

mace donio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año 1 - Número 2 - Buenos Aires - \$ 300

A CENSURAR, CENSORES: editorial - ¡Más censura! por ENRIQUE MOLINA - Poemas inéditos de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE y RAUL GONZALEZ TUÑON - AMBIVALENCIA DEL MITO por CARLOS ASTRADA - HOMENAJE A LA CENSURA por ALDO PELLEGRINI - Relatos de HAROLDO CONTI y BERNARDO CAREY - Cuatro poemas de ALBERTO VANASCO
Notas de JEAN SCHUSTER, EDGAR BAYLEY y JUAN CARLOS MARTINI

2 - otoño 1969



CALATAYUD - DE A - EDITORES

macedonio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año 1 - Número 2 - Buenos Aires - \$ 300

"Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática prohibidas."

JUAN GOYTISOLO

Publicación Trimestral
Editores Calatayud - D.E.A.
Rivadavia 1711 - Bs. Aires

Contratapa: Carlos Drummond de Andrade
Dibujo de Jorge de la Canal
Diagramación de tapa: Armando Paiva
Impresión a cargo de Walter M. Pontalti

Sumario

Editorial

3 A censurar, censores

Raúl González Tuñón

6 Poemas

Enrique Molina

10 ¡Más censura!

Aldo Pellegrini

12 Homenaje a la censura

Alberto Vanasco

21 Poemas

Juan Carlos Martini

27 Defensa de la novela y el actual fenómeno narrativo latinoamericano

Haroldo Conti

37 Relato

Bernardo Carey

53 Relato

Jean Schuster

59 Surrealismo: Al orden de la noche al desorden del día

Carlos Drummond de Andrade

64 Poemas

Edgar Bayley

71 El movimiento *praxis* en Brasil

Carlos Astrada

73 Ambivalencia del mito

2

© Copyright: Calatayud - D.E.A.

Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Se terminó de imprimir en los *Talleres Gráficos GARAMOND S.C.A.*, Cabrera 3856, Buenos Aires, en el mes de mayo de 1969.

A CENSURAR, CENSORES.

"Yo y mi bastón opinamos."

Macedonio Fernández

La censura es una ponderosa y edificante actividad, que deberíamos reconocer de hecho y sin necesidad de propagandas, elogios o funcionarios estatales. Pecaríamos de rigurosos moralistas, a esta altura del proceso de lucha por la liberación de América Latina, al censurar una ley de censura cinematográfica como la que se aspira a institucionalizar en la Argentina. Si bien algunos, de Freud en adelante, dicen ver en la censura el mecanismo mediante el cual una sociedad puede volcar sobre sí misma la escoria más abyecta y desdeñable que engendra, precisamente, con sus otras represiones, tenemos que convenir, en el último de los casos, que dicho mecanismo resulta muy interesante y digno de mayores estudios. Desde que el mundo es mundo, los derechos se conquistan a costa de otros derechos. No tendrían sentido una idea o las tácticas revolucionarias —y muchas veces el talento— sin reales enemigos con sus consabidas represalias. Le comentaba Goethe a Eckermann que una oposición que no tiene límites se hace vulgar y que la censura la obliga a

3

ser más sutil e ingeniosa. Nosotros pensamos que una tarea tan saludable como la censura merece ser respetada como tal, y, en lo posible, habría que extender de todos modos este loable intento que se inicia (o continúa) con el cine a otros órdenes y menesteres. Lo ideal sería un censor para cada mente humana —metido en ella, por supuesto. Desde aquí esbozamos la propuesta, aunque reconocemos que el proyecto no es muy original que digamos y ya fue acariado (si se puede usar esta palabra) por otros partidarios de la mordaza y el cepo. Algo que se da, casi en forma común (y cotidiana), y que algunos llaman benévola "auto-censura".

4 La cuestión es censurar, censores. Aunque la censura perdona a los cuervos y castigue a las palomas, como decía Juvenal hace ya mil novecientos años, y sea tan útil a la humanidad como el ácido acetilsalicílico para la cura del cáncer o la Coca-Cola para que todo vaya mejor (y sin ánimos de publicitar o refrescar el caso). Los censores más bien tonifican el arte y la literatura, y gracias al ejercicio de sus facultades podemos apreciar hasta que punto el hombre creador es un hombre político por excelencia, en el buen sentido aristotélico de la palabra. Tanto que la censura se transforma en una arma de doble filo para las autoridades y las leyes establecidas. Señalaba Juan Goytisolo que cuando el Estado fiscaliza todos

los órdenes de la vida cultural de un país, cualquier poema, ensayo o novela literariamente inconformista, se convierte de manera automática en obra "subversiva"; al politizar los hechos más nimios, el aparato montado por los censores se vuelve implacablemente contra ellos. Habrá que tomarlo en cuenta, censores, si pretendemos hacer furtiva definitivamente a la historia. Bueno son los ejemplos ilustres: el caso de Protágoras, cuyo libro Sobre los dioses fue quemado públicamente en la plaza de Atenas, a causa de una denuncia de Pitodoro (que al parecer por su nombre entendía mucho de alcahuetas y censuras). Sí, es verdad, a veces no basta con mermar, o alterar o simplemente quemar la obra; en tal caso está el autor y vale la pena porfiar con todos los recursos e insistir con él personalmente. Libros prohibidos (en su momento) como El discurso del método o La condición humana nos hacen dudar de la eficacia de la censura. Como para sospechar seriamente de los censores. En cambio, nos alientan las lecciones como la de Protágoras y su libro (a pesar de que nos ha llegado una sola y única frase). Una buena censura no deja rastros ni discusiones, a lo sumo algún fragmento, para que nadie tenga motivos de protesta o crea ingenuamente en la importancia o perdurabilidad del hecho artístico. ♦

5
Los Directores

Raúl Gonzalez Tuñón

EL OCTAVO DIA DEL MUNDO

"El que rompa el silencio tendrá que hacerlo con alguna palabra maravillosa".

Rega Molina

El que rompa el silencio tendrá que hacerlo cuando llegue, por fin, el Día Octavo. Podrá ser un poeta, podrá ser un arriero o un linyera celeste o un músico ambulante o el hombre de la honda Clínica de Muñecas o el constructor de barcos metidos en botellas. Pero nunca un verdugo, ni el que hecha agua al vino ni el que del hombre amarga la vigilia y el pan.

6 ¿Será *estrella, bitácora, marechiaro, veleta, horizonte, camino, mariposa, hipocampo?* Con alguna palabra maravillosa el que rompa el silencio tendrá que hacerlo. O con un fusil, o con una rosa.

LA ANTIGUA CANCION DE LOS CABALLEROS DE CAÑO

Enamorados del camino, bajo la lluvia divagando con la leve linyera al hombro —donde hay lugar para el sueño— primos hermanos del horizonte, el buen ladrón y el juglar allá van vagando sin rumbo y a las muchachas saludando, poetas que nunca escribieron, pintores que nunca pintaron, viviendo su propia novela, personajes de su teatro y figuras de sus barajas en la aventura malabar, Los Caballeros del Caño.

Bajo el sol de los días radiantes, ajenos a los desengaños, nunca serán ejecutivos ni solemnes filosofantes. Compinches del Buscón, O. Henry y los títeres del Retablo van por la vía y van sin prisa, van caminando y caminando y le ponen música al día con sus risas y con sus cantos picarescos, sentimentales, tan alegres y tan campantes, Los Caballeros del Caño.

Ni cuáqueros ni viciosos, ni angustiados ni indiferentes, divierten a los chiquilines sorteando a los vigilantes en los inviernos agresivos y en los veranos insolentes. Protectores de las busconas fugitivas y los borrachos

7

conocen al ángel que encierra en su alma el
perro atorrante
Los Caballeros del Caño.

Aman ver los hondos paisajes en la mirada
de los caballos
y también las toscas tabernas donde beben el
vino del año.
Cuando envejecen aún cantan por el terra-
plén, bajo el puente,
y cuando la muerte los llama desde la otra
orilla silbando
en la fosa común encuentran a los poetas
olvidados
y ven crecer rosas salvajes y descubren la es-
trella oculta
Los Caballeros del Caño.
Los Caballeros del Caño.

POEMA TOUT PETIT

Hay algo más tocante que un viejo actor dor-
mido,
empolvado, vencido: imagen detenida
en el banco de piedra de una plaza olvidada,
con su color de antes.
Es cuando se va el circo. Pero es más.
Es la huella fugaz que la carpa viajera
deja en la tierra del baldío
que atrae a los linyeras, a los pibes,
a los pobres amantes y a los ladrones tristes.

REQUIEM PARA UN CARICATURISTA DE CAFE

Le vimos en el mágico Puchero Misterioso
—hoy en el cementerio vago de los boliches
perdidos allá lejos en la calle del tiempo—
y allí donde el humoso Café la Puñalada
reunía a los amigos de las albas equívocas.

Con su traje lustroso y el lápiz ambulante
y ese color que tienen las hambres atrasadas
lo veo con un fondo de fonda popular
y de letrero triste de *Camas desde un peso*.

Tenía una rara pinta, entre juglar y ma-
landrín.

Una tarde porteña gastada y con garúa
la muerte le hizo a él una caricatura
de frente y de perfil.

(De dos libros inéditos: "A la luz de
las lámparas del tiempo" y "El rumbo
de las islas"; 1966-68.)

¡MAS CENSURA!, por Enrique Molina

Lo único deplorable de la censura es la permanente preocupación, que sin duda los censores no pueden dejar de tener, de ocultar a sus hijos la despreciable tarea que desempeñan y la condición de individuos moralmente castrados a que la misma los reduce. A nadie le gustaría ser hijo de un soplón o de un censor. Pero ciertas funciones solo pueden fundarse sobre una extrema mutilación de la personalidad. También los eunucos eran funcionarios encargados de vigilar la moral del harén.

En todas las ciudades del mundo el poder municipal dispone la provisión de un sistema de cloacas. Es casi el principal de sus atributos. El placer de acondicionarse a ciertas maneras de existencia excrementicia, la permanente frustración sexual y social, y el sórdido juego de intereses sobre los cuales se funda la familia, engendran tal corriente de resentimiento vital que los mismos que la provocan terminarían asfixiados por ella sino se hubieran instituido esa especie de cloacas morales constituidas por la mentalidad de los censores. Porque entiéndase bien, no son los altos valores del espíritu sobre los cuales pretende posar su patita de rata los que el censor juzga o mide, sino todo lo contrario: él

asume la gloria del estercolero que lo inviste y ese es su único campo de acción. El censor, ese héroe de la letrina, ¿no representa después de todo una especie particular de santidad, de humildad, como esos mucamos que alcanzaban la toalla a los clientes en los viejos prostíbulos?

Honor a la censura. En primer lugar por el espectáculo exaltante al que da lugar al confrontar la mediocridad y la ignorante petulancia de un anodino pinche de oficina con la grandeza mental del genio o del genio artista. En segundo lugar porque las potencias de la creación, cuyas raíces se hunden en lo más vivo de la dignidad humana, todo el irreversible y deslumbrante fulgor del deseo, de la poesía y del amor se hace aún más engeguedor al tratar de reducirlo a las medidas de sastre de mingitorio con que el censor pretende cortar de esa tela de fuego una sotana de seminarista o una jacquet de funcionario inaugurando un monumento público.

¡Más censura! Bataille señala que el erotismo nace, como condición exclusiva, de la violación inconsciente de un interdicto: la censura puede constituir un encomiable factor erótico.

¡Más censura! Incluso los censores deberían llevar su celo hasta borrar con sus propias lenguas las inscripciones pornográficas que resplandecen en todos los urinarios de la ciudad. ♦

HOMENAJE A LA CENSURA, por Aldo Pellegrini

Se podría definir al hombre como "un ser vivo que atenta contra la libertad de los otros", y probablemente, de todas las definiciones propuestas para el hombre, ésta sea la más exacta. Si aceptamos, por otra parte, que la mejor definición de la vida es la de "algo que tiende siempre a renunciar a sí mismo" (¿no tiende acaso la vida hacia la muerte?), nos encontramos con que la censura (que ataca la libertad de pensamiento, o sea, lo único realmente vivo y esencial del hombre) se convierte en la expresión más pulcra, más severa y más clara de las tendencias fundamentales del hombre como ser vivo. En efecto, la censura representa a la perfección a ese ser "que atenta contra la libertad de los otros" y a esa vida "que renuncia permanentemente a sí misma". Por lo tanto, un homenaje a la censura *es al fin y al cabo un homenaje al hombre*, y dado la escasa continuidad de homenajes que últimamente se dedican al hombre, creo que éste debe ser tenido particularmente en cuenta.

Lo que primero debe destacarse en la censura es su carácter universal. Se puede decir que la vida del hombre consiste, desde el nacimiento, en una lucha dialéctica entre su aspiración a la libertad y las fuerzas exteriores de censura que se le oponen. La educación del niño se inicia con el signo de la censura. Primero en la familia bajo la sistemática admonición de los padres: "No hagas esto o lo otro". Luego, en la escuela, donde las prohibiciones se sistematizan con el aspecto de un código de disciplina. A medida que crecemos las prohibiciones se van metien-

do dentro de nosotros o incorporándose a nuestro propio ser hasta llegar al estado llamado "edad de la razón", en el que el mundo exterior ha logrado el ideal de que practiquemos automáticamente la "autocensura".

Desgraciadamente para el mundo, esta autocensura no resulta, muchas veces, suficiente: hay individuos en los que la tendencia a la libertad se revela demasiado poderosa. En estos casos se ponen inmediatamente en juego complejos y eficaces mecanismos de represión que van desde la censura oficial, a cargo del Estado, hasta las diversas escuelas de censuras privadas; desde la censura directa hasta las más solapadas e insidiosas censuras indirectas que la fraternidad humana tiene preparadas para detener a quienes aspiran a una absurda libertad real.

La censura parece provenir de la idea de defender determinados principios que se supone constituyen los fundamentos de la humanidad. Esos principios configuran un esquema de vida abstracto que se pretende universalizar y hacer prevalecer sobre todos los posibles esquemas individuales. Si se lo estudia con atención, aparece como evidente que ese esquema abstracto se obtiene de la negación sistemática de todos los potenciales auténticamente vitales del hombre. Para proteger ese esquema desvitalizado, que no responde a ninguna realidad, se destruye todo plan de vida que se le oponga. Los modos de destrucción varían, pero —en definitiva— todos concurren a ese objetivo fundamental: eliminar cualquier intento de vida libre; suprimir toda posibilidad creadora en la vida del hombre. Para la censura no es admisible la coexistencia de planes que respondan a estructuras vitales distintas, lo que constituye la condición real del conglomerado humano; y como no hay modo de existencia que no responda a esa multivariada, la censura tiene por objeto la supresión lisa y llana de cualquier forma de existir auténtico. Pero aún defendiendo un esquema abstracto, la censura responde a un plan de vida posible, y des-

de ese momento la censura tiende a destruirse a sí misma. Ya hemos dicho que "la vida es algo que tiende siempre a renunciar a sí mismo", y la censura, al proyectarse en sustitución de la vida, cae en el mecanismo de auto-destrucción que caracteriza a ésta, es decir, daña al sistema que pretende defender. Este proceso de autodestrucción, tan simple y evidente para quien lo contempla desde afuera, resulta absolutamente irreconocible para el que actúa como censor. Podríamos así definir al censor como un ser que antes de alcanzar a vivir manifiesta profunda tendencia suicida.

Hay diversos tipos de censura y diverso también es el campo de su acción, pero esta diversidad puede reducirse a dos tipos fundamentales: una censura política y una censura moral, y el campo de aplicación (eliminadas algunas zonas morbosas de magnitud insignificante) es directamente el de los productos del espíritu, sean obras de pensamiento o artísticas; en resumen, lo que se abarca con el término genérico de obras de cultura.

Todos los gobiernos del mundo, cualquiera que sea su matiz político, cualquiera que sea su filiación religiosa, consideran explícita y solemnemente que el amparo de la cultura es un deber del Estado. Pero, ¿qué es lo que esos Estados consideran cultura y cuál es la cultura que amparan? Casi sin excepciones es siempre la misma: o productos del pasado, a los que el tiempo ha privado de peligrosidad, o en el caso de los contemporáneos, productos de la más pura estupidez, de la más pulcra vaciedad.

En todos esos Estados que pretenden amparar la cultura existe una forma de censura, leve o violenta, brutal o solapada; pero siempre en alguna medida existe. Para justificar la presencia de la censura se habla de que las medidas estatales represivas tienen por objeto el "bien público". ¿Qué significa "bien público"? De cualquier modo, es algo muy importante. ¿Se quiere, con la censura, evitar los crímenes, las violaciones, los estupro-

atentados de toda índole a las propiedades, a la integridad física o espiritual de los ciudadanos? Parecería más bien (de acuerdo con sociólogos, criminólogos, sicólogos y juristas) que el mal estriba en ciertas estructuras sociales fosilizadas que no se adecúan a los cambios de época, y que son precisamente las que la censura pretende proteger al hablar de "respeto por el orden social establecido". En realidad, en muchos países, la enorme difusión de un tipo especial de información masiva que ofrece una llamada "cultura de masas" (periodismo, radio y televisión) presenta, mediante noticias o producciones sabrosamente engalanadas con atractivos ingredientes, los más convincentes ejemplos para incitar al crimen, la violación, el engaño. Pero quizás el crimen, en todas sus variantes, a pesar de la vastísima magnitud que ha adquirido en la sociedad moderna, no sea considerado por el Estado como una amenaza al "bien público". Se tiene la impresión de que más bien constituyen un atentado al "bien público" aquellas obras que ponen en evidencia la falsedad, el abuso de poder y la corrupción en sus múltiples formas; todos esos dones que configuran la estructura subterránea de un Estado. De donde se deduce que el "bien público" no tiene nada que ver con el bien de los hombres. Por eso también la censura se ensaña con aquellas obras de arte cuya función fundamental es la autenticidad; estas obras ponen de algún modo en evidencia ese submundo del "bien público", y se convierten automáticamente en peligrosas.

Más aún, toda obra de arte realmente original es destructiva para la opinión corriente; no sólo ataca normas estéticas (con lo que pone en juicio la validez de un sistema de opiniones), sino que actúa indirecta o directamente contra el orden social establecido (es subversiva) y contra la moral aceptada (sugiere una nueva moral). Su esencia es revolucionaria, trastornante. Al atacar a la obra de arte creadora la censura establece una verdadera barrera contra el caos, porque el caos

significa la posibilidad de un nuevo nacimiento, de una nueva vida; el "orden establecido" es el orden de lo muerto, pero puesto que la vida conduce fatalmente a la muerte, ¿para qué repetir la experiencia nuevamente? —se pregunta muy sensatamente el censor—. Así, la censura se convierte en la defensa de los derechos de la muerte.

En efecto, la censura defiende principios basados en lo muerto. La censura moral sostiene la intención de preservar principios morales; pero esos principios están constituidos por normas caducas que, si alguna vez significaron algo, están ya invadidas por la desesperación de lo inútil, y a pesar de haber perdido toda utilidad social, persisten en su acción opresora, inficionando todo lo viviente con su podredumbre cadavérica. La censura política quiere, a su vez, mantener un "orden establecido" que no es más que un desorden momificado; aquí lo muerto trata de conservarse mediante ingredientes estabilizadores y desodorantes, y toda partícula de vida de ese cuerpo muerto.

En la actividad de la censura hay algo de desproporcionado y hasta cómico; conmovedoramente cómico: toda la enorme fuerza del Estado está dirigida a aniquilar el mundo minúsculo de la cultura. ¿En qué consiste ese mundo de la cultura, aparentemente tan peligroso? En primer término, no es un mundo, ni un continente, ni un país; es una modesta factoría, es decir, un rubro insignificante, que ocupa un lugar insignificante en la comunidad. La componen un grupo de megalómanos que dan importancia universal a sus preocupaciones, absolutamente ignoradas por la inmensa mayoría de los habitantes de la Tierra. Hay, por ejemplo, poetas que por tener media docena de lectores creen que el destino de la Humanidad depende de ellos.

Esta desproporción entre las fuerzas represivas de la censura y el limitadísimo radio de acción de la cultura, no sólo resulta asombrosa sino que revela toda

la candidez y hasta la generosidad de un esfuerzo destinado a salvar a la Humanidad de un peligro inexistente.

Tengamos además en cuenta que ni siquiera constituye la cultura algo definido. Dentro de ese minúsculo conglomerado existen grupos que tienden a excluirse unos a otros del dominio cultural. Por lo pronto, el grupo más importante en cuanto a extensión es aquel propiciado por los organismos de poder, tanto el de poder estatal como el de las fuerzas reales que manejan un Estado y son dueñas de los mecanismos de difusión masiva. Así, por ejemplo, el lugar que el periodismo, con sus diarios y pasquines, reserva a la cultura, comprende expresiones carentes no sólo de peligrosidad, sino que por su carácter exangüe, exánime, extenuado, exiguo, reúnen en sí mismas todos los "ex" posibles, resumiéndolos finalmente en una cultura de "exhumación". Esta cultura es la que dan como ejemplo los censores para demostrar que puede perfectamente existir una cultura sin vitalidad. Se trata, evidentemente, de un producto falsificado, sin pretender siquiera hacerlo con demasiada habilidad, puesto que lo que cuenta es simplemente la ocupación del lugar vacío que deja la cultura auténtica. Así mediante la falsificación y el desplazamiento la censura crea otro frente de ataque indirecto, pero muy eficaz en aquellos casos en que las razones de Estado exigen un aparente respeto por la libertad.

Y debemos destacar aquí que esa censura indirecta, solapada y aparentemente inofensiva, es la más eficaz de las censuras. Transcurre a través de los canales que crean los medios de comunicación masiva; ella literalmente nos inunda con una opinión dirigida, que arrasa y aniquila los restos de autodeterminación que existían en nosotros, y sin que lo sepamos, creyéndonos conscientes y libres, somos más esclavos que nunca, totalmente sometidos al más inmenso, vacío y absurdo de los poderes: el poder de la estupidez.

Una censura directa, desembozada, es más noble, y mil veces preferible, a esta que acabamos de enunciar. La censura directa es un enemigo frontal con el que se puede combatir, porque lo distinguimos; pero la otra, la solapada, constituye un enemigo invisible, que se mimetiza, que nos llega a convencer de que está en nosotros mismos, y de este modo aniquila nuestra libertad sin que podamos ensayar ni un solo ademán de defensa. Los medios de difusión que utiliza la cultura falsificada adquieren la más pulcra impersonalidad, una manera de ser que les permite acomodarse perfectamente a todos: suministran una apariencia de opinión de medida estandarizada; el traje de confección ideal, adaptable a gordos y flacos, altos y bajos, iracundos y serenos; el perfecto "ready made". Pero para ser justos es necesario señalar que existe una excepción. Esta excepción la constituye la llamada prensa amarilla, de la que son típicos representantes una gran cantidad de semanarios de actualidad creados a imitación del "Time" (maestro igualado de la idiotez en píldoras). Esta prensa amarilla tiene una verdadera personalidad: en primer término ofrece una caricatura de la información sobre la base del original principio de que toda información exacta no es información. En el terreno cultural su motor esencial es el resentimiento (¿hay acaso algo más personal que el resentimiento?), que mezclado en adecuadas dosis con un servilismo vergonzante y una suntuosa deslealtad, logra productos evidentemente no estandarizados, altamente personalizados, con los que salva de la inopia total a los medios masivos de difusión. La prensa amarilla constituye la única esperanza de una opinión no multitudinaria, y si bien comienza por lo más bajo, por lo menos de algún modo comienza; constituye el núcleo de rebelión dentro de los "mass media", y eso ya es una esperanza.

Una mención especial corresponde a la que podríamos llamar "censura de conciencia". No es brutal ni compulsiva, señala con precisión lo malo y nos deja en libertad para que nues-

tra conciencia "juzgue" (por supuesto, a los que optan por lo malo se les reserva las infinitas delicias del infierno). Es la censura establecida por la Iglesia Católica mediante el Index. Esta lista de libros prohibidos, confeccionada por el Santo Oficio para preservar la fe y la moral católicas, contiene los nombres de pensadores que han influido de modo decisivo sobre el destino de la Humanidad, entre otros muchos los de Bacón, Berkeley, Hobbes, Hume, Locke, Spinoza, Descartes, Montesquieu, Kant, Rousseau, Comte y Croce. Algunos escritores católicos se han mostrado sensibles a este hecho, y Finberg, por ejemplo, señala la contradicción entre la existencia del Index y la opinión del Papa Gregorio El Grande, que decía: "Si la verdad es causa de escándalo, es preferible dejar aparecer el escándalo antes que abandonar la verdad". Lo que no dice Finberg es que en apoyo de esta formidable afirmación, el Papa Gregorio El Grande mandó quemar todos los libros que consideraba profanos. Como en la mayoría de los casos, las grandes ideas sólo sirven para ser traicionadas.

Lo que afirma la universalidad de la censura es que se produce también en el seno de los mismos grupos culturales. Los distintos movimientos ideológicos y artísticos, aun aquellos que no se precian de funcionar sobre una base antidogmática, establecen inmediatamente una permanente vigilancia interior para detectar cualquier síntoma de lo que llaman "desviación". En el interior de cualquier movimiento ideológico, la crítica sólo está autorizada hacia el exterior; dentro del movimiento mismo la libertad de opinión queda suprimida; como dijimos al comienzo, la censura es la expresión de toda conducta humana, en cualquiera de los niveles.

En la factoría de la cultura, las ideas que se consideran fundamentales son las de libertad y amor. Según los habitantes de esa factoría deberían ser los principios rectores de

la conducta humana. No hay duda de que son principios peligrosos y es razonable que la censura los persiga a través de sus diversas variantes. Pero lo que no saben los censores es que la libertad y el amor son cosas inexistentes: se trata de meros arquetipos, formas ideales a las que aspira el hombre sin alcanzarlas jamás; son creaciones puras de la fantasía de los poetas (incluyendo entre ellos a algunos fundadores de religiones). Los que buscan la libertad y el amor sólo persiguen una quimera, por lo que, en realidad, sólo son buscadores de sufrimiento; son seres que tienen la vocación del dolor, y es justo que la censura los persiga porque no son saludables. La salud no está en el disconformismo de los perseguidores de quimeras sino en la mansedumbre de los aceptadores: en aquellos que aceptan la realidad de opresión y odio que nos rodea. La censura nos conduce honradamente hacia esa realidad y nos exige aceptarla, aunque eso signifique aceptar el servilismo, la chatura, la carencia de perspectivas, la inexistencia de la aventura, la negación de uno mismo. Toda otra idea de la vida es, según la censura, pornográfica, subversiva, trastornadora; ella nos señala el camino de la salud y la normalidad, y por eso merece nuestro homenaje, aunque ese camino nos revele el destino sin grandeza que le toca vivir al hombre. ♦

ALBERTO VANASCO

MUERTE DE LA POESIA

A Enrique Molina

Oigo caer la lluvia
y es solo el agua que se precipita en la luz
vacía del amanecer.

Toco la claridad del día que nace
y es solo la mañana y aquello que la mañana
aún no ha vencido.

Miro tu piel, tus manos
y hallo solo la soledad más cruda de la tierra.

Huelo el aire difuso del otoño
y es solo la opresión, el peso de una atmósfera
gastada.

Palpo los objetos, las ropas, los vidrios transpirados
y es nada más que la fatiga de la materia,
la desolación del tiempo.

Todo todo ha sido arrasado para siempre
por la ciega porfía de este diluvio irreparable.

BUENOS AIRES
EL AIRE QUE RESPIRO

No se ve a nadie en esta orilla sola
no se ve nada en este insomnio chato
sin mareas ni cumbres
donde hasta las palabras son más viejas que
las cosas.

No se ve a nadie en esta loma hundida
cavada bombardeada
donde alguien golpea desde el fondo con un
ruido de huesos y neumáticos
donde hasta los recuerdos son más viejos que
la vida.

La ciudad sin oleajes ni morros
el gran tímpano ardiente que nos consume
a todos.

Apenas sobre los umbrales una mano
apenas en las ventanas una ceja
apenas sobre los árboles una música.

Nada ni nadie en la ciudad sin ruinas y sin
gente
aunque la sangre llena los subterráneos y las
aulas
aunque la tinta cubre los dormitorios y las
voces.

No se ve a nadie en este espejo en llamas
pero igual respiramos buenos aires,
aires buenos, pero difíciles.

HURRA

A Ernesto Córdoba Palacios

Yo, por el contrario, he visto a los mejores
espíritus de mi generación salvarse milagro-
samente de la locura y de la infamia, del al-
cohol y de las drogas, de la estupidez y del
suicidio, del olvido y de la incertidumbre y
de todas las otras plagas que de vez en cuan-
do acaban con nosotros.

Los he visto salvarse entre el temor y el des-
precio, entre el arrojo y la indiferencia, asi-
dos al marxismo y al psicoanálisis, a las mu-
jeres y a los libros, en noches inexplicables,
en días velocísimos, esforzados en escuchar el
latido apagado de la tierra, el estrépido de
la sangre, las estridencias de los sueños.

Los he visto en plazas incendiadas, en los
muelles abandonados aunque no para siem-
pre, en las escalinatas del congreso, en Lava-
lle a la salida de los cines y en redacciones
devastadas; los he visto en sótanos repletos
de humo y de palabras, en cuartos desmante-
lados y en celdas fraternales.

Los he visto salvarse de la soledad y del ci-
nismo; pero pienso que si alguien se salva es
para algo.

Los sigo viendo ahora, un poco pálidos de
porvenir, cuadrados de mandíbulas, flacos de
ocasiones, empedernidos en su tiempo, dura,
inexorablemente inclinados hacia la vida.

DARSENAS

¿A quién?
¿Al mes de mayo detenido en la rada?
¿O al vaporcito que entró este mediodía?

¿A los innumerables niveles del agua
o a la cortesía de las grúas?

¿Al viento del sudeste que destiñe los ojos
o a uno de los nuestros que murió hace unas
horas?

¿A Miño Salvador o a Monzón Abdulio?
¿A Abelardo Bermúdez?

¡Oh, el fragor de los muelles que carcome las
lingas,
los grandes barcos tiesos sometidos a medias,
los nombres de las proas que todos conocemos!

Los últimos camiones de la tarde ya entran.
Me paro en una bita y digo: ¿Señores, para
cuándo?

(Poemas inéditos a incluirse en
"Canto Rodado").

Rodolfo Alonso Editor

Exitos en prensa:

El llamado de la selva, Jack
London. **La Marquesa de Gange**,
Marqués de Sade. **Historias de
USA**, varios. **¿Puede evitarse la
guerra?**, S. Freud, A. Einstein.

CALATAYUD - D. E. A. editores - Bs. As.

Un pequeño café, por
MARCO DENEVI. Humor
mío, por JORDAN DE LA
CAZUELA. Historias en ro-
jo, por SYRIA POLETTI.
El amasijo, por OSVALDO
DRAGUN. Ceremonia se-
creta, por MARCO DENEVI.
Ciencia-Ficción, por Va-
rios. La casa del Snarh, por
LEWIS CARROLL.

Ed. Proyección Buenos Aires

OBRAS DE
HERBERT READ:
Al diablo con la cultura, 3ra. edi-
ción. La redención del robot.
Orígenes de la forma en el Ar-
te, con 61 ilustraciones.

PREMIO DE NOVELA - EDITORIAL SEIX BARRAL

La Editorial Seix Barral S. A. convoca todos los años al premio de la novela "Biblioteca Breve" en memoria de Joan Petit. Podrán concurrir novelas inéditas, cuya extensión no sea inferior a trescientos folios de treinta líneas mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara, escritas en cualquiera de las lenguas romances habladas en la Península Ibérica. El premio consistirá en una moneda de plata y en la garantía de publicación del libro, por el cual recibirá 100.000 pesetas en concepto de anticipo. El tema será libre, pero el jurado tomará en consideración aquellas obras que por su contenido, técnica y estilo respondan mejor a las exigencias de la literatura de nuestro tiempo. El premio podrá declararse desierto, pero no compartido. Los originales deberán remitirse por duplicado, con el nombre y domicilio del autor, a Editorial Seix Barral S. A., Provenza, 219, Barcelona-8, España, antes del 1º de diciembre, con la indicación "Para el premio de novela Biblioteca Breve".

PREMIO LITERARIO DE EDITORIAL PLANETA

Podrán participar en este concurso todos los escritores, cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten novela o novelas originales e inéditas en castellano. El premio tiene un monto de 1.100.000 pesetas y no podrá ser declarado desierto ni dividirse. La inscripción cierra el 30 de junio del corriente año y el fallo se dará a conocer el 15 de octubre. Los originales —no inferiores a 200 páginas en tamaño holandesa, mecanografiadas a una cara y doble espacio— deben dirigirse por duplicado a la Editorial Planeta, calle de Fernando Agulló Nº 12, Barcelona, España. Cada novela irá firmada con nombre y apellido del autor o bien con seudónimo. En este caso, deben enviarse en sobre aparte el nombre y dirección del autor. Debe acompañarse una certificación en la que el autor garantiza que no tiene comprometidos los derechos de publicación. El jurado lo integrarán Martín de Riquer, Sebastián Juan Arbó, Ricardo Fernández de la Reguera, Baltasar Porcel y José Manuel Lara.

DEFENSA DE LA NOVELA, por Juan Carlos Martini

Las académicas disquisiciones en torno a la novela y a una supuesta e infausta crisis del género —ideas bastante bien divulgadas en nuestro medio, y no hace mucho de esto, por cierto— le dieron a José Ortega y Gasset, entre otras cosas, la oportunidad de quedar definitivamente como el falso profeta de nuestro tiempo. Por aquel entonces, en la época que el pensador español brillaba con las promocionadas exposiciones de sus augurios, América Latina se preparaba a vivir otra de sus etapas decisivas: J. E. Rivera R. Gallegos, Ciro Alegría, M. A. Asturias, entre otros, inauguraban de algún modo el actual fenómeno novelístico, que en menos de pocas décadas aportaría una de las más importantes renovaciones a la literatura del siglo xx. **Pero tal movimiento no surgió por un simple espíritu de contradicción a los vaticinios del autor de "La rebelión de las masas" ni en nombre de la novela como género, sino como una expresión nueva, una faceta más, dentro del proceso histórico de un pueblo por revelarse a sí mismo. Si bien al principio coincidió con la afirmación de una conciencia burguesa nacional y en insipiente maduración —muchas veces chauvinista y sin comprender la balcanización latinoamericana—, hoy sus objetivos son de mayor alcance, y sería torpe no considerar esta eclosión literaria como uno de los momentos o formas de la lucha revolucionaria de uno de los pueblos del Tercer Mundo. Por eso se hace necesario señalar ciertas claves y condiciones para asegurar este hecho cultural, tan útil para la integración nacional latinoamericana. Y tan peligroso por lo contrario.**

Es sabido que ningún género literario ha jugado un papel histórico y específico como la novela en Occidente. "La novela no es cualquier ejercicio narrativo sino un determinado procedimiento que dentro de la historia general de la narrativa se da a partir de una época bastante precisa, se desarrolla en una dirección perfectamente definida y culmina —podemos agregar— a lo largo de dos centurias seminales, los siglos XVIII y XIX que corresponden a la plenitud de la sociedad burguesa europea", dice Jaime Rest en su trabajo "La novela tradicional" (Centro Editor de América Latina). Pero es conveniente admitir que la novela europea había escapado del lugar de su gestación y hasta de su continente, y que llegaría a su mayor intensidad recién en Rusia y Estados Unidos. **Aquello que comenzó prefigurado con el "Decamerón" y que lograría su concepción clásica y primera con "Don Quijote de la Mancha", no podía delimitarse —tal vez por su misma esencia— en algo definitivo y cerrado, y menos pertenecer con rigurosidad a un status social o geográfico perentorio.** "Stendhal y Flaubert, a quienes se puede agregar Balzac —había dicho antes Eliot—, son exploradores del alma individual tal como se da en una etapa particular de la sociedad; y en estos escritores es posible hallar en igual proporción sociología y psicología individual. Por cierto, ambos aspectos son manifestaciones de un mismo hecho; y los mayores novelistas franceses, de Stendhal a Proust, nos ofrecen la crónica del ascenso, predominio y decadencia de la alta burguesía." Sin embargo, esto acaeció en Francia y sólo apunta a la novela realista; será muy distinto en Melville o Dostoievsky. "El Don Apacible", a pesar de estar encuadrado en la novela clásica y burguesa por su formalidad, no representa ni puede asociarse a ningún santiamén burgués, por el contrario. **Además, Eliot, Weidlé y otros afirmaron tesis que Kafka y Joyce rebatieron en corto tiempo, en la misma Europa. No podemos creer, ya, que la novelística**

européa ha llegado a su fin, ni menos que debería forzosamente sucumbir la novela como un neto producto europeo. Acaso, ¿el teatro no nació en Grecia como rito y perduró en Occidente como una forma de arte? No existe, por cierto, ningún tipo de expresión o comunicación humana que a través del tiempo conserve una posicionalidad rígida o definitiva dentro de un marco social o como desencadenante de un factor económico determinado. Sería anacrónico considerar un hecho artístico como reflejo directo y mecánico de una realidad social o de un mero individuo; absurdo por **demás, un género literario.**

Pero si bien la novela parece ser, por raro o para desgracia de algunos, que se defiende a sí misma como género y triunfa por sus propias características sobre los encasillamientos y profesías, la novela latinoamericana, en especial —la que hoy avala como ninguna la continuidad del género—, necesita una defensa urgente por parte de sus hacedores y de la crítica especializada y honesta, y hasta de sus mismos editores. Y es que el fenómeno se dirige hacia un formalismo de tipo preciosista y cada vez más agudo, tendiente al juego y a la noción de antinovela, y vayan los buenos ejemplos de "Rayuela" o de "Tres tristes tigres" al caso. Las nuevas generaciones siguen la tutela y las influencias de maestros que han cumplido con su momento, pero que, salvo honrosas excepciones, dificultan el paso o el camino de llevar a buen fin el proceso novelístico que ellos mismos consagraron. **Se continúa profundizando en el manejo del lenguaje, en las técnicas narrativas, en el verbalismo, y se acentúa, por lo tanto, la distancia a lo esencial que implica o incumbe al movimiento: el hombre nuevo, América Latina, la lucha por su emancipación.** Las propiedades de un género no estricto como la novela facilita la creación formal, y esto no atenta contra el escritor ni la temática, sino que abre las puertas de todos los territorios que precise violar el hombre en busca justa-

mente del hombre. De no plantearnos el fenómeno como tal, volveremos fatalmente a lo bizantino y con plena conciencia de la imposibilidad de la novela.

Cuando apuntamos hacia una conciencia estético-ideológica de la creación, pensamos como Hegel que "sólo el animal es verdaderamente inocente". Si bien Marx respetaba a artistas como Balzac, católico y monárquico —Lenín hacía otro tanto con Tolstoi, místico cristiano—, y comprendemos a artistas que han legado obras maestras en base a una concepción falsa del mundo, también es dable pensar en artistas que proclaman una sana ideología y yerran con el hecho artístico. Una cosa no asegura la otra; o tal vez Balzac y Tolstoi no fuesen en el fondo tan reaccionarios, ni el arte tenga tantas banderías. En este terreno se hace muy común el maniqueísmo que propicia, tarde o temprano, la división de todo quid intelectual, cultural o político: la derecha por un lado y la izquierda por otro. Claro que si juzgamos que "la Naturaleza es de derecha" (Ramuz) por cuanto todo es inmutable y se repite hasta el infinito, tendremos que colocar al arte como producto y agente que, por encima de las circunstancias históricas que lo condicionan, tiende al cambio y a la modificación. Así llegaríamos fácilmente a cualquier estrambótica afirmación: la Naturaleza es de derecha y la literatura de izquierda. Aclaremos esto porque la mayoría de los escritores de la actual narrativa latinoamericana se dice de "izquierda" y afirma repudiar la triste realidad social de nuestro pueblo; y sin embargo, vimos que eso no asegura nada al arte ni, por ende, al cambio. Una mayor conciencia histórica no fructificaría con tantos verbalismos y "escapes temáticos"; tampoco nos llevaría a dudar del buen puerto hacia donde se tiene que dirigir el presente movimiento.

30

Resulta sospechoso, aún más, que se tienda a eludir el conflicto volviendo hacia el pasado y con una persistente proclividad a la obra literaria enigmática o conjetural. Se evidencia una reacción a lo popular

—una alergia delicada en escritores de "izquierda"—, ironizando costumbres, subestimando a las clases bajas con mordaces elementos y procurando satirizar sus prejuicios, supersticiones e incultura. Y no puede considerarse como azaroso que el lector estudiantil —que es el que más se niega a una complicidad social—, ávido de otras satisfacciones en materia de literatura, se aleje poco a poco de escritores que escriben muy bien pero que no tienen mucho que decirles. No podemos aceptar las argumentaciones de los que se justifican con lo "puramente literario" o en nombre de la literatura misma. Hemingway hablaba del principio del iceberg, que tiene tres cuartas partes bajo el agua por una parte que muestra. Y se refería a una obra maestra suya:: "El viejo y el mar". Que no es una obra política ni sociológica, ni menos un diccionario de pesca. **Porque la pasión por el hombre, los conocimientos, la carga inconsciente de las vivencias, su conciencia histórica, su afán ético, lo social, la vida, el instinto, su propensión a lo bello, la subjetividad, el mundo y todo aquello que constituye la parte invisible del iceberg son la suprema definición de un escritor.** A eso nos referimos cuando pedimos los pies sobre la tierra y no a otro tipo de compromiso, aunque pueda ser válido autotitularse políticamente como escritor de izquierda. "A veces se confunde literatura comprometida con literatura política; otras veces, se confunde el compromiso con la actitud política de un autor determinado" (Mario Benedetti). Y suele suceder que también, entre tantos confundimientos, se confunda la literatura con un ejercicio de palabras, puntos y comas.

Se ha dicho con lucidez que en la Argentina, en estas últimas décadas, la literatura tuvo dos polos de influencia en Macedonio Fernández o Borges por un lado y Roberto Arlt por otro. En la incompatibilidad de estos extremos se ha generalizado el desequilibrio creador. Y hoy más que nunca —tal vez pagando el precio de tener un

31

escritor brillante como Julio Cortázar—, se subraya la inclinación de “escribir bien” y revolucionar la forma más que la de “decir cosas” y aplicar un certero cross a la mandíbula. “¿A dónde se dirige, entonces, todo el proceso, si no fuerza un viraje en otra dirección?” —se preguntaba Alberto Vanasco recientemente¹. Y predecía luego: “Falta, pues, la afirmación en este orden de cosas. Por ello, puede compararse esta estapa expansiva de la novela iberoamericana con el papel desempeñado a principios de siglo por el Modernismo, tal como lo entendía y lo llevó a cabo Darío. El Modernismo, aunque de espíritu aristocrático y esteticista, significó una puesta al día de la poesía americana en el panorama cultural de Occidente, y fue lo que dejó sentadas las bases para la posterior aparición de poetas como César Vallejo, Pablo Neruda o Drummond de Andrade. La novela latinoamericana acaba de recibir una puesta al día semejante, desprendiéndose del indigenismo, academismo o primitivismo que la agobiaban. Sólo nos queda ahora esperar que los Vallejo, Neruda o Drummond de Andrade de la novela hagan su aparición en la escena”. No es la cuota biológica o de talento lo que se sugiere —una gran obra descubrirá a un talentoso, no hay por qué dudarlo—, sino a un encauzamiento del fenómeno que conduzca a propiciar una novelística latinoamericana por excelencia, con sus buenos y mediocres escritores —sus intentos, sus fracasos, sus logros— y con sus grandes novelistas, por supuesto, que aparecerán o acudirán a la cita. **Una novela como “Cien años de soledad” alienta el propósito de una consagración definitiva; para ello García Márquez elaboró durante toda una vida un estilo y una realidad histórica, una cosmovisión, un símbolo, Macondo, un pueblo inexistente e imaginario, el corazón de un país inconcluso: América Latina.**

32

¹ Ver: “Breve atisbo en torno a la Literatura Latinoamericana”, por A. Vanasco, Revista MACEDONIO, Nº 1, Verano 1968/69.

¿Por qué la novela y no el cuento, la poesía o el teatro? se preguntarán algunos. Nos llevaría tiempo exponer las cualidades o fronteras de cada género: porque ninguno es excluyente de los otros. Hay un dominio de la poesía, como otro del cuento, y así sucesivamente. Aunque la novela —y por algo siguió paralelamente a la historia de Occidente para que se presagiase una crisis final del género— parece corresponder a una totalidad artística diferente, en donde las licencias perdieron su vigencia en el momento mismo que ingresa o se concreta como forma literaria. Sería arriesgado tildarla de **Summa**, pero resulta bastante aceptable la idea de **versión total**. Algo así como una bolsa de libertades, que instiga a identificarse con la vida; porque, de una u otra manera, la novela tiende a romper con la visión limitada del conflicto humano.

Es una concesión lícita, pues, otorga a la novela aquello que le pertenece. “Sobre formas literarias se tiene que interrogar a la realidad, no a la estética” (B. Brecht): de ahí, los procedimientos nuevos incorporados (de los otros géneros literarios, del psicoanálisis, del cine, del teatro, del periodismo) y de los argumentos vírgenes descubiertos día tras día. **Cualquier teoría acerca de la novela deberá seguir su desarrollo y el cauce histórico que la posibilita y que, por otra parte, predispone su evolución. Puede darse una gran novela o buen novelista en un país, en cierto tiempo, y no significa que en ese país y en ese tiempo exista verdaderamente la novela. Para hablar de la novela, decía Carpentier, es menester que haya una novelística. Sin embargo, el hombre no es tan viejo como se dice —con pocos milenios de historia escrita—, ni el género novelístico tampoco. A partir del Renacimiento, ese hombre histórico y terreno denuncia y se denuncia en los dramas de su marginación. América irrumpe en la historia grande, apenas hace cinco siglos, y lucha, padece, se prepara, evoluciona; es conquistada, colonizada y ultrajada, con distintos**

33

caracteres, y en la misma forma, dividida en dos bloques, signada la suerte heroica del grupo indígena-latino en la propia incorporación del mundo americano a Occidente. El siglo XIX verá a la América Latina o a Amerindia, como gusta llamarla Carlos Astrada, en pugna por sus independencia y unificación. Luego, el fracaso: la balcanización imperialista, y cien años de luchas parciales, de continuas derrotas y pequeños triunfos, la odisea de un pueblo por no perder su rumbo vacilante pero grandioso. La novela hubiese sido prematura, por no decir imposible, como lo demuestran los pocos intentos que se registran, antes de 1920. La poesía marcaría la vanguardia y prepararía, en cierto modo, la aparición del actual fenómeno narrativo. **En el acontecer de todos los pueblos, la novela es un género tardío, tal vez una modalidad de expresión madura y reflexiva y en relación con las fuerzas productivas del desarrollo de las sociedades; la presente novelística latinoamericana corresponde a un tiempo cronológico preciso de la conciencia histórica de su pueblo: ¿serán, entonces, los mismos escritores quienes atenten en contra de ella?**

Algunos, y entre ellos Vargas Llosa, han señalado una coincidencia demasiado venturosa para nuestro porvenir; y es que, posiblemente, las grandes épocas de la novela precedieron a alguna conmoción social, y no por incausalidad. ¿Los casos más notables? La novela de caballería cuando la Edad Media se desmorona, la novela erótica y maldita del siglo XVIII que anuncia la Revolución Francesa, la novelística rusa del siglo XIX que se produce en una sociedad con los días contados. Pero todo esto, si bien tiene mucho de nuestros deseos y proyecciones, es tan relativo como profético. Tendríamos que demostrar que a todo período revolucionario antecede una renovación artística, y de qué manera, y cómo, en especial, contribuiría la literatura a precipitar las etapas revolucionarias. Es más importante para un escritor, por ahora, reafirmar la novelística latinoamericana y aler-

tar a los otros y a sí mismo de los peligros de conducir hacia lo anodino y preciosista un fenómeno que, creemos, debe ubicarse mucho más allá de la simple renovación semántica.

La novela dará, en verdad, una de las pautas de la lucha y de la conciencia ideológica del movimiento histórico latinoamericano; le toca a ella, a los hombres que hicieron posible afianzarla como género literario —contradiendo al bueno de Ortega u otras cías— y a las nuevas generaciones, si fuese posible, llevar a cabo otro de los roles a los que parece haber estado asignada su militancia. Este “boom narrativo”, con todas sus implicancias, sólo podrá ser enjuiciado en función de una realidad concreta y humana, aun sus propias modalidades o renovaciones lingüísticas y formales. “La descripción del mundo, el que constantemente se modifica —decía Bertold Brecht—, exige siempre nuevos medios de representación. A los nuevos medios de representación se los tiene que juzgar conforme a su éxito frente al respectivo objeto, no en sí, desprendidos de su objeto, sino mediante comparación con los viejos medios. A la literatura no se la ha de juzgar desde la literatura misma, sino por el mundo, por ejemplo, desde el fragmento de mundo de que trata...”. Le queda a nuestros escritores, como hombres latinoamericanos, gran parte de la responsabilidad de nuestro tiempo. ♦

EDICIONES PERSEO

Buenos Aires

- **Mitología griega y romana** - D. V. Gomver
- **La mejor manera de estudiar** - F. Bleifarben
- **Cómo rendir examen** - Víctor Ray
- **Cómo iniciarse en relaciones públicas** - Víctor Ray
- **Cómo medir la inteligencia** - Víctor Ray
- **Método de lectura veloz** - Víctor Ray

OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

Introducción a la psicolingüística, por **Jean Piaget**, Ed. Proteo. Jardines de infantes, por **Elvira Vázquez Gamboa**, 5ª Edición, Oberón. Paseo emocionado por el mundo de García Lorca, por **Luis Alejandro**, Drusa. El retorno al coloniaje, por **A. Jauretche**, Mar Dulce.

36

Distribuye:

D.E.A. s.r.l. Rivadavia 1711 Buenos Aires

PERDIDO, relato de Haroldo Conti

La oficina queda en el 17º piso del pasaje Barolo. El ascensor lo deja a uno en el 14º y luego hay que subir tanteando como un ciego una escalera en espiral hasta el 17º. Sobre el vidrio inglés hay un letrero en romano clásico (el tipo de letras, se entiende) que dice: *Prensa Agraria*. Es relativamente impresionante, como se ve, y el propio Requena eligió esos negros trazos finos que, según el Speedball, refleja solvencia, refinamiento y dignidad conservadora. A la derecha está la oficina de un especialista en *Tratamientos Acústicos y Amortiguamiento de Ruidos*, que debe ser muy bueno porque no se oye nunca, y a la izquierda la de un distribuidor de *Fantasías y Fornituras* con cara de muerto de hambre. A fin de año se intercambiaban tarjetas y almanaques pero el resto apenas si se saludaban.

La "Prensa Agraria" es una revista de publicidad directa destinada a los cerealistas y ganaderos. Tiraba 30.000 ejemplares mensuales que distribuía por todo el país merced a un grasiento fichero armado en base a los datos que obtenían, por lo general, en cooperativas y federaciones agrarias. Ese es el fuerte del viejo Monteverde. Orestes, por su parte, se encargaba de armar la revista, principalmente en base a artículos adquiridos a la Federación de Periodistas Agrarios y traducciones del "Wallace Farman" o del "Sussex Farmail". Requena corría con el aspecto publicitario propiamente dicho. A veces, simplemente corría.

Orestes había conocido a Requena cuando traducía para la revista "Confort" artículos tales como "Construya usted su propio ataúd" o "Como embellecer el cuarto de baño". Era

37

parecido a Paco sólo que todavía no había tenido una verdadera oportunidad para ser un completo hijo de puta. Naturalmente, Orestes prefería los temas agrarios aunque el campo para él era una generosa confusión.

El viejo Monteverde estaba sentado detrás de la Olivetti y apuntaba a la puerta con su pelada amarillenta.

—¿Qué tal va eso? —gritó Orestes alegremente.

El viejo lo ponía de buen humor, vaya uno a saber por qué.

—Tengo algunas direcciones más... quince en total.

—¿De dónde salieron?

—No va a creerlo. Del Hotel Español.

—No se me hubiera ocurrido.

—Claro que sí. Tenemos que recorrer todos los hoteles de la Avenida de Mayo. Están llenos de esos tipos.

—Los hoteles y los quilombos, Monte.

Orestes se echó en el sofá de cuero que disparó una nubecita de polvo y se puso en movimiento. Era un sofá con vida propia y, al parecer, tenía algo que ver con Monteverde. Lo habían comprado con el armario y el escritorio en un hotel de ventas. Fue una circunstancia simpática, con Requena que palpaba el sofá y Monteverde que se sacudía en puntas de pie abrazado a un portafolios lleno de fichas y direcciones mientras el martillero ponderaba la calidad de la tapicería y los invitaba a tomar asiento. Se sentaron los tres y el sofá se sacudió alegremente. El problema había sido subirlo hasta el 17. Requena pensó ofrecérselo a alguno del 14 pero luego al viejo Monteverde se le ocurrió destornillarle las patas y así, amputado, llegó por fin al 17. Volvieron a sentarse en la oficina, después que le atornillaron las patas, y ahora Orestes recuerda las risas entre las paredes peladas.

Requena irrumpió espectacularmente en ese momento y se avalanzó sobre el teléfono.

—¡Creo que tengo ese aviso! —anunció con aire triunfal mientras cortaba y hacía otra llamada— ¿Qué tal va eso, viejo?

—Bien —dijo Monteverde sin saber con precisión a qué se refería.

Requena colgó el tubo, le propinó unos golpecitos a la pelada de Monte y se frotó las manos. La visión de Orestes, que asomaba en parte de aquella especie de gigantesca matriz de cuero, lo desalentó un poco. Algún día echaría a patadas a aquel par de vagos y reinaría él solo en una sólida oficina con aire acondicionado y un intercomunicador multicanal a transistores con circuito impreso y sistema por onda portadora en lugar de aquella mierda de oficina a la que se trepaba por una oprobiosa escalera de un mármol ultrajado por las pisadas de todos esos muertos de hambre.

—Bueno, ¿qué hacemos? —preguntó en forma general.

Orestes ni siquiera levantó la vista. El desgraciado se estaba durmiendo.

—Es nuestro, ¿me oíste? —dijo Requena una cuarta más arriba.

Orestes abrió los ojos y lo miró con curiosidad.

—¿Cuánto es eso? —preguntó el mísero de Monteverde, anticipando mentalmente algún cálculo que tenía que ver con sus malditas deudas.

—No se habló todavía. Pero es seguro... Esta vez vamos a hacer las cosas mejor... quiero decir mejor que nunca, ¿Eh, Orestes? Orestes afirmó con la cabeza.

—¿De qué se trata exactamente? —preguntó esta vez Monteverde golpeando la Olivetti con dos deditos mugrientos.

—¿No hablamos el sábado del asunto? El sábado o el viernes. ¿No le dije que me prestara atención, Monte? Cuando bajábamos en el ascensor. Usted me hablaba de sus deudas y yo le mencioné el asunto.

—¿La desgranadora de maíz?

—¡No! Los tanques australianos.

—Ah, sí. Ahora recuerdo. Agronosecuanto.

—“Agrotán”. ¿No hizo usted la ficha?

Monteverde puso los labios en punta y lo miró con expresión idiota.

—Es un aviso a toda página. Hay que ha-

cer una buena diagramación con un texto simple y directo. ¿Eh, Orestes?

Orestes volvió a afirmar.

—Son tanques de chapa canaleta galvanizada de diez mil a un millón de litros. Hay que insistir en el armado inmediato.

—¿Va dibujo?

—Un tanque, naturalmente. Un lindo tanque australiano. ¿Se te ocurre algo?

—No sé, por ahora.

—Hay que pensar algo, muchachos, algo sólido y majestuoso. Piensen en esos miles de tanques desparramados por la inmensidad del campo... ¿Por que carajo se llamarán australianos?

Mientras Requena seguía hablando Orestes pensaba en la inmensidad del campo. Requena tenía frases como ésas. Para Orestes la inmensidad del campo era, en realidad, la palabra inmensidad y la espalda del viejo sobre un camino polvoriento y el expreso a

Rojas y un hueco húmedo en su cabeza. Sonó el teléfono.

—Prensa Agraria, buenas tardes —dijo Requena con voz de objeto.

Monteverde golpeó una hilera de teclas.

—Para vos.

Orestes pensó cómo iba a hacer para levantarse.

—Dale, cretino.

Giró y se revolvió en el fondo del sofá que reprodujo cada uno de sus movimientos con negros y rugosos contornos y lo despidió al fin con un resoplido flatulento. Orestes tomó el tubo que le alargaba Requena y se inclinó sobre el escritorio y en tanto hacía todo esto la voz membranosa de Silvia salió de la mano de Requena, saltó como una pulga entre los lápices y papeles y calzó en su oreja.

Dijo, trató de decir "Silvia, querida" mientras un pequeño mecanismo dentado reculaba, volteaba y encajaba precisamente en cierto lugar de su cabeza y soltó un juego de slides: el rostro ojeroso de Silvia, un par de manos largas y nudosas, la portada de un disco de Roberto Menesca, una tarde de otoño con

árboles de arena y un cielo amarronado como la piel de Silvia, sus piernas agudas y líquidas que se abrían y cerraban en el aire. Ya no lo excitaban, esa es la verdad. Hablaba por los codos, por las orejas, por su oscura y nerviosa rendija que en aquel tiempo era una obsesión, hasta que empezó a hablar ella también. Eso echó a perder las cosas.

El viejo Monteverde seguía golpeando la máquina. Orestes alargó hacia él una mano imaginaria y le acarició la pelada. Pobre Monte. Había estado en su casa una o dos veces, un departamento retorcido al fondo de un pasillo tenebroso, en Remedios y San Pedrito. Recordaba la copita de pepermint que se zampó de un trago, la araña de vidrio con los portalámparas en forma de vela, el empapelado de la pared con un remiendo costroso a un lado de la puerta, la cara de Monteverde que colgaba de la araña como un forro de látex.

—Son las ocho y cuarto. A las nueve en el Jockey. ¿Te parece bien?

Silvia estaba hablando de otra cosa pero posiblemente uno de sus pezones respondió por ella. Requena sacudía la cabeza amargamente, como si estuviera hablando con él.

Orestes depositó el tubo con delicadeza y se quedó mirando el pedazo de cielo oscurecido que boqueaba detrás de los vidrios. Monte había dejado de aporrear la Olivetti y Requena miraba el techo con los ojos entornados y las manos cruzadas sobre la barriga. Ni hablaron ni se movieron por un rato y Orestes pensó en Margarita, en la casilla silenciosa, en pálidos trenes crepusculares que corrían hacia la noche sobre una muralla de sombras.

Requena se golpeó la cara y se frotó la nariz.

—¿Vas a necesitar el sofá?

—No. Necesito unos pesos... A cuenta de los tanques.

Requena abrió la boca pero se limitó a sacudir la cabeza con desaliento. Era inútil decir nada porque invariablemente terminaban hablando sobre los fines y propósitos de la vida y después se sentía mal.

—¿Cuánto?

—Dos.

—¿Estás loco?

Orestes lo miró con sus grandes ojos perplejos y Requena se revolvió en el sofá, impotente. Ni siquiera se le ocurría una frase. Sacó la cartera con resignación y le alargó un billete de mil.

—No te amargues, viejo. ¿Te preguntaste alguna vez en qué va a terminar todo esto?

—¿Qué cosa?

—La vida, por supuesto.

Requena golpeó el aire con una mano, como si espantara una mosca.

—¡Bah!... No empieces con eso.

—Como quieras. ¿Eh, Monte?

Monte lo miró con sus ojos lechosos.

—Qué tipo feliz —dijo Orestes—. Está con un pie en la tumba y no se calienta.

Su padre se vuelve y lo mira pensativamente. “Orestes, no he sido gran cosa como padre. Hay que admitirlo. Pero quiero que entiendas esto, al menos. Somos ave de paso. No levantes una casa demasiado sólida ni te llenes de cosas. Te basta con tu par de alas, muchacho”.

Estaba por salir cuando volvió a sonar el teléfono.

Esta vez era Roque. Su voz astillada se abrió paso a través de una maraña de zumbidos. Quería saber qué diablos le había pasado el domingo.

—Volví, pero ya te habías ido.

No dijo más nada, ni Roque tampoco. Veía a través de la ventana un tajo de luces, las ampollas rojas de una antena de comunicaciones y un borde ceniciento en lo alto del cielo, hendido por una rajadura del vidrio. Allá abajo, en algún rincón entre aquellas luces movedizas, estaba Roque en ese momento. Podía oír con toda claridad un tocadiscos que bramaba “Limonada con hielo”.

—¡Orestes! —llamó Roque ligeramente alarmado.

—Sí, te oigo.

Dejó que el otro hablase prestándole atención más bien a los ruidos y no a la voz. De

todas maneras, Roque no tenía mucho que decir. Posiblemente estaba esperando que lo convidara a tomar una copa.

Roque volvió a callar y pudo oír el impresionante final de Bobby Solo que cantaba como si tuviera un fierro caliente donde se supone que más duele.

—¿Vas a ir el sábado? —preguntó en un tono deliberadamente neutro.

—Sí, claro —dijo Roque cien metros más abajo.

—Nos vemos entonces.

Otro silencio.

—Chau.

—Chau.

Cortó.

El viejo Monteverde estaba preparando café en un calentador de alcohol. Requena se había dormido. Alguien discutía en el pasillo, posiblemente el vendedor de fantasías y fornituras.

—¡Prensa Agraria, buenas tardes! —gritó Orestes con el tubo en la mano.

Requena abrió los ojos despavorido y avanzó hacia el escritorio, tambaleándose. Orestes le pasó el tubo y salió precipitadamente.

Orestes descendió a la ciudad que resollaba en la noche con un millón de ruidos y si bien esto no es más que una frase en su hueca cabeza el corazón le dio un alegre puñetazo cuando salió a la calle y un soplo de viento vagabundo trajo el olor del río. Las luces parpadeaban encogidas en grandes nichos de sombras y encorvadas siluetas surcaban el aire empañado de otoño. Arriba, las frías estrellas se deslizaban en el fondo de un río oscuro entre pálidas riberas de cemento. En este tiempo su madre preparaba el ovolacto San Abel y el licor de los Padres Benedictinos.

Al fondo de la avenida emergía de lánguidos vapores azulados la cresta ojerosa de la Casa Rosada. Orestes apuntó hacia allí tarareando mentalmente “Sesión en lo de Pete

Pad" *, que es lo que se le ocurría siempre que se sentía fácil y liviano.

En el teatro Avenida daban "Alegrías de España". Las puertas estaban empapeladas con fotos de cantaores y maricas que arañaban el aire con sus manitos. Al lado, en el Hotel Español, un grupo de viajeros hablaba ruidosamente. Uno de ellos se volvió y lo miró con curiosidad porque Orestes se había detenido en la puerta y, una cosa trae la otra, silbaba "Sorta Blue", tratando de imitar al barítono combado de Ronnie Lang. Su rojiza cara salpicada de barritos sonrió con indulgencia y Orestes se quitó el sombrero como un vagabundo.

Veintitantos años atrás había estado con el viejo aguardando en esa misma recepción al abuelo Cirigliano. Su padre le decía abuelo, no sabía muy bien por qué. Era senador por la provincia y paraba en el España, como todos los copetudos del pueblo. Bajó una hora después, precedido por su tonante voz de predicador, que era como otra persona. El viejo se frotó los botines en el pantalón y lo empujó con el codo para que se tuviera derecho mientras la voz del abuelo cavaba grandes huecos en el aire.

Algunos minutos después apareció realmente el abuelo sosteniendo en sus manos invisibles y delicados objetos que movía de un lado a otro. En la misma forma sacudía la cabeza, gorda y sonrosada como la de un niño de pecho, saludando reposadamente para una parte y otra. Y aunque no había más gente que ahora ni el cuarto era más grande parecía alejarse, antes que avanzar, tal como si atravesara una multitud que se multiplicaba a cada paso de sus delgados y relucientes botines. En una de esas el abuelo los vio, toscos y sucios en el rincón más apartado, y sin que se le moviera un pelo, lo cual es otra frase ya que tenía una pelada que brillaba, y probablemente frotaba, como sus botines, avanzó hacia ellos con los brazos en alto. Su padre comenzó a hablar y el abuelo, que seguía salu-

dando, preguntó por su madre y la tía Rosa y ese loco de Ernesto y el viejo se conmovió tanto que se olvidó lo que realmente tenía que decirle.

Orestes agacha la cabeza y se pregunta dónde están esos días. ¿Dónde están esos días?

Cruzó la 9 de Julio a la zancadas ejecutando una verónica frente a un Volkswagen que entró y salió de la noche como un tejo encendido. Los letreros chorrearon espesas rayas de colores soldándose en una franja de fuego que se quebró sobre su cabeza cuando se detuvo o, mejor dicho, tropezó con el grupito de náufragos que rodeaban el semáforo. La cara del tipo que tenía al lado cambió del amarillo al rojo. Orestes se tocó el sombrero, confundido, y el tipo sonrió rojamente sobre un pálido fondo de caras y nuca igualmente rojizas. Los coches, es decir, un atropellado rumor de engranajes y ruedas y fosforescencias los cercó y los apartó y si la luz no cambia seguramente los habría reventado. Verde. La cara del tipo se endureció con un siniestro resplandor de kriptonita y Orestes saltó rápidamente detrás de las espaldas verdes.

En el Victoria, del otro lado de la avenida, pasaban por millonésima vez "El tango en Broadway". En el Tortoni, en la otra vereda, todavía ponían las mesas afuera. Algunos tipos estaban sentados allí, que es como estar sentado en el andén de una estación, y la gente iba y venía a su alrededor sorteando las mesitas.

Orestes se detuvo un momento frente a una casa de remates con una bandera roja en la cual estaba escrita la palabra HOY. Hoy, es decir, en este día, en el día presente. Bueno, la cosa era así, bastaba una descolorida bandera para señalar este día o cualquier otro como el día de hoy. Orestes tenía los bolsillos llenos de esas banderas y podía hacer flamear una de ellas sobre cualquier mugriento recuerdo. El abuelo Cirigliano, por ejemplo, avanza en este momento por el medio de la avenida con una de esas banderitas en la mano.

* De la serie de la NBC "Peter Gunn".

Un tipo de aspecto sucio y ajado como la bandera que colgaba a un costado de la puerta igual que un preservativo ofertaba un reloj pulsera que, en apariencia, era de oro, aparte de ser un reloj también en apariencia. “Señores, ustedes saben mejor que yo —decía con voz de bronca— que un triste sumergible vale 3.500. ¿Es o no es así, señores?” Hizo la pregunta apuntando con un dedo tembloroso en dirección a Orestes. Naturalmente, ninguno de los señores se tomó el trabajo de responderle. A los fulanos les daba lo mismo que les ofertara una pala mecánica o el Santo Sudario.

Un grupo de curiosos leía las últimas noticias en las pizarras de La Razón. Había un tornado en el golfo de Guinea y un atentado en Venezuela; una exortación del Papa y una amenaza de Johnson; la cotización del dólar al cierre del mercado de cambios y la temperatura. Orestes enarboló una imaginaria banderita con la palabra HOY, vagamente conmovido porque de alguna manera el mundo se preocupaba por tipos como el viejo y solitario Pino que no podía pasársela sin leer el diario. Las noticias iban y venían sobre su cabeza en el aire negro de la noche. Se gestaban como tormentas en algún rincón y de repente se lanzaban sobre el mundo y el viejo Pino (que es como decir el VIEJO Orestes) era importante porque tenía noticias de la gente.

Encendió un cigarillo y recién entonces advirtió que aquel pobre viejo le estaba hablando. Tenía un sombrero hundido hasta las cejas, un sobretodo raído que le llegaba a los tobillos, los pantalones metidos dentro de las medias y un par de zapatillas de basket. Por lo visto, hacía un rato que hablaba, no a él precisamente sino a cualquiera que acertara a oírlo. Era apenas un susurro debajo de las ventanas del mundo, y Orestes ladeó un poco la cabeza y después de un rato le pareció entender que el viejo decía siempre lo mismo, esto es, si tenía 15 pesos para volver a su casa (dijo casa, estaba seguro), una verdadera revelación si se tiene en cuenta que

un tipo, al menos, sabía con certeza a dónde mierda quería ir. Orestes le alargó un billete de 50 pesos pero el viejo siguió con la misma lata.

Girando y golpeando blandamente como un tronco a la deriva dobló por Perú, llevado más bien por la corriente ya que a esa altura había olvidado la cita con Silvia. Su cabeza, porque su cuerpo era un exhausto montón de trapos, flotaba en medio de la gente igual que una mancha de aceite.

Una bola líquida que reemplaza a su cuerpo revienta debajo de su cabeza en cámara lenta y Orestes zozobra entre humores y transparencias vagamente marítimas. Florida es una caleta rumorosa, un túnel submarino de formas y colores evanescentes. Un coño.

Un pedazo de cielo bloquea al fondo de la calle sobre el resbaladizo horizonte de cabezas que se hunden y levantan como las teclas de la Olivetti. “Orestes, ¿qué se hace este año?”, se pregunta repentinamente ansioso por ese pedazo de cielo que se ennegrece sin remedio. Es una de esas preguntas que trae el cambio de tiempo.

Un camino solitario, una brecha parda y granujienta, se abre en su cabeza. Es el camino que, saliendo del pueblo, pasa por el costado del cementerio entre los humeantes hornos de ladrillos (¿antes o después?) y que se interna justamente en un cielo remoto que cobija a un pueblo y gentes y distancias que nunca llegó a conocer. Jamás pasó de las primeras chacras.

Dos ricuras se abrieron paso meneando los culitos con aire desentendido, como si los desgraciados lo hicieron a su pesar, transportando graciosamente unas alcancías de lata que sacudían igual que un par de maracas. Otros 50.

Esta vez dobló por Viamonte costeano las ventanas del Jockey en dirección al bajo. Camina rápidamente animado por las sombras y el viento que despega su cabeza del suelo creando otra calle, un pasadizo secreto con un enjambre de lucecitas voluptuosas que parpadean en el fondo de un abismo. Si hubiera inclinado la cabeza habría visto el

rostro quebradizo de Silvia envuelto en una nube de humo. Posiblemente hubiera visto por primera vez a Silvia, realmente.

Al llegar a Leandro Alem se metió derechamente en el bar de la esquina y pidió un vaso de vino. Después entró en el baño y meó con la cabeza apoyada contra la pared. "Coria es puto" dice un letrero trabajosamente escrito a la altura de sus ojos. Más abajo hay dibujada una verga elemental y un número de teléfono. En cambio, a la altura de un hombre encogido las letras son más desproporcionadas. Hay un "Arriba Fidel" escarnecido con un trazo de mierda y un "Atchun Juden" que trastabilla después de la J. Desde aquel miserable agujero y detrás de la gruesa silueta de una chimenea ve un trozo de cielo estrellado.

Cuando sale pide otra copa. No hay nadie en el bar aparte del tipo que le sirve y otro sentado a una mesita con un pocillo pegoteado de café y una valija de cartón imitación cuero al lado de la silla. Está despierto pero absolutamente inmóvil. El letrero de la vidriera traza un arco sobre su cabeza y al rato parece que en realidad lo estuviera sosteniendo. Naturalmente, Orestes piensa en Pino y en el resto de los muchachos. Siente que, junto con el vino, le sube a la cabeza aquella viscosa piedad que siente por Roque y por todos los desgraciados en general.

Pidió otro vaso, pagó, lo sorbió de un trago y salió a la calle. Sus pasos son ahora más largos y livianos y como siga así rodará locamente hasta el fondo de la noche. De todas maneras no está lejos de allí porque después de cruzar el puente de Viamonte entre los huecos fantasmas amarrados a cada lado sólo queda una faja de luz a través de la cual empuja su sombra que resbala sobre el murete de la costanera y se enrosca debajo de sus pies!

Los faroles sobre el murete, por lo que parece, sólo alumbran para este lado. Del otro está el río, es decir, la oscuridad más negra y ese viento amargo que lo llena de ansiedad. Los faroles bajan en pendiente exac-

tamente uno detrás de otro, se desbandan a la altura de la Ciudad Deportiva y reanudan confusamente el camino un poco más allá, detrás de un brillo escarchado. Un resplandor más intenso se desprende delicadamente del conjunto y rueda hacia donde está Orestes. Es un Fiat 600 que, algo después, pasa escarbando la oscuridad con el motor a fondo. Las balizas rojas que señalan las crestas de las chimeneas en la usina del Dock Sur confunden otro poco la perspectiva. En realidad, solamente se ven unas lucecitas errátiles que destellan o se desplazan o simplemente cabecean a cada uno de sus pasos. Lo demás hay que imaginárselo.

Un barco abandona el antepuerto. Cuando vira al pasar la escollera las luces se enciman y no es más que eso, un puñado de luces que se hunden lentamente. Pero Orestes sabe que en esa porción de la noche hay un montón de gente que recorre bamboleantes pasillos, descende empinadas escaleras, confunde puertas, acomoda valijas.

Se quita el sombrero y lo sostiene en alto. Hacía unos años había tratado de conseguir una libreta de embarque. Fue una de tantas chifladuras. Anduvo de aquí para allá, teniendo la vela en una punta de oficinas. Cuando al fin estuvo a un paso de conseguirlo no supo qué hacer. Bueno, así era él, según Luisa. Nunca terminaba nada. Por ese mismo tiempo se metían en cualquier edificio, paraba el ascensor entre dos pisos y la besaba como un loco. En resumen, fue lo que se dice una época feliz. Cuando uno la tiene delante no lo ve. Pero después, en la distancia, le parece que fue feliz.

El viento lo rodea, lo aparta.

"¿Te das cuenta, viejo? —piensa mientras agita el sombrero—. Te has pasado la vida despidiéndote de las cosas".

Aparecieron la glorieta y el monumento a Luis María Viale. El viejo Viale flotaba en el aire verde de la cabeza a los pies. En la creciente del 40 el río casi se lo lleva de nuevo, sólo que esa vez no hubiera ido muy lejos. Parecía que caminaba sobre el agua. Duran-

te el verano los bañistas dejaban los bolsos y paquetes al pie de monumento y algún degenerado le colgaba cada tanto un forro de la mano que apunta al río.

El espigón del Balneario Municipal era una sombra borrascosa con algunos huecos escamosos que brillaban entre las copas de los árboles lo cual, en conjunto, lo hacía irreconocible. A la misma altura, pero del otro lado, brotaban del pavimento los blancos caballos mutilados y las hembras en pelota de la Lola Mora. En el verano todo esto, que ahora parece un escenario ruinoso, estaba lleno de esa gente que aparece, y posiblemente nace, con el calor. Las locas que se paseaban con aire de odaliscas, los tipos que hacían gimnasia sueca (la clásica y de la otra), los vendedores de helados, el viejo de los pastelitos, los muchachos que pateaban la pelota y a veces alguna cabeza, algún infeliz al que le habían robado los pantalones, los chicos de las hamacas voladoras, el fotógrafo con las llamas y el tipo con la locomotora de lata. ¿Dónde estarían ahora? Dondequiera que estuviese el verano, ese emplumado trotamundo.

Algo más allá, sobre una de las escalinatas que colgaba en la oscuridad, había un grupito de pescadores. Uno de ellos acababa de recoger la línea, un brillo líquido que colgaba de sus manos. Había enganchado dos míseros bagrecitos. Los desclavó, les quebró las púas y los metió en una bolsa de lona. El humo del pucho le arrugaba la cara y sus movimientos eran minuciosos y agarrotados, propios de los pescadores. Con la misma puñetera calma comenzó a revisar los anzuelos y a encarnar los que estaban limpios. Dos viejos discutían sin saltar una coma sobre las ventajas del hilo de nylon trenzado. Parecían estar en eso desde el otoño pasado. Tenían encendido un fuego y pateaban el suelo por turno.

El primer hombre revoleó la línea con apatrosidad y la disparó todo lo lejos que pudo. Algo después sintieron el ruido de la plomada al golpear el agua.

El hombre se frotó las manos y lo miró a Orestes.

—Está creciendo —dijo, como si acabara de oírlo en la radio.

—Sí...

Sacó una botella y bebió un trago. Después de pensarlo un rato bebió otro más largo y le pasó la botella a Orestes, que convidó cigarillos. El hombre habló del tiempo. Luego habló sobre la pesca de invierno. En este punto metieron la cuchara los dos viejos que discutieron abundantemente sobre las distintas variedades de carnadas y anzuelos. No llegaron a ningún acuerdo pero sí al final de la segunda botella. Uno de los viejos levantó la línea y pescó un bagrecito que hacía el mismo ruido que un resorte. El otro viejo avivó el fuego y puso la pava.

A esta altura de las cosas el hombre comenzó a hablar de su vida y los viejos ya no le prestaron atención. Habló sucesivamente de su mujer, que era hija de italianos y hacía muy bien los tallarines al fierro, pero nunca leía los diarios, de un amigo que lo había clavado, de un terrenito que tenía en Guernica y de una especie de reuma en el brazo izquierdo que no lo dejaba dormir.

Orestes aprovechó el asunto del reuma para hablar él también. Mencionó un cierto número de pomadas, unturas y tisanas porque justamente el invierno anterior le había dado por ahí. Esta circunstancia les pareció más bien una suerte y el tipo se golpeaba el brazo como si eso lo pusiera contento. Orestes ponderó por turno las virtudes de cada uno de aquellos remedios y de otros que se le iban ocurriendo a medida que hablaba. Extrajo una hoja de su libretita de direcciones y garrapateó dos o tres nombres, apoyando el papel en la espalda del hombre que despedía un olor salvaje. El tipo guardó el papelito en una cartera descocida y ahora le decía "hermano" y a ratos "che, flaco". En eso la línea pegó un tirón y recogió con grandes gritos. En el penúltimo anzuelo apareció un bagre amarillo de buen tamaño.

Para entonces Orestes veía las cosas de for-

mas y colores distintos y apenas si entendía las palabras que rodaban por su cabeza como cajas vacías. La cara del tipo volaba a cada rato por el aire y él mismo remontaba vuelo o se hundía en el piso. Tomó un mate y antes de devolverlo se agachó de golpe con una mano sobre el estómago pensando "Putá, me muero". Ellos le saludaron cortésmente creyendo que se despedía. El levantó una mano y trató de decir algo apropiado pero tenía metido en la boca un puñado de barro y el viento o lo que sea lo levantó por el aire y lo zampó del otro lado de la calle.

Remontó Brasil, cruzó el puente, que por suerte estaba atravesado, y salió al bajo después de cambiar unas palabras con el marinerito del portón que le mangueó un cigarrillo. Otro tipo lo paró en la esquina de Cochabamba y le pidió fuego. Orestes aprovechó para encender un cigarrillo. El tipo lo palmeó y estuvo por decir algo porque no le sacaba la mano de encima y lo miraba fijamente con los ojos cargados de vapores. Al fin lo soltó y trepó a los tumbos por Cochabamba, que en ese trecho se pierde en el cielo.

El piano del bar Unión golpea la noche tozudamente. Toca "Honey-suckle Rose" o en todo caso algo parecido a la manera de Fats Waller, nada menos. Orestes pasa por encima de las vías del viejo tranvía 48 que baja atronando por su recuerdo y se hunde en el pavimento igual que las vías. Un par de cuadras más allá dobla en los depósitos de "La Prensa" y sube resignadamente por Venezuela. ♦

Fragmento de la novela del mismo título que Haroldo Conti corrige actualmente y que aparecerá el año próximo. Hemos tratado de elegir un trozo que presentase cierta unidad temática y que, al mismo tiempo, sirviese como adelanto de la obra.

ARREPENTIMIENTO, cuento de Bernardo Carey

A Miguel Angel Bustos

Hacia calor y se movió inquieto en el catre. Yo le miré su rodilla cancerosa, ese boquete deshilachado que se le abría en la pierna, penetrando hacia el vientre, hacia el pecho, subiéndosele a la cabeza, derramándose sobre su cuerpo como un verde rubor, una marea pestilente empujada por el tiempo y la acción. El no me reconocía; pronto llegarían sus hermanas, su madre. Su mano izquierda reposaba sobre el cinturón. Era donde guardaba sus dólares. El cura que había venido desde Tartagal se inclinó sobre él: "Arrepiéntete, hijo mío". Arturo suspiró y el suspiro se le convirtió en un ronquido. Yo volví la cabeza hacia otro lado.

Arturo tenía treinta y siete años y el cuerpo podrido. Había nacido en San Pedro, provincia de Buenos Aires el 20 de octubre de 1930; su padre era teniente de la Gendarmería Nacional, su madre era alta y enérgica y tenía dos hermanas, pulcras, indiferentes. Por 1944 era un escolar modelo, orgullo y esperanza de la patria al decir de sus maestros pueblerinos. Pero ese año abandonó la disciplina académica y se escapó cuatro veces de su casa, hacia Buenos Aires, hacia sus versos nocturnos y secretos, su nueva máscara. Luego del primer momento de estupor ante esa conducta alocada, la madre, a cargo del hogar pues el Teniente consumía sus años en la frontera, aceptó su falta de amor y no lo hizo buscar por la policía.

Entonces —corría el año 1945—, asistió sin mucho entusiasmo a las jornadas de octubre. Durante los próximos cuatro años él preferiría el Paseo de Julio y los borrachos, a Mataderos y los obreros. La Universidad en la calle Viamonte, a la Secretaría de Trabajo en la calle Victoria. Muchos lo vimos con su

pipa desvencijada, con el hornillo hacia abajo ensuciando los manteles de los bares de la calle Florida, con su pelo teñido de verde, sus mocos líquidos que, graciosamente, se asomaban a su hermosa cara; con su cuerpo de provinciano, deseable y esquivo.

En esa ardorosa época de luchas universitarias él se mantuvo alejado de todo fluir político. Se lo veía con Pablo quien al encontrar brillantes los manuscritos que Arturo pergeñaba con pereza lo había salvado de su errante andar en busca de pesos por la ciudad y sus hombres. Lo solíamos encontrar borracho —decía que era su manera de defenderse de Dios y del tiempo, de esa mirada fija que hacía transcurrir las cosas. Le vimos en largas y azarosas caminatas para protegerse, son sus palabras, de sus versos y de Pablo. Hasta que, al fin, supimos que se acrecentó la tormentosa relación que vivía con Pablo: éste había abandonado a su mujer y a sus hijos por la belleza de los versos y por la ternura de la boca y del vientre de Arturo. Todo terminó precipitadamente: en 1949, Arturo fue blanco de dos tiros de pistola de Pablo cuando, en Montevideo, le dijo que estaba harto de su amor.

Mirando la nuca del cura me preguntaba de qué debía arrepentirse Arturo. Pensé que en vano me había venido desde San Miguel de Tucumán, que iba a perder lamentablemente esas horas lejos de los cañeros y de la lucha. El cura insistía con el arrepentimiento y una primitiva urbanidad me impidió sacarlo a empellones de la carpa. Realmente Arturo de qué tenía que arrepentirse; ¿De sus amores con Pablo? ¿De sus borracheras? ¿De sus violaciones? ¿O quizás de su signo de estudiante modelo? ¿De sus poemas deslumbrantes?

Yo estaba seguro de que de sus poemas ya se había arrepentido, que había olvidado por completo el arte de escribir durante los turbulentos años que siguieron a la pelea con Pablo. Eso creo se dijo en los círculos universitarios y casi inmediatamente (¿el mismo día 3 de mayo de 1949?) me comentaron que

había actuado como “entregador” en el asesinato de Ezequiel de la Hoz, presunto homosexual de la calle José Antonio Pacheco de Melo. También se contó que al mes siguiente en la zona ferroviaria de la estación Saldíes, frecuentada y habitada por toda clase de individuos que vivían marginados no sólo de la ley sino hasta de las más elementales condiciones humanas, entre delincuentes vagabundos de toda laya que habitaban en los hoyos abiertos entre las vías del ferrocarril y donde los vagones estacionados sirven de techo para este submundo de delito y de degradación, él, Arturo, había cometido un crimen innominado e incalificable que le reportó una ganancia con la que comenzó a llenar su famoso cinturón. Incluso se dijo que fue novio de Stella Maris Gualco, muchacha de 21 años, con quien perpetrara varios asaltos en la zona de Floresta hasta que, por su infidencia, ella fuera detenida en el salteamiento al taller de joyería y oficina de importación ubicado en el noveno piso, departamento B, del edificio de Callao 449. Que bajo el apelativo del “Poeta Gitano” integró el grupo de jovencitos que alevosamente mató al subjefe de la Comisaría 84º, subcomisario Osiris Adalberto Venas. Y que, por fin, a fines de 1949, fue incomunicado durante treinta días por haber confesado ser el atacante de siete mujeres en sucesivas noches del pueblo de Avellaneda, mientras entre los policías se corría el rumor, la maledicencia de que era un comediante al que sólo le interesaba la plata.

Ahora, en 1967, yo lo miraba mientras me llegaba desde afuera el incesante ruido de las máquinas perforadoras. Arturo parecía haberse sosegado, ya no gemía, quizás se debió a la llegada de su madre que ocupó un lugar junto al cura que, con la cara resquebrajada por el esfuerzo, se lanzó nuevamente: “Arrepiéntete”. ¿De sus actos viles o de sus poemas?, le preguntaría yo a ese cura. Pero tragué saliva, saqué el pañuelo y me sequé con él los sobacos sudados.

Realmente no era arrepentimiento lo que le pedían; era volver a elegir, volver a 1949

cuando echó una mirada sobre la Argentina y con el corazón alegre y los labios palpitantes de presentimientos ante al tiempo que le abría sus carnes pálidas, largó atrás los versos y las deprecaciones barriales y se enganchó como voluntario para la guerra de Corea. Luego peleó del lado de los franceses en Dien Bien Puh, fue el brazo derecho de Mossadegh, y anónimamente integró el ejército de Castillo Armas en Guatemala. En 1958 se cruzó conmigo en La Habana; no lo pude interesar en otro tipo de acción, estaba viviendo la vida que había imaginado. Partió para Panamá con el cinturón casi lleno de dólares y puso un almacén que servía a la zona del canal mientras vivía con la Gorda Rosa, hija putativa del licenciado Parra, que servía de pantalla para sus abrazos tropicales con Chico Pedro, compañero y consuelo, y con otros adolescentes, niños desaprensivos y disipados, que le entrelazaban las piernas al dormir, apretados, sin pedir nada en cambio.

Y ahora en Salta, en ese desierto, con este fracaso de la muerte delante de él. Fracaso porque muere, porque debe arrepentirse. Pero yo no sabía muy bien de qué. ¿De los otros, quizás? En el puerto de La Habana cuando quise convencerlo me había explicado que él nunca le había dicho a los hombres que se maten entre sí, que se entregaran a los hechos de la vida, pero puesto que era así —y aquí una sonrisa cruel cruzó su cara— él simplemente estaba tratando de sacar de ello todo el provecho posible. Me había puesto una mano en el hombro —era un poco mayor que yo y me veía tan entusiasmado con Cuba— y agregó que pensaba como en 1949, que con una buena ganancia neta, hasta quizás podría un día dejar de trabajar y casarse con una rica huérfana. No. No se arrepentiría por los otros.

56 No era de los que se entregan a alguien y menos a ese cura cariacontecido que se abalanzaba sobre su cuerpo, sobre su cáncer, buscando su alma. Avancé hacia su sotana, lo tomé del hombro, lo hice girar. “Estúpido”, le dije. Yo desde la entrevista en La

Habana conocía su secreto y podría agregar: “Su problema fue hacer monstruosa el alma”. Pero ese curita sudoroso nada entendería. Lo largué y me quedé en una punta de la carpa. ¿Cómo explicarle que mediante sus versos Arturo había creído hinchar el alma, deformarla, hacerla enormemente vituperable y perversa, globosa y gorda? Hasta que descubrió en 1949 que esas imágenes, esa literatura, lo vaciaban, lo robaban, realmente. ¡Qué excitado se ponía al contarme cómo había abandonado sus hermosos versos, cómo eligió enriquecer su cinturón y estrechar todos los días un corazón desconocido!

El cura estaba nervioso, ese hombre se le escapaba; levantó la cruz: “Arrepiéntete”. Y con la muerte delante de sí, la elección por la vida volvía a repetirse.

En el mismo instante en que murió Arturo abandoné el campamento rápidamente. Su familia admirada ante la cantidad de bienes que quedaban en sus manos y desconcertada con los problemas legales que creaba el cuerpo y su entierro, no volvió a la vieja casa de San Pedro hasta una semana después. En el interín pude retirar la única copia que quedaba de los versos de Arturo, violentando una ventana. Yo estaba nervioso. No pude esperar a llegar a mi casa. Estaban envueltos con un forro de color azul y con un cordón. Los quemé de inmediato junto al camino, tres kilómetros antes de entrar a Tucumán. ♦

macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedoni

OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

- **Romancero de la Resistencia española (1936 - 1965)**
Compilador: Darío Pucini -
Encuadernado, con numerosas
ilustraciones - 516 pp. -
Edic. Era
- **Enciclopedia Universal Damon**
10 tomos encuadernados
- **Obras Completas - S. Freud -**
Bibl. Nueva - 3 tomos
- **Manual de psicología del niño**
Carl Murchison - **Ed. Fran-**
cisco Seix
- **Química orgánica Superior -**
Fieser y Fieser - 2 tomos -
Grijalbo
- **Estética - G. Lukács - Tomos**
I al IV - **Grijalbo**
- **Historia social de la literatura**
y el arte - A. Hauser - Guar-
darrama - 3 tomos rústica
- **La estructura de la persona-**
lidad - Learch - Scientia
- **Psicología social - Learch -**
Scientia
- **Teilhard de Chardin - Obras -**
Taurus

D. E. A. s. r. l. -
Distribuidores
Rivadavia 1711 - Bs. As.

SURREALISMO: AL ORDEN DE LA NOCHE AL DESORDEN DEL DIA, por Jean Schuster.

(Después de la muerte de Breton el grupo surrealista francés publica una nueva revista, L'Archibras, dirigida por Jean Schuster, cuyo primer número apareció recientemente, y en cuyas páginas se continúa la línea de un pensamiento que no ha cesado de ahondar en el sentido de una liberación total del espíritu y de la exaltación de la dignidad poética del hombre.

Ante la desaparición del gran orientador del surrealismo, Schuster plantea algunas de las más inmediatas direcciones a seguir por el movimiento. Extractamos a continuación algunos de los párrafos de ese artículo, considerando que él mismo sobrepasa ampliamente los límites de una circunstancia local para encarar algunas cuestiones capitales de la poesía y del arte actual.)

El surrealismo acaba de ser sacudido en la totalidad de su ser y se plantea la cuestión de su continuidad o no. Cuestión cuya gravedad excluye del debate a los periodistas, a los cronistas literarios y pensadores de magazines. Ese semimundo ha dado, estas últimas semanas, su plena medida. Pero a nosotros nos repugna enjuiciar a una corporación que, apenas con algunas excepciones, hace de la vulgaridad su regla y del falso testimonio su costumbre.

Pero le queda en cambio al surrealismo el reconocerse afinidades bastantes numerosas y bastantes profundas con hombres que no hacen suyas todas nuestras exigencias, o que acuerdan a algunas de ellas una prioridad que nosotros le rehusamos, o incluso que prefieren la soledad para mejor precedernos o seguirnos, qué importa. Seres de rigor, de lucidez, a quienes volvemos a encontrar en los momentos de extrema tensión; entonces, la línea divisoria entre lo accesorio y lo esencial se traza con toda evidencia, tanto para ellos como para nosotros.

Y quedan también energías nuevas y ardientes que arrancan cada día un jirón del sombrío telón bajando. Tanto desde Francia, desde el mundo llamado "libre" como desde el mundo llamado "comunista", la orden es la misma: proseguir el cumplimiento de lo que Dionys Mascolo, en un artículo de gran hondura, sitúa como el *proyecto* surrealista. Orden, es decir, intimación, la única que aceptamos, sin que haya de nuestra parte ni una sombra de humildad. Viniendo

de aquellos que disponen de una capacidad inalienable de rebeldía, tal intimación estimula, por el contrario, el orgullo que ponemos en disputar a la muerte la parte más bella —la de las ideas.

El juego combinado de los planos en los cuales actuamos define el volumen de la audiencia surrealista, limitada también por el cuidado constante de sustraernos a los criterios en uso entre los profesionales de la literatura, las artes, las ciencias o la política. Sobre este punto, en todo caso, que no se esperen innovaciones.

Entre los diversos escollos que habrán de evitarse, el más peligroso, el más amenazante es la eventualidad de una supervivencia puramente formal: la supervivencia del signo a la cosa significada, tantas veces denunciada por Breton como la peor enfermedad del espíritu, hasta el punto de que el propio surrealismo corre el riesgo de ser contaminado. Inversamente, la conciencia que cada uno de nosotros toma de ese riesgo no puede dejar de estimular las iniciativas, de despertar el poder creador, de facilitar el paso de lo informulado a lo formulado.

La correa de transmisión entre lo individual y lo colectivo —y quizás esto sea, al mismo tiempo que un engranaje vital de la actividad surrealista, su característica más original— ha sido tendida, ni demasiado tensa ni demasiado floja, de una vez por todas. A este respecto, los medios de forzar el desarrollo del surrealismo dependen, en gran parte, de la determinación de cada uno a forzar sus propias cerraduras.

Y agregó: ¿quién de entre nosotros no se siente, en adelante, como depositario de un acrecentamiento de la conciencia, y no está listo, al mismo tiempo, a ampliar el campo de su disponibilidad?

No iremos a consultar a los augures. El sentimiento de que el timón no se ha roto nos sirve para tomar mejor la ola que desborda:

Ce n'est rien: j'y suis, j'y suis toujours.

El surrealismo tendrá y no tendrá el mismo rostro, es la menos ingenua de nuestras certidumbres.

En arte y en poesía la trayectoria surrealista se distingue, por una parte, de la actitud realista que sólo se propone la sumisión de los creadores a la oportunidad, y por la otra, de la actitud irrealista, que elude esa oportunidad por petición de principio. Como nosotros oponemos, con una convicción creciente, a las teorías marxistas del reflejo y de la superestructura, la directiva de Rimbaud: "La poesía no rimará más la acción: ella la precederá", se deduce que todas las intervenciones surrealistas, incluso aquellas que parecen exteriores a nuestro dominio específico, se quieren a la vez efectos determinados y causas determinantes. Así será hasta nueva orden, es decir, hasta el momento en que la necesaria revisión de la causalidad clásica se apoye en una metafísica menos sumaria. Por ahora, la racionalidad del proceso engendrado por esas intervenciones (determinadas de hecho, determinantes de intención) nos importa en el más alto grado. Aunque disguste a los ne-

otros especialistas de la agitación por la agitación, continuaremos observando, con Lautreamont, el fenómeno que se produce (precisemos: nos hallemos o no en su origen) y no dejaremos de buscar sus leyes.

Ya es tiempo de recobrar el uso dialéctico de la palabra circunstancia. La malversación de la cual ha sido objeto consiste en que se la hace designar solamente la realidad exterior, según un corte practicado, en desprecio de toda objetividad, por los comisarios del nacional-comunismo. Ahora bien, no es necesario ser surrealista para convenir que un acto del espíritu —ya sea de representación, de interpretación o de creación— es el resultado de un cambio entre el mundo interior y el mundo exterior y que las circunstancias que condicionan tal acto, como aquellas que corren el riesgo de ser condicionadas por él, son el encuentro, en un punto determinado del proceso histórico, de los datos más inmediatos de la realidad interna y de la realidad externa. La referencia hegeliana es suficiente para confundir a ciertos abogados de la "poesía de circunstancias", suponiendo que alguna vez hayan tenido la preocupación de ajustar sus tareas de propaganda a la filosofía que ellos suponían poner en práctica.

...el surrealismo, en tanto que interrogación del mundo día a día, inscribe de manera permanente la cuestión de lo racional y lo irracional. No sólo no aceptamos la idea de que lo irracional no es más que un estado, partiendo de que su irreductibilidad a la razón es sólo provisoria y que, en definitiva, tiende a ceder, a convertirse en racional, sino que teniendo en cuenta la idea de que el campo irracional es ilimitado, reconocemos en él la posibilidad de un progreso poético constante e infinito. Aquí se inserta la concepción surrealista del arte, concepción absolutamente inadmisibile, convengo en ello, para quienes no hayan liquidado, entre sus hábitos mentales, el más viejo, el más occidental y el más fatigante de todos: el que se desprende del principio de contradicción.

La obra de arte —poema, cuadro, objeto— por poco que ella sea un producto de la representación mental, entra, tan pronto concluida, tan pronto puesta a punto, en un proceso de racionalización. Por ahí comienza a pertenecer al mundo objetivo, lo que le confiere como una especie de dignidad práctica. Pero en la medida en que es llamada a revelarse sucesivamente a hombres que abrieran los ojos ante ella en épocas diferentes, en la medida también en que el mismo hombre podrá encontrarla en períodos diferentes de su vida y recibir de ella una luz de intensidad igual, pero diferentemente refractada por el juego de las circunstancias, detenta el poder de perpetuar su propia carga de irracional y de instaurar una red de comunicaciones subjetivas de las cuales la densidad y la eficacia, como freno del proceso objetivo de racionalización, dependen de eso que hacemos bien en llamar el genio.

La crítica de buena fe —una enumeración que cu-

briera cuarenta años casi no excedería de dos o tres líneas— observa que el surrealismo no puede ser considerado como una escuela (literaria o plástica) por el hecho de la diversidad de *factura* que caracteriza las realizaciones de quienes se incluyen en él. El lazo común a todas las realizaciones surrealistas está en el método mismo que consiste en dejar jugar libremente la representación mental desprendiéndola, con la mayor amplitud posible, de la percepción física. De este modo el modelo interior no puede menos que revestir la apariencia de lo *único*, moverse en una luz *única* e instituir con el espectador (el lector) una comunicación *única*.

Ocurra lo que ocurra, la actividad de reflexión en el surrealismo, seguirá a la actividad de creación y se situará en relación a ella como necesaria y dependiente.

El mundo, lo que de él es dado como real y pasa por tal a los ojos de la mayoría, ha aumentado su presión desde que se ha aflojado la presión revolucionaria. Las naciones, por divididas que parezcan en tres bloques de igual fuerza, viven sobre un principio común, la dominación, a la que tratan sobre todo de acrecentar sobre sus propios dependientes; todas las consideraciones políticas se vacían ante el peso adquirido por el principio de realidad en la organización social actual y en la vida psíquica que ella condiciona. Herbert Marcuse ha introducido, para designar esta forma hipertrofiada del principio de realidad la noción del *principio de rendimiento*. El principio de rendimiento, agente de la dominación, ya no deja ninguna esperanza de conciliación dialéctica con el principio de placer. Los dos términos no se afrontan con armas iguales. En consecuencia, la misión surrealista en la actualidad no puede ser más clara: consiste en reunir, a pesar de las divergencias secundarias, las energías que contribuyan a minar el principio de rendimiento o a vigorizar el principio de placer.

Frente a la grave situación creada al espíritu, obligado a errar del trabajo alienado a la industria de la cultura, la poesía surrealista bien podría pasar por una emanación conciente del principio de placer. El lenguaje que ella inventa tiene el valor de un acto de puja y da la esperanza de que, en el plano mental, la fatalidad pueda ser frustrada.

Teniendo en cuenta la intensificación de los poderes represivos, por una parte, y el retorno ofensivo de la gratuidad literaria, por otra parte, el surrealismo acuerda una prioridad absoluta al acto de imaginación. La imaginación es la soberana real de la vida. Nosotros guardamos en el corazón el secreto de su legitimidad oscura y cierta.

“La imaginación, escribe Marcuse, encara la reconciliación del individuo con el todo, del deseo con su realización, de la dicha con la razón.”

El pensamiento surrealista, en a medida en que ambiciona orientar la transformación del mundo, tendrá, entre otros objetivos inmediatos, el de demostrar que

la teoría marxista del arte, anonadada por los discípulos, debe ser sometida a una crítica implacable, *dispuesta a buscar en el marxismo mismo* los elementos más convincentes. A la objeción de que así abrimos las puertas al eclecticismo, respondemos que si nosotros condenamos el eclecticismo de los *valores*, hacemos del eclecticismo de los *métodos* la condición de toda aproximación seria a la verdad.

La exploración sistemática y apasionada del inconsciente, la certidumbre de que lo que nos oculta aún es infinitamente más rico que lo que nos ha dado no suponen, de ningún modo, el renunciar, en el acto poético mismo, al ejercicio de las facultades conscientes. La práctica de la escritura automática es un caso límite. Ella continúa siendo para nosotros, rondados como estamos por sus encantos y sus peligros, la voz alternativamente descorazonadora y exaltante que no desesperamos de oír a un nivel que todavía no ha sido alcanzado. Sin embargo, está claro que no nos quedaremos en una situación de espera. En el consciente el fluido poético circula también, menos libre es verdad, pero el surrealismo intenta captarlo y hacerlo vivir. Creer que podría ser de otra manera sería ir contra un dato fundamental, según el cual el aparato psíquico del hombre estaría primitivamente unificado y la poesía sería un medio de recobrar la unidad perdida. Tal proposición implica —lo cual es de suma importancia— que no se recurra a las facultades conscientes a título de freno, de correctivo o de contrapartida, sino al contrario, como excitante de las facultades conscientes.

Lo que se ha dicho es más importante que lo que no se ha dicho. Lo que queda por decir es más importante que lo que se ha dicho. ♦

Carlos Drummond de Andrade

CANCION INMOBILIARIA

Mi edificio Itabira
que está en la Avenida Copacabana, y añora y mira
una colina lejana;

ni eres mío ni de aquella
vaga ciudad en el mapa-
mundi, donde la amarilla
mancha en el tiempo se funde.

Ni tampoco de tus dueños
eres, que por entre calmos
sueños te usufructúan
como el muerto a siete palmos.

Mi edificio Itabira
todo en abstracto concreto,
vas cumpliendo con tu oficio
al ir siendo mi retrato.

64

Yo soy, en verdad, tu nieto
por el tamaño. Ah, qué extraño
abuelo tan desafecto
de una chinesca crueldad.

Recuerdas el mundo muerto,
vives en negro minerio,
huerto de penas, orfebres
del hierro en que me desmiembras.

Ay, Itabira, refrán
del nó, que en el alma estira.
Oigo, edificio, en tu vano
de sombra esquiva, tronar

mis pasos en la escalera
de la terraza, a la nada.

EL REMEDIO

¿Por qué murió aquel hermano
que hace poco jugaba en el cuarto
sin ninguna señal en la cabeza?

Hace poco jugaba en el cuarto.

Fue sólo tiempo de arder en fiebre
y de recetarle el doctor
un remedio que no había.

La larga espera de la encomienda
por el correo, y cuando vino
en el lomo de burro, al trote

65

la muerte había besado al chiquillo.
Doña María dice que es el destino.

H A L L E Y

El sol va disminuyendo
de tamaño y calor e interés a tu alrededor.
Hay menos razones de reír y hasta de llorar.
Alguien toca —tal vez— el timbre.
¡Rápido! No hay más tiempo para que te vistas,
el barco sombrío impaciente en la calle.
Todo es como si no ocurrido,
pues después de ocurrir - ¿qué quedó?

Ah, sí, quedó Halley
iluminando de punta a punta el cielo de 1910.

El chiquillo Murilo Mendes lo contempla en Juiz de Fora,
el chiquillo Marqués Rebelo en Villa Isabel,
el chiquillo Carlos campo adentro en Itabira
los tres absolutamente fascinados
como lo contemplara en el Bravante en 1302 el chiquillo
Ruysbrock-el-Admirable.

Halley volverá.
Halley vuelve siempre
con la puntualidad comercial de los astros.
Poco importa que sean otros los chiquillos que han de verlo en 1986.
iluminando de punta a punta
la noche de la vida.

CORPORAL

El arabesco en forma de mujer
balancea hojas tiernas en lo albo
de la piel.

Transforma muslos en ritmos,
rodillas en tulipanes, y danza
reposando. Ahora se inclina
en túrgidas, prominentes colinas.

Todo se acuesta: es una tierra
sembrada de minerales redondos,
brazaletes, anillos multiplicados,
mandolinas de dulces nalgas cantantes.

Donde termina el movimiento, nace
espontánea la parábola,
y un círculo, un seno, una ensenada
hacen fluir, ininterrumpidamente,
la modulación de la línea.

De cinco, diez sentidos, se infla
el arabesco, manzana
pulida en el rocío
de cuerpos que se enlazan y desatan
en curva curva curva bien amada,
y lo que inventa el cuerpo es cosa alada.

(IN) MEMORIA

De cacos, de agujeros
de hiatos y vacíos,
de elipses, de psíos
se hace, se deshace, se hace
una incorpórea faz,
resumen de existido.

Apúrase el retrato
en la misma transparencia:
eliminando cara
situación y tránsito
súbitamente vara
el bloqueo de la tierra.

Y llega hasta aquel punto
donde todo es molido
en el almirez de oro:
una europa, un museo,
el proyectado amar,
el concluso silencio.

S U B

repticio
mergido
consciente
liminar
marginal
desarrollado
dividido
alterno
sirviente
vencionado
delegado
versivo
lunar
tegmini fagi

FALTA POCO

Falta poco para acabar
el uso de esta mesa por la mañana
el hábito de llegarse a la ventana de la
izquierda
abierta sobre enjuagadoras de ropa

Falta poco para acabar
la propia obligación de ropa
la obligación de afeitarse
la consulta a diccionarios
la conversación con amigos por teléfono.

Falta poco
para acabar de recibir cartas
las siempre postergadas respuestas
el pago de impuestos al país, a la ciudad
las novedades sangrientas del mundo
la música de los intervalos.

Falta poco para que el mundo acabe
sin explosión, sin otro ruido
fuera del que escapa de la garganta con la
falta de aire.

Ahora que él estaba empezando
a confesar
en la bruma su semblante y melodía.

(De los libros: "Viola de bolso, novamente encordada" y "Boitempo". Traducción de Manuel Graña Etcheverry.)

EL MOVIMIENTO PRAXIS EN BRASIL, por Edgar Bayley.

Hace ya más de seis años que surgió en Brasil el movimiento *praxis* de poesía, y hace más de tres que se publicó su plataforma número uno. Lo constituyen 14 jóvenes poetas, entre ellos Mario Chamie, Yone Giannetti Fonseca, Armando Freitas Filho, Adailton Medeiros. Se proponen una reformulación procesológica y axiológica para la superación de sus antinomias y anuncian la iniciación de "otro momento dialéctico". No tienen inconveniente en poner a contribución de sus exposiciones doctrinarias expresiones extraídas de la cibernética, la organización de empresas y la economía y sociología del desarrollo.

El principal teórico del movimiento *praxis* es Mario Chamie. "La necesidad de instauración —esta palabra es muy importante para el movimiento— de un comportamiento *praxis* surgió del análisis de los núcleos tradicionales de producción literaria." Ocurre que llegaron "a verificar que esos núcleos actuaban siempre bajo una constelación de dogmas o cánones disfrazados". No constituían un sistema creativo. Su objetivo no era convertirse en un sistema proyectado de mediación de los acontecimientos y de las situaciones vivas, sino afirmarse a sí mismos. Surgían como cosas acabadas. No hacían como hace la realidad, no se abrían a una dialéctica interna. Un hecho, una persona, una cosa no se agotan en un significado aislado e intransferible. Todo lo que está inserto en un contexto de interrelaciones se contradice y se supera. Ese proceso es el que confiere dinámica a la realidad. Y el nombre de ese proceso es *praxis*. Los núcleos tradicionales trasponen mecánicamente datos de la actualidad a sus esquemas formales. Al comprobar tal situación los nuevos poetas entendieron que lo importante era estar dentro de los acontecimientos y exteriorizar en los textos la dinámica de sus contradicciones. Por lo tanto, el poeta *praxis* no escribe sobre temas. Parte de áreas (sea un hecho externo o una emoción). Y tiene en cuenta lo siguiente: los significados y contradicciones posibles y actuantes de las áreas elegidas; el vocabulario (al margen de la subjetividad dominante del autor; la sintaxis exigida por la manipulación de ese vocabulario); la semántica implícita en toda sintaxis organizada; la pragmática: del mismo modo como el lector partió del área y de su vocabulario para llegar al texto, el lec-

tor partiendo del texto puede *redimensionar el trabajo*, promoviendo otros niveles significativos de comunicación. Praxis pretende constituir un permanente hacer y una actualidad permanente, ya que parte del centro de los acontecimientos vivos hacia la creación de un lenguaje mediador y adecuado. Praxis es el comportamiento crítico y creativo por el cual autores y lectores, dotados de una nueva conciencia de producción y de lectura se sitúan dentro de acontecimientos, cuyas contradicciones internas y proyecto de superación rebelan y exteriorizan en textos o en otros sistemas de comunicación.

Sorprende un poco el interés que pudieron concederle a Max Bense. En cambio resulta justificada la importancia que le otorgan a Cassiano Ricardo.

En general, parecen creer haber encontrado un método que permite superar tanto la literatura llamada popular como el vanguardismo formalista. Las formas-contenido de mediación de los autores praxis estarían en camino de lograrlo. Hay cuatro categorías de poetas: 1) los instauradores-productores: son aquellos que producen incorporando en sus productos la dinámica y el procesamiento de los datos nuevos y actuales del contexto (praxis); 2) los productores: son aquellos que asimilan el proceso anterior y aprovechan su experiencia de artesanos para realizar su obra dentro de los límites previstos de un movimiento; 3) los existentes: son aquellos cuya presencia cuenta siempre en el contexto como un factor de inercia dialéctica porque reproducen lo que ya fue producido; 4) los insistentes: los que llaman a todas las puertas e insisten junto a las demás categorías. Desorientados. Epígonos periféricos.

¿Es esto convincente? ¿Sirve para que algunos poetas vivan, produzcan y promuevan poesía? Parecen hallarse en la dirección cierta, pero se nos ocurre que estas ideas podrían expresarse mejor (en caso de que fuese necesario expresarlas). ♦

AMBIVALENCIA DEL MITO, por Carlos Astrada

1. LOS MITOS GRIEGOS

Originariamente la vida y la cultura griegas han surgido —como lo explica J. Burchardt— del océano del mito y sobre él se han mantenido y desarrollado. El nexo entre el mito y los dioses griegos así como la relación entre la religión y el mito es inicial, originaria en la vida griega. Pero paulatinamente la vida y la cultura griegas se han ido asentando en la tierra firme de las facultades intelectuales. Así ellas hicieron su camino del mito al *logos*. El advenimiento del *espíritu* griego supone el recorrido de este largo camino que arranca de las tradiciones religiosas y míticas.

Walter F. Otto, el genial intérprete del mundo griego y sus dioses, ha esclarecido el carácter esencial del mito. El mito significa “la palabra” y él enraiza en el tiempo. Según Otto, el mito es, pues “testimonio de lo que era, es y será”. Esta es la definición paradigmática que Otto nos brinda en su magnífica obra *Die Gestalt und das Sein-Gesammelte Abhandlungen über den Mythos und seine Bedeutung für die Menschheit*, 1955. El mito, como “la palabra”, es creador de realidades. En su núcleo es acción, actividad. Aunque el mitologema es proto-historia, al perdurar se temporaliza y toma en su constante actualización el camino de la historia.

2. LOS DIOSES GRIEGOS

Otto, en su magistral obra *Die Götter Griechenlands* —un verdadero desafío contra la exégesis corriente— nos muestra, siguiendo el

camino abierto por Hölderlin que los dioses griegos patentizan un ser, aun más, que ellos son formar *objetivas* del ser. Hölderlin fue el primero en concebir los dioses griegos, no como meros símbolos y alegorías, como productos de la fantasía, sino como configuraciones esenciales del ser, como formas concretas y diversas, expresión del todo viviente de la naturaleza, de la *physis*. Planteando el problema de la esencia con respecto a los dioses de Grecia, Walter F. Otto enuncia simplemente: "*Los dioses son*" es decir, existen en el ámbito del ser como formas suyas. Ahonda la huella de Hölderlin e ilumina plenamente el genial hallazgo del poeta.

Cuanto más claramente los dioses griegos tornan patente su "ser" tanto más la religión griega, en oposición a todas las religiones caracterizadas por la entrega ilimitada del sentimiento y por el comportamiento subjetivo y anímico, es una religión del conocimiento objetivo. Esto como antecedente del surgir de la "religión del espíritu" signa el comienzo de la época mundial europea, y el proceso de alumbramiento que ello entraña, es lo que nos enseña Otto. En radical contraste con la idea de la religión de los griegos como *creencia* que partiendo de un supuesto erróneo nos ofrece Wilarnouvitz-Moellenderff —en su obra *Der Glanze der Hellenen*—, Walter F. Otto fundamenta y explicita su interpretación de la religión de los griegos como religión del conocimiento objetivo. Según su penetrante y sugestiva interpretación, el nacimiento de la religión del conocimiento objetivo es el resultado de una lucha, la que precede al surgir del mundo de los dioses homéricos. A los dioses olímpicos hay que concebirlos a partir de la diferenciación hesiódica y esquileana entre "antiguos" y "nuevos" dioses. A los primeros pertenecen las originarias potencias demoníacas y caóticas, es decir, los Titanes, los "elementos", las formas de la noche y del reino de los muertos, los espíritus malditos, los horrores del Hades. Sobre ellos vencen los dioses olímpicos como manifestaciones del día

y de la claridad, como asimismo vence el espíritu varonil sobre lo terreno femenino. "La inmensa significación de este drama de los dioses fue sentida aun largo tiempo después. Todavía en las tragedias de Esquilo aparecen las antiguas potencias con terribles acusaciones contra los "nuevos" dioses, y sólo con esfuerzo pueden ser reconciliados"¹. Merced a y a través de la fuerza creadora desencadenada por esta lucha entre los dioses ha surgido la "religión del espíritu", como comienzo de la era europea mundial. A este imperio del *espíritu*, Otto vincula la pervivencia de las manifestaciones del mito. Como Otto explica: "El auténtico mito... es siempre espiritual, es decir, él no surge para ningún ensueño del alma, sino para la clara visión del ojo del espíritu, el que está abierto hacia el ser de las cosas"².

3. MITO Y CONOCIMIENTO

En el mundo griego el mito fue reconquistado por Platón, quien le dio forma literaria. Ya en la época de la juventud del filósofo, el mito griego había muerto.

El mundo mítico fue destruido cuando el intelecto se situó por encima del mundo y de los dioses; también el arte se colocó por sobre el culto. Contribuyeron asimismo a la caducidad del mito los individuos que, como el propio Platón lo documenta, se colocaron por encima del Estado y de las Leyes. Es la época en que prevalece la inteligencia y sus dictados, como la sofística o el iluminismo.

La proposición de Protágoras sobre el *homo mensura* es una cabeza de Jano. Ella mira, a la vez, hacia el esplendor de las facultades humanas y hacia lo cuestionable de toda medida. El hombre ha alcanzado su acabamiento y estado final como "medida de todas las cosas", dando lugar a una nueva medida, como una exigencia a planear por encima de todo lo reputado como válido. La creencia de los sofistas en el poder de la *Techne* o de la *Epistème* para la forja del tipo humano deseable como valioso se transforma después en los postulados éticos de Só-

crates. Platón recoge en su pensamiento a ambas corrientes, la sofística y la socrática y las hace concordar en la tendencia a alejarse del Estado, de los dioses y del mito.

4. LOS MITOS DE PLATÓN

En el *Protágoras*, diálogo que señala casi el comienzo de la actividad literaria de Platón, brilla el sofista como un mito. Al sofista Protágoras se ofrece una doble vía hacia el conocimiento y la ilustración, es decir, a través del mito y del logos³. Para Protágoras, lo mismo que más tarde para Platón, el mito significa fábula, leyenda. Sólo que, para el último, el logos surge como ideal metódico, que estimula la constante actualización de la fuerza innata del conocimiento. En el diálogo platónico el conocimiento es impulsado por el progreso de la dialéctica⁴.

Platón, por la sustancia que él insufla en la fábula y la leyenda, sublima la significación de la palabra *mito*, significación que desde entonces queda para siempre unida a éste. Por el mito asimismo surge como método una forma de calco, de parábola, de algo arquetípico, que se presenta como verosímil. Protágoras, el sofista, deja la alternativa para elegir el *mito* o el *logos*. Para él, el mito no es nada más que un modo de expresión. En cambio, para Platón no existe ninguna posibilidad de elegir. El bosquejo externo —expresivo del mito del sofista— su forma literaria es también la forma literaria platónica. Un mito de transición entre el período medio y la obra de la edad madura, en Platón, es el del *político*, que encuentra expresión en el diálogo de este nombre.

En Platón, la forma mítica está acabada, conclusa, desde el instante en que la idea es contemplada como idea. Hay facultades anímicas que, en la medida en que se realzan hasta la idea, hacen bajar el mito del cielo a la tierra. Ellas son *Eros*, *Thanatos* y *Diké*. El *Symposion* es el diálogo platónico en que el mito se presenta en la forma más clara y completa, pues no se conoce la separación entre logos y mito.

5. AMBITOS HISTORIOGRAFICOS Y FORMA HISTORICA DEL MITO

Como claramente lo ha dilucidado y documentado el historiador de la religión Karl Kerényi, sólo en un espacio temporal historiográficamente limitados de la historia de la humanidad el mito es una forma de “expresión de pensamiento y de vida”⁵. Y ya Schelling en su *Philosophie der Mythologie* vio que el mito, su núcleo, en el sentido estricto, entraña una verdad bajo una forma histórica.

Como lo ejemplificaremos luego sumariamente, es necesario distinguir el mito y asimismo los mitos de los pueblos (o mitos nacionales) —los nuevos mitos, o los mitos que transformados se sobreviven— de las generalizaciones poéticas, las que a diferencia del mito, en sentido estricto, podemos llamar propiamente *simbolizaciones*. En este caso y en otros similares, se trata de mitos en sentido lato.

Y en este último aspecto podemos pasar por alto —consignándolo tan solo— el hecho que los ideólogos y principalmente los ideólogos del imperialismo fabrican mitos. A esta fabricación de mitos —en sentido lato— a destajo se ha referido precisamente Marx en una carta a Kargelmann: “Hasta ahora se creyó que la formación de los mitos cristianos bajo el imperio romano fue posible solamente porque aún no se había inventado la imprenta. Verdaderamente es a la inversa. La prensa cotidiana y el telégrafo, que esparcen las invenciones en un instante a través de todo el globo terrestre, fabrican en un día más mitos —que el burgués ignorante cree y difunde— que todos los que antes se podían construir en un siglo.”⁶

Aquí se trata del mito en sentido lato, es decir, de los “mitos” creados por la civilización técnica; esta misma sería un mito global. Nuestra época ha creado la mitología del acero y del material plástico, al acero le ha dado ductilidad y memoria la cibernética. Estos, con los mitos que, con espíritu defensivo, ha creado la burguesía —mitos de lo

“humano eterno”, de lo “humano universal”, o del “fin de la historia”— son los mitos que Roland Barthes acertadamente ha denominado “mitos de la cotidianidad” o “mitos cotidianos”. En esta creación de mitos cotidianos por la burguesía, ella misma aparece innominada, pues somete su status a la anonimidad; es una sociedad anónima e innominable. De este modo crea para sí la ilusión de su perdurabilidad, pues no es ella la que, por superación, desaparecerá del ámbito histórico; y además si *algo* desaparecerá es la humanidad entera, pues será “el fin de la historia”.

6. MITO Y ARTE

El arte crea simbolizaciones —pero no mitos— como el “Fausto”, “Don Quijote”, “Don Juan”, etc. Estos símbolos nada tienen que ver, como se pretende erróneamente con el “realismo en el arte”. Que el arte puede nacer sobre el terreno de una mitología, como ámbito acotado historiográficamente, es innegable. Este es el caso del arte griego y que Marx ha explicado elocuentemente: “El arte griego presupone la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales mismas ya transformadas de un modo inconscientemente artístico por la fantasía popular. Este es su material. No cualquiera mitología, es decir, no cualquiera elaboración artística inconsciente de la naturaleza (incluido aquí todo lo objetivo, y por consiguiente la sociedad). Pero en todo caso una mitología. En ningún caso una evolución social que excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda relación mitologizante con ella: que exiga pues del artista una fantasía independiente de la mitología”⁷. Agrega Marx, “la dificultad, empero, no reside en comprender que el arte y la épica griegos están enlazados a ciertas formas sociales de evolución. La dificultad está en que ellos aún nos proporcionan goce artístico y en cierto aspecto valen como norma y modelo inalcanzables.”⁸ El arte no crea mitos, sino, por la índole y altitud de sus creaciones, crea modelos, sugiere normas.

7. EL MITO DE LOS PUEBLOS

Aparte de la interpretación anti-historicista del mito, enfocado éste en su núcleo originario, representada por Walter F. Otto, tenemos —y ello delata la ambigüedad del mito— la idea del mito de los pueblos. En ésta, el mito adopta una forma histórica e implica su proyección en el tiempo.

El significado del mito de los pueblos ya lo vió W. Wundt. Para éste, el mito tiene uno de sus hilos conductores en la psicología popular y otro en la historia cultural y espiritual de los pueblos⁹. La formación del mito de los pueblos tendría uno de sus antecedentes en lo que Ernesto Cassirer, contemporáneamente, ha llamado “el giro del mito al ethos”¹⁰. Ejemplos, en nuestros días, de mitos de los pueblos son los que nos ofrecen U.S.A. y la U.R.S.S. Como pueblos fuertes ellos cifraban su porvenir en sus mitos nacionales y hasta ahora ambas potencias tecnócratas tenían fe en ellos. Pero las dos están escindidos en su propio seno por contradicciones insuperables. Su poderío se está tornando debilidad. U.S.A., desgarrado por el problema racial y con masas apátridas que yerran hambrientas en su propio territorio en medio de una burguesía opulenta. La U.R.S.S., desprestigiada ante los ojos del mundo, y despreciada por sus revisionismo imperialista y neocapitalista, con sus satélites en desbande (los que no eran para ella naciones socialistas hermanas, sino colonias “socialistas”); máxime después del zarpazo desesperado contra Checoslovaquia. En cambio, crece y se fortifica el mito de China Popular, como pueblo guía de la revolución mundial. Ella será a muy corto plazo la retaguardia nuclear de los pueblos revolucionarios del mundo, principalmente de los de Asia.

8. EL MITO DE LOS ARGENTINOS

Dentro de esta concepción y fundamentado en ella tenemos el mito del pueblo argentino. Un dilatado acaecer histórico cuaja en una esencia mítica. Así surge el tipo de gau-

cho o, mejor dicho, el arquetipo del gaucho. Desde el remoto pasado a través del cual se gestó la comunidad argentina dentro del ámbito de la teluria pampeana y consustanciada con ésta, el gaucho deviene el mito de nuestros orígenes. Acrisolado en el poema de José Hernández, nos da la pauta de la especificidad de lo argentino, aun sin sedimentar y asediada por la frustración. La poesía épica del *Martín Fierro* opera la transferencia de la sustancia mítica al destino histórico de los argentinos, sustancia que es la inescindible unidad de nuestro hombre con su paisaje. El *genius loci*, encarnado en el *mito gaucho*¹¹ imprime a la comunidad argentina un movimiento autoformador que la proyecta, desde los orígenes, hacia el futuro; proyección hoy vacilante y mortecina.

Nuestro mito ha encontrado cabal expresión en el poema hernandiano. Todo auténtico mito "es una especie de poemática, pero no en estricto sentido... , penetra sólo en la poesía. Grandes poetas fueron los más competentes relatores de mitos"¹². José Hernández es, pues, el gran relator y rapsoda de nuestro mito, del "mito gaucho". ♦

¹ *Die Götter Griechenlands*, pág. 132, 5. Auf. Frankfurt A. M. 1961.

² *Theophania*, pág. 21, ed. Rocvolt, 1956.

³ Véase Karl Reinhardt, *Platons Mythen* (1927), en *Vermächtnis der Antike*, pág. 239, Göttingen 1960.

⁴ Acerca del carácter de la dialéctica platónica véase nuestro ensayo *La Génesis de la Dialéctica*, Introducción, Buenos Aires, 1968.

⁵ *Ueber Ursprung und Gründung in der Mythologie*, en C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, pág. 13, Zurich, 1951.

⁶ *Briefe an Kugelmann*, carta del 27 de julio de 1871, pág. 131, Dietz Verlag, Berlín, 1952.

⁷ *Grundriss der Kritik der Politischen Oekonomie*, *Eimleitung* págs. 34-35, ed. Rovuvolt, 1967.

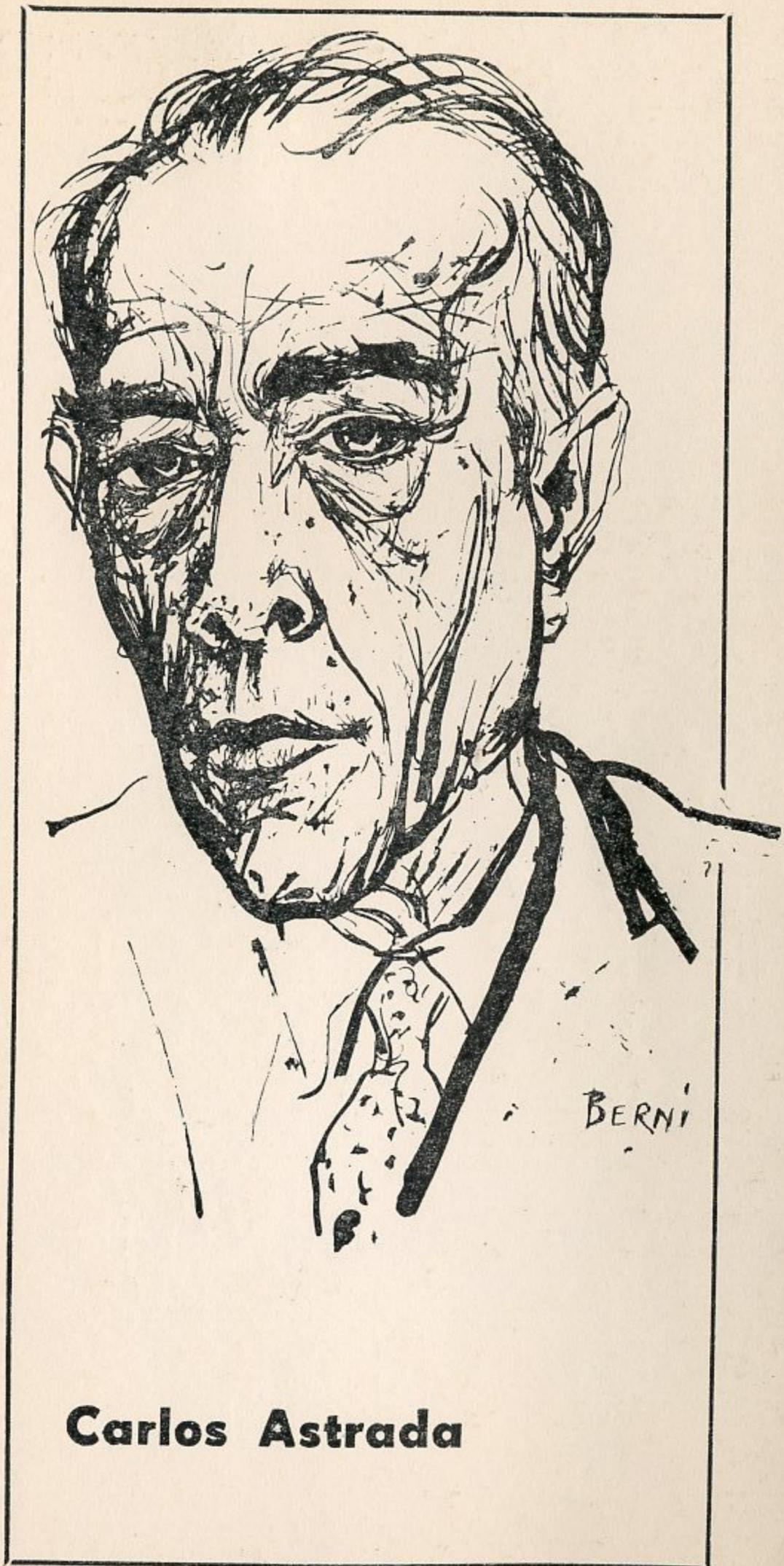
⁸ Op. cit., pág. 35.

⁹ *Völkerpsychologie*, Bd. IV pps. 5, 311, Berlín, 1910.

¹⁰ *Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. II, pág. 207, Berlín, 1927.

¹¹ Véase *El Mito Gaucho*, 2a. ed., ed. Devenir, 1963, ensayo de aproximación a la esencia argentina.

¹² Karl Kerényi, *Umgang mit Göttlicher*, pág. 39, 2a. ed. Göttingen, 1961.



Carlos Astrada

CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE

