertan los militares cuando piden ser oídos, darse a conocer, avisar y aconsejar, mostrar como se ve desde su punto de vista, jugarse, enfín, opinando y teniendo que soportar réplicas.

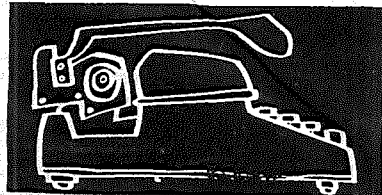
La sigla COSENA contiene la palabra "seguridad" y fue en su nombre que el proceso 73 actuó desafortadamente. Pero el tufo de una palabra no puede impedir que se piense bien. Con los militares es necesario hablar con toda naturalidad y muy seguido; deberían compartir los locales de enseñanza, participar en las organizaciones estudiantiles, discutir, divertirse, bailar, hacer deportes, canjear libros, compartir ingenuamente la juventud con sus iguales. ¿O queremos que no sean iguales?

Carlos Maggi



1944 - 25 de Octubre - 1984

40° Aniversario de la
Asociación de la
Prensa Uruguaya



Uruguay de ayer y de mañana

Derecho patrio: sin censura previa

Es una costumbre que tomé allá por los años setenta y pocos, cuando pasó lo que pasó y parecía que la República ya no era la República (y no era, no más). Me refiero a la costumbre de caerme por la Biblioteca Nacional.

Pertenezco a la generación del Café Metro, que otros llamaron, mal, generación del 45. En realidad no era una generación sino, más módicamente, una barra. Cuando la tradujeron a culturología aquello sonaba demasiado a muchachos y a esquina. Nos Ortega-gassetizaron con lo de generación. Y como lo temporal lleva a lo temporal, terminamos con fecha, como los vinos. Nos transformaron en el 45, cifra que en todos lados es calibre de Colt, pero que aquí en Uruguay pasó a ser un hito, hasta ahora he sabido por qué, de historia de cultura.

En política, pertenezco a la generación batllista del 55, que fue la que llegó a la Cámara de Diputados empujada por el además de Luis Batlle. Eran, claro está, otros tiempos. Tiempos que el que los vivió, lo sabe. Y el que no los vivió no puede imaginarlos. Tiempos sin censura.

Me acuerdo, para dar una cualquiera idea, de cuando vinieron por entonces, con sus entonces flamantes (y ya entonces multinacionales) recetas, los primeros delegados del Fondo Monetario Internacional. Llegaron como suelen llegar (como a tantos otros lugares, como a aquí mismo tantas veces después). Traían los trajes de alpaca, la presunción y los portafolios. Traían zapatos de norteamericano y camisas de norteamericano. Y alma no de norteamericano sino de adúlón de norteamericanos.

El titular del Poder Ejecutivo era Luis Batlle. Los echó del país.

Es decir: el gobierno nos recibió con cortesía, los invitó a comer, los hospedó. Y los escuchó.

Cuando los escuchó, los echó. Uno a veces se revuelve y busca con la mirada, alrededor, ese Uruguay de 1945 o 1955, Café Metro o luisismo. Busca ese Uruguay y no lo ve. Es terrible porque, a la manera de los que, abandonando los cohetes espaciales pasean por el espacio interestelar, la sensación se vincula con la pesantez. Primero, con lo horrible de no pesar, uno, nada. Segundo, con lo más horrible de no tener ni arriba ni abajo, que es lo único peor que no tener pies ni cabeza. Sólo que la falta de pesantez astronáutica es meramente física. Aquel que busca su país con la mirada y no lo encuentra, padece en cambio la falta de pesantez espiritual. Peor que la muerte térmica.

Realidades

Lo de que el país no esté, por fortuna, es sólo un mini-infierno metafísico ilusorio. Una especie de contra-iluminación estrafalaria. El país está siempre. Y cuando parece que no está, simplemente es que está ahí, no visible y mejorando todavía.

Yo voy a la Biblioteca Nacional porque ahí el país no falta nunca. Si se me permitiera el malgusto de un coloquialismo cafetero, diría que el país "para" en la Biblioteca Nacional. Desde siempre, como no imaginó Larrañaga pero sí lo intuyó Artigas.

Esta mañana estuve en JAQUE. Después en la Biblioteca Nacional. Me pregunto: esto que estoy escribiendo ahora mismo ¿llegará al lector?

¿Qué pasará finalmente esta semana con los semanarios de este país?

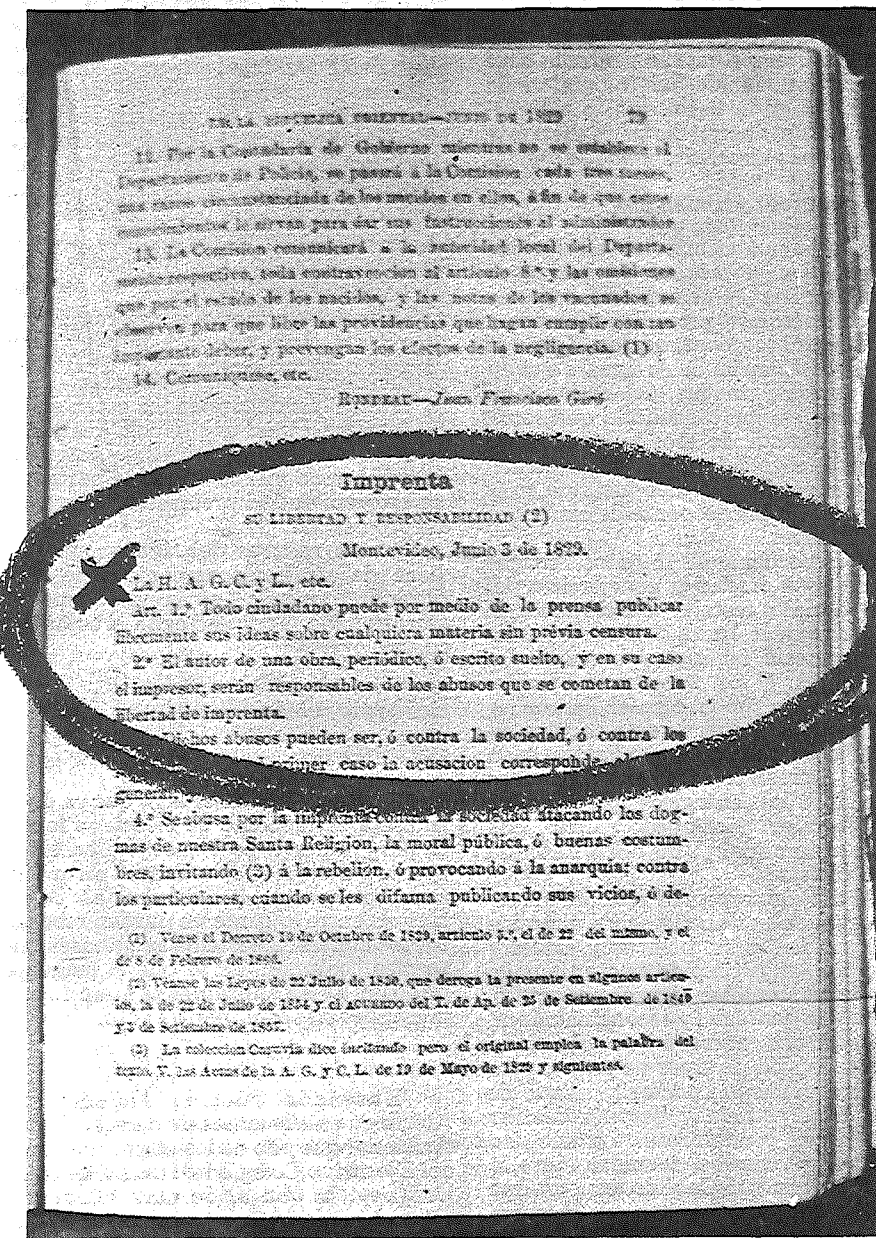
Es notorio que estos semanarios de hoy, que son además el mañana, están en su mayoría hechos, redactados, escritos, titulados, sufridos, diagramados, peleados, acertados, equivocados y estrechados por hombres jóvenes.

Cuando yo tenía la edad que ellos

tienen, sentía que todos los hombres eran mis hermanos.

Cuando se tiene el doble, la mitad de los hombres son nuestros hermanos. La otra mitad hay que sentirla como si fueran nuestros hijos. Si no, es porque se ha vivido mal. Yo no he vivido mal.

En la calle, en la Biblioteca, en cualquier parte, hombres jóvenes me han preguntado, hoy, qué pienso. He visto en sus ojos lo mismo que seguramente hay en los míos, cuando miro alrededor y no encuentro al país. No me pregun-



tan a mí. Le preguntan al tiempo. Mi visita a la Biblioteca Nacional no ha sido hoy, por tanto, en nombre propio. He ido por todos.

H. G. Wells, el inglés formidable, cuenta la historia del hombre que viajó al futuro. Al volver, supo que no había un sueño porque había traído algo del futuro: una flor.

De la Biblioteca Nacional esta mañana, a manera de flor, traje algunos párrafos. Traje dos líneas aprobadas por la H.A.G.C. y L. el 3 de junio de 1829. Traje un Decreto que firmaron Rivera, Vázquez y Enrique Martínez el 17 de noviembre de 1838.

H.A.G.C. y L.

Antes de que se inventaran ESMA-CO y ANCAP, antes que SODRE, SE-PLACODI, AFE o IMAGRO, uruguayos escribieron en cabezales de papeles ilustres la sigla impronunciable HAGCyL.

HAGCyL quiere decir Honorable Asamblea General Constituyente y Legislativa. Casi nada. Fue, como quien dice, la que fundó la República. Y redactó la primera Constitución de país independiente.

En la Colección Legislativa, Tomo

I, el lector curioso encontrará el texto completo de lo que aquel glorioso cuerpo constituyente y legislativo aprobó en materia de libertades para la prensa (y para todos los habitantes del país).

Dice así: "Montevideo, Junio 3 de 1829.

"La H.A.G.C. y L. etc.,

"Art. 1º. - Todo ciudadano puede por medio de la prensa publicar libremente sus ideas sobre cualquier materia sin previa censura."

El artículo siguiente establece la responsabilidad a posteriori por los abusos que se cometan de la libertad de imprenta. Es decir, que ya tenemos la estructura acabada de lo que el Derecho Patrio y toda la tradición jurídica oriental (constituciones incluso) considerarán pieza maestra del orden uruguayo.

La expresión es libre, no hay censura previa y sólo eventualmente, por abuso, responsabilidad posterior. Y para que la responsabilización no obre a modo de codo que borra lo que el derecho escribió con la mano, el resto de esa ley de 1829 organiza de modo prolijo la ma-

He aquí, para los tiempos, el Decreto de Don Frutos:

"Número 11. Montevideo, Noviembre 17 de 1838.

"RESTABLECE LA ILIMITADA LIBERTAD DE IMPRENTA.

"El General en Jefe del Ejército Constitucional.

"La absoluta libertad de opinar, y de publicar las opiniones, debe ser un derecho tan sagrado como la libertad y seguridad de las personas. Las producciones de la imprenta libre son el freno de los malos mandatarios, la recompensa mejor de los que gobiernan bien, y el vehículo más seguro para derramar la ilustración y educar a los pueblos.

"Pero este derecho inestimable vendría a ser ilusorio, si los que han de ejercerlo conservan el menor recelo de que la autoridad puede reprimirle, ó manifestar siquiera algún desagrado, por el uso que de él se haga.

"En fuerza de estas consideraciones, para manifestar á la República que deseo oír libremente la voz de la opinión; que, contando con ella, no puedo temer ataque alguno; y que no deseo otro juez, ni otro defensor de mis actos que la conciencia del Pueblo, por cuyo bien trabajo; recomendando á su ilustración y buen sentido la moderación y templanza en el uso de la imprenta, decreto:

"Art. 1º. - La libertad absoluta é ilimitada de la imprenta es también uno de mis principios fundamentales. Todo individuo puede usar de ella, sin restricción alguna.

"Art. 2º. - Los particulares, que se creyesen ofendidos, por producciones de la prensa, tendrán expeditos los medios de vindicación, que la ley del país establece.

"3º. - Los ataques de cualquier género que se dirijan por la imprenta, sea contra mi persona, las de mis secretarios, ó contra los actos administrativos, no quedan sujetos á responsabilidad alguna: y para asegurar esta declaración, yo y mis secretarios, renunciemos, mientras yo esté en el mando, la protección de la ley actual, y todo otro medio de vindicación.

4º. - Circúlese, publíquese, y dese al Registro. - (Firmado: RIVERA.

Santiago Vázquez - Enrique Martínez.

Homenaje

Miro a mi alrededor. Quisiera imaginar la tarde en que Don Frutos rubricó este decreto. Era un hombre bondadoso y alegre. Veintiañero, había vencido a los porteños en la Batalla de Guayabo y librado el territorio nacional, a órdenes de Artigas.

Después venció en Rincón, conquistó las Misiones. Un año y un mes más tarde de este decreto, infligiría al ejército invasor de Echagüe, enviado por Rosas, la derrota de Cagancha.

Rivera era el tipo de hombre y de gobernante sin miedo. En la absoluta seguridad que tenía de sí mismo y de lo que había llamado pocos días antes, "el pueblo de mi nacimiento, de mis recuerdos, de mis afecciones", esto es, el pueblo oriental, sabía y sentía que la máxima libertad era asimismo la máxima seguridad.

El Decreto que hemos transcrito tiene otra particularidad que queremos subrayar: está firmado por dos militares y un jurista. Todos saben quien fue Rivera (¿saben?), general y caudillo, que vivió entreverado con la gente y adorado por ésta. El otro, Enrique Martínez, fue asimismo una figura notable. General uruguayo, general argentino, general chileno, peruano, etc. Cruzó Los Andes con San Martín. Peleó en Chacabuco, en Cancha Rayada, en Maipú. Fue general de Bolívar y de Sucre. Fue Jefe del ejército patriota del Perú. De regreso, fue con Rivera vencedor en Cagancha.

Estos hombres de espada notables firman junto con el gran jurista Santiago Vázquez, cuya actuación en la Constituyente está relacionada precisamente con algunas memorables frases que dijo defendiendo la libertad de prensa.

En esta hora triste de nuestra tierra, levanto el corazón hacia estas grandes presencias. Son el Uruguay verdadero.

El que crea que son el pasado se equivoca. No lo son. Son el mañana.

Saludémoslo con la emoción sin lágrimas, esa tan honda: la emoción de la fe.

Manuel Flores Mora