

# el ESCARABAJO de oro



di tu palabra y rómpete - nietzsche

**39**

## sumario:

**LEVI-STRAUSS**

Sobre la crítica

**ROLAND BARTHES**

El marqués de Sade

**WITOLD GOMBROWICZ**

El banquete, cuento

**KATHERINE PORTER**

La sogá, cuento

**HUMOR**, por LAFORGUE

**EL CINE DE GODARD**, por

Salvador Mario Marino

**LITERATURA Vs. HISTORIETA**, por

Edgardo Trilnick

**IMPERIALISMO Y LITERATURA**, por

Mario Goloboff

**POEMAS**, de

Víctor García Robles

Alejandra Pizarnik

**ABELARDO CASTILLO**

LA UNIVERSIDAD SUBLEVADA

EDITORIAL

**NOVELA HOY: PARADISO, HOMBRES DE**

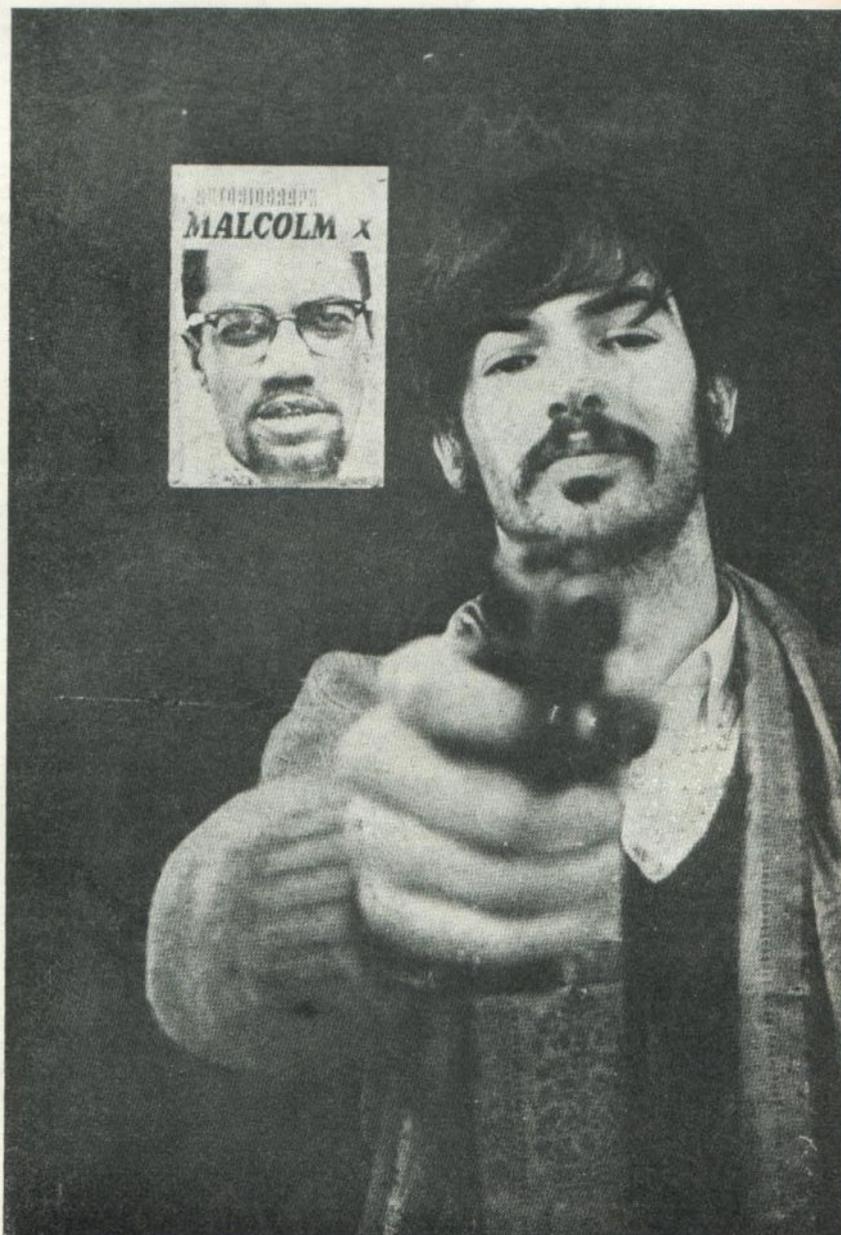
**A CABALLO, NANINA, EL CAMINO DE LOS**

**HIPERBOREOS**, por Liliana Heker, Vicente

Battista, Oscar Barros, Eduardo Barquín.

**GRILLERIAS, A CALZON QUITADO,**

ETCETERA



**\$ 180.-**

JULIO - AGOSTO / 1969



## editorial

### abelardo castillo

EL ESCARABAJO  
DE ORO

REVISTA SOSPECHOSA



DIRECTOR ABELARDO CASTILLO  
SUBDIRECCION  
LILIANA HEKER



**RESPONSABLES:**

Vicente Battista,  
Gerardo Mario Goloboff,  
Edgardo Trilnik, Lelia Varsi.

**SECRETARIO DE REDACCION:**

Oscar Barros

**POESIA:**

Víctor García Robles

**CINE:**

Salvador Mario Marino

**COLABORADORES INMEDIATOS:**

Luis De Paola, Bernardo Jobson,  
Alberto Lagunas, Ricardo Maneiro.

**COORDINADOR GENERAL:**

Eduardo Barquín

Propiedad intelectual no 903.937

MAZA 1511, 2º C, BUENOS AIRES

"No hay que darle más vueltas; lo que más odian es la inteligencia". Estas palabras las escribí Unamuno, antes de dejarse morir de asco, a los setenta años: hace más de treinta. Son las últimas que escribió. Y ni su edad al estamparlas ni el tiempo que ha pasado modifican su sentido. Lo que más odian, no hay nada que hacerle, es la inteligencia. Mientras redactamos esta página, hoy, noche del 30 de mayo de 1969, la policía, las tropas, los gendarmes marchan sobre los estudiantes en Córdoba, en Medellín en Guayaquil, en Quito. Una manera aborígen, no del todo filosófica, de darle la razón a don Miguel. Aborrecen la inteligencia. Pero no me refiero a la policía, ni siquiera al ejército. El sistema, todo el sistema la detesta. Escribimos esto y escuchamos Radio Porteña. Intellectualmente hablando, es una experiencia interesante. Si uno sobrevive, puede comprender mejor a Unamuno. El tercer cuerpo del Ejército Argentino, y la gendarmería y la Aeronáutica, en una operación "pinza", cargan sobre los universitarios acantonados en el Barrio Clínicas, en Córdoba. Parece que revoltosos los agreden, tiran piedras, exigen que los problemas universitarios sean tratados por universitarios, se habla también de botellas molotov, de armas calibre 22, se habla de que los obreros pelean a la par. Evidentemente están organizados. Menos mal que las Fuerzas del Orden también: tienen obuses, ametralladoras pesadas, todas las balas calibre 45 del país. Llegado el caso tienen tanques, y aviones, y si hace falta apelan a Dios y (hasta hoy) se hubiera dicho que también lo tenían. No obstante estas poderosas razones no han querido (prudentemente) intervenir hasta que se descubrió "que el tipo de acción desplegado por los estudiantes no era habitual en nuestro medio". A partir de ese descubrimiento, en nuestro medio se le puede pegar un tiro a cualquier persona que circule por las calles de Córdoba después del toque de queda. También, dice la radio, se festejó con solemnidad el día del ejército y un nuevo aniversario del Acuerdo de San Nicolás. Hubo un homenaje a alguien en La Recoleta. Algo pasó con Krieger Vasena y un préstamo pedido a EE. UU. por 25 millones de dólares. En la sede de alguna cosa fue condecorado alguien, el Jefe del Estado Mayor chileno, me parece. En Comodoro Rivadavia se verificó una harto enérgica y numerosa vacunación contra la gripe. Es o fue el aniversario del Banco Central. También, el Día del Bicicleteo: El secretario de gobierno viajó al interior, notó que todo estaba normal. En Tañi Viejo hay otros cuatro obreros muertos. Otras noticias a propósito de la humedad (92%), la entrega de uniformes y la ejecución (en el sentido de tocar) del Himno Nacional, en Ezeiza (no hacen quizá a lo que importa de este editorial. Porque no hay vuelta que darle: lo que más odian es la inteligencia. Y no la policía, lo repito, ni los soldados. La policía, al fin de cuentas, no ha hecho más que demostrar en todo el mundo su absoluta incapacidad para controlar la imaginación subversiva de la juventud (el diario dice que un comisario rosarino, por ejemplo, murió ayer: de un infarto) y los soldados son en esencia la misma juventud que la de las barricadas. Muchachos de 20 años como los estudiantes contra los que tiran. La misma cosa, como cantó el viejo Guillén. Sólo que todavía no se han puesto a pensarlo. Es todo el sistema el que detesta la inteligencia. Sobre todo cuando, como en este caso, la inteligencia consiste en haberse hartado, o estar hartándose, de un estilo de vida: de un modo de vivir que nos ha sido impuesto y en el que ya no creen ni los que por estupidez, o por miedo, dicen defenderlo. Marcusse afirma que la juventud es violenta porque está desesperada. Se equivoca: está harta. Los desesperados son ellos, los que nos hartaron. Y han descubierto bien quienes descubrieron que este tipo de subversión no tiene nada que ver con "nuestro medio". No es nuestro medio lo que se cuestiona, es el mundo. Porque no sólo la juventud argentina y latinoamericana está harta: los muchachos y muchachas de todo el mundo, estudiantes o no, se hartaron. Y aquí ya no funciona más el enmohecido refranero de las Fuerzas del Bien: peligro comunista, inadaptación, organismos terroristas perfectamente individualizados. No. Es la vida la que exige un orden nuevo. Porque lo que los seniles Pilares de nuestra sociedad llaman sublevación, desorden, caos, no es sino esto: otro orden. La búsqueda de otro orden, y no tan nuevo, un orden que ciertos hombres vienen rastreando por distintos caminos, hace más o menos dos mil años. Y por el que se vienen haciendo crucificar, quemar, matar en los montes de Bolivia o en los arrozales de Vietnam o en las calles de París o Córdoba, desde hace dos mil años. Me dirán que me exalto, que Cristo no es lo mismo que el Che o Giordano Bruno o el estudiante Bello. No sé, sé en cambio que todo lo que puede dar un ser humano por lo que cree, es todo. Y todo quiere decir todo. Van Gogh se vuelve loco porque quiere que el sol reviente en sus cuadros, Hemingway se vuela el paladar, junto con los sesos, porque ya no puede amar ni escribir, el Ché se pone de pie y le dice al soldado que va a matarlo, esperá un poco,

(pasa a pág. 18)



SALVADOR MARIO  
MARINO

## NOTAS SOBRE G O D A R D

Cuando se asiste a la proyección de un film de Godard parece que uno se encuentra dentro de un laberinto de ideas que chocan con la realidad circundante. Y es Jean Luc Godard, justamente, el director que mejor describe una realidad que por momentos negamos, pero en la que verdaderamente hoy vivimos.

Es evidente que en su carrera cinematográfica hay tres películas que deben ser consideradas claves no sólo para su comprensión sino también para la comprensión de lo que debe ser hoy el cine: **A bout de souffle** (Sin aliento), **Pierrot le fou** y **La chinoise**. El resto de sus obras, todas de gran calidad, aunque aportan elementos de suma importancia, no pueden ser consideradas en el mismo nivel de las anteriores porque son ramas desprendidas del tronco original que aquellas componen. Nada puede compararse con la ruptura que produjo dentro del ámbito cinematográfico en su momento, **Sin aliento**, ya hoy obra clásica y de la que se han extraído sus numerosas innovaciones narrativas y su personalidad, luego desarrollada por Godard y aplicada por muchos cineastas contemporáneos. **Sin aliento** surgió como una larga tarea de un crítico muy ligado a la literatura, y las demás son el fruto de su evolución cinematográfica.

**Pierrot le fou**, es la historia de un hombre, de un romántico que vive en un mundo violento, en un mundo de transición que busca nuevas salidas, nuevos derroteros sobre los ya gastados. Pierrot comprende que su realidad es distinta, diferente a la de los demás, y comprende que no puede transferirla, que el ritmo de sus vivencias marcha a un compás disonante con el resto. El cine de Godard es un cine adulto, que persigue un nuevo lenguaje. Godard sabe que todo está dicho y pretende lograr nuevas formas cinematográficas. Utiliza los conflictos de seres completamente diferentes, de un Pierrot esparanzado en una realización valedera, en lograr un lugar donde vivir para el amor, donde encontrar un absoluto, y le contraponen seres sin sensibilidad para captarlo, enajenados en una sociedad sin sentimientos. Juega Godard con las contradicciones de un mundo que tiene la atroz mancha de Vietnam; y el juego maravilloso de Godard resulta trágico cuando la locura de Pierrot se basa en querer la libertad absoluta, en comprender el arte y el amor, en una sociedad alienada y sumida en la mediocridad. Su gran rebeldía lo lleva a buscar la soledad de la muerte, a intentar la libertad por ese camino, y cuando se da cuenta de que es inútil, llega tarde. Sólo le quedan los versos de Rimbaud: "L'éternité. C'est la mer

**alliée avec le soleil**". Lo que importa realmente es que **Pierrot le fou** es la poesía de la liberación del hombre, el canto de un loco (?) a una sociedad en crisis, y Godard le fou es su autor. Es consciente de que el arte por el arte no sirve, de que hoy (como siempre) el arte está al servicio del hombre, y trata de contribuir con su cámara poniendo la estética al servicio de la ética, y usa a sus personajes no como meros intérpretes de los hechos sino en combinación con la descripción fenomenológica que hace de los mismos, y utilizando el diálogo no sólo entre ellos sino también con el espectador, al que mantiene permanentemente atento sin permitirle la menor distracción bajo pena de perderlo definitivamente de su delirante realidad.

Jean-Luc Godard, tanto delante como detrás de las cámaras, mantiene su coherencia. Está enfrentado abiertamente con el régimen, con la sociedad capitalista y su arte. Así detuvo, junto a otros directores, la marcha del Festival de Cannes, así propugnó la huelga cinematográfica, así en respuesta a aquellos que lo acusaron de estar en Inglaterra filmando cuando en Francia se jugaba la "Revolución de Mayo", se puso inmediatamente al servicio de los estudiantes, y con el aporte de éstos, filmó más de treinta documentales de los mítines a fines de ser exhibidos y se los entregó a Cohn-Bendit. Por eso en **Weekend** les quitó a los hippies las flores y se las cambió por balas.

Godard no trabaja sus guiones, los utiliza sólo como meras excusas para desarrollar sus teorías sobre lo que debe ser la reali-

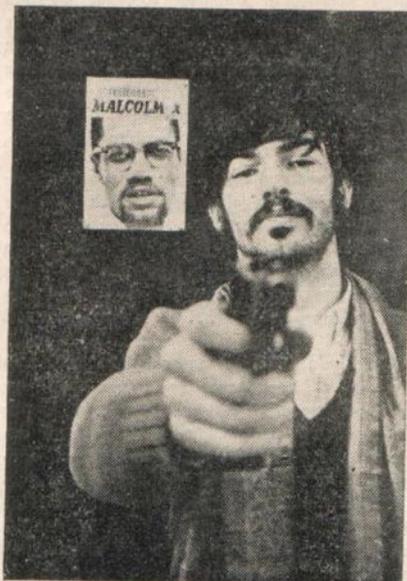
zación. Por eso Godard usa ese estilo tan particular que asemeja sus películas a documentales, en los que sus componentes no son casuales sino que están determinados y controlados por su creador. Su cine es siempre reflexión, y es por ello que golpea permanentemente al espectador, lo lastima obligándolo a removerse dentro de sí, a que salga buscando respuesta y no se imbecilice recibiendo digeridas las cosas. Dice Godard: "si después del film alguien declara que le han mostrado cosas pero no la solución, debería estar agradecido y no furioso con el film". Todo es parte de su gran necesidad de lanzar interrogantes, despertar a tantas mentes dormidas, golpear con su "verdad 24 veces por segundo".

Godard hace suyas las palabras de Fritz Lang en **Le mépris** (El desprecio): "Rodar un film no es una segunda vida para mí, es la vida" y "para mí el cine es un vicio.. Lo amo infinitamente. He escrito a menudo que es el arte de nuestro siglo. Y debe ser crítico". Godard ha encontrado que el cine tiene un lenguaje propio, nuevo, diferente a la palabra, compuesto de imágenes que pueden llegar más allá que ésta. Y usa la imagen, hace una fiesta del color y el sonido, y con ella se lanza a la conquista de una libertad ansiada por el hombre, a los caminos del delirio, de lo trágico a lo cómico. Juega con las formas desintegradas, combina el realismo con las reminiscencias literarias (Edgar Poe en **Vivir su vida**, Apollinaire en **Made in USA**, Paul Eluard en **Alphaville**, Aragón en **Los carabineros**), rehusa a darle continuidad psicológica a sus personajes, como continuidad al guión y a su estilo, todo para dar una acabada idea del caos en que se sume el hombre y su mundo de hoy. Toda esta libertad dentro de la cual se mueve lo conduce a la anarquía para de ahí lograr un nuevo hombre.

Ya lo dijo Jean André Fieschi comentando **Vivir su vida**: "Acabo de hablar de préstamo. Ya se sabe que Godard no ha retrocedido nunca ante esto. La referencia, la cita, la inclusión de elementos extraños esmaltan sus films. Se ha convertido en un maestro de la integración, en un ensueño personal, de otros ensueños paralelos que lo alimentan, lo fecundan, lo prolongan. Absorbe con la máxima naturalidad las ideas de otros y de Vampyr se convierte en Pick-pocket, porque no se trata de robo sino de alimento necesario".

En todas sus obras está presente la imagen personal del realizador, su desenvuelta libertad. Su pertinaz búsqueda de nuevos elementos en el plano de la imagen: planos extensos, poco numerosos, cámara aquietada rechazando ángulos tentadores, gran utili-

(pasa a pág. 6)



# EL BANQUETE

cuento de WITOLD GOMBROWICZ

Cómico e inteligente hasta el patetismo, el universo absurdo de Gombrowicz no sólo se manifiesta entero en sus grandes novelas **Ferdydurke**, o **Pornografía** (título que los españoles han mitigado desmayándolo en **La Seducción**), sino en su **Diario** y en sus cuentos. Este, espléndido, que ahora publicamos, apareció originariamente en la revista cubana **Ciclón** (1954) y, hace un tiempo, fue reproducido por **El lagrimal trifurca**. La traducción del polaco pertenece a Virgilio Piñera.

La sesión del consejo... la secreta sesión del consejo... se efectuaba en la oscura e histórica Sala de los Retratos, cuyo poder milenar sobre pasaba el poder del mismo consejo y, con sus grandezas, hasta lo aplastaba. Los vetustos retratos miraban muda, sordamente, desde paredes antiguas a los rostros hieráticos de los dignatarios que a su vez fijaban sus miradas en la seca y antigua figura del gran canciller secretario de estado. Hablando secamente, como de costumbre, el seco y poderoso anciano no ocultaba su profunda felicidad e invitó a los ministros y secretarios de estado a ponerse de pie en homenaje al histórico momento. He aquí que —fruto anhelado de largos y complicados esfuerzos— se realiza la unión del rey con la archiduquesa Renata Alberta Cristina; he aquí —continuaba— que Renata Alberta está por llegar al castillo real con su cortejo de damas; y ya mañana, en el banquete de gala, los prometidos (que hasta ahora no se conocían personalmente) serán presentados uno al otro; y este himeneo magnífico fortalecerá y prolongará eternamente el poderío de la Corona. ¡Coronal ¡Coronal Empero una intranquilidad aguda, una preocupación penetrante, hasta se diría un temor se dibujaba en los perfiles experimentados y añejos de los ministros y secretarios... y algo inconfesado, algo dramático acechaba en los labios mustios y seculares.

Por voto unánime del consejo, el canciller abrió el debate... pero el silencio, un silencio mudo y sordo, parecía constituir el rasgo dominante de la discusión iniciada. Primero pidió la palabra el ministro del Interior, pero cuando la palabra le fue concedida, empezó a callarse y se calló durante todo el tiempo de su discurso. Siguió en la palabra el ministro de la Corte, mas él también después de haberse levantado calló todo lo que tenía que decir y, por fin, se sentó. Luego otros ministros pedían la palabra, se paraban y se callaban para sen-

tarse después... y el silencio, el obstinado silencio del consejo, multiplicado por el silencio de los retratos y el callar de los muros se volvía cada vez más potente. Las velas desmayaban. El canciller intrépidamente presidía el silencio. Las horas pasaban.

Pero... ¿cuál era el motivo del silencio? Ninguno de aquellos varones podía confesar, ah, ni siquiera atreverse a pensar el pensamiento que por una parte se imponía con fuerza irresistible... pero que, por otra, constituía nada menos que un crimen de lesa majestad... Por eso decir que el rey... que el rey era... se callaban. ¡Cómo confesar, cómo oh, no, nunca, jamás, antes la muerte!... que el rey... oh, no, oh, no!... ¡que el rey era venal! ¡Sí, se entregaba por por dinero! ¡Sí, vende-rey era el rey! El rey, en su vil, insaciable codicia era un mercader coimero como no había tal en la historia. El rey por gramos y aun por kilos vendía su propia majestad!

De repente se abrió la pesada puerta de la sala y el rey Gnulo apareció vistiendo uniforme de general de la guardia, con gran tricornio y espada. Los ministros se inclinaron ante el monarca, quien después de arrojar la espada sobre la mesa, se dejó caer en el sillón, cruzando las piernas y lanzando miradas escrutadoras con sus pequeños ojos.

El consejo de ministros, por la propia presencia del rey, se transformó en consejo de la Corona; y el consejo de la Corona en pleno se dedicó a oír la declaración real. En su declaración el rey ante todo, expresó su satisfacción por la boda, manifestando la firme convicción de que su real persona logrará conquistar el amor de la hija de los emperadores; no obstante eso, subrayó la gran responsabilidad que pesaba sobre sus hombros. Y se percibió en su voz algo tan intensamente comercial que el consejo se estremeció en el más absoluto silencio.

—No podemos ocultar —subrayó el rey— que participar en el banquete nos significa cierto sacrificio personal... tendremos que esforzarnos para que la archiduquesa tenga buena impresión... no obstante, claro, lo soportaremos gustosos por el bien de la Corona, sobre todo si... si... hum, hum...

Los dedos reales tamborilaban sobre la mesa y su declaración se volvía cada vez más confidencial. No cabía ya la menor duda, lo que exigía este coimero real era una coima por su participación en el banquete. De repente, el rey empezó a quejarse que los tiempos eran difíciles, los precios subían... después soltó la risa... soltóla e hizo una guiñada de connivencia al canciller secretario de estado... soltóla y le codeó por debajo de la mesa.

En el más profundo y, se diría, inmóvil silencio, el anciano canciller miraba a su rey... y el silencio del anciano se fortalecía con la mudez de los retratos y de las paredes. La risita real se acabó... De improviso el férreo anciano se inclinó en una reverencia y tras él se inclinaron las cabezas de los ministros y se doblaron las rodillas de los secretarios de estado. El poder de la reverencia en esta sala digna de veneración era tremendo. La reverencia alcanzó al rey en el pecho mismo, llenándole de majestad Gnulo en vano trataba de risotear todavía, de codear, de guiñar; un miedo nacía del silencio, se acrecentaba, y por fin el rey, lanzando un gemido desgarrador, se alejó rápidamente y su espalda desapareció en las profundidades del corredor.

Entonces un grito monstruoso y venal llegó a oídos del consejo:

—¡Me pagarán por eso! ¡Me pagarán!

Sin demora, el canciller de nuevo abrió la discusión y otra vez el silencio constituyó el único aporte de los oradores. El anciano presidía el silencio. Los ministros se levantaban y se sentaban. Las horas pasaban. Cuando a las cuatro de la madrugada el consejo en pleno presentó su dimisión, el timonel de la nave del estado rehusó aceptarla y pronunció estas significativas palabras:

—Señores, nuestra sumisión más leal obligará al rey a que sea rey... y nuestra veneración más profunda lo mantendrá en su majestad...

Y, por cierto, sólo aterrizando al monarca por medio de todas las veneraciones, del ceremonial, del esplendor y de la historia, se podría salvar a la Corona ante tamaño desastre. De acuerdo con ello, el canciller impartió directivas para el banquete del día siguiente, y por eso, ese banquete que se celebró en la Sala de los Espejos, resplandecía con todas las magnificencias, entre glorias y luces, perdiéndose hacia lo alto y lo celestial. La archiduquesa Renata, introducida en la sala por el Gran Maestro del Ceremonial y Mariscal de la Corte, entrecerraba los párpados, admirada por el dignísimo y añejo resplandor del archibanquete. Con una discreta autoridad los apellidos históricamente grandiosos se sumían en el limbo hierático del clero que a su vez desembocaba con embriaguez en la blancura de los venerables y ajados escotes que, desmayándose, se hundían en las charreteras de los generales y en las bandas de los embajadores mientras los espejos repetían infinitamente tamaño magnificencia. El murmullo de los corrillos se diluía en el aroma

de los perfumes. Cuando el rey Gnulo entró en la sala y parpadeó, cegado por las luces, un viva unánime lo dignificó... y una reverencia más potente aún lo fijó en su dignidad... y un camino bordeado por cortesanos a su diestra y siniestra lo condujo a la archiduquesa... que estrujando los aureos bordados de su vestido no quería creer a sus ojos... ¿Era el rey, su futuro esposo este ordinario mercader con cara de pequeño mercachifle y vendedor de frutas? ¿Mas, oh milagro, este frutero vendedor era el rey magnífico que avanzaba en medio de clamorosas ovaciones? Cuando Gnulo la tomó de la mano se estremeció de asco, pero en el mismo momento el tronar de los cañones y el doblar de las campanas le arrancaron un suspiro de admiración.

Poniendo su real mano, sagrada y metafísica, sobre la empuñadura de la espada, el rey ofreció su otra mano, omnipotente y santificadora, a la archiduquesa y la condujo hasta la mesa. En pos suyo los invitados, con firuletes y plruetas, conducían a sus damas.

Pero... ¿y eso? ¿Qué era ese sonido débil, tenue, apenas perceptible y no obstante traidor que llegó a los oídos del canciller y de todo el consejo? Acaso se equivocaban... o en verdad era eso como si alguien... como si alguien... tintineara monedas... monedas en el bolsillo. ¿Qué era?... La severa y fría mirada del histórico anciano se deslizó sobre los rostros de los presentes y por fin se detuvo en la persona de uno de los embajadores. Ni un solo músculo se movió en el rostro del embajador; el representante de la potencia enemiga con una ironía disimulada en sus labios finos conducía a la mesa a la princesa Bizancia... y sin embargo otra vez se dejó oír el sonido traidor y ¡cuán amenazante!... y el presentimiento de una traición, el presentimiento de un complot tenebroso invadió el alma dramática del gran ministro. ¿Acaso un complot? ¿Acaso una traición?

Mientras, un nuevo toque de trompetas anunció el comienzo del banquete. Obedeciendo su orden, colocó Gnulo su vulgar trasero sobre la silla real y, apenas sentado sentóse toda la reunión: los ministros, los generales, el clero, la corte. El rey acercó su mano al tenedor, tomó el tenedor, llevó a la boca un bocado y enseguida todos llevaron bocados a sus bocas, mientras los espejos repetían el acto al infinito. Gnulo, asustado, dejó de comer —mas entonces toda la reunión dejó de comer— por lo tanto Gnulo con susto cada vez mayor se echó sobre la bebida —y tras él todos llevaron las copas a sus labios en un estruendoso brindis que brotó de mil gargantas. Gnulo en vista de eso se apresuró en dejar la copa —pero entonces todos dejaron las copas y, viéndolo, Gnulo otra vez apuró la copa y otra vez los comensales apuraron las copas, subiendo el trago del rey a las alturas en el clamor de las trompetas, en el brillo de las velas y en la repetición de los vetustos espejos. Muerto de miedo, el rey apuró otro trago.

El sonido traidor —apenas perceptible inconfundible tintinear de monedas en un bolsillo— de nuevo llegó a los oídos del canciller. El anciano otra vez fijó su atenta e inmóvil mirada en el rostro convencional

del embajador enemigo... y otra vez con más insistencia se oyó el sonido. Ya era evidente que alguien interesado en comprometer al rey y al banquete, de este modo subterráneo se proponía excitar la enfermiza codicia del monarca. Una vez más surgió el sonido traidor y tan claramente que Gnulo lo oyó... y la serpiente de la codicia se evidenció en su faz vulgar de vendedor de ropa vieja.

¡Oprobio! ¡Oprobio! ¡Atrocidad! Tan empedernida en la vileza era el alma del rey, tan trivialmente mezquina, que no codiciaba sumas de dinero considerables, sino que justamente pequeñas, ínfimas cantidades eran capaces de conducirlo al infierno. ¡Oh, lo más atroz era que ni siquiera las coimas atraían tanto al rey como las propinas —las propinas eran para él lo que un chorizo para un can—! Se inmovilizó en una ansiosa espera toda la sala. Al oír el sonido tan conocido y tan dulce, el rey Gnulo dejó la copa y, olvidándose de todo el mundo, en su estupidez tremenda... se lamó los labios con la lengua. Sin llamar la atención de nadie. Así por lo menos creía él. Pero el lamer del rey estalló como una bomba ante el banquete rojo de vergüenza.

La archiduquesa Renata Alberta lanzó un grito de horror. Los ojos de los miembros del Gobierno, de la corte, del generalato y del clero se volvieron hacia el anciano que durante muchos años gobernara el timón del estado con sus manos expertas. ¿Qué hacer? ¿Cómo salvar tal situación?

Y entonces se vio que entre los pálidos labios del histórico varón surgía heroicamente una lengua afilada, vieja. ¡El canciller se lamó! ¡Se lamó el canciller del estado!

Durante un momento los presentes lucharon con el estupor, mas por fin brotaron

las lenguas de los ministros y, en pos de ellas, las lenguas de los obispos, y de las marquesas... y todos se lamieron a lo largo de la mesa, en el misterioso centellear de los cristales, mientras que los espejos repetían el acto, ahogándolo en sus perspectivas.

Entonces el rey enfurecido, viendo que nada se puede permitir porque le imitan en todo, rechazó la mesa de un golpe y se levantó. Se levantó también el canciller. ¡Y se levantaron todos!

Pues el canciller ya no vacilaba, ya había tomado una decisión cuya audacia increíble destrozaba las conveniencias. Al comprender que ya nada puede ocultar a Renata la verdadera naturaleza del rey, el canciller decidió abiertamente lanzar el banquete a la lucha por la dignidad de la Corona. Sí, no había otra salida: el banquete tenía que repetirse no sólo esos actos del rey que se prestaban a la repetición, sino ante todo los que no se prestaban —porque únicamente así, por medio de tal violación, era dable dar a la vergüenza el sello de la grandeza—. Por eso, cuando Gnulo, no pudiendo contener más la ira, dio un puñetazo en la mesa rompiendo dos platos, el canciller no vaciló un momento en romper dos platos y todos rompían platos como un homenaje al son de trompetas. El banquete dominaba al rey. El rey, atrapado, se sentó y permaneció quieto, mientras el banquete todo acechaba su más leve movimiento. Algo jamás visto —algo imposible— nacía y moría en los humos de los manjares abandonados.

El rey saltó de su asiento. El banquete también saltó. El rey dio unos pasos. Los comensales también dieron unos pasos. El rey empezó a dar vueltas sin rumbo. Los invitados también daban vueltas y la circu-

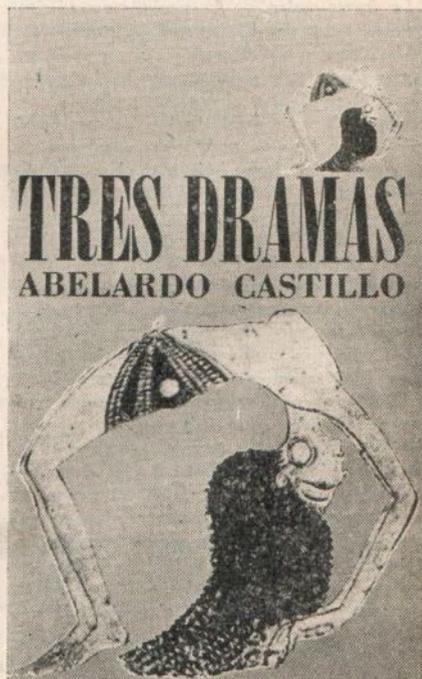
(sigue atrás)

## sobre las piedras de jericó a partir de las 7 el otro judas

He seguido en el arte de Abelardo Castillo las huellas del poeta: están muy hondas en "Israfel", en sus últimos relatos y en estos TRES DRAMAS... En los TRES DRAMAS advierto nuevamente su tendencia a retomar los grandes temas y las figuras paradigmáticas.

LEOPOLDO MARECHAL

editorial stilkograf  
gral. manuel rodríguez 2548  
tel. 58-2115



## EL BANQUETE

lación en su monótono e infinito circular alcanzaba tan vertiginosas cumbres de archipotencia que Gnulo, atrapado por el vértigo, rugió y se echó sobre la archiduquesa y, con ojos sanguinolentos, ya no sabiendo qué hacer, procedió a estrangularla paulatinamente en presencia de toda la corte.

Sin la más mínima vacilación, el timonel del estado se echó sobre la primera dama que se le vino a mano, estrangulándola —y los demás invitados siguieron su ejemplo— mientras la Archiestrangulación repetida por la infinitud de los espejos acechaba de todas las infinitudes y crecía, crecía, crecía hasta que el estertor de las damas dominó todo. Ya, pues, el banquete había roto los últimos hilos que le vinculaban con el mundo cotidiano; se desbocó.

Cayó sobre el suelo la archiduquesa, muerta. Cayeron las damas estranguladas. Y la Inmovilidad, horrenda Inmovilidad, aumentada por los espejos enmudecida, crecía y crecía y crecía...

Crecía, sin parar. Y crecía, crecía en océanos de silencio la Inmovilidad reinante y parecía que la Archi-Inmovilidad, sí, la misma Archi-Inmovilidad bajaba para reinarse y dominar... y su reinado era inmóvil. ¡Entonces el rey se dio a la fuga!

Con un gesto de pánico, Gnulo se agarró el trasero y, sin pensarlo dos veces, emprendió la huida hacia la puerta, tratando al menos de alejarse de aquel Archi-Reinado. Los invitados vieron que su rey se les escapaba... un momento más y se escaparía... Y lo miraban con estupor, puesto que era imposible detenerlo. ¿Quién se atrevería a detener al rey?

—¡Tras él! —gritó el anciano— ¡Tras él!

La fresca brisa de la noche acarició las mejillas de los dignatarios cuando irrumpieron en la plaza frente al castillo. El rey huía en medio de la calle y lo seguían a cierta distancia el canceller y el banquete. Mas el archigenio de este archiestadista se manifestó otra vez en toda su archifuerza —porque ya no se sabía si el rey huía o si el rey ¡CARGABA EN EL ESPACIO AL FRENTE DE TODOS!— ¡Oh, las desatadas, agifadas cintas de los embajadores en loca carrera, el violeta de los obispos, los fracs de los ministros y las toaletas de gala, oh, el galope, el archi-galope de tantos oligarcas! Jamás vieron algo parecido los ojos del vulgo. Los magnates, los dueños de grandes establecimientos rurales, los descendientes de las mejores familias, galopaban al par de los miembros del Cuartel General, cuyo galope se unía al correr de omnipotentes jerarcas, al empuje de los chambelanes, al ímpetu de las desenfundadas damas de la corte. Oh, el correr, el archicorrer de los mariscales y de los ministros, el galope de los embajadores en las tinieblas de la noche, a la luz de las linternas, bajo la bóveda del cielo! Los cañones tronaron en el castillo. ¡Y el rey cargó!

—¡Adelante! —gritó—. ¡Adelante!

¡Y archicargando al frente de su archicuatrón, se hundió en la noche! #

GODARD (de pág. 3)

zación del reportaje, violentos contrastes del blanco y negro. Pero es en la banda de sonido donde Godard rompe con los convencionalismos de una manera más notable, donde experimenta hallazgos en la expresión hablada, en el verbo que es la base de sus preocupaciones. El propio Godard comenta **Los carabineros** con una frase de Bertold Brecht: "el realismo no trata de describir cómo son las cosas verdaderas, sino cómo son verdaderamente las cosas", y de ella podemos partir para analizar la obra total de este talentoso creador francés que es Jean Luc Godard. El nos demuestra siempre cómo debe ponerse la inteligencia al servicio de la verdad, y que el cine como la literatura es compromiso. Si la imagen no es testimonio de nada vale, sólo así puede el cine justificar su pretendida calificación de obra de arte, y ésta es tanto y en cuanto sea compromiso, testimonio al servicio de los hombres que tanto lo necesitan en estos momentos de definiciones por los que estamos atravesando.

Actualmente Godard está trabajando en

su próxima obra que se llamará **Uno más uno**. Será (nos dicen) un feroz contrapunto entre la dramática situación de los negros (trabajan con él, Frankie Dymon, líder del Poder Negro en Inglaterra, y las ideas de Stokely Carmichael y Le Roi Jones) y la misma sociedad donde triunfan los Rolling Stones. Una vez más denunciará el enfrentamiento de los integrados al sistema con los que se rebelan. Así como en **La chinoise** mostró la influencia de Mao Tse Tung en Occidente, y principalmente en Francia, aquí veremos a los líderes del Poder Negro y sus ideas luchar contra el fascismo.

Sólo nos resta ahora esperar que pueda verse en nuestro país el resto de la obra de Godard, para que algún día una vez cumplido su paso por el mundo, podamos seguir juzgando a Jean Luc Godard como a uno de los más geniales creadores del cine contemporáneo. #

(1) **Filmografía de Jean Luc Godard:** Sin alienato, Vivir su vida, El desprecio, Asalto frustrado, Deux ou trois choses que je sais d'elle, El soldado, Los carabineros, Masculino-Femenino, Rogopag, Alphaville, Una mujer casada, Made in USA, Pierrrot le fou, Weekend, La chinoise, y Uno más uno (en rodaje).

# LAS TABLAS DE LA LEY

- I. — No creerás en una victoria militar.
- II. — No creerás en una victoria política.
- III. — No creerás que ellos, los vietnamitas, nos aman a nosotros.
- IV. — No creerás que el gobierno de Saigón tiene el apoyo del pueblo.
- V. — No creerás que la mayoría de los vietnamitas del sur miran al Vietcong como terroristas.
- VI. — No creerás las cifras de los enemigos muertos o de los norteamericanos muertos.
- VII. — No creerás que los generales saben más.
- VIII. — No creerás que las victorias del enemigo significan comunismo.
- IX. — No creerás que el mundo apoya a los Estados Unidos.
- X. — No matarás.

**martin luther king**

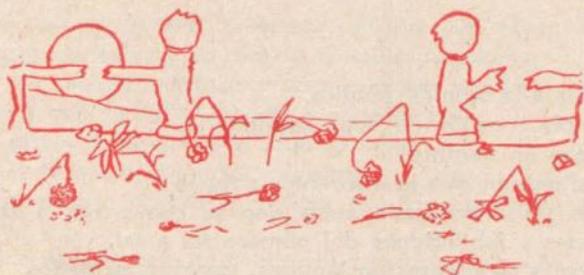
# SOLICITADA

**víctor  
garcía  
robles**

Debo exponer a la opinión pública,  
degradada al nivel de los perros sarnosos  
por las directivas impartidas como pis labial  
desde la torpe boca del mascarón de siempre que se calza  
con gesto heroico  
la banda bicolor,  
y los planeamientos campanudos estilo boomerang  
que, al compás del himno,  
maúllan por transmisiones en cadena los pelagatos ministeriales,  
o diariamente,  
como la tortura de la gota de agua,  
por la prensa de goma de mascar  
donde aparece el obispo con su casulla chorreando  
centavos de misericordia y caca de garrapata,  
junto al demócrata veterano disparando igual que una ametralladora  
último modelo por los ojos y los poros balas dumdum del  
mayor calibre;  
debo exponer a la opinión pública,  
para denunciar sin placer pero también sin lástima  
como corresponde  
a la importancia de la cuestión entre manos,  
la insostenible irrealidad de los proyectos pregonados  
en tirajes que exceden los cálculos de la imaginación  
sobre asuntos tales como:

los ríos de oro desinteresado que se supone  
descienden del norte camino a nuestro des-  
arrollo,  
la importación de sonrientes expertos del yes  
con ojos de huevo duro,  
el ir y venir como escupidas de músico de  
los microhombres de ejércitos extranjeros  
que pasan revista a nuestras tropas de mar  
y tierra con una filmadora en la frente hueca,  
los consejeros continentales que sugieren con  
la delicadeza de las telas de araña el tipo de  
inversiones a realizar siempre que;

Debo exponer con mayor precisión que la habitual,  
olvidando momentáneamente mis inclinaciones por entender el  
cuchicheo de las estrellas,  
los pajaritos de colores rebullándose en el árbol de la tarde y  
la fantasiosa transformación de las nubes en añicos de alma y música,  
el motivo por el cual la Ford Motor, por ejemplo, que enfrentó  
recientemente en los USA una hermosa huelga de personal,  
financia con mano abierta en nuestro video  
programas donde da la casualidad que se detracta  
al Che,



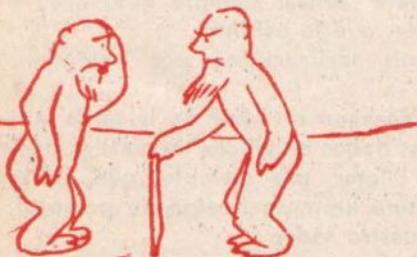


y exponer los motivos por los cuales,  
existiendo un apreciable déficit  
en nuestra balanza de pagos,  
compramos un nuevo portaaviones que no es nuevo sino que  
los holandeses estaban por hacer con él  
tapitas para cerveza,

y los motivos por los cuales traemos de France la belle bastantes  
tanquecitos para refrescar los testículos inflamados por el  
patriotismo de nuestros generalitos de utilería,  
o cuestionamos al bebé que ha sido parido con toda felicidad  
por un islote de mala muerte en nuestro río de la mugre,  
a nuestros compatriotas los orientales que por suerte tienen  
algunos tupamaros para enseñar el juego que tampoco es juego  
sino que tiene a todo vapor la variante de la hombría;

debo exponer a la opinión pública,  
por una vez al menos con sinceridad pasada de moda,  
sin lavarme las manos en jueguitos verbales ni fonemas triscantes,  
las razones que existen para que la reina de los mares,  
de la cual recordamos dos invasiones en que la sacamos carpiendo,  
mantenga su guante de seda con la peluda garra del Banco de Londres  
y las respetables vacías chisteras de la Cámara de los Comunes.  
sobre nuestra Soledad o la Gran Malvina,  
o sin ir tan lejos,  
por qué la reforma agraria fue aprobada en sesión memorable por  
la UN pero no hay  
un ni una ni unos ni unas  
ni nadie por el momento que vaya a aplicarla  
en el cono sur,  
o por qué del ingenio donde la caña de mi Tucumán querido  
se pone más dulce que los labios de mi gitana  
sale el trabajador descalzo con una piedra en la mano  
para que lo bajen a cachiporrazos o tiros que, debido al tumulto  
y a pesar de los esfuerzos realizados  
por las fuerzas del orden,  
deja a alguno tendido (trabajador, se entiende);

debo exponer a la opinión pública,  
por una simple cuestión de buen sentido,  
nada más que en nombre  
de la poca dignidad que se encuentra a mano  
que, cuando un comunicado avisa que se comienzan a abonar las  
pensiones y jubilaciones del número tal a tal,  
se ven las colas de viejitos enclenques, torcidos, oxidados,  
sosteniéndose en una pata,  
apoyándose en las paredes porque hay viento,  
tapándose del solazo  
con un miserable diario que ni para eso sirve,  
sí, se ven las colas dando vuelta a la manzana,  
desde las cinco de la madrugada llegan algunos con sus achaques  
porque hay que esperar todavía,  
ellos que esperaron toda una vida arrugando sus manos  
al amasar el pan o levantando paredes  
o cambiando durmientes sobre los cuales  
por los rieles relucientes como verdades



pasa como un gobierno a carcajadas el "Marplatense", abarrotado de  
soleadas putitas y bacanes cromados por cheques del viajero,  
sus manos que se arrugaron hasta el hueso  
cargando el transatlántico o el traspacífico que bufa con su alarido  
antediluviano mientras

ellos palean,  
ellos dan cuerda a las cosas,  
arrugándose, ennegreciéndose,  
transformando el esfuerzo en una profunda arruga de hollín,  
soldando soles y remachándose poco a poco en la realidad,  
y juntando basura,

ellos,  
que esperaron toda una vida  
con los ojos ardiendo por conseguir simples cosas  
y el cuerpo molido todos los maledetos días  
para que el país fuese libre,

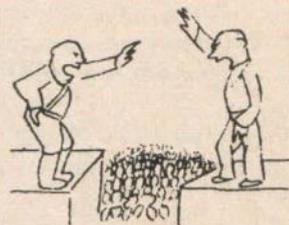
libre, como decían  
tan lindo los papanatas de arriba y los aspirantes a comequesos,  
el futuro para todos,  
la grandeza del país,  
mejor vida para todos,

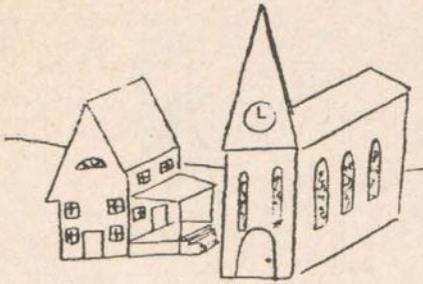
Y AHORA ELLOS LLEGAN A LAS CINCO DE LA MAÑANITA  
arrastrando el estupor de una vida entera  
hipotecada para sentarse en una banqueta de lona plegadiza  
hasta que sale cara de perro de entre los mármoles inmortales  
del Banco, como el ángel de la trompeta,  
anunciando que ya es la hora de las migas;

debo exponer a la opinión pública,  
porque qué otro se atrevería,  
sólo un poeta loco que no tiene nada que perder,  
sólo un antropoide casi privado de razón con una corona de lata y un  
arcoiris vacilante entre las sienas  
es capaz de gritarlo desde la zanja ofreciendo siempre la otra mejilla;

debo exponer a la opinión pública,  
con la mayor precisión posible,  
tratando de no dejar nada en el tintero,  
a qué se debe que las escuelas de frontera  
sirvan solamente de depósitos a los contrabandistas que circulan  
impunemente  
y por qué casi no quedan maestros suicidas que vayan a perder su  
tiempo y su salud y su plata y su saliva apostólica  
para que los caguen a tiros por fundar aldeas escolares,  
y exponer a qué se debe que del sanctasantorum  
llegue la orden de aplazar en todo examen  
a dos de cada tres estudiantes mientras  
desde el escenario el estado incluye en el presupuesto asignado al  
rubro,  
tan delgado el pelo que no sólo no hace sombra sino que ni siquiera  
es pelo,  
toda una cabellera hippie para la enseñanza privada,  
y la educación pública funciona gracias  
a los aportes de cooperadora del pueblo que parece  
que ya no quiere saber de qué se trata,

y aunque la ley de la enseñanza establece  
que debe ser gratuita y laica  
los programas oficiales incluyen la medieval exigencia  
de brindar a los querubines, que por suerte viven





aferrados a lo concreto como a sus juguetes,  
la noción de Dios y las obligaciones arrodilladas para con él,  
y hay preciosos nichos celestes con la imagen de yeso impasible de  
Nuestra Señora de los Capones en los edificios que son el  
segundo hogar,  
y los libros de texto y de lectura  
sen aprobados por el Consejo Nacional de Burrización  
cuando existen pasajes religiosos, católicos apostófidos,

y aunque la ley de la enseñanza establece  
que debe ser laica y gratuita  
el pueblo, que por desgracia ya no quiere saber de qué se trata,  
ese pueblo compuesto por los padres y madres de nuestros lindos  
pijindrines  
compra rezongando pero compra  
cuadernos, lápices con los que dibujar en el cuaderno  
una cara sacando la lengua,  
libros y manuales y pinturitas con los que la inocencia colorea su  
confianza en un mundo  
que no la merece,  
compra una regla que no mide la ignominia y una escuadra donde  
el ángulo recto  
se vuelve cada vez más obtuso,

y compra y compra todo cuanto cabe  
en una valija de escolar que canta con emoción envidiable  
que ahí está la bandera idolatrada,  
y el pueblo compra además un guardapolvo,  
y la escarapela que se ríe en el pecho,  
y una manzana casi metafórica al maestro porque el pobre gana tan  
poco  
que cobra más el Tifo trabajando como aprendiz en la fábrica de  
calzado;

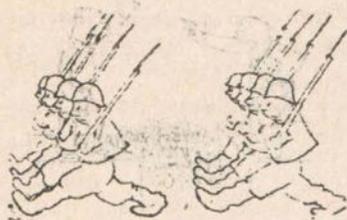
claro que tengo que exponer a la opinión pública,  
si existe, si no se la llevaron los fantasmas,  
fregarle este engrudo increíble en su cara idiota, sin diplomacia,  
obligado por la situación imperante a olvidar mis mejores modales  
y el debido respeto que al menos merece el lenguaje,  
arriesgando al mismo tiempo mi cachito de inmortalidad con tal de  
hacerle frente a la cosa con la misma brutalidad que tiene,

empleando cada palabra como un martillo-pilón  
de varias toneladas de rabia,

disparando frases que deberían tronar  
metiendo un miedo que no sea zonzó,  
tironando de la venda para que por fin  
la luz nos traspase como un amor,

y golpear, además de esta mesa de porquería  
con mi puño derecho que humanum est,

golpear sin parar con esta solicitada  
a lo largo y ancho de América enyesada,  
la enferma que sólo sabe remendarse los pantalones  
una y otra vez en lugar de  
quedarse en cueros y ponerse de pie

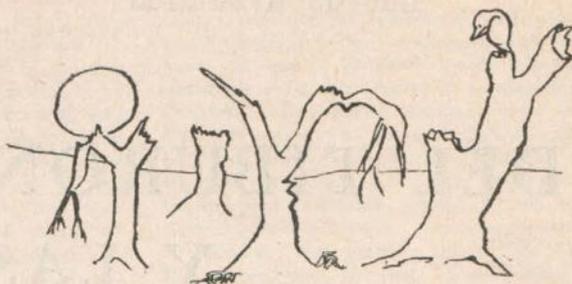


para empezar a caminar con la soltura de los hombres sobre la tierra,

para exponer a la opinión pública  
que se sienta a comer mentalmente su guiso de gato  
diciendo que la liebre está a punto,

para exponer a la opinión pública,  
a la sarnosa opinión de este país de pacotilla,

que hay que lavarse la cara,  
hay que tratar de saber de qué se trata,  
y entonces agarrar al toro por las astas  
o echarle un pial antes que llegue con su envión del demonio  
y nos haga cantar para el carnero,  
o consiga sentarnos a la puerta del banco  
esperando que cara  
de perro nos arroje las migas del banquete.



## cuatro poemas de alejandra

### LE MASQUE DE LA MORT ROUGE

(Odilon Redon)

Está sola con sus imágenes  
Está triste como una niña de azúcar  
en lo hondo de un lago.

El señor de las muertas de rojo  
El que llega de lejos en su busca  
la lleva sin él.  
Vestida de negro ella mira  
La que sólo conociendo la entrega  
no supo morir de amor.

### POEMA

Alguien canta el lugar en que se forma el  
silencio.

Toda muerte exige un poema hecho de silencio.

A la espera de que un mundo sepultado sea  
desenterrado por el lenguaje.

Alguien comprueba que no porque se muestre  
furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por  
eso cada palabra dice lo que dice y además más  
y otra cosa.

### LOS DIAS HARAPIENTOS

Para que la palabra no sea suficiente es pre-  
ciso un muerto en el corazón.

Cuando las palabras no bastan es señal de  
memoria errante en un negro páramo.

La luz del lenguaje me cubre como a una mú-  
sica, imagen mordida por los perros del descon-  
suelo, y el invierno sube por mí como la enamo-  
rada del muro.

Cuando llueve y espero dejar de esperar, hay  
tu dejarte caer dentro de mí. Ya no soy más  
que un adentro.

### POEMA

vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?  
me han dicho tanto  
acerca de cómo vivir  
que la muerte planea sobre mí  
ahora que busco la salida  
busco la salida

**ALEJANDRA PIZARNIK**

nuevas aventuras

# DEL TIBURON Y LAS SARDINAS

EL AUTOR RECONOCE EL INESTIMABLE APORTE DE DATOS Y OPINIONES QUE PARA SU TRABAJO HAN REPRESENTADO LAS DIVERSAS NOTAS DE ANGEL RAMA EN "MARCHA".

por MARIO GOLOBOFF



Es cada día más incontestable que el imperialismo se propone aplicar en Latinoamérica una política cultural distinta, más "cristiana" —en cuanto a formas y ejecutores, no en el orden de sus fines permanentes— a la practicada sin habilidad hasta hace pocos años. La adaptación de tal política adquiere matices propios, singularmente insistentes, en el campo de la literatura, acaso porque ésta sea (por su forma de transmisión, cantidad de público real y potencial, nivel de calidad y contenidos) uno de los sectores del arte y el pensamiento latinoamericanos en el que mejor se han reflejado y se reflejan los padecimientos de nuestros pueblos y las luchas por lograr la independencia.

La línea de la denominada "coexistencia cultural" surge de una nueva concepción en materia de métodos políticos (concepción no hegemónica aún en los círculos de su conducción ideológica) dirigida a hacer menos visible y torpe, más potable, la única estrategia real de que puede valerse el imperialismo con sus países dependientes y se endereza a neutralizar a las capas de la intelectualidad más conscientes y activas en el plano político y social.

Tiende así el imperialismo a adaptarse, en este campo, a una nueva situación no signada como hace años por la preparación para un enfrentamiento directo y global

con el sistema socialista y en la que Latinoamérica aparecía como aliado incondicional y unánime de la metrópoli. Valía, para ese período, la difusión de una propaganda dirigida lisa y llanamente a desnudar los "totalitarismos" y a demostrar la aberración, la imposibilidad y la inutilidad del diálogo con sus representantes oficiales o sus simpatizantes en el "mundo libre". Pero sobre el final de la década pasada las condiciones habían sufrido tales cambios que el conocido catecismo mal podía acompañar a un clima marcado por el diálogo entre los países más desarrollados de los dos sistemas, las mutuas relaciones, el intercambio comercial y cultural en escala creciente, el espíritu de Camps David.

El triunfo de la Revolución Cubana, que de nacional liberadora se transformó aceleradamente en socialista, su capacidad de irradiación y su posibilidad de cundir en América Latina, el recrudescimiento de las luchas populares y guerrilleras en el continente fueron convenciendo a sus dirigentes más lúcidos que sería necesario cambiar de frente, que el eje de sus preocupaciones ideológicas no pasaría ya por el anhelo bastante impracticable de restaurar un sistema derrumbado en la mitad del mundo y que lo más apremiante era cercar el foco, aislándolo, en lo cultural político de las capas de la intelectualidad que le eran adictas y

separar por otro lado a éstas, mediante la paralización y el neutralismo, de la misión esclarecedora y combativa que la práctica real histórica les estaba acordando. Para cristalizar ese objetivo y poder manipular con cierto éxito a tales capas (maltratadas y olvidadas hasta entonces y, a pesar de ello, ascendientes en prestigio, en politización y en número) debían tirarse por la ventana las viejas consignas, amortiguarse los enfrentamientos, borrar las "incomprensiones" de uno y otro lado. Años y fracasos no habían pasado en vano. Y si la política del garrote debía sustituirse por la de las "alianzas", al seso de nuestros intelectuales no convenía el anticomunismo pueril ni el barato terrorismo. A alguna de esas conclusiones llegaba últimamente Frank Bonilla cuando sostenía que "la visión del intelectual como la encarnación de lo políticamente nocivo, como la voz del faccionalismo, es típica de los militares". (1) Una visión "civil" exigiría "comprender mejor la condición política actual de los intelectuales junto con la probabilidad de que en un futuro cercano puedan, antes que inhibirse, contribuir en el desarrollo positivo de la política". (2) La participación de los intelectuales así guiados posibilitaría "proveer soluciones positivas y prácticas con un costo social mínimo o por lo menos tolerable" (3), aclarando, de paso, para que no quedaran

dudas, que "el bajo costo social significa un mínimo de violencia hacia la gente (incluyendo acciones coercitivas del gobierno)...". (4). No sería, por lo tanto, la presencia objetiva de esa intelectualidad lo negativo, sino su manipulación equivocada por los que olvidan "la función que cumple para la formación y el cambio de actitudes" de las masas a las que influyen. (5) Si se convenciera a nuestro intelectual que su función y su deber no es adherirse y dar voz a las luchas de sus pueblos el objetivo se lograría satisfactoriamente. No se le pide, entendiéndose, que se proclame en contra de esas luchas. Apenas "que asuma con orgullo su papel de francotirador y no se resigna en cambio al de burócrata" (6).

Las nuevas ideas de independentismo y neutralidad tienen, pues, variados y complejos y no muy cercanos orígenes. Los más importantes son, sin duda, los que devienen del empalme ideológico con toda una nueva concepción tanto de los problemas de la guerra y la paz, del papel de los países socialistas, del mantenimiento de la hegemonía imperialista en sus colonias, como de la necesidad de dar explicaciones más inteligentes y satisfactorias a los intelectuales a quienes se dirige la política de captación. Pero como causas coadyuvantes deben tenerse en cuenta algunos traspiés sufridos en la aplicación de viejos métodos. Su conocimiento ayuda a develar muchas variables y ciertas constantes de la actual política. La historia del Congreso por la Libertad de la Cultura es rica en enseñanzas al respecto.

Nacida en 1950 en Berlín Occidental esta institución desarrolló en numerosos encuentros, coloquios, declaraciones y revistas que patrocinó ("Cuadernos", "Encounter", "Preuves") la línea de la consecuente militancia anticomunista. En plena época de guerra fría, de fosterdullismo, de stalinismo, su nombre mismo y la declaración de principios con que inició sus actividades exigían, para acompañarla, una activa participación política, estricta diferenciación ideológica y beligerancia expresa. "La indiferencia y la neutralidad respecto de esta amenaza (el comunismo) constituye una traición a los valores esenciales de la humanidad y una abdicación del espíritu libre." (7) De esa combatividad dieron sobradas pruebas sus colaboradores principales: Germán Arciniegas, Julián Gorkin, Salvador Madariaga, los ex-comunistas Ignacio Silone, Stephen Spender, Artur Koestler y otros. De la posición ideológica de su revista para América Latina ("Cuadernos") la defensa de la invasión a Guatemala (8), las apologías al antiperonismo liberal derechista (9), los elogios al sindicalismo americano: "El A.F.L.-C.I.O. es el más fuerte baluarte de las libertades democráticas en el mundo: en primer lugar por su ejemplo, contribuyendo a hacer del obrero americano el trabajador mejor pagado y ya manumitido de la condición de proletario que en otras partes es frecuentemente la suerte común de la clase obrera; después por su acción, interviniendo en todas partes para atrancar el camino a la esclavitud comunista, devolviendo la esperanza a las masas desorientadas." (10).

Sin embargo, a medida que las condiciones en el mundo fueron cambiando, el Congreso empezó a dedicar sus mayores esfuerzos a dividir el frente socialista y a

especular con las posibilidades de una ruptura chino-soviética, mientras alentaba, simultáneamente, un acercamiento a los sectores de intelectuales "no dogmáticos", incluidos los de la Unión Soviética. "Si hay un diálogo con los soviéticos —decía Manes Sperber al asumir un cargo directivo en el Congreso— no debe ser con los agentes tipo Ehreburg. Debemos preguntar ante todo cómo han perecido o en qué campo de concentración están numerosos sabios, escritores y artistas. Debemos luchar por arrancarlos de esos campos y establecer el diálogo con ellos". Eran, como se ve, intentos de lo más humanistas, preñados de lo viejo, pero elocuentes. Más adelante, alrededor de 1960, uno de los principales inspiradores del Congreso —George Kennan, ex embajador norteamericano de la URSS— daría a conocer algunas de sus tesis sobre la posibilidad del diálogo con los soviéticos en función de sus discrepancias con los chinos; Theodore Draper comenzaría a esbozar su teoría de la inutilidad del abuso del poder y William Fulbright lanzaría encendidos ataques a la falta de realidad de la política de fuerza. El grupo, catalogado como el de los filósofos del "cocktail-party", no ejercía (ni ejerce ahora) un neto predominio sobre las esferas dirigentes de la política ideológica del imperialismo, pero sus opiniones pesan en sectores de importancia y, sobre todo, en muchos de los liberales —viejos y jóvenes— desilusionados por los fracasos de la antigua línea. Dos de estos fracasos (uno político, el otro cultural-financiero terminaron por tumbar las esperanzas que todavía alentaban. Fueron, respectivamente, la invasión a la República Dominicana y las revelaciones del "Times" acerca del destino de algunas partidas de fondos de la C. I. A.

La primera provocó un verdadero sobresalto y la muerte de la revista "Cuadernos" por decisión del Congreso. La publicación había sacado en separata un folleto de Theodore Draper en el que el autor se quejaba de la falta de realismo de la política de Washington al apoyar a Wessin en lugar de haberlo sostenido a Bosch, auténtico muro de contención para los comunistas de la isla. El editorial del número 99 criticó duramente la intervención yanqui y el número 100, y último, propuso la creación de una organización de estados latinoamericanos sin la presencia de la Unión. Después, y por notoria sugerencia de sus benefactores, la revista dejó de aparecer.

Faltaba, no obstante, lo peor: que los miembros del Congreso se enteraran del origen de sus fondos. En mayo de 1967, a raíz de los análisis del "New York Times" sobre las actividades de la C. I. A. y de las insinuaciones que acerca de su intrusión en el trabajo cultural se deslizaban, se reunió la Asamblea del Congreso. Comprobó "con profundo dolor" que el informe de su director ejecutivo corroboraba "las sospechas acerca del verdadero papel desempeñado por la C. I. A. en cuanto al financiamiento del Congreso" y, alarmada ante la evidencia, declaró que un hecho semejante "corrompía los cimientos mismos de la libertad intelectual" defendida con tanto ardor durante diecisiete años y repudió "oficialmente el empleo de tales métodos en el mundo de las ideas". Al final de la declaración, practicada ya la suficiente

catarsis, proclamó alegremente el rompimiento de ataduras y "su satisfacción ante el hecho de que la Fundación Ford se haya convertido en la única fuente de recursos del Congreso". Esta última descarga, lejos de inhibir la consecución de sus objetivos, preparaba el clima para próximas empresas a las que pretendía encubrir con un manto de sinceridad desusada. Ahora ya no se trata de engañar a nadie. La nueva revista del Congreso para América Latina, "Mundo Nuevo", reconoce, por boca de su Director, que ella depende "sólo económicamente" (11) de los Estados Unidos y, hecha esa salvedad y formulado ese "parcial" reconocimiento, se permite asumir el papel de portavoz de la vanguardia independiente dando cabida en sus páginas a todo intelectual de izquierda que se preste a ello porque de lo que se trata es de "establecer un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales e internacionales) etc.", para investigar "en forma concreta y con datos fehacientes la realidad latinoamericana, tema aún inédito" y constituirse en "lugar de encuentro de quienes componen (...) una cultura sin fronteras, libre de dogmas y fanáticas servidumbres." (12)

No pocos han creído ver en estas propuestas, desencarnadas del contexto económico social dependiente para el que se formulan, algo así como la concreción de la consigna de "desmilitarización de la cultura" levantada por Sartre en su ya famosa intervención en el Congreso Mundial por el Desarme celebrado en Moscú en 1962 y cuyas ideas principales, deformadas para el uso, manejan los partidarios de la política del diálogo en el continente. Olvidan destacar, no obstante, que Sartre puntualizó que "reclamar la unidad de la cultura es reclamarla en sus contradicciones vivas y no es, por el contrario, abandonar la lucha ideológica", porque la preocupación de Sartre era la de abatir las barreras que alzaba la guerra fría e impedían el contacto entre culturas de distintos matices ideológicos y no la de subordinar o castrar la cultura de los pueblos dependientes en función de la política del opresor. Para ese ámbito concreto señalaba que "en los países descolonizados o en lucha contra el imperialismo el objetivo es forjar una cultura revolucio-

(pasa a pág. 31)

## NOTAS

(1) Frank Bonilla. "El intelectual latinoamericano y el desarrollo político". En revista "APORTES", Nº 5, julio 1967, pág. 127.

(2) Idem, pág. 128.

(3) Idem, pág. 129.

(4) Idem, pág. 129.

(5) Idem, pág. 127.

(6) Emir Rodríguez Monegal. En revista "MUNDO NUEVO", Nº 14, agosto 1967, pág. 20.

(7) De la Carta del Congreso por la Libertad de la Cultura.

(8) Julián Gorkin en "CUADERNOS", Nº 9, noviembre-diciembre 1954, págs. 88/93.

(9) Juan A. Solari en "CUADERNOS", Nº 16, enero-febrero 1956, págs. 22/30.

(10) Michel Collinet en "CUADERNOS", Nº 17, marzo-abril 1956, pág. 107.

(11) "MUNDO NUEVO", Nº 15, setiembre 1967, pág. 50.

(12) "MUNDO NUEVO", Nº 1, julio 1968, página 4.

## Liliana heker



## EL PARADISO PERDIDO

El fácil mote de "novela barroca", con el que los lectores de Lezama Lima suelen escamotear toda opinión crítica sobre **Paradiso** no basta en realidad para explicar ningún libro. En primer lugar, porque el adjetivo "barroco", adjudicado a una novela de nuestro tiempo, es (como todas las generalizaciones) más una comodidad que una definición: un estilo artístico que culminó y se agotó en el siglo XVIII, adquiere un sentido distinto cuando se lo utiliza en el siglo XX. En segundo lugar, porque la mayor parte de sus críticos orales confiesa no haber podido pasar de la página 30, y esta temprana interrupción hace pensar que se alude al barroquismo cuando en realidad se debería decir: dificultad. Leer **Paradiso**, en efecto, es una tarea no sólo dificultosa: también, a veces, desalentadora. Pero sus laberintos no siempre pertenecen al barroco; provienen de que Lezama Lima escribe mal: es intrincado por descuido, no por estilo. Esto no es grave, se dirá: una de las características de los escritores de nuestro tiempo es justamente esa: escribir "mal". Ciertamente; pero en la novelística actual ese "escribir mal" nace de una necesidad, premeditada o no, de quebrar las formas tradicionales: ya que la literatura no cuenta más que con el lenguaje para expresar la realidad, se trata de castigarlo hasta que se doblegue, de darle una plasticidad propia de la materia intrínsecamente maleable, de aventurarse en el juego creador mucho más allá de lo que admite la gramática ortodoxa: se especula con el ritmo, con la sugestión musical de las palabras, con la tensión de las pausas, con el transfondo vital que puede adivinarse detrás de una frase no concluida. "Escribir mal", entonces, significa escribir de otra manera, romper con los esquemas sintácticos para. Lezama Lima, en cambio, no construye virtuosamente mal (no parece que lo hiciera, al menos): escribe mal a secas. Se deja enredar en largas perifrasis y da toda la impresión de ir olvidando qué lo había traído a esos jardines. En la página 10, por ejemplo, deja caer la siguiente amnesia: "Los pupitres de trabajo del Coronel, que también era ingeniero, lo cual engendraba en la tropa —cuando absorta lo veía llenar las pizarras de las prácticas de artillería de la costa— la misma devoción que pudiera haber mostrado ante un sacerdote copto o un rey cazador egipcio." Aquí se interrumpe abruptamente la frase; frase, hay que reconocerlo, que si bien es muy esclarecedora respecto del sentimiento devoto que, en la tropa, despertaba la ingenierosidad del Coronel cuando absorta lo veía llenar las pizarras de las prácticas de artillería de la costa, deja un tanto librada al azar la suerte de los pupitres. En la página 170, la recuperación del pequeño José Cemí, que casi muere ahogado ante los ojos de su padre el Coronel, está narrada con este dinamismo: "Comenzó a reírse para darle ánimo a su padre, que iba amarillando por la fatiga y el terror. El camarero le trajo un whisky para reanimarlo, recuperando lentamente el color y abrazándose con su hijo, que normalizada la respiración, le daba palmadas a su padre, asustado ahora por el susto de su padre". De cuya lectura se intelige que el que se toma el whisky es el pequeño José Cemí, acto este que tiene la sorprendente virtud de hacerle recuperar los colores al camarero, el cual abraza a su propio hijo, personaje

algo inesperado a esta altura de la novela y a quien felizmente se le ha normalizado la respiración. Hecho lo cual, este nuevo niño palmea a su padre (el camarero), quien se asusta por el susto de su padre (notoriamente abuelo del nuevo niño) y a esta altura de los acontecimientos yo me animaría a afirmar que la resistencia que despierta en el lector el "estilo" de **Paradiso** no siempre proviene de su barroquismo.

Aun si se dejan de lado estos logogrifos, irreductibles a cualquier estilo literario, aun si se admite que fuera de ellos **Paradiso** sigue siendo una novela barroca, no se estará aventurando nada. Situar una obra dentro de una determinada corriente no implica dar un juicio de valor. El propio Lezama Lima, en la novela, se encarga de despojar al término "barroco" del sentido que actualmente se le suele dar: detracta a los detractores de Góngora, restablece el valor del mero juego verbal. Se ataja, pienso; pero al menos sus argumentos no son objetables. El estudiante Foción dice, hablando de Bach y Shakespeare: "Ambos fueron barrocos, pero el barroquismo de Bach es mineral, combinatorio, mansamente pitagórico, mientras el barroquismo de Shakespeare depende de un internamiento en el caracol que cruje y levanta el chisporroteo de sus metáforas (...) Shakespeare tiene la misma plenitud de Bach...". Interpretado de esta manera, no como corriente artística dieciochesca, no como mero culteranismo, sino como sinónimo de exuberancia, de plenitud-creadora, el término "barroco" toma una nueva forma, nada deleznable. Proust se convierte entonces en un escritor barroco; y es más: no puede prescindir de lo barroco; sin su forma minuciosa, circular, de describir la realidad, no existen ni estilo ni obra proustiana. Un escritor más contemporáneo, geográficamente más cercano a Lezama Lima, vuelve a rescatar lo que de rescatable tiene el barroco. Basta leer a Carpentier con atención para notar que el barroquismo, en él, no aparece como síntoma de caducidad sino como requerimiento artístico. Su barroquismo verbal responde a un barroquismo (a una exuberancia) de la realidad; cada palabra aparece enriqueciendo el mundo novelístico, poblándolo hasta volverlo casi irrespirable de tan denso. O Borges, en otro sentido. La palabra y la metáfora, en Borges, trabajan como sonido, como concepto y como imagen; nos remiten a un objeto y se fijan además como piezas insustituibles, calibradas, de un nuevo "objeto": de una estructura armónica, bella por sí misma. Esta recreación del barroco está casi siempre ausente en Lezama Lima. En **Paradiso** las palabras, las metáforas, sólo complican la narración. Uno choca con ellas, se enmaraña en ellas y se detiene o las salta, pero no las integra a nada. "Fingió una arrogancia, ensalzando el pecho como un baulito. Subrayó el esfuerzo de un cigarro y se fue recto a la cantina. El que le iba a servir era un calvón, muerte coñida de lino con su nombre sobre la tetilla izquierda. En la curvada toldilla de la cantina se risotaban una pandilla de cuatro saltamontes pícaros. Tres de ellos eran ripieras de bailongo, falsas compresas para el tedio. El cuarto, el serrote. Estaba allí como levantado por la sorpresa, y ya después, sin adecuación, entrecruzaba

su asombro, mientras el trío cuchicheaba, hacía apertes, preparaba burlas muy lentas, pero sin sobresaltar al seriete, confundirlo en complejos de buey. Aparte, en regalada, indiferente principalía, un adolescente maduro y mascado, cuatro o cinco años demás que el de Olalla". No hay exuberancia aquí, no hay revelación: el laberinto se cierra sobre sí mismo sin tocarse con lo estrictamente narrativo. Si es cierto (y seguramente lo es) que el barroco puede ir más allá de la construcción engolada y gratuita, de la acumulación de parches culteranos, también es cierto que Lezama Lima no sobrepasa los límites del barroco convencional, estático, agotado en el siglo XVIII. Trasplanta lo que hay de más peculiar en el culteranismo, sin recrearlo, sin justificarlo. Pongamos por caso a un autor que, en la actualidad, escribe un soneto gongoriano; digamos que ha construido imágenes comparables con las del mejor Góngora; el poema no podrá leerse más que como ejercicio formal; tendrá el valor del mero juego o, en el mejor de los casos, el dudoso valor de la parodia. Ocurre con la lectura de *Paradiso*: parece un pretexto para el ejercicio estilístico; ejercicio que, como ya vimos, a veces dista mucho de ser perfecto. Copiando a Machado, en *El Grillo de Papel* Nº 1 citamos esta anécdota de Mairena en su clase de retórica y Poética: "—Señor Pérez —dice Mairena—, salga usted a la pizarra y escriba: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa". El alumno escribe lo que se le dicta. —Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético. El alumno, después de meditar, escribe: **Lo que pasa en la calle**". Para dar una idea aproximada de *Paradiso* diremos que está animada por un espíritu exactamente antagónico al del alumno de Mairena. El hecho de que Baldovina, cuando entró de noche a la pieza de los criados, los haya encontrado sentados en la cama, con una frazada encima (eso, al menos, es lo que yo entendí), está explicado así: "La puerta entreabierta a dónde había llegado Baldovina, enseñó a la pareja con las mantas de la cama sobre los hombros, como si la aparición de la figura que llegaba tuviese una velocidad en sus demandas, que los llevaba a una postura semejante a un monte de arena que se hubiese doblegado sobre sus techos, dejándoles apenas vislumbrar el espectáculo por la misma posición de la huida". La noticia de que José Cemí salió al balcón para ver lo que pasaba se nos comunica con esta prosa: "ganó el montículo del balcón para acrecer la perspectiva de aquel tenebroso acontecer". Cuando Alberto trae una caparazón de langostino y tapa con él una mancha de remolacha en el mantel, en *Paradiso* se lee que "graciosamente remedó, con el langostino de Cemí ya en su mano, que el deleitoso (1) viniese volando, como un dragón incendiando las nubes, hasta caer en el mutilado nido rojo formado por la semiluna de la remolacha". Admito que esta última aventura del langostino y la remolacha debe ser una humorada, pero es de las más sutiles que se han escrito.

(1) Se refiere al langostino.

En muy pocas oportunidades Lezama Lima consigue que lo amanerado de su prosa se adecúe a lo anecdótico; que los dos, estilo y anécdota, formen un todo inseparable; ocurre con algunas escenas jocosas, donde el tono narrativo aparece como premeditadamente paródico: se solemniza en disparate, y este contraste enriquece la narración. Esta misma correspondencia se da en los diálogos entre Foción, Fronesis y José Cemí. Argumentar que el lenguaje también aquí es irreal, que los adolescentes no suelen conversar en los términos en que lo hacen estos tres, sería superficial. El tono entre irónico y discursivo de las polémicas es deliberado y resulta, en este caso, mucho más eficaz que la fidelidad "realista" de un grabador. Estos diálogos no apuntan a revelarnos un contenido testimonial o dramático (como por ejemplo las fastuosas discusiones de los estudiantes alemanes de Thomas Mann, o de Musil). Lo fascinante, en los de *Paradiso*, es el móvil puramente lúdico que los impulsa. Y en ese sentido se los podría comparar con las discusiones acerca de Shakespeare, en *Ulises*, o con ciertos diálogos de *El juego de abalorios*. Si algo testimonian, es nuestra velada vocación de gimnastas, de alegres gladiadores de las ideas. La realidad, pues, no debe buscarse aquí en el lenguaje: lo artificial de los discursos de los tres adolescentes tiene el mismo sentido lúdico del sentimiento que los motiva. Lenguaje, construcción y contenido son, aquí, un todo indestructible. Estos diálogos dibujan a la vez una realidad y una caricatura; pero una caricatura que no va apuntada hacia el vacío.

Lo inquietante es que Lezama Lima persevera en sus moños y rizos, en sus pomposas erudiciones, a lo largo de las 617 páginas del libro. Narra, dialoga y describe en el mismo tono grandilocuente e impuesto. Las ironías más cáusticas, las introspecciones más dolorosas, las situaciones de más violencia, están sometidas a la misma prosa. En cuanto a la historia en sí, si fuera posible despojar al tema del lenguaje que se elige para expresarlo, diría que hay, en esta novela, demasiadas historias, que ni siquiera tienen la justificación de configurar

un caos. *Paradiso* no es una novela caótica. Es una novela desprolija.

Cabe preguntarse ahora si detrás de tanto (inútil) malabarismo retórico es lícito rescatar el hilo de una historia esencial, inobjetable; si es válido afirmar, por ejemplo: "a pesar de su construcción artificiosa pueden reconocerse en *Paradiso* personajes que de ninguna manera son banales". Porque si juzgamos con un criterio artístico eso es cierto. El Coronel, la señora Augusta, Alberto, configuran caracteres de tanta fuerza que logran atravesar tan espesa frivolidad verbal. Sin embargo, pienso que una parcialización de esta índole no es válida. Una historia es la manera de contarla. Y en *Paradiso*, justamente la manera no es la historia. La historia es canjeable; podría cambiarse por otra sin que el libro se modificara esencialmente. La prosa, no. Porque lo barroco no es una característica de *Paradiso*: es su razón de ser. Su finalidad es el barroquismo por el barroquismo en sí.

¿Qué significa hoy la elección lúcida de este gratuito círculo? Ocurre que en la época actual la literatura, y fundamentalmente la novela, o anti-novela, deja la historia en segundo plano; pasa a ser un método de indagación sobre sí misma, sobre la propia materia y la propia estructura del hecho literario. La búsqueda de una forma menos limitada que la tradicional pasa al primer plano y, al mismo tiempo que las posibilidades del lenguaje se multiplican, la novela pierde en sentido trágico, en aventura. ¿Significaría esto que *Paradiso*, al regresar a la forma menos elástica del lenguaje, se establece como anti-antinovela? Si es así, su rebelión es gratuita. En *Paradiso* se desdén, justamente, el aporte fundamental de la novelística actual: la utilización del lenguaje como materia plástica e inagotable. Y no se rescata, de la novela tradicional, aquello que le está haciendo falta a la literatura de nuestro tiempo: la restitución de los grandes temas, la búsqueda de un nuevo sentido, actual, de lo heroico. *Paradiso*, entonces, no puede justificarse tampoco como una rebelión: no abre puertas, ni hacia atrás, ni hacia adelante. Se queda ahí, cerrada sobre sí misma, monumental, monolítica e inútil. #

Un libro de cuentos excelente: tormentazo estilístico e ideológico, sin detonancias de pacotilla.

QUINONES / CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Una atmósfera angustiosa y poética.

LA PRENSA

Un alarde de oficio y talento narrativo.

ANALISIS

Una de las obras más importantes que la literatura argentina haya recibido y producido últimamente.

EXTRA

Mención Especial en el VII Concurso Hispanoamericano de Literatura, "Casa de las Américas", La Habana, Cuba.



LA NORMA

*"Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde?"*

MALLARME

Hay palabras que se deslizan y nos abren el corazón como una espada fría y sutil. A veces convidan a la locura, y a veces a la prudencia. Se caen de la portezuela de un coche: ruedan desde una ventana a la calle, articuladas entre un suspiro y un bostezo. Y nadie las advierte. No hacen más ruido que el de un guante que se deja caer. Yo he oído a dos niños preguntarse si las mariposas tejen nidos como los pájaros; pero —efectos de la mala literatura— la pregunta me pareció artificial, hecha para los museos de frases. Y me desvié con indiferencia.

En la edad en que érais tan locos que hubiérais llamado al jilguero para hacer sonar el cascabel; cuando la petulancia del primer bigote quiere pasar por virtud, yo oí, al azar, un "efectivamente, efectivamente!", pronunciado con todo el aplomo del que todavía quiere tener aplomo, que quiere echar la primera amarra al barco de la vida, y que valía de por sí todo un madrigal.

Pero nada vale lo que sorprendí ayer tarde.

Por la calle han pasado dos señoras, charlando. La más joven dice a la más vieja:

—Cambian los colores; cambia todo; pero lo que queda siempre es el azul marino.

Alfonso Reyes.

GLORY, GLORY, ALLELUJAH

Si bien carecemos de la estadística de personas asesinadas en EEUU durante 1968, vamos a tratar de arreglarnos con la correspondiente al año 1967. Presidente o negro más o menos, y dicho sea con todo respeto, no creemos que la masacre haya variado mucho. El monto de occisos (aclaramos) corresponde sólo a los norteamericanos exterminados con armas de fuego. Mientras en Francia fueron baleadas veinte

personas y en Inglaterra treinta, el Gran País del Norte aboía diecinueve mil ciudadanos. A razón de cincuenta por día. A razón de dos y una pierua, aproximadamente por hora. La información procede del propio Senado norteamericano y computa únicamente, como se ha dicho, los fallecimientos; el total de heridos, baldados, desfigurados, sorprendidos y mutilados, pasa los ochenta mil. Siempre a balazos. Si a

esto se suman los envenenamientos puñaladas, películas en tecnicolor, smog y otros procedimientos letales que usan estos queridos muchachos para librarse, a sí mismos, de ellos mismos, no vemos por qué razón se niegan a combatir en Vietnam. Donde, a juzgar por las informaciones del Estado Mayor norteamericano, las posibilidades de morir a manos de los vietcong son infinitamente menos alarmantes.

## SEGURA

### e importante noticia para Mayoristas

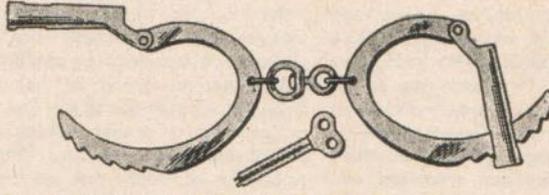
~~XXXXXXXXXX~~

ofrece, únicamente para Comerciantes Mayoristas y Reparticiones Oficiales, "las esposas de seguridad", similares a las actualmente en uso por la Policía de Europa y el F.B.I., fabricadas con materiales de aleaciones especiales.



Modelo "A" TAMANO CHICO

ESPECIAL PARA PROCEDIMIENTOS: livianas, prácticas y de poco volumen, inviolable, con llave de acero. Mide un centímetro de espesor y se aloja cómodamente en cualquier bolsillo. Su peso es de 140 gramos.



Modelo "B" TAMANO GRANDE

PARA TRASLADO DE DETENIDOS: fuertes, seguras e inviolables, con su llave combinada y su peso de 350 gramos.

\* Estas esposas están cubiertas por patentes Nacionales e Internacionales.

FABRICADAS POR

~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~

Impartacion y Exportacion Buenos Aires

# GRI lle RÍAs



Ya que no podemos cambiar el país, cambiemos de conversación

JAMES JOYCE

## FILATELIA

Como se sabe, la aparición de una nueva estampilla de correos, es, para los filatelistas de Parque Lezica y del mundo entero, justificado motivo de convulsiones epilépticas, desarreglos gastrointestinales, pie de atleta y sano esparcimiento. Imposible prever las incalculables somatizaciones que puede producir, en estos fogosos deportistas, la noticia que a continuación consignamos. En Munich, Alemania, acaba de ser expedido un sello conmemorativo que emblematiza los primeros cincuenta años del servicio postal aéreo germano. La estampilla aludida —atestando una vez más el torrencial ingenio del pueblo que dio a Goethe— trae la figurita de un avión. Otros motivos alegóricos no menos felices, y que recomendamos para nuestra propia fausta efemérides postal, podrían ser, 1) una hélice, 2) un ala de paloma o arcángel, celeste y blanca, en campo de azul, 3) una azafata, 4) Jorge Newbery abrazado a un buzón, 5) carteros, 6) un sombrío peñaseo, como un dedo exten-



dido hacia el vacío par imponer silencio a sus rumores y, hacia la derecha, un chasqui del ejército de San Martín tomando aliento en un nido de cóndores, 7) la efigie de John Kennedy. Pero retomemos el hilo de nuestras ideas. El avión de la estampilla alemana, cuya foto fue proporcionada por la compañía aérea Lufthansa, es, como

se ve, un JU52 y ostenta el número D 2201. Y no es otro que el aparato que pasó a Adolfo Hitler por Alemania entera en 1932, durante su campaña política como candidato a canciller. "No podemos hacer nada", ha dicho el Departamento de Correos alemán. Nada más que lo que han hecho: editar 30 millones de estampillas.

## FILARMONIA

En el desaparecido café **La Comedia** hoy grill, esquina de Corrientes y Paraná, solían reunirse delirantes que imaginaban cosas imposibles (dejamos librada a la imaginación del lector las cosas posibles inimaginables). Había alguien que parecía sobrepasar todos los delirios: hablaba de editar poesía. Pero reaccionó, bajó, le aconsejaban, te van a comer los piojos. Juan Carlos Cícero, poeta a su modo (1), veía más allá de los intereses conservadores y momentáneos de la industria del libro. Sospechaba que desde **La Divina Comedia** la poesía tiene bastante que ver con la revolución. Momento en el que se decidió a la praxis y a derribar un mito (de los que no carecemos los argentinos), aquel que afirmaba la caducidad de la poesía, el lirismo es asunto muerto, vivimos en otros tiempos (2), ya nadie lee versos. Al fin, en 1964, inaugura sus ya prestigiosas ediciones del mediodía. Cumple su destino, desdeña fáciles éxitos comerciales, no acude a los dos o tres autores que son *the horse's mouth*, por así decirlo, y abre el acceso a obras claves de nuestro tiempo, como por ejemplo, en prosa, **Las Islas** de un olvidado Jean Grenier, a quien Camus reconoce su gratitud e influencia; y, en poesía, a Char, editado por primera vez en nuestro idioma. Y a Blake, Poe, antologías de Cendrars, Baudelaire, Eluard, Rimbaud, Mallarmé. Ahora, ediciones del mediodía decide abolir enteramente el mito con su nueva colección **Poetas Argentinos Contemporáneos**. Que Dios nos ayude.

(1) Cícero unidad tipográfica. Apellido de Carlos. Es dos veces y media mayor que la letra utilizada en el Pequeño Larousse Ilustrado y sirve para imprimir poesía.

(2) Cosa que también le pasó a Valmiki, a Juana de Arco, a Contursi, y a mamá: sólo que el nuestro está marcado por el paso del Capitalismo al Socialismo.

## FILANTROPIA

El lugar se llama poderosamente **INSTITUTO ARGENTINO DE CIENCIAS**. Su director, el Dr. Rodolfo Carcavallo, raro científico que, aparte de coleccionar vinchucas, posee la primera edición de cuanto libro y revista ha aparecido en Buenos Aires y recolecta escritores vivos a los que obliga a dictar cursos, cursillos, clases magistrales, etc., en las vastas aulas del Instituto. En combinación con Jorge Luis Borges, Dalmiro Sáenz, Conrado Nalé Roxlo, Agustín Cuzzani, Martha Lynch, Abelardo... (Abelardo Arias, no seas mal pensado sagaz lector, no vamos a publicitar un curso donde interviene nuestro director. ¿Somos éticos o no somos éticos? No somos



éticos: también está metido Castillo) ha organizado un fornido y harío diverso seminario sobre la **CREACION LITERARIA**, que abarca:

NARRATIVA Y TEATRO  
TECNICA LITERARIA GENERAL  
TECNICAS DEL CUENTO Y EL TEATRO  
TECNICA DEL GUIÓN

y amenaza seguir adelante con la colaboración de Ulises Petit de Murat, Jorge Masciángol's, Humberto Costantini, Isidoro Blainstein (Primer Premio por unanimidad del último concurso de "El Escarabajo de Oro"), escritores de las nuevas generaciones (Germán Leopoldo García, Liliana Heker, Vicenta Batista), y otras excentricidades por el estilo. Los otros datos hay que pedirlos personalmente en **INSTITUTO ARGENTINO DE CIENCIAS**, Viamonte 2518. Pregunte por Maíra Angélica, especie de computadora electrónica que distribuye inscripciones, fichas, medidas antropométricas de escritores, horarios y sonrisas.

ahora vas a ver cómo muere un hombre. Vivir así, por sí no estaba claro, vivir así es dar todo. Y por eso acá está en juego un nuevo sentido de la vida. Quién dirige a estos muchachos, ¿Codovilla? Vamos. Yo he estado toda esta última semana en Córdoba, Vi. en la calle Obispo Trejo, en una plazoleta, la inscripción: Calle Camilo Torres. Vi a la Universidad Católica unirse a la estatal. Oí a a profesores, célebres por lo difusos, confesar en las cátedras el fracaso de su vida ante alumnos que los miraban casi con piedad. Y en Rosario. Y en Montevideo. Y en Corrientes. Y en Quito. Y en Tucumán. ¿Qué, entonces todo el mundo es comunista? Si es así, por qué no los dejan en paz antes de que realmente se enojen, ya que son tantos. ¿Comunistas? No: hartos. Hartos de todo, también de la izquierda de Club, petrificada y dogmática. Dieciocho curas mendocinos redactaron esta estampita: "No valen ya los falsos argumentos de 'digitación', 'extremismo', etc., se anuncia una profunda transformación en la que participa el pueblo todo, en especial el pueblo trabajador y que padece una situación de injusticia oprimido por el sistema". ¿También son bolcheviques? No, no hay que tener demasiado miedo. Ni mentir. La revolución social es otra cosa. Y hasta es probable que algunos de los muchachos que hoy se acantonan en las barricadas de Córdoba y Tucumán, cuando estén recibidos y tengan 30 años (si no los asesinan esta madrugada) dicten amables cátedras o ganen pleitos o tengan una límpida farmacia y estén gordos, y evoquen, con una sonrisa nostálgica, los buenos viejos tiempos de los miguelitos y la rebeldía. Pero habrá otros. Y, sobre todo, estarán los que hayan elegido la lucidez de vivir sublevados. Y eso, no "el peligro comunista", es lo verdaderamente peligroso: la lucidez. Goebbels sacaba el revólver cuando oía la palabra cultura. Millán Astray le gritó a Unamuno en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca: Muera la inteligencia. Tenían miedo, y no del comunismo sino de lo mismo que hoy tienen miedo los que no saben qué hacer con las universidades insurrectas.

Porque este es un fenómeno histórico nuevo, nuevo aún para las izquierdas. Esto es lo que los estudiantes franceses cifraron en la consigna surrealista: la imaginación al poder, lo que postularon como programa: exigir la realidad de lo imposible. Esto es algo así como el surrealismo de la violencia. Sólo que en Latinoamérica es más duro, se escriben menos frases en las paredes y hay más respuesta a los balazos de la gendarmería. Herencia española, ha de ser. O del Che. Pero lo fundamental es que, para solucionarlo, ya no sirven los viejos esquemitas retóricos. No sirven las admoniciones escolásticas de los revolucionarios con papada, no sirven los oxidados sermones de los Salvadores de la Patria. En qué va a terminar. ¿Cuándo? ¿Hoy? ¿La semana que viene? No sabemos, nadie sabe. Sabemos que va a terminar después, y ya vamos sabiendo, por lo menos, a lo que tiende. Y de golpe me acordé de algo. Estamos en la Era Interplanetaria. Qué tendrá que ver con el editorial, no es cierto. Y tiene. Hace menos de diez años, mientras millones de hombres morían de hambre y en Katanga se asesinaba a los negros rebeldes y Hemingway decidió bajarse del planeta, el primer satélite tripulado rompía la gravitación terrestre. Hace una semana, un astronauta salió de su cápsula a unas cuadas de la redonda luna: en Biafra, mueren mil chicos por día. Yo creo que también, de estas acrobacias y tecnolatrías nos estamos hartando. Menos mal que el primer astronauta murmuró allá arriba: La tierra es azul, que es lo que uno pensaba. Y menos mal que el de la semana pasada dijo (a su modo) algo que la gente también necesita experimentar acá abajo, dijo: Me sentí lejos del pecado. Quiso decir de Vietnam, del Congo, de los muchachos asesinados en Guayaquil y Rosario, de los negros colgados de los testículos en Texas. Lejos de todo lo que impide que la Tierra sea azul, a menos que se la mire de muy alto. Quiso decir que, de pronto, se había vuelto lúcido. Seguramente se olvidó al volver. Pero nosotros, acá abajo (o algunos de nosotros) hace ya un rato más bien largo que, a nuestro modo, queremos sentir lo mismo. Pero sentirlo acá abajo, no en la luna. Mientras la tierra se pone azul, los arrozales de Vietnam serán implacables, los negros seguirán sublevándose en los ghettos y los estudiantes en las calles de París o de Córdoba. Y los desposeídos de las grandes ciudades comprendiendo, poco a poco, que la cuestión esencial no es el aumento de sueldo o la restitución del sábado inglés. La cuestión, mientras se vive, es vivir enteramente. Lo que no quiere decir vivir mejor, sino dar todo. Vivir eligiendo un destino para uno mismo y eligiendo el futuro, para uno mismo o para los demás.

Y esto, el elegido futuro de la gente, sí que no lo van a poder parar sacando el revólver, como Goebbels. Todo el camino de la triste humanidad es un camino hacia esa última lucidez. Por eso lo que ellos más odian es la inteligencia, tenía razón Unamuno. Y hasta pudo decir: lo que más temen.

## editorial

(de pág. 2)

30, 31 de mayo de 1969.

# LA SOGA

## cuento de KATHERINE PORTER

Integrante de la más dotada generación de narradores norteamericanos, Katherine Anne Porter nació en Texas, el 15 de mayo de 1894. Hoy es uno de los pocos testimonios vivos de aquel formidable y heterogéneo grupo de escritores (Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, O'Neill, Wolfe, Benét, Caldwell, Steinbeck) que desde el Norte o el Sur, desde Nueva York o aun desde París, Madrid o México, siguieron dibujando el verdadero rostro de su monstruoso país, que ya había comenzado a bosquejar ese gigantesco mal-leído: Mark Twain. K. A. Porter ha escrito, entre otras cosas, los antológicos "Flowering Judas" ("Cuentos del floreciente Judas", 1930), "Hacienda" (1934), "Noon Wine" ("El vino del mediodía", 1937), "Pale horse, pale rider" ("Pálido caballo, pálido jinete", 1939), etc. Para nosotros, su módico y querible retrato constará sólo de tres rasgos: se educó en un convento, aspiró a ser actriz de Hollywood, ya quincuagenaria fue paseada a cococho en una fiesta por Dylan Thomas, quien naturalmente estaba borracho y no sabía cómo demostrarle su admiración.

Al tercer día de su mudanza al campo, él llegó caminando de vuelta al pueblo, con una canasta de alimentos y un rollo de veinte metros de sogas. Ella salió a recibirlo secándose sus manos en la bata verde. Estaba despeinada y su nariz se había enrojecido por efecto del sol; él le dijo entonces que parecía una verdadera mujer de campo. La camisa de franela gris se le pegaba al cuerpo, a él, y sus pesados zapatones estaban llenos de polvo. Ella le aseguró que más bien parecía un personaje rural de una pieza de teatro.

¿Le había traído el café? Había estado esperando el café todo el día. Se habían olvidado de comprarlo cuando hicieron el pedido de almacén, el primer día.

¡Dios! ahora tendría que ir de vuelta a buscarlo. Sí, lo haría aunque la caminata lo matara. Pensó, sin embargo, que tenía todo lo demás. Ella le recordó que era porque él no bebía café. Si le gustara, lo recordaría de inmediato. Imagínense, si se acabaran los cigarrillos. Fue entonces cuando ella vio la cuerda. ¿Para qué era? Bueno, él pensó que podría servir para colgar las ropas o para cualquier otra cosa. Naturalmente, ella le preguntó si había pensado que iban a poner una lavandería. ¿No tenían ya colgando delante de sus ojos unos doce metros de cuerda? Realmente, ¿no lo había notado? Para ella era incluso una mancha en el paisaje.

El pensó que había una cantidad de cosas para las que podía ser útil la sogas. Ella quiso saber cuáles, por ejemplo. El pensó unos pocos segundos, pero no se le ocurrió nada.

Podían esperar y ver para qué serviría, ¿no? Uno necesita toda clase de cosas en

una casa en el campo. Ella dijo que sí, que así era; pero pensó que, justamente en ese momento, cuando todo centavo era importante, parecía tonto comprar más sogas. Eso era todo. No quería decir nada más. No había comprendido, al principio, por qué él pensaba que era necesaria.

Bueno, ¡truenos! la había comprado porque se le dio la gana y eso era todo. Ella pensó que ésa era una razón suficiente y no podía entender por qué no lo había dicho él desde un principio. Sin duda podía ser útil, un rollo de doce metros de sogas; había miles de formas de utilizarlos aunque no pudiera imaginárselas en ese momento, pero ya llegaría la oportunidad. Por supuesto. Como había dicho él, las cosas siempre hacen falta en el campo.

Pero estaba un poco desilusionada con lo del café, y, ¡ay! ¡mira, mira, mira los huevos! ¡Oh, Dios, están todos rotos! ¿Qué había puesto él encima de ellos? ¿No sabía que los huevos no deben ser apretujados? Apretujados, ¿quién los había apretujado?, quería saber él. ¡Qué tontería! Simplemente él los había traído con otras cosas en la canasta. Si se habían roto era la culpa del almacenero. Debería ser más inteligente y no colocar cosas pesadas encima de los huevos.

Ella creía que era culpa de la sogas. Era la cosa más pesada que había en el paquete; lo vio claramente cuando él venía por el camino, la sogas estaba encima de todo. El quería poner a todo el mundo de testigo de que eso no era cierto. El llevaba la sogas en una mano y la canasta en la otra y ¿para qué tenía los ojos si no los podía utilizar mejor?

Bueno, de todas maneras, ella podía ver claramente un hecho: no había huevos para el desayuno. Tendrían que tomarlos revueltos para la comida. Era una maldita lástima. Había planeado hacer bistecs para el almuerzo. No había hielo, entonces no podría mantenerse la carne. El quiso saber por qué ella no podía terminar de romper los huevos en un bol y colocarlos luego en un sitio fresco.

¡Sitio fresco!, si él podía encontrar un sitio fresco estaría muy contenta de ponerlos allí. Bueno, entonces a él le parecía que era posible cocinar la carne al mismo tiempo que hacían los huevos y luego calentarla al día siguiente. La sola idea la sofocó. Carne recalentada cuando podían muy bien tenerla fresca. De segunda mano, ¡las sobras! y lo que era peor aún, ¡con la carne! El le pasó la mano por el hombro. Realmente no importaba mucho, ¿no, querida? Algunas veces cuando chacoteaban, él le frotaba la espalda y ella se arqueaba y ronroneaba como una gata. Esta vez, ella silbó y casi lo arañó. El iba a decir que seguramente se podrían arreglar de alguna manera cuando en eso ella se dio vuelta y dijo que si él llegaba a

decir que se podrían arreglar de alguna manera, lo cachetearía.

El se tragó las palabras y su cara se puso al rojo vivo. Levantó la sogas y comenzó a ponerla en el estante. Ella no quería que la pusiera en el estante que estaba destinado a los frascos y los tarros; definitivamente, ella no quería el estante hecho una batahola con un montón de sogas. Ya había soportado toda la barahúnda que podía soportar en el departamento, en la ciudad. Aquí, al menos, había espacio y pensaba tener las cosas en orden.

Bueno, en ese caso, él quería saber ¿qué estaban haciendo el martillo y los clavos allí arriba? Y ¿por qué los había puesto cuando sabía muy bien que él necesitaba el martillo y los clavos para fijar el bastidor de la ventana superior? Ella simplemente retardaba todas las cosas y duplicaba el trabajo con el hábito insano de cambiar de lugar las cosas y de esconderlas.

Ella le pedía perdón y si hubiera tenido alguna razón para creer que él iba a fijar el bastidor de la ventana en el verano le habría dejado el martillo y los clavos exactamente en el lugar en que él los había puesto, o sea en el medio del piso del dormitorio donde los podían pisar en la oscuridad. Y ahora, si él no ponía orden allí, ella tiraría todo al pozo.

¡Oh, está bien, está bien! ¿Los podía poner en el armario? Naturalmente que no; allí había escobas, estropajos y plumeros y ¿por qué no podía encontrar un lugar para su sogas, fuera de la cocina? ¿Había ya olvidado que la casa tenía siete cuartos olvidados de la mano de Dios, y una sola cocina?

El quiso saber qué importaba. Y ¿había ella comprendido que estaba haciendo un papel de tonta? Y ¿por quién lo había tomado?: ¿por un idiota de tres años? Lo que sucedía es que ella necesitaba alguien más débil que ella para tratarlo con violencia y tiranizarlo. Cómo deseaba en ese momento que tuvieran un par de niños sobre los que ella pudiera descargarse, y así él tendría algún descanso.

Al oír esto la cara de ella cambió y le recordó que había olvidado el café y había traído, en cambio, una inútil pieza de sogas. Y cuando ella recordaba todas las cosas que necesitaban para dejar decente la casa y poder vivir dentro, bueno, le daban ganas de llorar, eso era todo. Parecía tan desamparada, tan perdida y desesperada que él no podía creer que todo ese desastre lo estuviera causando una simple pieza de sogas. ¿Qué pasaba, por Dios?

Oh, ¿podría él callarse e irse y quedarse afuera, de ser posible, por cinco minutos? Ciertamente, sí, podía. Podía quedarse lejos indefinidamente si ella lo deseaba. Dios, por (sigue atrás)

supuesto no había nada que deseara más que irse y no volver nunca más. Entonces ella no podía comprender que era lo que lo retenía aún. Era una época estúpida. Aquí estaba ella, varada a cientos de kilómetros del ferrocarril, con una casa medio vacía entre sus manos, y ni un centavo en sus bolsillos, y todo el trabajo del mundo por hacer; le parecía que Dios le había enviado justo ese momento para zafarse de él. Estaba sorprendida de que no se hubiera quedado en la ciudad hasta que ella hubiese terminado de hacer todo el trabajo y puesto las cosas en orden. Esa era su triquiñuela usual.

A él le pareció que las cosas estaban llegando demasiado lejos. Un poco fuera de los límites, si es que a ella no le molestaba que él lo dijera. ¿Para qué demonios se había tenido que quedar en la ciudad el verano anterior? Para hacer una docena de trabajos extras y ganar el dinero que le había enviado a ella. Eso era. Ella sabía perfectamente bien que no podían haber hecho de otra forma. Había estado de acuerdo con él en esa ocasión. Y ésa había sido la única vez que la dejó hacer sola las cosas: Dios es testigo.

Oh, él podía contarle eso a su bisabuela. Ella tenía su idea acerca de lo que lo había retenido en la ciudad. Algo bastante más que una idea, si es que él quería saberlo. Entonces, ¿iba ella a traer todo de nuevo a colación? Bueno, ella podía pensar lo que quisiese. Estaba cansado de explicaciones. Pudo haber parecido raro, pero simplemente se trató de que lo atraparon, y ¿qué podía hacer? Era imposible creer que ella lo estaba tomando en serio. ¡Sí, sí!, ¡ella sabía cómo eran los hombres!, si se los descuidaba un minuto, era seguro que una mujer los raparía. Y naturalmente, ¡él no podía herir sus sentimientos rehusando!

Bueno, ¿por qué estaba ella enojándose? ¿Había olvidado ella que le había asegurado que esas dos semanas sola en el campo habían sido las más felices que tuvo en cuatro años? ¿Y cuánto tiempo hacía que estaban casados cuando dijo eso? ¡Está bien, cállate! ¡Si pensaba que no lo había herido a fondo!

Ella no había querido decir que estaba contenta porque él se encontrara lejos. Había querido decir que se había sentido feliz poniendo a la endemoniada casa linda y lista para recibirlo. Eso era lo que había querido decir. Y ahora, ¡mira! Trayendo a colación algo que había dicho hace un año, simplemente para tratar de justificarse por el olvido del café y la rotura de los huevos y la compra de una maldita pieza de sogas que no podían comprar. Pensó que ya era tiempo, realmente, de terminar con el tema, y ahora quería solamente dos cosas en el mundo. Que él sacara esa sogas de adelante y que volviera al pueblo para comprar el café, y, si podía recordarlo, que trajera una pieza de metal para las sartenes y dos varillas para las cortinas, y además, si había cualquier clase de guantes de goma en el pueblo, ¡sus manos estaban simplemente en piel viva!, y una botella de leche de magnesia de la farmacia.

El miró hacia afuera, a la oscuridad de la tarde azul, sofocada de calor en las laderas. Se secó la frente y suspiró profundamente y dijo que si ella podía esperar **solamente** un minuto, volvería. El ya lo había prometido, ¿verdad?, en el mismo instante en que descubrieron que no lo había traído.

Oh, sí, bueno... vete. Iba a lavar ventanas. ¡El campo era tan hermoso! Dudaba de que tuvieran un minuto para gozar de él. El iba a ir, pero no podía hacerlo hasta haber dicho que si ella no fuera una melancólica sin remedio, podría ver que esto era solamente por unos días. ¿No podría recordar nada agradable de los otros veranos? ¿No habían tenido siempre alegrías? Ella no tenía tiempo de hablar sobre ese tema y ahora, ¿querría él hacer el favor de no dejar esa sogas por ahí para que ella tropezara? El la recogió, de alguna manera se había resbalado de la mesa, y caminó luego con ella debajo del brazo.

¿Se iba en seguida? Ciertamente que sí. Ella lo pensó. Algunas veces le parecía que él tenía la intuición del momento perfecto para dejarla empantanada. Había querido poner los colchones al sol, si los pusieran en este momento por lo menos tendrían tres horas por delante. El debía haberla oído esta mañana cuando quiso ponerlos afuera. Por eso, naturalmente se iba y la dejaba hacerlo sola. Supuso que él pensaba que el ejercicio le haría bien.

Bueno, él simplemente iba a traerle café. Seis kilómetros por un kilo de café era ridículo, pero él estaba perfectamente de acuerdo en hacerlo. La costumbre la estaba destruyendo pero si ella quería ser destruida no había nada que él pudiera hacer. Si él pensaba que era el café lo que la iba a destruir, lo felicitaba: debía tener una conciencia endemoniadamente tranquila.

Conciencia o no conciencia, él no veía por qué los colchones no podían esperar hasta la mañana siguiente. Y de todas maneras, por amor de Dios, ¿estaban viviendo en una casa o estaban permitiendo que la casa los condujera hasta la muerte? Ella empalideció al oír esto, su cara se puso lívida alrededor de la boca; parecía peligrosa, y le recordó que el cuidado de la casa no constituía su trabajo, como no era tampoco el de él. Ella tenía otros trabajos para hacer y ¿cuándo pensaba él que iba a encontrar tiempo para eso, si seguía en ese tren?

¿Iba a empezar de nuevo? Ella sabía tan bien como él que el trabajo de él aportaba una entrada regular y el de ella era sólo ocasional; si dependieran de lo que ella ganaba... y ¡de una buena vez debería comprender bien este asunto!

Esa no era la cuestión. El asunto era que, cuando ambos estuvieran trabajando al mismo tiempo, ¿habría o no habría una división en el trabajo de la casa? Ella simplemente quería saberlo, tenía que hacer sus planes.

Bueno, él creía que todo estaba ya arreglado. Naturalmente que iba a ayudar. ¿No lo había hecho siempre, durante los veranos?

¿Lo había hecho? Oh, ¿él lo había hecho? ¿Y cuándo y dónde y haciendo qué? ¡Dios, qué broma singular!

Era una broma tan singular, en efecto, que su rostro se tornó ligeramente rojizo y estalló en risa. Rió tanto que tuvo que sentarse y finalmente abundantes lágrimas brotaron de sus ojos y se volcaron en las comisuras de sus labios. El corrió y la levantó tratando de echarle agua en la cabeza. El cucharón colgaba de un clavo por una cuerda y tiró de él. Entonces trató de sacar agua con una mano mientras luchaba con ella con la otra mano. Al final abandonó la idea y, en cambio, la sacudió.

Ella escapó, gritándole que tomara su sogas y se fuera al infierno. Para ella había terminado el asunto, y escapó corriendo. El escuchó el golpeteo de sus chinelas de tacos altos tropezando en las escaleras.

Salió, dio una vuelta por detrás de la casa, y tomó el sendero; de pronto se dio cuenta de que tenía una ampolla en el talón y que su camisa le quemaba el cuerpo. Los acontecimientos se suceden tan rápido que no se sabe cómo empezaron. Podía ponerse furiosa, por nada. Era terrible, ¡demonios!: no tenía ni un ápice de razón. Uno podía entenderse mejor con un mueble que con esta mujer cuando empezaba a ponerse así. ¡Al diablo si pensaba que iba a pasarse la vida entera dándole la razón! Bueno, y ahora, ¿qué hacer? Llevaría de vuelta la sogas y la cambiaría por otra cosa. Las cosas se acumulan, se hacen una montaña, uno no puede ni moverlas ni deshacerse de ellas. Ahí se quedan y se pudren. La llevaría de vuelta. ¡Al infierno!, ¿por qué iba a hacerlo? El quería tenerla. Al fin de cuentas, ¿qué era? Un rollo de sogas. Se imaginan a alguien preocupándose más por un rollo de sogas que por los sentimientos de un hombre. ¿Qué derecho tenía ella a meterse a hablar? Recordó todas las cosas inútiles, sin sentido, que ella compraba para sí misma; ¿por qué?: porque yo lo quise; ¡ésa era la razón! Se paró y eligió una piedra grande en el camino. Pondría la sogas detrás de ella. Luego, cuando regresara, la colocaría en la caja de herramientas. Había escuchado bastante del asunto como para recordarlo toda la vida.

Cuando volvió, ella estaba inclinada contra el buzón al lado de la calle, esperando. Era bastante tarde; el olor a carne asada flotaba en el aire fresco. La cara de ella lucía joven, suave y fresca. Su indócil y graciosa cabellera negra estaba alborotada. Lo saludó a la distancia, y él apuró el paso. Le gritó que la comida estaba lista y esperándolo, ¿no tenía hambre?

Por supuesto que estaba hambriento. Aquí estaba el café. Se lo mostró con la mano. Ella miró la otra mano. ¿Qué es lo que tenía allí?

Bueno, era de nuevo la sogas. El se paró en seco. Había pensado cambiarla pero olvidó hacerlo. Ella quiso saber: ¿por qué iba a cambiarla si era algo que deseaba tener? ¿No estaba delicioso el aire ahora, y no era estúpido estar allí?

Ella caminó al lado de él con una mano metida dentro de su cinturón de cuero. Lo tironeaba y lo empujaba un poco al caminar y se recostaba contra su cuerpo. El la rodeó con su brazo y la palmeó en el estómago. Cambiaron cautelosas sonrisas. ¡Café, café para los puchi-muchi! El sintió la sensación de estar trayéndole un regio regalo.

El era un amor, ella lo creía firmemente, y si hubiera tenido su café a la mañana no se hubiera comportado tan extrañamente como lo hizo... había una chocacabra que volvía, imagínate, fuera de estación, y que se ubicó en el manzano silvestre, con su canto especial. Tal vez su compañero lo dejó plantado. Tal vez era así. Ella deseó escucharlo una vez más; ¡le gustaban tanto los pájaros!... El sabía cómo era ella, ¿verdad?

Por supuesto, él sabía cómo era. #

## DE LA CRITICA

En colaboración con Román Jakobson he intentado aplicar el análisis estructural a un soneto de Baudelaire. Este trabajo ha pasado casi inadvertido. Y creo, asimismo, que los especialistas lo han considerado una mistificación. Sin embargo, nosotros lo hemos tomado muy en serio y, en un libro que acaba de terminar, Jakobson extiende el método a toda clase de ejemplos poéticos tomados de lenguas y de civilizaciones diferentes.

Sin embargo, casi no reconozco la inspiración estructuralista en la mayor parte de las empresas de crítica literaria que se dicen estructuralistas. Así como no hay análisis estructural posible de los mitos sin un auxilio constante de la etnografía, no concibo que se pueda estudiar una obra literaria con un espíritu estructuralista sin asegurarse previamente todos los recursos que la historia, la biografía y la filosofía pueden proveer a la interpretación.

Además, si se puede pretender conocer de manera rigurosa las creaciones del espíritu humano, es porque ellas ofrecen el carácter de objetos cerrados. Hablar de obra abierta implica una dirección totalmente diferente. Los sostenedores de la nueva crítica oscilan constantemente entre dos concepciones de la obra, viendo en ella ya sea una construcción muy compleja, sin duda, en donde las propiedades internas y la estructura están tan estrictamente fijadas que decimos que son una gran molécula orgánica, ya sea por el contrario una imagen de test de Rorschach que no tiene significación propia salvo aquella que cada época o cada lector proyecte en ella. Sólo la primera concepción corresponde al estructuralismo, pero se pasa de una a otra sin darse cuenta siquiera de que ellas son incompatibles.

A mis ojos entonces, la oposición entre antigua y nueva crítica es artificial. El estudio estructural de las obras literarias aporta leyes muy grandes, pero que completan y renuevan sin abolir las que se podrían obtener por medios más tradicionales. En materia de análisis mítico cada vez que yo puedo esclarecer mi tema por medio de las referencias históricas, psicológicas o biográficas, en relación a la persona del narrador, no me siento molesto sino poderosamente ayudado. Si esas diversas técnicas de aproximación parecen híbridas, a veces también contradictorias, es que en materia de ciencias humanas nosotros estamos todavía en balbucesos. Pero una investigación que se quiere positiva no lanza exclusividades; más bien aprovecha todas las posibilidades. El debate alrededor de la nueva crítica testimonia una vez más que, entre nosotros, no hay nada más apresurado que librar todo dominio abierto a las impiedades de una verborragia pseudofilosófica.

## LEVI-STRAUSS



**ROLAND  
BARTHES**

## el marques de SADE

Se dice que Sade es un autor "erótico" (1). ¿Pero qué es el erotismo? No es más que un habla, ya que las prácticas sólo pueden ser codificadas si son conocidas, es decir habladas (2). Nuestra sociedad nunca enuncia ninguna práctica erótica sino sólo deseos, preámbulos, contextos, sugerencias, sublimaciones ambiguas, de modo que para nosotros el erotismo sólo puede ser definido por un habla perpetuamente alusiva. En ese caso, Sade no es erótico: como ya se ha dicho, en él no hay nunca "strip-tease" de ninguna clase, ese apólogo esencial de la erótica moderna (3). Es totalmente inadecuado y debido sólo a una gran presunción que nuestra sociedad habla del erotismo de Sade, es decir de un sistema que no tiene ningún equivalente en ella. La diferencia no reside en que la erótica sadiana es criminal y la nuestra inofensiva, sino en que la primera es asertiva, combinatoria, mientras que la segunda es sugestiva, metafórica. Para Sade, sólo hay erótica cuando se "*razona el crimen*" (4). Razonar quiere decir filosofar, disertar, arengar, en una palabra, someter el crimen (término genérico que designa todas las pasiones sadianas) al sistema del lenguaje articulado; pero esto quiere decir también combinar según reglas precisas las acciones específicas de la lujuria, de manera de hacer de esas series y agrupamientos de acciones una nueva "lengua", ya no hablada sino actuada: la "lengua" del crimen, o nuevo código de amor, tan elaborado como el código cortesano.

La práctica sadiana está dominada por una gran idea de orden: los "desarreglos" son enérgicamente reglamentados, la lujuria es lo contrario del desenfreno (en Silling, todo libertinaje cesa irrevocablemente a las dos de la mañana). Innumerables e incesantes son las expresiones que evidencian una construcción voluntaria de la escena erótica: *disponer el grupo, ordenar todo, ejecutar una nueva escena, componer en tres escenas un acto libidinoso, formar el cuadro más novedoso y libertino, ha-*

*cer de eso una pequeña escena, todo se ordena; o por el contrario: todas las actitudes se desordenan, quebrar las actitudes, todo varía enseguida, variar la actitud, etc.* Comúnmente la combinatoria sadiana está determinada por un ordenador (un director de escena): "*Amigos, dice el monje, ordenemos estos procedimientos*", o: "*Así dispuso el grupo la prostituta*". El orden erótico no debe ser desbordado en ningún caso: "*Un momento, dice la Delbene, no alboroten, un instante, mis buenas amigas, pongamos un poco de orden en nuestros placeres, sólo se los goza precisándolos*". De aquí surge una ambigüedad muy graciosa entre la amonestación libertina y el apóstrofe profesoral, constituyendo siempre el serrallo una pequeña clase ("*Un momento, un momento, jovencitas, dice Delbene, tratando de restablecer el orden...*"). Pero a veces, también el orden erótico es institucional; nadie es responsable de él, es cuestión de costumbre: las religiosas libertinas de un convento de Bolognia practican una figura colectiva que se llama el rosario, en el cual las ordenadoras son religiosas de edad, que controlan, cada una de ellas, a nueve personas (razón por la cual se llama a cada una de esas directoras *pater*). A veces también, aunque más misteriosamente, el orden erótico se instaura solo, ya sea por orden previa o presciencia colectiva de lo que es necesario hacer, o por conocimiento de las leyes naturales que prescribe el completar de tal o cual manera una figura comenzada, Sade indica con una frase este orden súbito y aparentemente espontáneo: *la escena avanza, el cuadro se ordena*. De tal manera, ante la escena sadiana nace una impresión poderosa no de automatismo sino de "cronometraje", o si se prefiere de performance.

El código erótico está compuesto de unidades que han sido cuidadosamente determinadas y denominadas por el mismo Sade. La unidad mínima en la postura; es la más pequeña combinación que se pueda imaginar pues sólo reúne una acción y su punto corporal

de aplicación. Como ni esas acciones ni esos puntos son infinitos, aunque poco le falta, las posturas pueden enumerarse perfectamente, lo que, por otra parte, no se hará aquí. Bastará con indicar que además de los actos propiamente sexuales (permitidos o reprobados) es necesario ubicar en ese primer inventario todas las acciones y los lugares susceptibles de encender la "imaginación" del libertino, que Kraft-Ebing no registró nunca, tales como el examen de la víctima, su interrogatorio, la blasfemia, etc., y que se deben colocar al nivel de los elementos simples de la postura, de los "operadores" particulares tales como el vínculo de familia (incesto o vejación conyugal); el rango social, la monstruosidad, la suciedad, los estados fisiológicos, etc.

Siendo la postura una formación simple, se repite fatalmente y se puede por lo tanto contabilizar. Al salir de una orgía que Juliette y Clairwil organizaron en un convento carmelita, un día de Paseua, Juliette hace sus cuentas: ha sido poseída 128 veces de una manera, 128 de otra, o sea 256 veces en total, etc. (5). Combinadas, las posturas componen una unidad de nivel superior, que es la *operación*. La operación requiere varios actores (es al menos el caso más frecuente); cuando es considerada como un cuadro, un conjunto simultáneo de posturas, se la denomina una *figura*. Cuando por el contrario, se ve en ella una unidad dia-

(1) Georges Pompidou, en una entrevista del "Figaro Littéraire" (1 de setiembre de 1966).

(2) Es evidente que la lengua erótica se establece no solamente en el lenguaje articulado sino en el lenguaje de las imágenes.

(3) He aquí la excepción de que se habló, único esbozo de strip-tease sadiano (se trata del joven Ross, llevado a la casa de Saint Fond): "Quítale el pantalón, Juliette, sube su camisa hasta las caderas, dejando caer suavemente su calzón bajo sus pantorrillas; me gusta locamente esta manera de ofrecer un c..."

(4) En el desierto de Siberia, Brisa-Testa encuentra sólo un libertino, el húngaro Tergowitz: "Este al menos razonaba el crimen".

(5) La imaginación de Juliette es eminentemente contable: en un momento dado concluye un proyecto numérico destinado a asegurar la corrupción, por progresión geométrica, de toda la nación francesa.

crónica, desarrollándose en el tiempo por sucesión de posturas se denomina un *episodio*. Lo que limita (y constituye) el episodio son las exigencias de tiempo (el episodio está contenido entre dos placeres); lo que limita la figura son constricciones de espacio (todos los lugares eróticos deben ser ocupados al mismo tiempo). En fin, las operaciones, extendiéndose y sucediéndose, forman la mayor unidad posible de esta gramática erótica: es la "escena" o la "sesión". Una vez pasada la escena, aparece el relato o la disertación.

Todas esas unidades están sometidas a reglas de combinación o de composición. Esas reglas permitirán fácilmente una formalización de la lengua erótica, análoga a los "árboles" gráficos propuestos por nuestros lingüistas: sería, en fin, el árbol del crimen (6). El mismo Sade no desdenaba el algoritmo, como se ve en la historia nº 46 de la segunda parte de las *120 Journées* (7). En la gramática sadiana hay principalmente dos reglas de acción (8); son, si se quiere, los procedimientos regulares por los cuales el narrador moviliza las unidades de su "léxico" (posturas, figuras, episodios). La primera es una regla de exhaustividad en una "operación"; es necesario que el mayor número de posturas sean realizadas simultáneamente; esto implica por una parte que todos los actores presentes sean empleados al mismo tiempo, y si es posible en el mismo grupo (9, en todo caso, en grupos que se repiten) (9); y además, que en cada sujeto, todos los lugares del cuerpo estén crónicamente saturados. El grupo es una especie de nudo químico del cual ninguna "valencia" debe quedar libre: toda la sintaxis sadiana es así búsqueda de la figura total. Esto se relaciona con el carácter pánico del libertinaje; no conoce ni desocupación ni reposo. Cuando la energía libertina no puede usarse en escenas ni en arengas, practica a pesar de todo una especie de régimen de travesía en el "taquinisme" [bromas], duración continua de pequeñas vejaciones que el libertino hace sentir a los objetos que lo rodean. La segunda regla de acción es una regla de reciprocidad. Lógicamente, una figura puede invertirse: tal o cual combinación, inventada por Belmor que la aplica a jovencitas, es modificada por Noireccil quien la emplea con varones ("*démontre otro giro a esta fantasía*"). Y además, sobre todo, en la gramática no hay ninguna función reservada (a excepción del suplicio). En la escena, todas las funciones pueden intercambiarse, todo el mundo puede y debe ser a su vez agente y paciente, fustigador y fustigado, coprofagador y coprófago, etc. Esta regla es fundamental, primeramente porque asimila la erótica sadiana a una lengua verdaderamente formal, en la que sólo hay clases de acciones y no grupos de individuos, lo que simplifica mucho la gramática: el sujeto del acto (en el sentido gramatical del término) puede ser además un libertino, un ayudante, una víctima,

una esposa; y también es fundamental porque disuade de fundar la división de la sociedad sadiana en rasgos eróticos: ya que todo el mundo puede ser sodomita y sodomizado, agente y paciente, sujeto y objeto, ya que el placer es posible en todas partes, tanto en las víctimas como en los amos, es necesario buscar en otra parte la razón de la división sadiana, que la etnología de esta sociedad nos había permitido descubrir.

En realidad, este es el momento de decirlo, fuera del homicidio, hay un sólo rasgo que los libertinos poseen en propiedad y no comparten nunca, bajo cualquier forma que sea: es el habla. El amo es el que habla, quien dispone del lenguaje en su totalidad, el objeto es el que ella, quien permanece separado, por una multiplicación más absoluta que todos los suplicios eróticos, de todo acceso al discurso, ya que no tiene tampoco ningún derecho a recibir la palabra del amo (las arengas sólo se dirigen a Juliette y a Justine, víctima ambigua provista de un habla narradora). Por cierto que hay víctimas —muy raras— que pueden discutir sobre su suerte, pintar al libertino su infamia (M. de Cloris, Mlle. Fontange de Donis, Justine) pero no son sino voces mecánicas, desempeñan sólo un papel de cómplice en el empleo del habla libertina. Sólo esta habla es libre, inventada, confundida totalmente con la energía del vicio. En la ciudad sadiana, el habla es quizás el único privilegio de casta que no se puede vencer, el libertino posee toda la gama del habla, desde el silencio en el cual se practica el erotismo profundo, telúrico, del "secreto", hasta las convulsiones del habla que acompañan al éxtasis, además de todos los otros usos (órdenes de operación, blasfemias, arengas, disertaciones); él puede también, como suprema autoridad, delegar ese habla (en las historiadoras). Es que el habla se confunde totalmente con la marca del libertino, que es (en el

vocabulario de Sade) la *imaginación*; casi se podría decir que *imaginación* es el equivalente sadiano de *lenguaje*. El agente no es fundamentalmente el que tiene el poder o el placer sino el que detenta la dirección de la escena y de la frase (sabemos que toda escena sadiana es la frase de otra lengua) o más aún, la dirección del sentido.

Más allá de los personajes de la anécdota, más allá del mismo Sade, el "sujeto" de la erótica sadiana no es, no puede ser otro que el "sujeto" de la frase sadiana: las dos instancias, la de la escena y la del discurso, tienen el mismo centro, el mismo ego, ya que la escena no es otra cosa que el discurso. Ahora se comprende quizás mejor en qué se basa y a qué tiende toda la combinatoria erótica de Sade: su origen y su sanción son de orden retórico.

Sin embargo, antes de reintegrar la pura instancia del discurso, esta combinatoria debe enfrentar —provisoriamente— una "razón" estética. Se ve a primera vista que la "escena" (composición de figuras) es teatral; cuando una orgía se hace en un lugar previamente arreglado, ese lugar tiene siempre forma de semi-círculo, comprende un frente de figuras y un espacio desde donde se mira. Sin embargo, ese teatro es inmóvil: es una especie de cuadros vivos ("*Cambiamos, variemos todo esto*"). El modelo constante es pues la composición pictórica, espacio orientado y perfectamente lleno (10).

(6) "...Qué hermosas ramas de crimen hay en toda esta aventura..." (Juliette).

(7) "El hace c... a una joven A y a otra B; luego viola a B...", etc.

(8) Este esquema se asemeja al procedimiento preconizado por T. Todorov para el análisis estructural de "Las relaciones peligrosas" (cf. *Communications*, 8).

(9) El ejemplo paroxístico sería la escena en que Bracciani y Chigi (cardenales de Pío VI), Olympe Borghese, Juliette, unas comparsas, un mono, un tonto, un enano, un niño y un perro forman un grupo difícilmente extensible.

(10) Juliette en el convento carmelita: "Recibimos a la vez a ocho hombres" (sigue el detalle de los empleos).

## novedades

### CRISTAL DEL TIEMPO

Franz Josef Strauss, *Desafío y respuesta* (2 edic.)

### TEATRO EN EL TEATRO

Alberto Moravia, *El mundo de lo que es*

### NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Miguel Angel Asturias, *Maladrón*

Boris Vian, *Otoño en Pekín*



EDITORIAL LOSADA

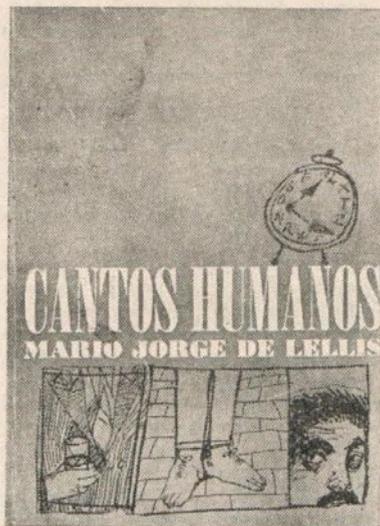
ALSINA 1131

Buenos Aires

SADE (de pács. 24)

Sade, ante la orgía que detalla, no cesa de apelar a los poderes del grabado (11), pero sus descripciones quizás nos hacen pensar más en el arte que une la gran escena mitológica con el más fino detallismo ("algunos hermosos matices de lubricidad"), como por ejemplo la tapicería. Esta "razón" estética, impuesta a todas las sesiones sadianas, tiene sin duda por función, tal como una rampa de luces enneguecidas, la barrera helada de un barniz o la grisalla de un cartón, el impedir al espectador entrar en escena, el pasar a través del cuadro (y es en esto que Sade es clásico). Por una parte, la combinatoria erótica permite ocupar, agotar todos los lugares de un espacio ajustado y además el marco mismo (marco retórico, estando las escenas insertadas con el relato como verdaderos trozos de antología) (12) impone un límite a la combinatoria. Lo que no está "en el cuadro" es así enviado fuera del habla, en una categoría de figuras que ocupa las márgenes del sistema sadiano (pero que Sade ha previsto perfectamente): los desarreglos "extraordinarios", "increíbles", "inconcebibles", continuamente anunciado y perdidos de vista (13). En realidad, no hay nunca nada que esperar de una combinatoria abierta, cuyas creaciones sólo son recordadas a "título de inventario" (14). La combinatoria cerrada puede y debe proporcionar sus propias sorpresas, que Sade conoció. He aquí una de sus asombrosas combinatorias: "Cuenta que conoció a un hombre que fornicaba a tres niños que hab'ía tenido de su madre, entre los cuales había una niña que desposó a su hijo, de manera que fornicaba con ella, fornicaba a su hermana, su hija y su nuera y obligaba a su hijo a fornicar a su hermana y a su suegra. La combinación, (aquí familiar) se presenta, en fin, como un rodeo complicado, a lo largo del cual uno se cree perdido, pero que de golpe se concentra y esclarece: partiendo de actores diversos, es decir de un real ininteligible, se desemboca en un *tour de phrase* y gracias precisamente a la frase, en un condensado de incesto, es decir, en un sentido.

Las sorpresas de la combinatoria tienen pues al reencuentro de dos códigos, el erótico y el lingüístico. De pronto, se revelan sin cesar, forman un mismo medio en el cual el libertino circula con idéntica energía; la escena y la arenga poseen la misma sustancia: la segunda prepara o prolonga indistintamente a la primera (15) y algunas veces hasta la acompaña (16). En resumen, el habla y la postura tienen exactamente el mismo valor, valen la una por la otra: dando una se puede recibir la otra en cambio: Belmor, nombrado presidente de la Sociedad de Amigos del Crimen, pronuncia allí un hermoso discurso; un hombre de sesenta años lo detiene y para testimoniar su entusiasmo y su reconocimiento, "le suplica le ceda su c..." (lo que Belmor no rechaza). Nada de sorprenden-



te pues es que, adelantándose a Freud, pero también invirtiéndolo, Sade hace del esperma el sustituto de la palabra (y no lo contrario), describiéndolo con los mismos términos que se aplica al arte de un orador: "La eyaculación de Saint Fond era brillante, osada, arrebatada, etc." Pero, sobre todo, el sentido de la escena erótica es posible no porque ese sentido es enunciado sino porque el código erótico saca provecho en forma total de la lógica misma del lenguaje que allí se emplea, no sólo porque es únicamente soñado o contado sino porque sólo el lenguaje puede construirlo. Sade enuncia en una oportunidad. "Para reunir el incesto, el adulterio, la sodomía y el saerilegio, él pedica con una hostia a su hija casada (17). He aquí la anécdota que permite el resumen combinatorio: del enunciado simplemente constatativo se desprende el árbol del crimen (18).

En definitiva, la escritura de Sade es la que soporta a todo Sade. Su tarea, en la que triunfa con un brillo constante, es la de contaminar recíprocamente la erótica y la retórica, el habla y el crimen, de introducir a cada instante en las convenciones del lenguaje social las subversiones de la escena erótica, al mismo tiempo que el "precio" de esta escena es descontado del tesoro de la lengua. Esto es evidente al nivel de lo que se denomina tradicionalmente el estilo. Es sabido que en *Justine* el código del amor es totalmente metafórico: allí se habla de los mirtos de Citea y de las rosas de Sodomía. En *Juliette*, por el contrario, la nomenclatura erótica aparece desnuda. El riesgo de ese pasaje no es evidentemente la crudeza, la obscenidad del lenguaje sino la actualización de otra retórica. Sade practica corrientemente lo que podría llamarse la violencia metonímica: yuxtapone en un mismo sintagma fragmentos heterogéneos pertenecientes a esferas de lenguaje ordinariamente separadas por el tabú socio-moral. Así hace, por ejemplo, con la Iglesia, el buen estilo y la pornografía: "Sí, sí, monseñor, dice la Laeroix al

viejo arzobispo de Lyon, el hombre del chocolate reconfortante, y su Eminencia ve bien que exponiéndole sólo la parte que desea, ofrezco a su libertino homenaje el más bello trasero virgen que le sea posible abrazar" (19). Lo que es cuestionado, de esa manera, son evidentemente, de una forma muy clásica, los fetiches sociales, reyes, ministros, eclesiásticos, etc. pero es también el lenguaje, las clases tradicionales de escritura: la contaminación criminal llega a todos los estilos de discurso: el narrativo, el lírico, el moral, la máxima, el *topos* mitológico (20). Comenzamos a saber que las transgresiones del lenguaje poseen un poder ofensivo al menos tan fuerte como el de las transgresiones morales y que la poesía, que es el lenguaje mismo de las transgresiones del lenguaje, es de esa forma, siempre revolucionaria. Desde este punto de vista no sólo la escritura de Sade es poética sino que también Sade tomó las precauciones para que esta poesía sea inflexible: la pornografía no podrá nunca recuperar un mundo que sólo existe en proporción a su escritura y la sociedad no podrá nunca reconocer una escritura que está ligada estructuralmente al crimen.

Así se establece la singularidad de la obra sadiana, y a la vez se perfila la prohibición de que es objeto: la ciudad suscitada por Sade, y que al comienzo creímos poder describir como una ciudad "imaginaria", con su tiempo, sus costumbres, su población, sus prácticas, esa ciudad está totalmente suspendida de la palabra, no por ser la creación del novelista (situación por lo menos banal) sino porque en el interior mismo de la novela sadiana hay otro libro, libro original, hecho de pura palabra, y que determina todo lo que pasa "imaginariamente" en el primero: no se trata de contar sino de contar que se cuenta. Esta situación fundamental de la escritura tiene por apólogo muy claro el argumento de las *130 Journées*: es sabido que en el castillo de Silling, toda la ciudad sadiana, condensada en ese lugar, está vuelta hacia

ediciones

## EL ESCARABAJO DE ORO

"el homenaje de una generación al poeta que más le debe"

pidalo en  
los quioscos

la *historia* (o el grupo de historias) que es solemnemente ofrecida cada noche por sacerdotisas de las palabras, las historiadoras (21). Esta preminencia del relato es establecida por protocolos muy precisos: todo el horario de la jornada converge hacia su gran momento (la noche), que es el momento de las historias; todo se prepara, todo el mundo debe asistir (a excepción de los agentes que servirán a la noche); el salón de asamblea es un teatro semi-circular cuyo centro está ocupado por la cátedra elevada de la historiadora, abajo de ese trono de palabra están sentadas las víctimas del libertinaje a disposición de los señores que deseen experimentar con ellas las proporciones enunciadas por la historiadora. Su status es muy ambiguo, a la manera sadiana, ya que constituyen a la vez las unidades de la figura erótica y las del habla que se enuncia por encima de ellas: ambigüedad contenida toda en su situación de ejemplos (de gramática y de libertinaje); la práctica sigue al habla y recibe de ella su determinación: lo que se hace ha sido dicho (22). Sin el habla formadora, el libertinaje, el crimen no podría inventarse, desarrollarse; el libro debe preceder al libro, la historiadora es el único "actor" del libro ya que el habla es el único drama. La primera de las historiadoras, la Duclos, es el único ser que, en el mundo libertino es honrada; lo que se honra en ella es a la vez el crimen y el habla.

Así, por una paradoja sólo aparente, es quizás a partir de la constitución propiamente literaria de la obra sadiana que se ve mejor una cierta naturaleza de las prohibiciones de que es objeto. Sucede bastante frecuentemente que se dé a la reprobación moral la forma engañosa de un desagrado estético: se dice que Sade es monótono. Aunque toda creación sea necesariamente una combinatoria, la sociedad, en virtud del viejo romántico de la "inspiración" no soporta que se lo diga. Sin embargo, es lo que ha hecho Sade: ha abierto y descubierto su obra (su "mundo") como el interior de una lengua, realizando así esta unión del libro y de su crítica que Mallarmé nos hiciera tan evidente. Pero eso no es todo: la combinación sadiana (que no es, como ya se ha dicho, la de toda literatura erótica) no puede parecerse monótona a menos que destierremos arbitrariamente nuestra lectura del discurso sadiano a la "realidad" que se supone representar o imaginar. Sin embargo, se ha visto que la combinatoria proporciona sorpresas incesantes, de las cuales Sade era el primero justamente en maravillarse, a partir del momento mismo en que la "lengua" erótica reencuentra la lengua retórica, Sade es monótono si fijamos nuestra mirada en los crímenes narrados y no en los resultados del discurso.

Igualmente, cuando ya no se invoca la monotonía de la erótica sadiana sino más directamente las "monstruosas indecencias" de un "autor abominable", se llega, como hace la ley, a prohibir

a Sade por razones morales; es porque se rehusa entrar en el único universo sadiano, que es el universo del discurso. Sin embargo, en cada página de su obra, Sade nos da pruebas de un "irrealismo" intencionado: lo que pasa en una novela de Sade es propiamente fabuloso, es decir imposible; o más exactamente las imposibilidades del referente se han convertido en posibilidades del discurso. Como en todo sistema significante, el sentido sadiano exige que se distinga el signo del referente: el referente está enteramente a disposición de Sade que puede darle, como todo narrador, dimensiones fabulosas, pero el signo perteneciente al orden del discurso es inflexible, es él quien hace la ley. Por ejemplo, Sade multiplica en una misma escena los éxtasis del libertino más allá de toda posibilidad: lo hace bien, si se quiere describir muchas figuras en una sola sesión: más vale multiplicar los éxtasis que son unidades referenciales y en consecuencia no cuestan nada, que las escenas, que son unidades del discurso y por lo tanto cuestan mucho. Siendo escritor y no copista, Sade elige siempre el discurso contra el referente: se coloca siempre del lado de la *semiosis* y no de la *mimesis*. Lo que "representa" es deformado sin cesar por el sentido y es al nivel del sentido, no del referente, que debemos leerlo.

Esto es lo que evidentemente no hace la sociedad que lo prohíbe: sólo ve en la obra de Sade el llamado del referente. Para ella la palabra es sólo un cristal que da sobre lo real. El proceso creativo que imagina y sobre el cual funda sus leyes tiene sólo dos términos: lo "real" y su expresión. La condena legal lanzada contra Sade está fundada sobre un cierto sistema de la literatura y ese sistema es el del realismo: postula que la literatura "representa", "figura", "imita"; que es la conformidad de esta imitación lo que se ofrece al juicio, estético si el objeto es emocionante, instructivo, etc., o penal, si es monstruoso. Que en fin, imitar es persuadir, arrastrar consigo: visión ésta de escuela en la que sin embargo se compromete toda una sociedad con sus instituciones. Es verdad que Juliette, "*orgullosa y franca en el mundo, dulce y sumisa en los placeres*" seduce enormemente. Pero la que me seduce es la Juliette de papel, la historiadora que se hace sujeto del discurso, no sujeto de la "realidad". Ante los excesos de la Durand, Juliette y Clairwil tienen esta frase profunda: "...*Tienen ustedes miedo de mí? ¡Miedo no! pero no te concebimos*". Inconcebible en la realidad, aunque sea imaginaria, la Durand (como Juliette) lo deviene sin embargo desde el momento en que abandona la instancia anecdótica para alcanzar la instancia del discurso. La función del discurso no es, en efecto, la de "producir miedo, vergüenza, envidia, impresión, etc." sino la de concebir lo inconcebible, es decir, de no dejar nada fuera de la palabra y de no contender al mundo ningún inefable; tal es, parece, la consigna que se repite a lo largo de la ciudad sadiana, des-

de la Bastilla, donde Sade sólo existió por la escritura, al castillo de Silling, santuario no del libertinaje sino de la "historia" ♦

(11) En el salón de Saint Fond: "Este es el orden en el que estaban dispuestos los personajes: desnudas y simplemente adornadas con guiraldas de rosas, se distinguían en la parte derecha del cuadro las tres concellas destinadas a las orgías..." "D'Albert, uniéndose al cuadro, ocupa la parte izquierda; él sodomiza a Henriette, besando el c... del muchacho que fornicaba al ministro".

(12) ¡Ah, aquí hubiese hecho falta un grabador para transmitir a la posteridad este voluptuoso y divino cuadro! Pero la lujuria, coronando demasiado rápido a nuestros actores, quizás no hubiese dado al artista el tiempo necesario para captarlos...". Ventaja de la literatura; no hay necesidad de "posar" ante ella.

(13) La escena sadiana corresponde totalmente a una unidad retórica bien conocida y que ocupaba un lugar muy importante en los ejercicios de la neo-Retórica: la "descriptio" o "ekphrasis", trozo de discurso brillante y "separable".

(14) Lo inconcebible sadiano comprende en realidad las ilusiones del "happening", arte no de lo que está pasando sino de lo que va a pasar y no pasa. La diferencia estriba en que Sade es consciente de los poderes de la combinatoria; sabía que sólo una combinación cerrada puede ser revolucionaria. Nunca hay "happening" en la ciudad sadiana pero hay que reconocer que las escenas que allí ocurren son de otro estilo.

(15) "Sólo te he dado un esbozo muy simple de mi libertinaje lujurioso; quiero que hagamos juntos cosas más extraordinarias". "Quiero que hagamos cosas inconcebibles", "...obscenidades de otro tipo", etc.

(16) Delbene y Juliette: "Y a medida que sus caricias se volvían más ardientes encendimos pronto el fuego de las pasiones con la llama de la filosofía". "¡Oh! ¡...! me estoy v...! ¡Me habéis hecho morir de voluptuosidad! Sentémonos y hablemos. El experimentar sensaciones no es todo: es necesario también analizarlas. A veces es tan grato saber hablar como saber gozar...".

(17) "Quiero manipular sus c... mientras hablamos. Quiero que la energía que hallarán bajo mis dedos se comunique a mi discurso, y veréis aumentar mi elocuencia, no como la de Cicerón en razón de los movimientos del pueblo rodeando la tribuna, sino como la de Safo, en proporción al semen que obtenía de Demófilo".

(18) El equivalente del lenguaje articulado y de la práctica amorosa fue indudablemente postulado por los hombres desde hace mucho tiempo; recuérdese los numerosos juegos de palabras que asimilan las posturas eróticas a figuras gramaticales en la Edad Media y en las Mil y Una Noches. Curtius habla de ello en su libro sobre la literatura latina de la Edad media.

(19) En la historia nº 20 de la III parte de las "120 Journées".

(20) Del mismo modo las figuras eróticas son incesantemente construidas a partir de simetrías verbales: "ella recibe de los dedos de esta hermosa joven los mismos servicios que me proporciona su lengua". Más aún: figuras físicamente imposibles son afirmadas por Sade "porque la retórica puede construir las"; es la definición de lo "verosímil".

(21) Ejemplos innumerables de este procedimiento "las pasiones papales, el glúteo ministerial, trabajar bien el c... pontifical, sodomizar a su institutriz, etc. (procedimiento anotado por Klossovski: "el calzón de la Inspectorá)". La regla de la concordancia de los tiempos puede mezclarse, aun si el efecto es cómico sólo para nosotros: "Quisiera que besáseis el c... de mi Lubin". Es necesario recordar que si parecemos hacer de Sade responsable de efectos que históricamente no pudo prever, es porque para nosotros, Sade no es el nombre de un individuo sino de un "autor", o más todavía, de un "narrador" mítico, depositario a través del tiempo de todos los sentidos que recibe su discurso.

(22) Por ejemplo: "Debe hacer justicia a la firmeza de su carácter diciendo que no se v... ni una sola vez". O también: "No es la virtud lo que liga a las mujeres recluidas, es el semen". La ironía de Sade es constante. Este enunciado lo testimonia: "La extrema veneración que se tenía por las órdenes impartidas por la Superiora hizo poner en su ejecución la puntualidad más extrema"; se trata por supuesto, de "arreglar" las orgías que deben marcar la entrada de Juliette a la pequeña sociedad libertina de la Delbene.

CORREO DEL LECTOR



# A CALZON QUITADO

**UNO**

Abelardo Castillo - Liliana Heker. A ustedes y demás amigos de EL ESCARABAJO, con estima: Cuando leí la invitación a los escritores jóvenes me dije, ¡ahl, he aquí que ¡por fin! alguien se acuerda de la juventud; y he aquí la gran oportunidad abierta para llevar a estos buenos muchachos a la fama. Y como obra con amor son amores, me encuentro ante ustedes. No vayan a decirme que no bruscamente; no porque sea muy sensible, sino porque los considero ciudadanos capaces, y me ofende equivocarme en estos casos. Además, infiero que ustedes no aluden exclusivamente a la Juventud del Espíritu, ya que en ciertos casos comprobables la materia se lleva la palabra, y que por lo tanto tienen presente la desmorización cuantitativa que suele llegarse con los años, y no harán cuestión por una década o dos más o menos. Así que en esto estamos tranquilos.

En lo que no lo estamos tanto es en lo referente al material, y no porque ustedes o yo pongamos en duda sus altos valores, sino que el mismo ha sido ideado como para un semanario, incluida una sección apta para to-

do público que elimino a causa de la censura espacial.

Todo lo demás me parece demasiado bueno como para arruinarlo con comentarios, incluso el espíritu que anima el corte de manga. La inmortalidad está en los valores presentes y en los que se aportan. ¿No podrían ustedes con J. Alvarez, u otro gaucho, transformar EL ESCARABAJO en una publicación donde la inclusión de otras secciones le abran paso a más amplios sectores, incluso a gente del interior que probablemente ignoren su existencia? Me imagino que mostrarán las dentaduras, primero con los labios horizontales y luego en cuarto de luna creciente, si es que no recuerdan súbitamente a Carlitos. Muy bien. Consentido. Pero: ¿en qué queda la paz de que soñar no cuesta nada?

Hasta más y pronto si así lo quieren. Estrecha la mano de cada uno de ustedes.

DOMINGO AMBROSIO

RESPUESTA: Eduardo Barquín tiene sus colaboraciones. O tus colaboraciones, porque la parte ésa del Espíritu y la Materia no es demasiado ilustrativa respecto de su (o tu) edad. De todos modos, para general información de nuestros lectores, vamos a precisar los términos. Juventud es

aquella edad que se asemeja a un divino tesoro y se ha perdido sólo cuando uno quiere llorar, y no llora, y a veces llora sin querer. Barquín, decíamos, se pondrá en contacto con usted, o con vos, o contigo. Esperamos que alguno de los tres reciba la carta. Un apretón de manos.

**DOS**

Amigos del Escarabajo: el patético llamado a suscribirse ha conmovido mi corazón, no así mi bolsillo, gracias a lo cual sufro un conflicto ético que si no me mata me hará fuerte, como dicen ustedes que dice Nietzsche. De todos modos espero no romperme antes de decir mi palabra, que es así: hacía mucho tiempo que no leía en "nuestro" escarabajo un cuento tan impresionante y bien hecho como LA TIERNA EDAD. ¿Quién es Bloch, tiene otras cosas publicadas? El cuento de Benedetti, aunque más fácil, también muy bueno. ¿En qué quedó aquella sección Antología del Escarabajo (donde salió WALTER MITTY, UNA HERMOSA MAÑANA PARA EL PEZ PLATANO), y por qué no siguen haciendo grillerías: están viejos, se-

rios o amargados? En cuanto salga de la mala, me suscribo.

HUGO AMMAN  
CAPITAL

**TRES**

Estoy en Israel, pero también en la Argentina. Se los voy a explicar. Aquí en este kibbutz no hay gente argentina ni persona alguna que hable algo de castellano, me siento muchas veces solo, y extraño: se extraña mucho Buenos Aires (...). Bueno, conocí Jerusalem, Tel Aviv, y les digo que es impresionante, desde el Muro de los Lamentos hasta los templos árabes; uno se siente chiquito, no sé cómo explicárselos.

Sobre la guerra, no sé lo qué pasa realmente. Pero aquí no se nota mucho el país en guerra. Yo pregunté a muchas personas su opinión sobre esto, los territorios ocupados, etc. La mayoría de la gente está de acuerdo en devolverlos, siempre y cuando se firme la paz, bueno, eso quizá también lo saben en Buenos Aires. Si ustedes quieren, dentro de poco tal vez les pueda contar algo interesante. Mándenme la revista. Emilio.

EMILIO COHEN  
KIBBUTZ BEET-ALFA  
ISRAEL

## SUSCRIPCION

EL ESCARABAJO DE ORO llama a colaborar a todos los escritores jóvenes de la Capital y el interior. Los cuentos, ensayos o grillerías, deben ser remitidos a nuestra redacción: Maza 1511, 2º C, Capital. Los poemas, libros y críticas de poesía, a Víctor García Robles, calle Juan Agustín García 3063, Capital.

	ARGENTINA	EXTRANJERO	VIA AEREA
6 Nros.	\$ 1.000	dls. 3	dls. 5
12 Nros.	\$ 2.000	dls. 6	dls. 10

Deseo suscribirme por .... números a EL ESCARABAJO DE ORO, a partir del número ...., para lo cual adjunto \$ .....

NOMBRE .....

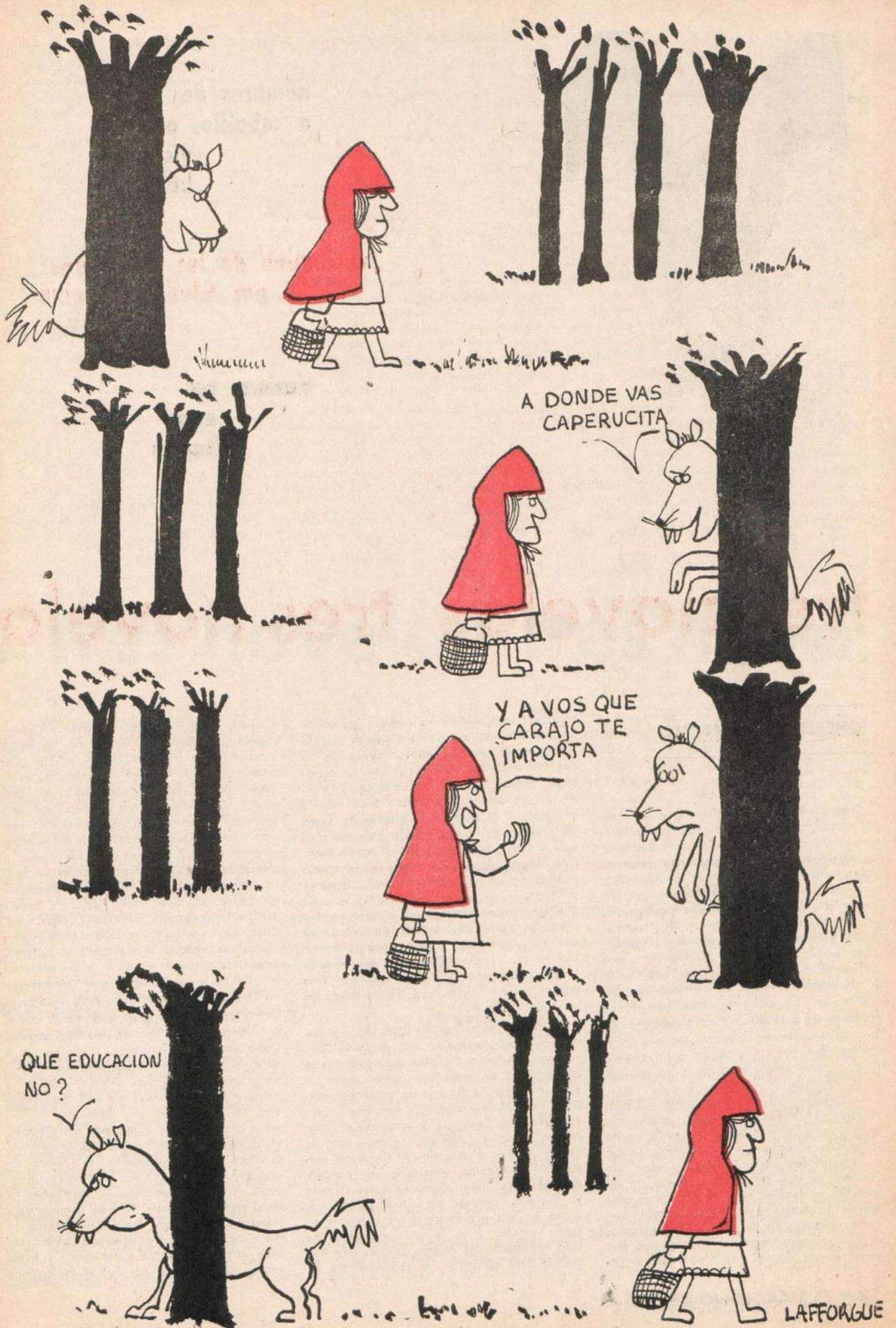
DIRECCION .....

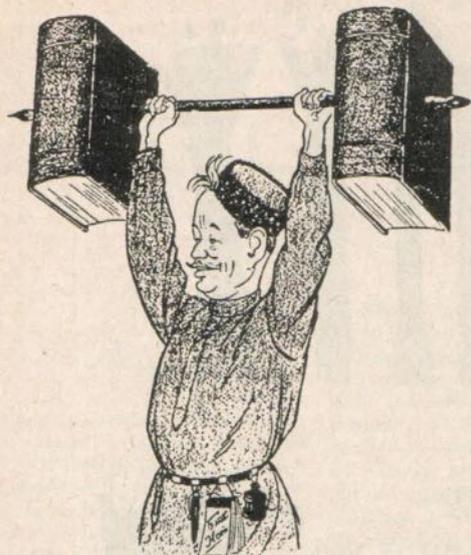
CIUDAD ..... TEL. ....

PAIS .....

Giros y cheques a EL ESCARABAJO DE ORO, Maza 1511 2º C., Capital. Los giros o cheques en moneda extranjera, a nombre de VICENTE BATTISTA.







**hombres de  
a caballo, por  
vicente  
battista**

**el camino de los hiperbóreos  
por eduardo barquín**

**nanina, por  
oscar  
barros**

# tres novelas tres novela

## HOMBRES DE A CABALLO

"Hay un grupo de hombres cuya trayectoria cumple un circuito de creación, de apogeo y de crisis. Vinculados inicialmente a un estallido fecundo, conectados a las raíces más profundas de un proceso de liberación, sus signos adquieren vivacidad, riqueza, desenvoltura. Pero una paulatina desconexión de los problemas cotidianos, los va reduciendo a sus propios límites", dice Viñas. Son palabras que ha dicho para explicar a sus **Hombres de a caballo**. Y de alguna manera la explican, ese es el asunto de la novela: mostrar que los militares del siglo pasado lo único que tienen parecido a los actuales es el apellido. Y a veces, ni eso.

La historia está estructurada en distintos tiempos narrativos. Podríamos enumerarlo así: a) una tercera persona, en pretérito indefinido, dicha a través de Emilio Godoy; b) una primera persona: Emilio Godoy confesando su vida (y de paso dando un retrato de su familia) ante Videla, un ex-compañero de armas; c) una tercera persona que narra episodios de la batalla de Ayacucho; d) otras terceras personas, en presente, que muestran en algunos casos al Viejo (el ge-

neral del operativo) y en otros a los soldados de ese operativo. Al entender que la novela es el género menos riguroso de todas las disciplinas literarias, no nos asombran, tantos cambios de tiempos; al contrario, nos parece bien, sobre todo cuando se consigue el encastre armonioso de todas las piezas. Viñas ha logrado eso: su obra está exacta y prolijamente "organizada". Esto no impide que, a veces, sobre cosas: muchos de los episodios de Cirulli, Montero y Durán, se notan como de relleno, son de una agresividad afectada, no convencen. No pretendo, claro está, corregir la novela; digo que por momentos pierda **aventura** narrativa, y no porque Viñas narre mal —todo lo contrario: está muy bien escrita— sino porque, se me ocurre, está innecesariamente alargada.

El operativo militar en Lima es —digamos— el hilo narrativo por el cual Viñas nos va señalando distintas generaciones de militares, la de hoy bien puede estar resumida en Emilio Godoy: un personaje abúlico, indeciso, que mediante supuestos triunfos vive una constante y ancestral derrota. No es el único: Arteché, delatado por el propio Emilio, y Marcelo, su hermano mayor, al que Emilio —teniendo una posibilidad de rescatarlo— abandona hasta llevarlo al suicidio, pueden ser otros ejemplares. Quizá en esa generación haya uno que se salve: Videla, y no es una casualidad; ha sido expulsado del colegio militar. No hay piedad para el resto, con real destreza de

narrador —sin panfletos— Viñas va descarnando, desnudando a cada uno de estos seres que en palabras de él mismo, son miembros de la "última estructura sobreviviente del liberalismo oligárquico, el ejército". No obstante, encontramos una ambigüedad ideológica, una suerte de "respeto" hacia los militares de la generación anterior: Viñas cuenta al padre de Godoy a través del relato de su propio hijo. Y Emilio, por supuesto, engrandece la figura de su padre, un tipo hecho de muy buena madera, propiamente un macho. Muy bien. Claro que cuando a esas cualidades le anexamos su amistad con Uriburu y su comprometida simpatía y apoyo a su gobierno (y uno no puede olvidar que Uriburu fue un fascista, a nivel porteño pero fascista al fin) cuando se amontonan estas cosas, decía, la situación se derrumba ideológicamente. Como escritor de izquierda, Viñas no debió dejar la pintura de Godoy padre solamente en manos de su hijo: puede conducir a desagradables equívocos ya que Godoy padre, en la novela, se transforma en un arquetipo militar y, pongamos un ejemplo, si la novela la lee un general fascista de nuestros días, seguramente se derrita de orgullo recordando: "ah, esos viejos tiempos". Y esos viejos tiempos, no fueron (al igual que los actuales) buenos tiempos para nosotros. No sé por qué, el Gatopardo se me viene a la memoria: el conde Lampedusa hace una crítica acerca a esa época y a sus protagonistas. Viñas no; no, al menos, con

el viejo Godoy. Doy un ejemplo que en la novela puede ser un símbolo: "Falucho", el caballo de Emilio, termina tristemente atado a una calésita; y está bien. En cambio, "Pájaro" (el caballo del padre) ha terminado loco. **Tenía demasiada sangre para no terminar loco**, ha dicho el viejo Godoy y lo bajó de un tiro y crece, exaltado en las palabras de Viñas. Uno siente, en el fondo, cierto malestar: lamenta que Viñas le regale al viejo Godoy un caballo así, un momento perfecto así. "Pájaro" pudo haber sido animal para alguno de aquellos militares del siglo pasado, hombres verdaderamente "de a caballo" (esos que Viñas también relata y que en nada se parecen al viejo Godoy ni al escalafonado general de nuestros días, que, por ahí, lee la novela), "Pájaro" y su muerte le quedan como grandes al viejo Godoy. Se dirá: la realidad admite espléndidos yegarizos montados por jinetes de derecha. Una cosa es la ideología, se dirá, y otra el culto a los Centauros. Correcto. Pero yo insisto que "Pájaro" le va mejor a un varón como Tom Mix que al viejo Godoy ése.

Un premio, por unanimidad, en el VII Concurso de Casa de las Américas y un jurado (Cortázar, Lezama Lima, Marsé, Marechal y Monteforte Toledo), que por lo valioso y heterogéneo casi no admite réplica, obvian cualquier duda sobre la ca-

y su manía viajera por el país, pero no como se debe sino haciendo dedo, si hubiera ido al exterior, a París, pero estuvo en Buenos Aires, no vas a comparar... El presbítero le aconsejó, después que el retiro espiritual no dió resultado, que contara sus experiencias, pero este chico quemó su novela inédita en acto público, lástima de veintitrés años, y haciéndose el hippie, en otros lados estará bien, pero aquí, que no tenemos guerra, ni hambre, y nunca pasó nada ¿de qué vamos a protestar?... con las voces que tenemos, pero él insiste e insiste y vocifera que es un artista en la vida...

Presentación-collage de Héctor Libertella con sus propios elementos biográficos y del Camino, que ya desde el título revela su intención creadora, al aludir a los hiperbóreos, denominación dada por los Antiguos griegos a los habitantes de las regiones septentrionales que quedaban "fuera" de los límites geográficos entonces conocidos.

Pero el Camino no habla del pasado sino del presente, y es símbolo de búsqueda, de un itinerario a crear si se quiere destruir las viejas condiciones del conformismo y la mediocridad. Por eso Libertella arremete contra el mundo endurecido por la costumbre, y al mismo tiempo ensaya soluciones expresivas que sean capaces de llevar la literatura a la vida, una literatura para ser

algún tablero de orientación y capítulos numerados para que el lector no se pierda (ya veremos esta posibilidad), sino con una dedicatoria anticipadora del espíritu del volumen: "a mí mismo, a nosotros mismo carísimos misticistas, que de tanto popular por los ríos subterráneos destruiremos al fin, y sutilmente, este libro oficial".

Iracundia con sentido creador. Representante cabal de la juventud que, en diversas partes del mundo, manifiesta su disconformidad y protesta contra un sistema basado en la explotación y la violencia, sustentado su poder por la fuerza potencial bélica y no por razones vitales. Más adelante, en un episodio, Cudemo advierte a los señores de la represión y del oscurantismo: **vamos a vivir alegres y sin trabas, sin opio, vamos a actuar por amor y no por temor.**

#### LA NOVELA EN ACCION.

Libertella "realiza" su pensamiento a través del universo novelístico destruyendo formas tradicionales (fórmulas, falsedad, anquilosamiento, estilo retórico, psicologismo, conexión causal). Desdeñando también recurrir a discusiones racionales entre personajes, llenas de ideas y tesis, saturadas con explicaciones y comentarios sobre los hechos. Ni tampoco usa algún personaje lúcido e inteligente para dejar "bien claro" sus propósitos.

# s tres novelas tres nove

lidad de esta obra. Entiendo que, salvo lo ya señalado, no hay otras cosas para criticarle a estos **Hombres de a Caballo**. Y sí mucho para destacar. Prescindo de los adjetivos fáciles, digo que nos dio alegría reencontrarnos con aquel Viñas raigal, áspero y agresivo que una vez descubrimos en **Los dueños de la tierra** y anoto algo que dice Marechal en la solapa del libro: "una obra que nada tiene de panfletaria y muy poco de discusión política: es que su autor, como artifice, se ha propuesto escribir una novela, vale decir una obra de arte". Lo consiguió, sin duda. #

VICENTE BATTISTA

## HIPERBOREOS

Libertella no es un mal muchacho de Bahía, pero es medio loquito, le gusta dejarse crecer el pelo y la barba, en Córdoba lo metieron preso y le dieron unos buenos golpes por pegar carteles anti-chistes, la sacó barata, y tuvo suerte: no perdió la beca en la Universidad, aunque lo soltaron con la cabeza como bola de billar, lo tiene merecido, el que busca, encuentra. Otra cosa de loco que hace es gritar a los cuatro vientos que es argentino, en otro país estaría bien, pero aquí y ahora está prohibido meterse en política; y lo de tocar el clarinete y pedir limosna, y los happenings, es que el estudio ablanda el cerebro a cualquiera,

vivida y no leída. Temeraria empresa experimental o de vanguardia, en el buen sentido de la palabra, que intenta hacer de un libro un símbolo vivo y que además, cumplido su objetivo, lleva inserto en sí mismo su propia muerte.

Héctor Cudemo en el momento de alzar la diestra como un boxeador saludando a los intelectuales de toda América en el nuevo pacto de apertura y el vitalismo (gris es toda teoría...) en el instante de recibir con una mano el cheque fabuloso y de calzarse las esposas policíacas en la otra mano "el primer mártir de las nuevas ideologías híbridas", o sea: el primer intento serio contra la mecanización.

El premio importante internacional es un tema que se reitera con distintas variaciones, aniquilando por saturación de sentido: los galardones, la literatura burguesa, la publicidad, las alabanzas esterotipadas (donde cae fatalmente en la contrapata uno de los jurados: Bernardo Verbitsky). Pero, ¿Qué hace Libertella cuando sus imágenes literarias se encuentran (tal como él quiere) y se funden con la realidad? Es decir, los quinientos mil pesos del premio Paidós otorgados por dos escritores como Leopoldo Marechal y David Viñas, que completan la terna del bautismo a esta su primera "autonovela". Enseguida se adelanta a evitar que lo interpreten como un literato que desea salvarse del naufragio. E inicia el Camino, no con palabras de advertencia de cuantos libros hay en su libro, o con

A primera vista la obra impresiona como espontánea. Y el texto aparece desaliñado, ambiguo, incongruente, con saltos bruscos y burlas desenfadadas, contradictorio, poético, desanudado, absurdo. Y exige un participar solidario, difícil, e inhabitual para un lector acostumbrado a que el relato siga un orden cronológico en donde se ubiquen los acontecimientos. Rotas las conexiones temporales de un episodio a otro, y aun en pasajes de un mismo episodio, con cambios alternados de las personas gramaticales, tanto en el discurso descriptivo como en el narrativo, instaura un orden abierto por la ironía, la autocrítica incesante, la materia en gestación, el humor corrosivo, y que al mismo tiempo pretende fijar ciertas **vivencias generales circulares particulares esenciales e inalienables.**

#### Estructura

La estructura narrativa está basada en Héctor Cudemo. No soporta que su existencia esté permanentemente acuciada por un mundo que trata de ahogarlo, de transformarlo en cosa manipulada por la ley del autoritarismo, el número, la uniformidad y lo arbitrario. Le aconsejan (el cura petiso) que se represente en un personaje, así podrá matarse literariamente, y vivir en paz. Y oscila Héctor Cudemo entre la veleidad (quiero escribir) una "autonovela" y la decisión (voy a escribirlo). Entretanto, la estructura total de la novela desarrolla un

(sigue atrás)

movimiento dialéctico de absoluta libertad, moviéndose en todos los planos posibles, y trayendo elementos heterógenos que hacen a una realidad argentina y universal. Es como si operara una conciencia que se fuera abriendo, como un ojo de cámara, a través del libro, hasta alcanzarse a sí misma y proclamar, al final: **Somos absolutamente libres porque somos el árbol cósmico.**

#### LENGUAJE

La palabra de Libertella es sonora, viva y actuante, despojada de accesorios, al modo conversacional, sin inhibiciones y (sin rubor) argentina. Los núcleos temáticos, narrativos y descriptivos se unen por la técnica collage, dando a la novela un aire de improvisación que refuerza el lenguaje utilizado, tan móvil y libre como puede ser una conciencia que **piensa viviendo**. Esto otorga al relato un dinamismo y plasticidad tal como si hubiera sido organizado por azar.

El corte continuado en la serie temporal-causal-lineal se apoya en una novela que se presenta escrita pero, simultáneamente, se postula en lenguaje oral, siendo el monólogo como técnica el factor decisivo de continuidad para mantener un, aparente, puro presente en la decisión de escribir de Cudemo que, en la novela nunca se verifica, quedando en manos del lector, dada la gran conducta de ambigüedad narrativa, una interpretación final del verdadero destino del personaje.

#### LA NOVELA POP

Si se tiene en cuenta las técnicas empleadas, y la mezcla de elementos heterógenos, se puede afirmar sin mucho escándalo que esta es la primera novela argentina pop, escrita por un argentino arraigado, representante de la juventud creadora, lírica, iracunda, existencial, autoconciente y cósmica. Es decir, un hippie escritor que desvirtúa la imagen estereotipada con que los periodistas suelen juzgar a un movimiento de rebelión por su aspecto exterior. Pero este Camino es muy difícil, denso, inimitable, cada cual debe vivir su propia autonovela, **Literatura para ser vivida y no leída**, o sea ser un artista de la vida.

Libertella libra su batalla contra un mundo en descomposición, pese a que astronautas y luna por medio parecen indicar lo contrario. Y su obra es significativa pues su intento desarticulador crea, sin embargo, una estructura novelesca que sostiene y revela justamente esa intención destructora. Si el conflicto entre lo vital y literario, por el momento, es insuperable, queda un hecho irreductible: Libertella logra a través de la literatura su intencionalidad creadora. #

EDUARDO BARQUIN

#### NANINA

Alrededor de Nanina han pululado muchas cosas extraliterarias. Su carácter autobiográfico, la edad de García (23 años cuando apareció la novela) y últimamente un proceso por haber sido calificada de pornográfica, configura un clima exótico que hace peligrar la real valoración de su texto. Por lo tanto es saludable aislar esas cosas y mirarlas desde una perspectiva adecuada.

En primer lugar, ni la juventud de García

# cine



#### IMAGENES DEL SEPTIMO ARTE

Nº 1: El Che Sharif / Antonioni hoy / La hora de la censura / Diálogos con Godard / Cine revolucionario / Documentos y estudios

#### YA ESTA EN TODOS LOS QUIOSCOS

ni la irreparable vejez de los censores, son argumentos en favor o en contra del libro. Tampoco, por supuesto, su carácter autobiográfico. Los hechos, los acontecimientos de una vida, no avalan de por sí, la calidad de una obra literaria. En el mejor de los casos sólo sirven para destacar el marco anecdótico. Nanina es entonces, una novela; sólo eso importa, y es nuestro punto de partida.

Antes, para dejar las cosas en su lugar, queremos referirnos al asunto del proceso judicial por pornografía. Ya nuestra revista, en su primer número (tiempo después también fue prohibida su circulación, aunque por otros motivos), tuvo que ocuparse de un hecho semejante. En esa oportunidad dijimos que repudiábamos esa acción con todas nuestras fuerzas. Y hoy, reiteramos ese repudio porque de ninguna manera se justifica ese adularre moralista producto de la mojigatería y el miedo. Producto de un sistema que siente debilitarse sus estructuras y necesita endurecerlas fabricando normas represivas y reconstituyentes para sobrevivir.

Ahora le tocó el turno a **Nanina**, y dentro de un rato (o ya mismo) le pasará al cine y a todo lo que adquiera cierto grado de masividad. Pero no hay que desesperar. También **El muro** de Sartre, **Los desnudos y los muertos** de Norman Mailer y **Retrato de un artista adolescente** de James Joyce, pagaron su tributo a los gendarmes de la pseudo moralidad; sin embargo ahí están esos libros, vivitos y coleando, haciéndole un pito catalán a los torquemadas y dejando bien aclarado con su presencia que la mejor defensa de una obra es su calidad y su valor. Y éste es lo único que merece atención. No por ello, claro, vamos a callarnos la boca y expresar en cada caso nuestra protesta.

Y bien, Nanina, se dice y el tono elegido por García lo sugiere, es autobiográfica. Se nos presenta un Germán (Germán Leopoldo García) protagonista, cuya biografía se le hace difícil como si no sólo fuera un agotador rompecabezas sino que para colmo no todas las piezas encajaran. Lentamente vamos sintiendo que se le va cerrando el horizonte por entender que su vida y los cánones sociales se transforman en una figura monótona que no cambiará; se busca y no se encuentra y todo se confabula para extranjerizarlo. No existen para él regresos a su pueblo ni nada que valga para cambiar los rasgos desgastados y humillados del niño. No obstante, logra res-

catar y valorizar su vida contrariamente a lo que señala que su padre no ha hecho: **Si te hubieras incorporado verticalmente, como un chico verdadero, antes de estar curvado con los brazos caídos como mono y la cabeza baja y los nudillos apretados inútilmente, habrías descubierto en un acto, como los locos, los suicidas, vencido y perdido, tu propio y único camino.** Es decir, un acto realizador que para Germán comienza en una búsqueda crítica y se concreta en una novela; un acto que instituye el ejercicio de la libertad y abre el camino de la realización.

En estos términos se plantea el asunto de Nanina; problema nada fácil si observamos que al venírse nos el mundo encima, muchos nos dejamos arrastrar por la costumbre y el sometimiento. Pero, fundamentalmente, aparte de la importancia del tema, lo que lo valoriza es que se nos impone como verdad. Una verdad que anda por el texto montada en pelo de una suma de acontecimientos aparentemente inocuos algunos y lacerantes otros, detrás de los cuales y en ellos mismos hay un contenido que surge inquietante. La circunstancia, por ejemplo, en que el protagonista recibe a una mujer que le dice abruptamente **vení, vamos a coger enseguida que tengo que hacerle un mandado a la señora**, no nos ofrece una mera anécdota con tinte de escándalo sexual; nos propone la apertura a la significación y el efecto que produce en el protagonista además de los rasgos de un contexto humano y social que lo contiene e influye particularmente.

Por otro lado, en cuanto al lenguaje empleado para algunos pasajes, importa destacar que el uso de palabras que podrían ser catalogadas de "groseras", no ofrece un criterio de elemental autenticismo con un modo de expresión (mucho menos, efectista), sino un aspecto cualitativo de la realidad, una manera de acercarse al fondo de la realidad que vive el personaje. La palabra **coger** por ejemplo, no nos orienta en el mismo sentido al ser empleada, dada la circunstancia que se narra, que los términos **fornicar** o **tener relaciones sexuales** que tal vez agradarían más a algunos necios puristas. Apenas detenemos nuestra atención en el texto, se hace evidente que García ha controlado con preocupación y acierto el uso del lenguaje.

Nanina se nos presenta como una novela cuyos méritos la sustentan como obra de calidad, franco el tratamiento y narrada con madurez expositiva. #

OSCAR BARROS

GOLOBOFF (de pág. 13)

**naría y enteramente presente que se forja al mismo tiempo que su unidad nacional".**

Antes bien los parentescos deberían explorarse en la propia preocupación de los ideólogos norteamericanos y en sus exposiciones destinadas a lograr un acercamiento con la intelectualidad de izquierda del continente sin que ellas impliquen el abandono de sus intenciones y sin solicitar (por ahora) la renuncia abierta de "respetables" convicciones. Uno de esos antecedentes puede encontrarse en las precisas recomendaciones de Fulbright: "exigir una abierta renuncia de una doctrina tan mimada (la de la revolución) es esperar demasiado de la naturaleza humana. Los hombres no reniegan de las doctrinas y dogmas a los que juraron lealtad. En vez de ello, revisan, reinterpretan y racionalizan tales doctrinas en función de las nuevas necesidades y circunstancias, protestando naturalmente de que su heterodoxia es la más pura ortodoxia". (13) Los motivos de esa transitoria tolerancia con la ideología enemiga los aclara el mismo Fulbright: "deberíamos considerar qué minorías podrían abanderar movimientos revolucionarios en cada uno de los países (se refiere a A. L.); caso de que pudiéramos identificarlas, deberíamos estudiar cómo entrar en comunicación con ellas ejerciendo una influencia sobre tales minorías en forma que sus movimientos, en un éxito eventual, no emprendan una dirección que pueda ser perjudicial a nuestra seguridad y nuestros intereses". (14)

Es al servicio de esa clara política y no de otra que se tienden hoy las manos del diálogo y de la coexistencia y saber descubrir esos objetivos detrás de las invitaciones apolíticas, de las apologías del exilio, de las condecoraciones a figuras literarias tradicionalmente conocidas como voces prominentes de la izquierda intelectual es una de las obligaciones insoslayables de la intelectualidad revolucionaria en el continente. En este aspecto la denuncia, la resistencia y el esclarecimiento son armas de indudable peso y efectividad cierta. Pero su máximo deber sigue siendo la construcción de una política de alternativa en el campo específico, política que no puede desgajarse, por un lado, de la política global de la izquierda frente al imperialismo, y, por otro, del contexto socio-cultural de cada país.

Para la elaboración de una respuesta orgánica deberá, en la Argentina, tenerse en cuenta la originalidad de la situación de los intelectuales, la ubicación de sus capas más calificadas entre las corrientes generales de la izquierda, su disposición más o menos intermitente a enfrentarse con el sistema y los canales de difusión por los que ese enfrentamiento puede realmente concretarse para no quedar reducido a voces de protesta sin poder de encarnación en sus posibles receptores. Como elementos que influirán negativamente para la plasmación de esa respuesta no podrán ignorarse tampoco la desilusión de esas capas acerca de las posturas zhdanovistas y reformistas que se combinaron en el país para brindar una imagen distorsionada a las esperanzas que podía albergar la intelectualidad sobre las ventajas de un cambio en sentido socialista; la ascendencia del programa omnicompreensivo y europeísta de figuras como

Fischer y Garaudy y aún el intento gramsciano (creación de hitos de la nueva sociedad en el interior de la antigua) inadaptable a nuestro marco latinoamericano adonde el único camino de liberación política —y por ende cultural— pasa por la toma violenta del poder del estado. Tal respuesta deberá jerarquizar, finalmente, la actividad transformadora en el terreno social que la realidad imponga para no reducirse a una alternativa cultural más sin posibilidad alguna de concretarse como el nuestro. Es decir deberá ubicar la alternativa en sus justos límites y en el lugar que le corresponde como costado necesario de una lucha imprescindible para minar los cimientos sobre los que se asienta la política del imperialismo en este campo. #

(13) William Fulbright. "Los mitos de la política americana", Ediciones CID, Madrid, 1966, pág. 74.

(14) Idem, pág. 50.

TRILNIK (de contratapa)

esto que es una falsa emoción, una emoción que no llega nunca a conmover. De este modo se logra que el lector nunca se vea frustrado, que siempre quede contento y que la historieta le permita "aislarse de la fea realidad cotidiana... sin crearse nuevos problemas..." (6) No olvidemos que uno de los momentos de mayor auge de la historieta se da en la década del 40, luego de la guerra y con una agitada realidad social de telón de fondo.

Si bien es cierto entonces, como afirma Masotta, que "la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada" (L D p. 4) también es cierto que esa historia y esa significación son de antemano previsible, y que entra dentro de las reglas del juego el que así lo sea. La verdadera creatividad está pues castrada de antemano. La historieta resulta ser, en definitiva, la imaginación puesta en contra de la imaginación, la creación en contra de la creación, una forma cultural más que tiende, en términos de Marcuse, a la "unidimensionalización" del hombre contemporáneo.

Desde esta perspectiva no podemos entonces considerar a la historieta como literatura, a menos que pensemos que la función de la literatura sea la de proporcionarle al lector una manera cómoda y gráfica de evadirse de su relación con un mundo que lo acosa, le plantea preguntas y le exige respuestas. Es Jean P. Sartre, autor al que Masotta inexplícitamente cita, pero al que parece no haber comprendido tan bien como a Flash Gordon o Dick Tracy, el que dice que el escritor es aquel que ha optado por "revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades" (7). ¿Y cómo podríamos considerar al que escribe historietas como un escritor si, según el mismo Sartre "la función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente?" (8). Es que frente a la literatura, la historieta se presenta como un juego, un juego que quiere aparentar ser inocente y en el que, con distintos argumentos ocurre siem-

pre lo mismo. Es por eso que la historieta, en los términos generales en que hasta ahora fue planteada, aparece más bien como la anti-literatura, como la "literatura" que más se adapta a una sociedad que necesita para su supervivencia de formas de cultura anodinas que neutralicen la posibilidad de cualquier tipo de tema de conciencia de los reales problemas humanos (9).

Volviendo a lo que decíamos al comienzo, la historieta no por ser real es racional, mejor dicho, su racionalidad necesita ser buscada casi con lupa para ser hallada y, en caso de no ser hallada cabe también utilizar la imaginación y —¿por qué no?— inventarla. Pues no otra cosa explica que una revista de historietas dirigida a los "adultos" necesita de una justificación intelectual en la que ni siquiera falte una cita de J. P. Sartre. Esto es lo que estrictamente se llama "ideología" o "ideologizar". Encubrimiento de lo real, en criollo "gato por liebre", historieta por literatura.

Por otro lado, las contradicciones en que cae Masotta en su defensa de la historieta son tan evidentes que nos inclinamos a dudar que Masotta diga lo que realmente piensa y no lo que los que lo auspician quieren que diga. Veamos algún ejemplo significativo. Masotta nos dice en la página 4 del nº 1 de L D que no todas las historietas son conservadoras, pero en la página 7, en la que se hace un resumen de la historieta publicada (Flash Gordon, ejemplo de historieta no reaccionaria) el comentarista nos dice: "En el episodio siguiente... luchan contra los enemigos de los EE.UU.". Aquí salta a la vista el "compromiso" que Masotta encuentra en la historieta seleccionada por él como "no conservadora". Por él, por la Escuela Panamericana de Arte y por la Editorial Nueva Visión, que, en este caso, luchan a través de L D por, como afirma el inefable Masotta, "comprometer el arte y probar que el arte tiene que ver con la política" (p. 3). Y efectivamente, lo prueban, ya que la cuestión no es la de probar el "compromiso" de la historieta sino más bien la de descubrir el signo de este "compromiso".

Queda claro, pues, el sentido de nuestra crítica. No atacamos a la historieta como medio de comunicación de masas sino a los contenidos, expresos o manifiestos, que las historietas "vehiculizan". Y, sobre todo, a los que intentan disfrazarlos. Porque las historietas no son inocentes sino que, como hemos intentado probarlo, también postulan en forma más o menos velada, una imagen del mundo, una cierta y a nuestro juicio enajenante comprensión de la realidad. Es por ello que cabe afirmar respecto de la historieta lo que Adorno dice respecto de la televisión y los medios de comunicación de masas en general: "lo que cuenta en los medios para las masas no es lo que sucede en la vida real (de los personajes) sino, en cambio, los "mensajes" positivos y negativos, las prescripciones y los tabúes que el espectador absorbe por medio de la identificación con el material que está contemplando" (10). Claro está que de esto no habla Masotta en su prólogo al nº 1 de L D. La "apropiación lúcida e inteligente" de la historieta que propone Masotta hasta ahí no llega. Es también por esto que nos parece que las historietas más honestas de L D son las firmadas por las empresas comerciales. Al menos, lo que venden está a la vista. #

A pesar de que han pasado ya muchos años de la muerte de Hegel, hay quienes aún siguen pensando que "todo lo real es racional". Tal el caso de los que creen que todo lo que existe en la sociedad contemporánea como fenómeno cultural de masas merece ser destacado, apoyado, promovido y divulgado, pues el mero hecho de su existencia sería ya prueba suficiente de su racionalidad. Más aún, lo que se apoya muchas veces no son sólo los medios de comunicación de masas, sino que en este apoyo incondicional a los "medios" de comunicación se cuelga por debajo la menos inocente adhesión a los contenidos que a través de los "medios" nos llegan y a la significación latente o manifiesta de la mayoría de sus mensajes, de los que se puede afirmar, tienden, con su carácter reiterativo, a favorecer todas las reacciones automatizadas y, en palabras del sociólogo Theodor W. Adorno, a "debilitar todas las fuerzas de resistencia individual" (1). Así, por ejemplo, la televisión podrá ser eventualmente (y de hecho en parte lo es) un importantísimo factor de desarrollo cultural, pero mientras esté bajo el sistema de "comercialización" y por lo tanto sus programas sean seleccionados con exclusivo criterio comercial y patrocinados por las empresas capitalistas, será muy difícil hablar de ella en términos de "factor de cultura", pues esto sería escamotear todo su otro real sentido.

Pero no es de la televisión que queremos hablar, aunque en parte lo que de ella aclaramos sea válido también para nuestro tema, sino de "una forma de arte menor, un género literario distinto y un éxito editorial avasallador, que puede convertirse —y ya lo es— en factor de educación y vulgarización de conceptos culturales para millones de seres humanos esparcidos por la superficie de todo el planeta" (2). Nos referimos, el astuto lector ya se habrá dado cuenta, a la historieta. La historieta, sí, que hoy es reivindicada como la Cenicienta de la literatura y rescatada para su "apropiación lúcida e inteligente" por una nueva revista de historietas, esta vez dedicada a los "adultos" **L D (Literatura Dibujada)**. Y este es exactamente el tema que nos llama a reflexión: la historieta, la explicación que de ella hace Oscar Masotta, director de **L. D.**, y la literatura. Dado que según Masotta, la historieta es "literatura". Y ya que estamos queremos dejar aclarado lo siguiente: no reflexionamos sobre la historieta porque éstas nos "gusten" como pide Masotta, sino porque lo que en este caso nos "gusta" es intentar dilucidar el sentido que puede tener la historieta para nosotros y para nuestro peculiar momento histórico-cultural, cosa que Masotta se cuida muy bien de hacer. Nuestra reflexión también comienza entonces con una coloración afectiva, pero de distinta índole.

En mayor o menor grado todos hemos gustado alguna vez de la lectura de historietas. Desde Intervalo, El Tony, Misterix, Pato Donald, Patoruzú, por citar solamente algunas, nuestra niñez está indisolublemente ligada a nuestros personajes preferidos, seguidos semana a semana en sus increíbles y maravillosas aventuras. No discutimos, por tanto, que la historieta de la niñez contribuyó a ensanchar nuestro mundo y reconocemos con Grassi que la historieta puede ser uno de los medios para "ejercitar las facultades intelectuales de los niños, despertando su curiosidad y agudizando sus posibilidades de



POLEMICA

HISTORIETA

VERSUS

LITERATURA

EDGARDO TRILNIK



asociación de ideas frente a la imagen y la palabra combinadas en una unidad armónica" (3). Pero de este reconocimiento a la propuesta en forma casi indiscriminada de la historieta como lectura "apta" para adultos, al igual que Shakespeare o Cortazar, y más aún, pretender que a través de la historieta es posible "...recordar a las almas pesimistas que, efectivamente, la belleza existe... escondida muy cerca de nuestras manos, en las revistas de consumo cotidiano y de acceso popular", existe un paso muy grande dado sin justificación alguna. Algo así como querer demostrar la grandeza y dramaticidad del periplo de Ulises a través de una aventura de Mike Hammer, o de alguno de sus numerosos y bien plantados colegas. Y no es que tengamos nada contra el aguerrido Mike y sus amigos, sino más bien contra los que pretender hacer de él arquetipo de valor o de belleza.

Conste pues que no criticamos a la historieta desde la anodina y reaccionaria seriedad conservadora que pudo llegar a ver en ella una fuente de perturbación a la inocencia de la niñez (4) sino más bien por su encantadora estupidez, por la esencial falta de originalidad y de creatividad que denotan en su gran mayoría (5). Si, falta de creatividad, a pesar de que, paradójicamente, la historieta pretenda ser presentada como uno de los más fértiles campos de la imaginación humana. Y afirmamos esto porque, más allá de los múltiples argumentos y de las múltiples aventuras de los héroes de historieta, éstas pueden ser reducidas a un esquema común que todas respetan, una especie de moderno maniqueísmo al cual todas se atienen: la división del género humano entre los buenos y los malos; el triunfo último del Bien sobre el Mal, resultando ser el Bien una entelequia portadora de los valores burgueses imperantes; el héroe como portador de estos valores en grado superlativo. Como ejemplo de lo dicho, Flash Gordon, héroe creado por A. Raymond y publicado por **L D**, en una de las escenas de la historieta "se debate para librarse de los tropicanos que se le oponen, actuando como el gran full back que era en sus días de estudiante". Como se ve, jugar bien al fútbol puede ayudar a ser un héroe. En una palabra, la historieta cumple el papel de simplificar a la realidad humana, simplificación que la despoja de su verdadero sentido al presentarla en blanco y negro, en luz y sombra, como si la vida humana consistiera —¡oh feliz Zoroastro!— solamente en la lucha del Bien contra el Mal, de Ormuz contra Ahrimán.

Es por eso también que el lector que va a leer una historieta en realidad no arriesga nada. Desde un comienzo sabe que el héroe siempre triunfa, siempre se sobrepone al dolor y al peligro, siempre actúa y elige bien. Es decir, carece de toda ambigüedad y si, como afirma Merleau-Ponty, para ser verdaderamente humano hay que ser un poco más y un poco menos que hombre, resulta que los héroes de historieta vienen a ser absolutamente deshumanizados. Por otro lado, el desenlace de los conflictos que la historieta plantea nunca atenta contra esta condición inicial. La emoción que puede llegar a producir la historieta proviene de la inquietud ante el "cómo" logrará el héroe escapar a la muerte y al peligro, y no de la duda de si realmente sobrevivirá. Es por

(pasa a pág. 31)

Argentino Correo Central (B) Suc. 23 y 34 (B)	Franqueo Pagado Concesión Nº 568 Tarifa Reducida Concesión Nº 7259
---	---