

SETECI ENTOS MONOS

**Merleau-Ponty: Novela y
Metafísica/ Juan L. Ortiz/
Padeletti/ Liberman/
Alventosa/ Kuhn/
Martínez Suárez/ Sexo,
traición, Masotta y
Roberto Arlt/ Gambartes/
Ada Donato/ Pedro
Giacaglia/ Humor con
símbolos sexuales**

año II Nº 6

registro nacional de la propiedad intelectual Nº 829.011

\$ 100

número aniversario

DIRECTORES

juan carlos martini / nicolás rosa / carlos schork

CONSEJO DE REDACCION

mario gesé / rafael jimeno / alberto lagunas / juan carlos martini /

rubén radeff / nicolás rosa / carlos schork / jorge vázquez rossi

COLABORADORES

mele bruniard / ada donato / jorge riestra

CORRESPONSALES

buenos aires: arnoldo liberman / santa fe: hedy caravaca pazos /

paraná: estela santángelo / san nicolás: alberto lagunas

se reciben colaboraciones en riccheri 888, o los viernes desde las 22: bar del savoy / nos sufre y responde por nosotros: mozo don pedro sosa —todos los trabajos son considerados por la redacción—

merleau - ponty

novela y metafísica

—Lo que me sorprende es que te sientas impresionada de una manera tan concreta por una situación metafísica.

Pero si es concreto! Se encuentra en juego todo el sentido de mi vida.

—Será —dijo Pedro—. De todas maneras es excepcional esa poder que tienes de vivir una idea cuerpo y alma.

(SIMONE DE BEAUVOIR, "La Invitada")

La obra de un gran novelista está siempre trazada dentro de dos o tres ideas filosóficas fundamentales. Por ejemplo el Yo y la Libertad en Stendhal; o el misterio de la historia como aparición de un sentido en el azar de los acontecimientos en Balzac; o la inclusión del pasado en el presente y la presencia del tiempo perdido, como en el caso de Proust. La función del novelista no consiste en tematizar estas ideas sino en hacerlas existir delante de nosotros como objetos. No es tarea de Stendhal discurrir sobre la subjetividad, sino hacerla presente ante sus lectores (como lo hace en "El Rojo y el Negro": "Yo sólo sé lo que hubiera podido hacer... para los demás no soy sino un quizá"). "Si esa mañana, en el momento en que te muerte me parecía tan horrible, se me hubiese preparado para la ejecución, la mirada del público hubiera sido para mí un aguijón de gloria... Algunos clarividentes, si es posible hallarlos entre estos provincianos, hubiesen adivinado mi debilidad... pero nadie la "hubiese visto". "Sin embargo, es sorprendente como los escritores no saben reconocer su parentesco cuando se interesan deliberadamente por una filosofía: Stendhal hace el elogio de los ideólogos; Balzac compromete sus ideas sobre las relaciones expresivas del alma y del cuerpo, de la economía y de la civilización cuando las formula en el lenguaje del espiritismo; y Proust traduce su intuición del tiempo ya en una filosofía relativista y escéptica, ya en vagas esperanzas de inmortalidad que la deforman por igual. Valéry desautoriza a los filósofos que pretendían anexar la "Introducción al Método de Leonardo de Vinci" al campo de la filosofía. Durante mucho tiempo parecieran haber existido entre la filosofía y la literatura no solamente diferencias de técnicas respecto al modo de expresión sino, fundamentalmente, una diferencia de objeto.

Sin embargo, a partir de fines del siglo XIX, la literatura y la filosofía establecen un contacto cada vez más estrecho. El primer signo de esta aproximación es la aparición de modos de expresión híbridos que participan en partes iguales del diario íntimo, del tratado de filosofía y del diálogo: la obra de Péguy es un ejemplo exacto. ¿Por qué, desde entonces, un escritor para expresarse tiene necesidad de referencias filosóficas, políticas y literarias a la vez? Porque se ha abierto una nueva dimensión en la búsqueda. "Todo el mundo tiene, explícita o latente, una metafísica, sino no se existe" dice Péguy en "Notre Jeunesse". Esto fue siempre verdadero en las obras de pensamiento, pero ahora se trata de fijar expresamente una cierta posición en relación al mundo, del que la literatura, la filosofía tanto como la política, no son sino diferentes expresiones. En verdad, no se esperó en Francia el advenimiento de la filosofía existencial para definir toda vida como una metafísica latente y toda metafísica como una explicitación de la vida humana.

Esto mismo testimonia la necesidad y la importancia histórica de la filosofía existencial. En concreto, es la toma de conciencia de un movimiento anterior a ella misma y del cual revela el sentido y acelera las derivaciones. Si la metafísica clásica ha podido pasar por una especialidad sin ninguna relación con la literatura es porque funcionó sobre la base de un racionalismo no problematizado y porque estaba persuadida de la posibilidad de hacer comprender el mundo y la vida humana por medio de un esquema de conceptos. Se trataba menos de una explicitación de la vida que de una explicación o reflexión sobre ella. Lo que Platón dice del "en sí mismo" y del "otro" se aplica sin duda al "mí" y al "autrui". Lo que Descartes dice de Dios como identidad de la esencia y de la existencia concierne, en cierta manera, al hombre o por lo menos concierne a ese fondo de la subjetividad donde el reconocimiento de Dios y del pensamiento en sí mismo no se distinguen. Lo que Kant dice de la Conciencia nos alcanza todavía mucho más directamente. Pero, al fin de cuentas, es del "en sí mismo" y del "otro" de lo que Platón habla, es de Dios de lo que Descartes termina por hablar y es de la conciencia de lo que habla Kant y no de ese yo que yo soy o de ese otro que existe enfrente de mí. A pesar de algunos audaces atisbos, por ejemplo en Descartes, los filósofos termina-

ben siempre por representarse su propia existencia sobre el plano de un teatro trascendente, o bien como momento de una dialéctica, o la representaban en conceptos de la misma manera que los primitivos la representan y proyectan en los mitos. Lo metafísico en el hombre se superponía a una robusta naturaleza humana gobernada de acuerdo a recetas bien probadas y que no era nunca puesta en tela de juicio en los dramas totalmente abstractos de la reflexión.

Todo cambia cuando una filosofía fenomenológica o existencial se propone como tarea fundamental, ya no explicar el mundo o descubrir en él las "condiciones de posibilidad" sino, antes bien, formular una experiencia del mundo, en contacto con ese mundo, que preceda a todo pensamiento "sobre" ese mismo mundo. En lo sucesivo lo que hay de metafísico en el hombre no puede ser remitido a un supuesto más allá de su ser empírico, como Dios o la Conciencia. Es en su ser mismo, en sus amores, en sus odios, en su historia individual o colectiva, que el hombre es metafísico y la metafísica ya no es como quería Descartes —un asunto que ocupaba algunas horas por mes— sino que está presente, como la pensaba Pascal, en el menor movimiento del corazón.

Desde este momento la tarea de la literatura y la de la filosofía ya no pueden ser separadas. Cuando se trata de hacer hablar la experiencia del mundo y de mostrar como la conciencia se escapa en el mundo, es imposible jactarse de lograr medios expresivos claros y transparentes. Si el mundo está hecho de tal manera que no puede ser expresado sino mediante "historias", que no puede ser sino como señalado por el dedo, es evidente que la expresión filosófica asume el mismo carácter ambiguo de la expresión literaria. Ya no solamente aparecen formas de expresión híbridas, sino que la novela y el teatro serán abiertamente metafísicos, aunque no empleen una sola palabra del vocabulario filosófico. Por otra parte una literatura metafísica será necesariamente, y en un cierto sentido, una literatura amorosa. Pues ya no existe un concepto de la naturaleza humana sobre la que pueda descansar. En cada una de las actitudes del hombre, la invasión de lo metafísico hace estallar aquello que no era sino una "vieja costumbre".

El desarrollo de una literatura metafísica, la caducidad de una literatura "moral, he aquí lo que significa, por ejemplo, "La Invitada" de Simone de Beauvoir. Examinemos el fenómeno a través de este ejemplo y ya que los personajes del libro han suscitado, de parte de muchos críticos literarios, reproches de inmoralidad, tratemos de descubrir si no hay en ellos una "verdadera moral" por sobre "la moral" que ellos desdían.

En la condición de ser consciente hay un perpétuo malestar. En el momento que yo percibo una cosa compruebo que ésta estaba allí antes que yo la percibiera, fuera de mi campo de visión. Un horizonte infinito de cosas perceptibles rodea el pequeño número de cosas a mi alcance. El sonido del silbato de una locomotora, la sala de teatro vacía donde penetro, hacen aparecer, como un relámpago, cantidad de cosas dispuestas a la percepción, espectáculos sin espectadores, tinieblas llenas de seres fuera de mi alcance. Aún las cosas que me rodean me sobrepasan, a condición de que yo interrumpa mi comercio habitual con ellas y que las reencontre, fuera de mi mundo humano, bajo su aspecto de cosas naturales. Un viejo saco colocado en una silla en el silencio de una casa de campo, cerrada ya la puerta al olor de las hierbas y al canto de los pájaros, se me presenta, en su radical unicidad, como un enigma. Está allí, ciego y limitado, no sabe que es, se contenta con ocupar un espacio, pero lo ocupa como jamás yo podría hacerlo. Este saco no trasciende como una conciencia sino que permanece siendo con todo su peso lo que es, es decir, es "en sí". Cada cosa afirma su ser despojándose del mío y compruebo entonces, sordamente, que en el mundo hay otra cosa fuera de yo mismo y mis representaciones. De ordinario, no retengo de este saber sino aquello que necesito para asegurarme en mí ser. Compruebo, después de todo, que la cosa tiene necesidad de mí para existir.

Cuando descubro un paisaje hasta ese momento oculto detrás de una colina, es recién entonces que ese paisaje deviene totalmente paisaje y certifico que no se puede concebir una cosa sin la inminencia o la posibilidad de mi mirada sobre ella. Ese mundo que parecía existir sin mí, que parecía envolverme y sobrepasarme, soy yo quien le da el ser. Yo soy, entonces, una conciencia, una presencia inmediata al mundo y no hay nada que pretenda ser que no sea envuelto, de una u otra manera, en el tejido de mi experiencia. Por lo tanto yo no soy esta persona, este rostro, este ser terminado, sino un puro testigo, sin circunstancia y sin edad, que puede igualar en poder a la infinitud del mundo.

De esta manera se sobrepasa, o más bien se sublima, la experiencia del Otro. Mientras se trate de cosas, nos salvamos fácilmente de la trascendencia; la del "autrui" es más resistente. Pues si "autrui" existe, si es también una conciencia, debo consentir en no ser para él más que un objeto determinado, "visible" en un cierto lugar del mundo. Si es conciencia es necesario que yo deje de serlo. Pero, cómo puedo olvidar esta constatación íntima de mi existencia, este trato de mí yo con mi propio yo, que es más seguro que cualquier testimonio exterior y condición previa de todo ser? Intentamos, entonces, adormecer la inquietante existencia de los demás. "Sus pensamientos —dice Francisca en La Invitada— me parecen lo mismo que sus palabras y sus rostros: objetos que están en mi mundo". Por lo tanto yo soy el centro del mundo, soy ese ser ágil que circula a través del mundo animándolo en su totalidad y no puedo, seriamente, confundirme con esta apariencia que ofrezco a los otros. Yo no tengo cuerpo. "Francisca sonrió: no era bella, pero gustaba de su rostro que siempre le producía una sorpresa agradable cuando lo reencontraba en algún espejo. De ordinario, ella no creía poseer uno". Todo lo que sucede no es más que espectáculo para esta espectadora indestructible, imparcial y generosa, todo no sucede sino para ella y no porque Francisca utilice a los otros y a las cosas para su propia satisfacción, sino, por el contrario, porque no tiene vida privada y en ella coexisten todos los otros y el mundo entero. "Estoy aquí, en el centro del dancing, impersonal y libre. Contemplo todas estas vidas y estos rostros. Si les volviera la cara se deshacerían tan rápidamente como un paisaje abandonado".

Lo que fortifica a Francisca en su certeza es que, por una buena suerte extraordinaria, el amor no le ha hecho conocer todavía sus limitaciones. Sin duda, Pedro no es para ella un objeto en su propio mundo, un decorado de su vida, como lo son los otros seres que la rodean, pero tampoco es un Otro que se le opone. Francisca y Pedro han establecido y construido entre ellos una sinceridad particular y una singular mecánica del lenguaje que les permite permanecer unidos en todo aquello que viven separadamente y, al mismo tiempo, libres en su propia unión. "No había más que una vida, y en el centro un ser del que no se podía decir ni él ni yo sino solamente nosotros". Cada pensamiento, cada episodio del día, comunicado y participado, cada sentimiento inmediatamente interpretado y puesto en diálogo, contribuían a alimentar a ese ser "a deux" con todo lo que le sucedía a cada uno. Pedro no es para Francisca un ser opaco, enmascarado, es una conducta tan clara para sí misma como para ella, en relación con un mundo que no es solamente el suyo propio sino también el de Francisca.

Desde el comienzo aparecen grietas en esta aparentemente sólida construcción. Simone de Beauvoir indica algunas: el libro se inicia con un sacrificio de Francisca "Francisca miró los bellos ojos verdes bajo las delineadas cejas, la boca atenta: —Si yo hubiese querido... Tal vez no fuese demasiado tarde, pero qué podía querer ahora". La consolación es demasiado cómoda. Yo no pierdo nada, se dice Francisca, puesto que "yo soy" mi amor por Pedro. Pero no lo es tanto que no le permita ver a Gerbert, pensar en un posible amor con él, y hasta declarar estos pensamientos al mismo Pedro. El "ailleurs" y el "Otro" no son suprimidos sino simplemente rechazados. ¿Francisca está

total e íntegramente en el ser "a deux" que ella y Pedro han construido? ¿Este mundo común que sus incansables conversaciones recrean y agrandan cada día, es verdaderamente el mundo, o no es más que un espacio ficticio? ¿Pedro y Francisca, no han terminado por cambiar las complacencias de la vida interior por aquellas de la vida en común? Es verdad que cada uno es puesto en cuestión frente al otro, pero ¿delante de quién son ambos puestos en cuestión conjuntamente? Francisca declara ingenuamente que el centro de París está siempre donde ella está. Esto hace pensar en los niños, pues ellos también "no tienen vida interior" y creen siempre estar en el centro del mundo donde proyectan hasta sus sueños, sin que, por otra parte, rompan el límite de la subjetividad puesto que no los distinguen de las cosas verdaderas. También de la misma manera que los niños, Francisca tiene siempre un movimiento de rechazo delante de las cosas nuevas porque ellas podrían modificar la atmósfera del ambiente que se ha construido. El mundo verdadero, con todas sus asperezas, no admite tanta precaución. Si Francisca y Pedro suscitan tantas envidias y odios a su alrededor, es porque los otros se sienten excluidos frente a este prodigio, de dos cabezas, jamás recibidos por ellos, o ¿por qué se sienten siempre traicionados por Francisca con Pedro y por Pedro con Francisca? Elisabeth, y luego Javier, se sienten vaciadas de su propia sustancia y se dan cuenta que no reciben en cambio sino beneficios otorgados con estricta medida. Este amor de Pedro y Francisca en el plano de lo eterno, tiene también su lugar en el tiempo. Si no está amenazado por los otros amores de Pedro es a condición, primero, de que Pedro se los relate a Francisca, es decir, que ellos se vuelvan objetos en el proceso de verbalización, simples provincias de su mundo "a deux", y, segundo, que Pedro no se comprometa nunca para siempre. Hay momentos en que el mismo Pedro suscribe estas condiciones: "Tú sabes bien —dice— que yo no me siento jamás comprometido por aquello que ocurre en mí". Para él, amar, es querer existir y contar para el otro. "Hacerme amar por ella es imponerme a ella, introducirme en su mundo y triunfar en él de acuerdo a sus propios valores... Tú sabes bien el tipo de triunfo del que tengo una necesidad obsesiva..." Pero ¿las mujeres que "ama" Pedro existen alguna vez absolutamente para él? Sus "historias" no son historia verdadera sino cuando las revive con Francisca. Su necesidad de otros amores es una inquietud por el otro, una preocupación por hacer reconocer su dominio y una esporádica manera de verificar la universalidad de su vida. Si Francisca no se siente en libertad de amar a Gerbert ¿por qué dejar a Pedro libre de amar a otras mujeres? Por más que ella diga, Francisca no ama la libertad "efectiva" de Pedro, no ama a Pedro amando para siempre a otra mujer, ella lo ama en su libertad mientras ésta no sea más que una libertad de indiferencia que no se comprometa en parte alguna. Francisca, como Pedro, permanece libre de ser amada, pero no libre de amar; han sido confiscados el uno por el otro. Es por esta causa que Francisca rechaza el amor de Gerbert que la pondría en juego, y busca la ternura de Javier que, según ella cree, la confirmará en sí misma: "Lo que la encantaba sobre todo era haber podido anajar a su vida esta pequeña existencia triste...; nada daba a Francisca tanta felicidad como esta especie de posesión; los gestos de Javier a su rostro, su vida misma, tenían necesidad de Francisca para existir". Como los pueblos que, bajo la política "universalista" de la Convención, se sentían frustrados por el imperialismo francés, de la misma manera los "otros" no pueden menos que sentirse frustrados sino son más que anexos en el mundo de Pedro y Francisca y adivinar, bajo su aparente generosidad, una empresa bien calculada. El "Otro" no es admitido entre ellos más que con circunspección y a título de invitado. Pero, el otro, ¿se contentará con jugar este papel?

La presencia de Javier revela bruscamente el drama metafísico que Pedro y Francisca habían logrado olvidar a fuerza de generosidad. Habían obtenido, cada uno a su manera, la apariencia de la felicidad y de la plenitud mediante una renuncia

miento general. "Yo —dice Javier— no he nacido resignada". Han creído sobrepasar los celos mediante el poder del lenguaje. Cuando Javier es reclamada para que ponga en palabras su vida, responde: "Yo no tengo un alma pública". Y es necesario no equivocarse sobre estas palabras. El silencio que Javier reclama es, tal vez, el de los equivocados y el de los sentimientos ambiguos, pero, quizá también, aquel donde se realiza, más allá de todos los argumentos y todos los motivos, la verdadera adhesión. "Esa noche —dice Javier a Pedro— ella tuvo un rictus casi doloroso, tenías el aire de vivir por una vez las cosas y no de hablarlas". Javier pone en cuestión todas las convenciones mediante las cuales Francisca y Pedro habían creído su amor invulnerable.

Se podría exponer el drama de La Invitada en términos psicológicos: Javier es coqueta, Pedro la desea y Francisca está celosa. El no sería falso, solamente sería superficial. ¿Qué es la coquetería sino la necesidad de valer para "autrui" con el miedo de comprometerse? ¿Qué es el deseo? No se desea solamente un cuerpo, se desea un ser para ocuparlo y reinar sobre él. El deseo de Pedro se confunde con la conciencia que tiene de Javier como ser precioso, precio que radica en el hecho de que ella es completamente lo que ella experimenta, como lo muestran sus gestos y su rostro a cada momento. En fin, decir que Francisca está celosa no es más que una manera de decir que Pedro se ha vuelto hacia Javier, que por una vez vive un amor, y que ninguna comunicación verbal, ninguna fidelidad a las convenciones establecidas entre Francisca y él puede rein-



MERLEAU-PONTY

tegrar este amor al universo de Francisca. Por lo tanto el drama no es psicológico, es metafísico: Francisca ha creído poder ligarse a Pedro dejándolo, sin embargo, libre, no distinguir entre ella misma y él, quererle queriendo como cada uno quiere a "autrui" en el reino de las finalidades kantianas. La aparición de Javier les revela no solamente un ser en donde sus valores están excluidos, sino, más todavía, que ellos están excluidos, el uno del otro y cada uno de sí mismo. Entre conciencias kantianas, el acorde es liso y llano. Ellos han descubierto la inherencia individual: el "en sí" hegeliano que persigue la muerte del otro.

Las páginas donde Francisca asiste a la ruina de su mundo ficticio son, tal vez, las más bellas del libro. Descubre que ya no se encuentra, por un privilegio natural, en el corazón de las cosas: hay un centro del mundo del cual está excluida, el lugar

donde Pedro y Javiera deben encontrarse. Frente a los otros, las cosas retroceden fuera de su visión y desvían los extraños restos de un mundo del cual ha perdido la clave. El futuro deja de ser la prolongación natural del presente, el tiempo se fragmenta, Francisca no es más que un ser anónimo, sin historia, una masa de carne transida. Ahora sabe que existen situaciones incommunicables que no pueden ser comprendidas sino sumergiéndose en ellas. Había una pulsación única que proyectaba delante de ella un presente vivo, un porvenir, un mundo, que animaba para ella el lenguaje y esta pulsación ha cesado. ¿Es obligatorio decir que Pedro ama a Javiera? Un sentimiento es un nombre que damos por convención a una serie de instantes, y la vida, lúcida y considerada, se reduce a esa bullir de instantes que no tienen un sentido común más que por obra del azar. En todo caso, el amor de Pedro y de Francisca no parecía desafiar al tiempo sino en la medida en que éste había perdido su realidad. Se escapa a la disgregación del tiempo sólo por acto de fe, acto que aparecía ahora a Francisca como una ilusión voluntaria. Todo amor es una construcción verbal, o, a lo sumo, una escolástica en la que la vida se ha retirado. Les plugo a ambos creer que no tenían vida interior, que vivían verdaderamente una vida común. Porque si es verdad que Pedro no acepta nunca de nadie una complicidad en contra de Francisca, ¿no es, al menos, cómplice de sí mismo? ¿No es a partir de su propia soledad donde él la juzga y de la cual parte para precipitarse nuevamente en el intermundo que se han construido? Desde ahora Francisca no puede conocerse solamente por el testimonio exterior y ya no puede dudar que, bajo la mirada de esta nueva pareja, es un verdadero objeto; ahora, por primera vez, ella se ve, en los ojos de los demás, desde el exterior. ¿Qué es lo que ella es? Una mujer de treinta años, una mujer hecha, a quien ya es imposible irrevocablemente que le sucedan algunas cosas, que, por ejemplo, no sabrá nunca bailar bien. Por primera vez tiene sentimiento de ser un cuerpo, que ella siempre se creyó una conciencia. Ha sacrificado todo a ese mito, se ha vuelto incapaz de extraer de ella misma un acto que fuese suyo, de vivir en la intimidad de sus deseos y es por esto mismo que ha dejado de ser preciosa a los ojos de Pedro, como Javiera sabe serlo tan bien. Termina por odiar esa pureza, ese desinterés, esa moralidad, que, antes admiró, porque forman parte de la misma ficción. Ella y Pedro creían haber sobrepasado la individualidad. Francisca creía haber sobrepasado el egoísmo y los celos. ¿Cómo saber? Desde el momento que ha reconocido para siempre la existencia del "autrui" y aceptado la figura objetiva de su vida que ella ve en la mirada de los otros, ¿cómo tener por indubitante el sentimiento que tiene de sí misma? ¿Para qué reconocer una realidad interior? ¿Pedro, ha dejado de amarla? O bien, ¿Francisca está celosa? ¿Desprecia verdaderamente los celos? ¿La misma duda que elabora sobre ese desprecio no es una construcción? Una conciencia enajenada ya no puede creerse a sí misma. En el momento en que todo proyecto se deshace de esta manera, aún la toma del yo sobre sí mismo, la muerte, hasta ahora atravesada por planes futuros sin sospechar su existencia, se vuelve la sola y única verdad, puesto que es en ella donde se consume la pulverización del tiempo y de la vida. Francisca ha sido arrojada de la vida.

La enfermedad que sobreviene es una solución provisional. En la clínica donde ha sido transportada, Francisca deja de proponerse interrogantes, no se siente ya abandonada porque ha roto con la vida. El centro del mundo está, por el momento, en esta habitación. Los problemas importantes del día son la temperatura, el examen radioscópico, la primera comida que van a darle. Los objetos han retomado misteriosamente su antiguo valor: la jarra de naranjada, el muro agrietado son interesantes por sí mismos; cada instante que pasa es total y suficiente y cuando sus amigos surgen de París, emergen cada uno de la nada, como intermitentes personajes de teatro. Las maquinarias discusiones que traen a su lecho no tienen ninguna realidad al lado de

su soledad que ya no es aislamiento. Francisca se ha retirado de su mundo humano donde sufría para refugiarse en el mundo natural donde encuentra una fría paz. Como se dice acertadamente, se ha "fabricado" una enfermedad. O, quizá, la crisis que está por desatarse ha sido tan violenta a causa de la fatiga y de la enfermedad que comenzaba. Francisca misma no lo sabrá nunca a ciencia cierta. Toda vida es decididamente ambigua y no hay medios de conocer el verdadero sentido de lo que se hace. Quizá, tampoco exista un verdadero sentido en nuestras acciones.

De la misma manera, cuando Francisca retoma su lugar entre Pedro y Javiera con nuevas fuerzas, no se puede saber si las decisiones sobre las cuales se detiene son más verdaderas o si sólo expresan el bienestar y optimismo de la curación. Durante su ausencia, Pedro y Javiera han terminado por unirse, han convenido que se aman. Esta vez no es necesario abandonarse al sufrimiento ambiguo. Quizá, después de todo, Francisca se ha sentido abandonada porque ella misma se había apartado. Quizá ella puede unirse a esa pareja que se ha formado sin ella. Quizá puedan vivir los tres la misma vida si Francisca toma a su cargo la empresa de conducir el trío. Sabe ya que existe una soledad, que cada uno decide por sí, que cada uno está condenado a actuar mediante actos propios, ha perdido la ilusión de la comunicación sin obstáculos, de la felicidad como dato básico, ha perdido la ilusión de la pureza. Pero, si justamente los obstáculos habían nacido por obra de su rechazo, si la felicidad podía ser fabricada, si la libertad consistía en no desprenderse de las inferencias terrestres sino en sobrepasarlas aceptándolas, si Javiera los había liberado de la escolástica donde su amor se extinguía, si, en fin, "ella se decidía a lanzarse hacia delante con todas sus fuerzas en lugar de quedarse inmóvil, los brazos colgantes y vacíos", entonces todo "era muy simple"; ese amor que súbitamente le llenaba el corazón de dulzura había estado siempre al alcance de su mano: hubiese sido necesario tenderla, "esa mano medrosa y avara".

Francisca tenderá su mano. Logrará permanecer junto a Pedro en su celosa pasión por Javiera hasta el momento mismo en que éste espía por el ojo de una cerradura. Y sin embargo el trío fracasará. ¿Fracasa por el hecho de ser un trío? En verdad la empresa es extraña. Es propio de la esencia del amor el ser total, porque el que ama, ama a alguien concreto y no a cualidades y porque el ser amado quiere sentirse justificado en su esencia misma. La presencia de un tercero, sobre todo si éste es amado a su vez, introduce un preconcepto en el amor de cada uno por cada otro. El trío existiría solamente en el caso en que no se pudieran distinguir en él dos parejas de amantes. Una pareja de amigos, si cada uno amara a los otros dos "con el mismo corazón", y si esperara de ellos como retribución, no solamente el amor que le demuestran sino también el amor que cada uno siente por el otro, en suma, si todos vivieran "en trío" en lugar de vivir en parejas de a dos en complicidades alternadas con una reunión plenaria de vez en cuando. Esto es imposible. Tan imposible, por otra parte, como el vivir "a deux", pues en la pareja, donde cada uno permanece en complicidad consigo mismo, el amor que se recibe no es nunca el mismo amor que se da. Aún en el amor de dos, la unidad de vidas inmediatas es imposible; son las tareas y proyectos comunes lo que hacen la pareja. La pareja humana, tanto como el trío, no es una realidad "natural". El fracaso del trío (como el éxito de una pareja) no puede ser atribuido a ninguna predisposición natural. ¿Es necesario atribuir este fracaso a los defectos de Javiera? Javiera está celosa de Pedro, celosa de Francisca, celosa de los miramientos que ambos tienen para con sus amigos. Es perversa y trastorna ex-profeso toda esta diplomacia "para ver que pasará". Es egoísta, es decir que ella no deja nunca de ser ella y no vive jamás en "autrui": Javiera no buscaba nunca el placer del otro, ella se encantaba egoístamente en el placer de dar placer". Nunca se presta o se vuelve sobre ningún proyecto, no acepta trabajar ni estudiar para hacerse actriz o atra-

vesar París para ver un film. No sacrifica jamás lo inmediato, no sale nunca del instante y se adhiere siempre a lo que experimenta. Hay, por lo tanto, una forma de intimidad a la que siempre se sustraerá: se vive junto a ella pero no se vive con ella. Permanece fijada en sí misma, encerrada en estados de alma de los cuales nunca se puede conocer la verdad, en los cuales, tal vez, tampoco haya ninguna verdad. Pero ¿quién sabe? ¿Qué sería Javier en "otra situación"? Aquí, como en todo, el juicio moral no va más lejos. El amor de Francisca por Pedro logra aceptar el de Pedro por Javier porque es más profundo y más antiguo. Pero, por la misma razón, Javier no puede aceptar el amor de Pedro y de Francisca. Ella los siente de acuerdo por sobre su propia cabeza; ellos han vivido, antes de encontrarla, un amor entre ellos dos, más esencial que el gusto que tienen por ella. No es, entonces, justamente la tortura del trío lo que la vuelve incapaz de amar a Pedro o a Francisca para siempre? La falta, por lo tanto, no está en Javier, ni en Francisca, ni en Pedro. La falta es de cada uno. Cada uno es responsable, pues



SIMONE DE BEAUVOIR

si hubiera actuado de otra manera, los otros, a su turno, lo hubieran tratado también de otra manera. Y cada uno puede sentirse inocente pues la libertad de los otros era invisible para él, que sólo veía de los otros un rostro congelado como el destino. Es imposible hacer las cuentas para ver que parte le toca a cada uno en el drama, para deslindar responsabilidades. Es imposible dar una versión verdadera de la historia y acomodar en perspectiva los acontecimientos. No hay Juicio Final. No solamente no conocemos la verdad del drama sino, lo que es más, no hay tal verdad, no existe el revés de las cosas donde lo verdadero y lo falso, lo justo y lo injusto, sean delimitados. Estamos mezclados al mundo y a los otros en una inextricable confusión.

Javier ve a Francisca cómo una mujer abandonada, celosa, "armada de una agria paciencia". En este juicio, que indigna profundamente a Francisca, no hay una sola palabra que, Francisca no se haya dicho por lo bajo. Es verdad que ella se ha sentido aislada, que ha deseado ser amada como lo era Javier, y que, si no ha querido, por lo menos ha soportado el amor

de Pedro por Javier. Sin embargo esto no quiere decir que Javier tenga razón. Si Francisca hubiera sido verdaderamente abandonada, Javier no hubiera sabido tanto cuanto ella contaba para Pedro. Si Francisca hubiera sido verdaderamente celosa, no hubiera sufrido con Pedro cuando éste estaba celoso de Javier: Francisca amaba a Pedro en su libertad. Se podría objetar, es cierto, que Francisca deja de estar celosa en la exacta medida en que el amor de Pedro por Javier deja de ser feliz. Y así seguir hasta el fin. La verdad es que nuestras acciones no admiten un solo motivo y una sola explicación, y que ellas están, como lo decía Freud profundamente, "sobredeterminadas". "Estaba celosa de mí —dice Javier a Francisca— porque Labrousse me amaba. Usted lo puso en contra de mí y para vengarse mejor me quitó a Gerbert". Esto es verdadero? Es falso? ¿Dónde está la verdadera Francisca? Está en lo que ella misma piensa de sí, o en lo que Javier piensa de ella? Francisca no se "ha propuesto" hacer sufrir a Javier. Si, al fin, ella ha cedido a su ternura frente a Gerbert, es porque, después de tantos años de renunciamento, ha querido verificar su propia existencia. Pero, el sentido de nuestros actos está en nuestras intenciones o en el efecto que ellos producen en el exterior? Más aún: esos efectos quedan para siempre ignorados por nosotros mismos? son verdaderamente deseados por nosotros? El amor secreto de Francisca por Gerbert debía aparecer a los ojos de Javier como una venganza; Francisca podía adivinar esto, y, amando a Gerbert, ha implícitamente aceptado esta consecuencia. Es necesario decir implícitamente? "Rígida como una consigna. Austera y pura como un témpano. Fiel y desdenada, arrojada en miradas vacías. Y había dicho: No". Francisca ha querido quebrar la imagen de sí misma que ha visto en los ojos de Javier. Y esto no significa, en su propio lenguaje, su manera de expresar que ha querido vengarse de Javier? No es posible hablar de inconsciente en este caso: Javier y la historia del trío están expresamente relacionados con la aventura con Gerbert. Ocurre, simplemente, que nuestras acciones poseen muchos sentidos y en particular aquel que ofrecen a los testigos exteriores, sentidos que asumimos en su totalidad cuando actuamos frente a los otros, pues los otros son las coordenadas permanentes de nuestra vida. A partir del momento en que nosotros sentimos su existencia, nos comprometemos a ser, entre otras cosas, aquello que ellos piensan de nosotros, en tanto que les reconocemos el derecho de poder "vernlos". Francisca será lo que Javier piensa de ella, sin otra posibilidad, en tanto que Javier exista. De aquí el crimen que termina el libro y que, en última instancia, no es una solución, pues Javier muerta eternizará la imagen de Francisca que llevaba en sí en el momento de morir.

Pero había una solución? Podemos imaginar a Javier arrepentido o enferma llamando a Francisca para confesarle sus trampas. Francisca hubiera sido bien frívola si se alejaba en paz. La exaltación del arrepentimiento o aquella de los últimos momentos no poseen ningún privilegio. Se puede muy bien tener el sentimiento de terminar la vida, dominarlo y distribuir solemnemente los perdones y las maldiciones: nada prueba que el convertido o moribundo comprenda al "autrui" y a sí mismo mucho mejor que antes. En cada momento no tenemos otro recurso que actuar de acuerdo a los juicios que nos hemos formado con toda la honestidad e inteligencia de que somos capaces y como si éstos fueran incontestables. Pero sería falta de honestidad y tonto de nuestra parte no sentirse jamás alcanzados por el juicio del otro. Un momento de tiempo no puede borrar otro momento; la confesión de Javier no puede borrar su odio, como el retorno de Pedro hacia Francisca no anula los momentos en que él amó a Javier por sobre todo.

No hay inocencia absoluta y, por la misma razón, no hay una absoluta culpabilidad. Toda acción responde a una situación de hecho que no hemos elegido enteramente y de la cual, por lo tanto, no somos absolutamente responsables. ¿Es error de Pedro o de Francisca tener 30 años frente a los 20 de Javier?

¿Es su falta, sí, por su sola presencia, ellos condenan a Elisabeth a sentirse frustrada y enajenada? ¿Es su falta el haber nacido? ¿Cómo podemos sentirnos, en toda ocasión, absolutamente solidarios de nuestras acciones, aún de aquellas que hemos elegido deliberadamente, puesto que, en el menor de los casos, se nos ha impuesto la necesidad de la elección desde afuera y puesto que hemos sido colocados en el mundo sin ser consultados? La culpabilidad general y original con que la suerte nos carga haciéndonos nacer en un cierto tiempo, en un cierto lugar y con un cierto rostro, condiciona y desborda toda culpabilidad particular. Y sí, a pesar de todo lo que podamos hacer nunca nos sentimos justificados, ¿nuestra conducta, no termina por sernos insuficiente? El mundo está hecho de tal forma que nuestras acciones cambian de sentido saliendo de nosotros y desplazándose hacia afuera. Francisca podrá buscar en sus recuerdos: los momentos que ha pasado con Gerbert en esa hostería de campaña fueron totalmente luminosos y puros. Ese mismo amor-muestra a Javier a un rostro innoble. Como ocurre siempre así, como es para nosotros inevitable el ser vistos distintos a como nosotros nos vemos, es que tenemos, con todo derecho, el sentimiento de que las acusaciones que vienen del exterior no nos conciernen; la contingencia fundamental de nuestra vida hace que nos sintamos "extraños" al "proceso" que nos hacen los otros. Toda conducta será siempre absurda en un mundo absurdo. Y siempre podremos declinar la responsabilidad pues, en el centro mismo de nosotros, "nosotros no estamos en el mundo". (Rimbaud).

Es verdad que permanecemos libres de aceptar o rechazar la vida: aceptándola asumimos la situación de hecho —nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestra manera de ser— nos cargamos de responsabilidades, firmamos un contrato con el mundo y con los hombres. Pero esta libertad, que es la condición de toda moralidad, funda, al mismo tiempo, un immoralismo absoluto, puesto que permanece intacta "en mí" tanto como en "el otro", después de cada falta y hace de nosotros seres nuevos a cada instante. Entonces ¿qué conducta, qué tipo de relaciones pueden ser las convenientes para estas libertades que nada puede poner en peligro? Por más que se insista en el absoluto condicionamiento de nuestra libertad, o por el contrario, sobre nuestra absoluta libertad, es necesario reconocer que no hay valor intrínseco y objetivo de nuestras acciones: en el primer caso, porque no hay grados en el absurdo y ninguna conducta puede salvarse del desorden; en el segundo, porque no hay grados en la libertad y ninguna conducta puede perder a nadie.

El hecho es que los personajes de "La invitada" están desprovistos de "sentido moral". Ellos no encuentran el bien y el mal en las cosas, no creen que la vida humana tenga por sí misma exigencias definidas y que lleve en ella su propia norma como la vida de los árboles o de las abejas. Estos personajes toman el mundo (comprendida la sociedad y sus propios cuerpos) como una "obra inacabada" según la profunda palabra de Malebranche, interrogan curiosamente al mundo, lo tratan de diversas maneras. Lo que se los reprocha no son tanto sus actos, pues después de todo el adulterio, las perversiones, el crimen, son materia de todos los libros y los críticos literarios los conocen muy bien. La más pequeña población conoce más de un "ménage a trois". Pero un "ménage a trois" es todavía, de cualquier manera, un matrimonio. ¿Cómo admitir, al contrario, que Pedro, Francisca y Javier ignoren absolutamente la santa ley natural de la pareja y (por otra parte, sin sombra de complicidad sexual) ensayen honestamente la formación de un trío? Aún en las sociedades más estrictas, el pecador es siempre admitido porque forma parte del sistema y, como pecador, no cuestiona los principios. Lo que no se soporta en Pedro y en Francisca es esa fresca negación de la moral, ese aire de franqueza y juventud, esa falta absoluta de importancia, de vértigo, de remordimientos, en una palabra, que piensen como actúan y actúen como piensan.

Entonces ¿debemos concluir que estas cualidades no se adquieren sino por el escepticismo y que el immoralismo absoluto es la última palabra de una filosofía existencial? De ninguna

manera. Existe un existencialismo de matices escépticos pero no es precisamente el de "La invitada". Con el pretexto de que toda operación racional o lingüística condensa un cierto espesor de existencia y es oscura en sí misma, se ha concluido que nada puede decirse con certeza. Con el pretexto de que los actos humanos pierden todo sentido si se los desprende de sus contextos y se los descompone en sus elementos materiales —como los gestos de un hombre que yo veo a través del vidrio de una cabina telefónica sin entender lo que dice— se ha concluido que toda conducta es sin sentido. Es fácil quitar todo sentido al lenguaje y a las acciones y hacerlas aparecer como absurdas si se las mira desde cierta distancia. Es el procedimiento de Voltaire en "Micromegas". Queda siempre por comprender la real maravilla de que en un mundo absurdo el lenguaje y las conductas tienen un sentido para aquellos que hablan y actúan. El existencialismo, en manos de algunos escritores franceses, corre el riesgo de recaer en ese análisis "aislador" que fragmenta el tiempo en instantes discontinuos y remite la vida a una colección de estados de conciencia. (Es el reproche que le hacía Sartre a Camus a propósito de "El extranjero").

Simone de Beauvoir no está expuesta a este reproche. Su libro muestra la existencia comprendida entre dos límites: por un lado, lo inmediato cerrado sobre sí mismo, más acá de toda palabra y de todo compromiso; Javier; del otro lado, una confianza absoluta en el lenguaje y en las decisiones racionales, una existencia que se vacía a fuerza de trascenderse: Francisca al comienzo del libro. Entre ese tiempo parcelado y esta eternidad que cree falsamente trascender el tiempo, se encuentra la existencia efectiva que se despliega en ciclos de conducta, se organiza a la manera de una melodía y por sus proyectos atraviesa el tiempo sin abandonarlo. Es verdad, no hay solución de los problemas humanos; no existe ningún medio para eliminar la trascendencia del tiempo, la separación de las conciencias que puede sobrevivir en cualquier momento y amenazar nuestros compromisos; no hay ningún medio para verificar la autenticidad de estos compromisos que pueden reaparecer ante nuestros ojos, en un momento de cansancio, como convenciones ficticias. Pero entre los dos límites en que ella desfallece, la existencia total no es sino la decisión por la cual entramos en el tiempo para crear en él nuestra vida. Todo proyecto humano es contradictorio pues pretende y niega al mismo tiempo su propia realización. Si se busca algo es para obtenerlo y, sin embargo, si esto que yo busco ahora debe ser alcanzado en algún momento —es decir, sobrepasado— entonces ¿porqué empeñarse en buscarlo? Es necesario buscarlo porque el hoy es hoy, y el mañana, mañana. Es imposible ver el propio presente desde el provenir como es imposible ver la Tierra desde el punto de vista de Sirio. (Esta idea está desarrollada en el ensayo de Simone de Beauvoir "Pyrrhus et Cines - Gallimard"). Yo no amaría a nadie si no es con la esperanza de ser reconocido por ese alguien y, sin embargo, este reconocimiento no tiene valor si no es libre, es decir, jamás adquirido verdaderamente. Pero en realidad existe el amor. Entre los momentos de mi tiempo, como entre mi tiempo y el de los otros, y a despecho de la rivalidad que los opone, existe siempre una comunicación si yo la permito, si no me niego a ella por la mala fe, si pongo en práctica mi buena voluntad, si me sumerjo en el tiempo que nos separa y une a la vez como el cristiano se sumerge en Dios. La verdadera moral no consiste entonces en seguir reglas exteriores ni en respetar valores objetivos: no hay medio de ser justo o de salvarse. Pero más que la insólita situación de los tres personajes de "La invitada" sería mucho más positivo señalar la buena fe, la fidelidad a la palabra empeñada, el respeto al otro, la generosidad, la seriedad de los dos protagonistas. Allí está el verdadero valor; ese valor que consiste en ser activamente aquello que somos por azar, y en hacer efectiva la oportunidad de comunicación con el otro y con nosotros mismos, que nos ofrece nuestra estructura temporal y de la cual, nuestra libertad, no es más que un esbozo.

Traducción: NICOLAS ROSA

el presidente estuvo en casa

cuento de
mario verandi

Villa de emergencia la de tu abuela... Estos diarios no pueden estar sin sacudirse para el lado del pobrerío. "El primer mandatario se detiene en una villa de emergencia, a la entrada de la ciudad cuyos festejos patronales fueron celebrados en el día de ayer", dice abajo de la foto; y se ve al presidente, rodeado de cejas y caminando para el lado de acá, que es donde debe estar el ranchito nuestro, el del Hilario y mío. Más del Hilario que mío, porque él vino antes que yo a sudar en esta zona. Compró las chapas y aprovechó el maderaje regalado. Píncel por dentro, píncel por fuera. Después mi hermano se metió a vivir con la Florida, que tenía ya dos hijos; y ahora han llenado el rancho. Yo me agregué después; lo único que hice fue levantar otra pieza, pared por medio. El presidente no anduvo en mi pieza. Entró en la del Hilario, porque es la que está primera, llegando del camino. Era de ver cómo pararon el tráfico unos vigilantes caras de perro. Camiones, autos, bicicletas: toditos en cola, esperando que el presidente se diera el gusto. El presidente bajó de un auto lustroso, lleno de chiches y acollorado por vigilantes caras de perro. Detrás y al lado del presidente, el corbatero de los figurones y el plumaje de las doñas.

Nadie sabía que el presidente iba a querer desensillar en nuestra casa. El diario dice que eso fue "una decisión espontánea del jefe del Estado"; pero a mí nadie me saca de la pizera que el hombre ha deseado ver de cerca este domicilio. Es que en toda la barriada no hay otro así, pistonudo. Mirándolo desde la ruta, que es de donde vino el presidente, parece un terrorcito de col. Un jazmín. Es lo mejor del barrio, no hay nada que hacerle; y eso que el alero nos salió demasiado angosto y se nos entra el agua por la ventana del sur. Habría que plantar algún sauce de ese lado. El Hilario es un poco hormiga negra para los árboles y no quiere plantar ninguno, pero éste es un caso de necesidad. Y a mí me tiran los árboles, qué embromar; y me parece que al presidente también, porque llevo escuchado que los domingos recibe a los ministros en una quinta, donde hay árboles y plantas de rosas y generales a caballo.

La efervescencia lo rodeó; a duras penas pudo avanzar hasta la casa. La pelota se había corrido y toda la villa le formó cinturón. Los vigilantes caras de perro, a fuerza de chifles, le abrieron un surco hacia nosotros: el Hilario, yo, la Florida y todo el guachaje, quietitos allí, en el barullo alto de los curiosos.

Les veces que lo habremos puteado al presidente. Las veces que habremos dicho que él tenía la culpa de todo; que, de encontrarlo a quemarropa, le gritáramos cuatro verdades. Que supiera la que pasamos por culpa de la huelga. Y, sin embargo, ahí estaba él, en nuestra propia casa, sonriendo debajo del alero que nos había salido un poco angosto y que por eso mismo se nos llovía la ventilación del sur; ahí estaba, y nosotros sin decir palabra, mudos y serios, con el sol en los golletes.

Yo no voté por este hombre, y el Hilario tampoco. La villa seguro que tampoco. Pero los diarios dicen que va a hacer marchar el país, que es un hombre democrático y polémico, y que tiene un plan quinquenal. De planes, quinquenales yo he oído hablar desde que me llamo Orfilio. Todos los presidentes tienen planes quinquenales; para eso son presidentes. Pero usted nace pobre y se muere pobre. Siempre fue así.

Yo pensaba quitarle todo eso al hombre cuando lo vi caminar hacia nosotros, con la sonrisa igual a como sale en los noticiarios. Pero, qué sé yo. Un presidente es un presidente, al fin y al fin; aunque uno haya ensobrado la papeleta de otro. Además el hombre no parecía imperioso. Más bien campechano. A lo criollo. Se agachó y lo levantó al Emilto. Yo siempre le digo a mi cuñada que los enjabe a estos chicos, porque uno nunca sabe cuándo va a hacer falta. Pero ella resopla que el que quiera agua que vaya y se la busque. Claro, el agua está lejos. Hay que caminar como dos cuerdas y traerla a pulmón. Es el único defecto de este rancho. Eso; eso le hubiéramos dicho al presidente: "Háganos poner una bombita, señor presidente", le hubiéramos dicho. Pero, jeta cerrada; y el hombre tampoco es adivino, qué embromar.

Lo levantó al pibe y lo besó en la cabeza. Tal como estaba el Emilto, yo no lo hubiera agarrado. Pero el presidente lo besó nomás en la cabeza después de espantarle las moscas al Emilto. Entonces, todos los cuelludos que venían con él, y que serían ministros porque se doctoraban, entraron a aplaudirlo al mandamás. El vecindario se alboró; y de golpe todos, hasta los vigilantes caras de perro, nos encontramos aplaudiendo y lengüeteando. Sendillísimo el hombre. Criollo.

"Háganos poner una bombita, señor presidente", hubiéramos aprovechado el toletole para decirle. Entonces, el rancho habría quedado una figura. Bien pintadito y con agua propia y un sauce al sur, quién nos pisaba los flecos. Ahí sí que los Rodríguez, y el gringo Tosi reventaban de la ponzoña.

El presidente se acercó después a nosotros y nos fue dando la mano, uno por uno. Primero a la Florida; después al Hilario, y por último a mí: una mano tan blanca y cuidada, de escribano, con el puño de la camisa color nieve y un gemelo azulino, que me dio una vergüenza bárbara darle la mía. Pero no era momento de ondulaciones; así que le apreté despacito los dedos, rogando que acabara cuanto antes. Pero el hombre siguió allí, sacudiendo mi mano que jamás, como en aquel minuto, me pareció más de sape. Sacudía mi mano y hablaba al mismo tiempo, lloviéndome saliva en la camiseta. Dijo algo de la paz social y del hombre argentino; que sería yo, creo, porque todo el mundo me miraba a mí. Los ministros, a cada frase, movían los cogotes. Lástima que yo me acuerde muy poco del discurso. Primero, y principal, porque los presidentes hablan difícil y uno es un pobre masa; y segundo, porque yo estaba entretenido mirándole la dentadura y rogando que me soltara la mano y gusanando en cómo se le podría pedir una bomba de agua para el rancho. "Háganos poner una bombita, señor presidente" hubiera sido la forma. Pero justo cuando yo estaba en éso, no va un vigilante cara de perro y abre la puerta del rancho. Para que el presidente lo apriera por dentro, sí quería. "Esté en su casa, señor presidente", le compadeció entonces la Florida, cuando vió que el presidente enfilaba. "Pase, pase, nomás... Va a encontrar todo un poquito deshecho..." Yo que el Hilario la metaba. Mire que abrir la boca para decir semejante barbaridad. Como si un presidente no supiera que, con cuatro chicos, no se puede tener nada en orden. Abrir la boca para decir eso, cuando ahí

hubiese sido la ocasión macanuda para pecharle la bomba de agua.

El presidente pasó adentro, miró un poco y salió otra vez al solazo, sonriendo siempre y hablando en voz baja con dos momios, como en consulta médica. "Ahora", me dije yo, "ahora lo atraco y le digo, sin esperar a que me ayude el Hilario: 'Háganos poner una bombita, señor presidente'".

Pero estaba de Dios y de la Virgen que no iba a ser, porque pareció de golpe como si todos se hubieran enloquecido. El presidente, alzando los brazos hacia nosotros, había dicho, no más, "Ha sido un placer, compatriotas", cuando lo que era esguince palanganudo y preñez y diplomacia empezó a corcovear, como en las cintas mudas. Todo el mundo pasó a moverse ligerito. Los vigilantes caras de perro volvieron a abrirle cancha al presidente, haciéndole guarnición y gritando y soplando pitos a rajacíncha, que si espantaran langostas no hubiesen aturrido mejor. El acompañamiento de los figurones y las señas plumudas le formó corral de palo a pique al mandatario, y todos echaron a andar en un solo paquete hacia el camino,

donde otros vigilantes caras de perro conservaban en linde a los camiones. Y, alto en medio del vocerío y los aplausos, iba el presidente, chocándose los diez y sonriendo liso, como en los noticiarios. Democrático el hombre. Polémico.

Yo me había quedado mocho un segundo; enyesado. Pero, después, reanimándome de golpe, me largué detrás del escándalo, perdiendo una alpargata y flameando más que todos en la ocasión que se nos iba. "Háganos poner una bomba, señor presidente... Háganos poner una bombita, señor presidente"; pero ya el auto arrancaba y yo al ladito, pechándolo a la par como una cuadra, hasta que el ruido de las motocicletas y los chifles y los vigilantes caras de perro me ahogaron; y el presidente sólo pudo ver a un hombre en camiseta, yo, rebenqueándole el pelo en los ojos, y abriendo la boca y corriendo y corriendo enronquecido en el sol. Levantó la mano y me dedicó una sonrisa.

Lo que hubiese sido este rancho con bomba propia. Lo mejor del barrio. Otra que villa de emergencia. Villa de emergencia la de tu abuela.

B A S E S

- 1— Se considerarán como géneros literarios:

NOVELA
TEATRO (obra de Teatro)
ENSAYO
POESÍA (libro de poemas)
CUENTO (libro de cuentos)

- 2— En lo que respecta a Poesía, Novela, Cuento y Teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. En Ensayo será un estudio de carácter literario, psicológico, histórico o filosófico sobre temas latinoamericanos.

- 3— Los originales presentados deben ser inéditos y en lengua española. Dichos originales se considerarán inéditos aunque hayan sido impresos parcialmente en publicaciones periódicas.

- 4— Las obras deberán ser presentadas anónimamente, en original y copia, escritas a máquina en papel de 8 1/2 x 11 pulgadas (cartas), acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá indicarse el género literario en que concurren y su tema, y en el interior el nombre, dirección postal y ficha bibliográfica del autor. Para facilitar el trabajo del Jurado, se ruega el envío de original y cuatro copias.

- 5— Los Jurados otorgarán un Premio único e indivisible para cada género que consistirá en —\$ 1.000 (mil dólares)
—Publicación por Editorial CASA DE LAS AMERICAS

- 6— Los Jurados podrán mencionar, para su publicación total o parcial en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, las obras o partes de ellas que consideren de mérito suficiente.

- 7— La Casa de las Américas se reservará los derechos de publicación de la primera edición en español de las obras premiadas y opción preferente de futuras ediciones. Referente a derechos de autor de las Menciones publicadas, conforme a la Base 6, se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.

- 8— El plazo de admisión de las obras se cerrará el 31 de diciembre de 1965.

- 9— Los Jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros se constituirán en La Habana en Enero de 1966.

- 10— Las obras deberán ser remitidas a la siguiente dirección: Caso Postal 2, Berne 16, SUIZA, o a CASA DE LAS AMERICAS, C y 3ª Vedado, LA HABANA, CUBA.

- 11— Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de Diciembre de 1966. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su devolución.

concurso casa de las américas

**cuento de
pedro naldo querol**

mercedito

Entró pavoneándose, haciendo evidente eso que él creía su mejor condición. Los labios fruncidos en un silbido mudo, los ojos bailoteando sin mirar. Se pasó un poco por entre las mesas, se apoyó en el respaldo de una silla y desde allí miró, como desde una altura incalculable, a todos los otros. Miró sin verlos. Mientras repasaba el asiento con la toalla se dijo que tenía sed. De vino helado, de un trago de vino negro y soda. Un mechón de pelo húmedo, casi chorreante, deslizó una gota sobre su frente. Una gota más que no era sudor, que parecía una mosca acercándose al ojo. La echó con la mano y la mosca se hizo un tibio barniz sobre la palma. Ya sentado volvió a mirar. No podía hacer otra cosa en ese lugar repleto de ruidos humanos. Contó. Sólo una, dos, tres mesas vacías. Todavía le zumbaba el motor en los oídos, pero ese sí era un ruido suyo, no de otros, un ruido querido a fuerza de metérselo por todo el cuerpo, hora tras hora, cuando, en el camino no había otra cosa que máquina y darle a los kilómetros sin sacarle el pie, y póngale gasoil y siga, a veces mezclándolo con tangos y siempre con cigarrillo (que era silencio), pero tan impersonal que uno no se confunde, aunque el segundo inyector jorobe y vuelta esa tobera del diablo, pero no afloja; o con partidos de trámite incomprensible así con el culo pagado al asiento y la espalda transpirada hasta la nuca y una mano afuera y la otra que no se sabe si es la otra o un pedazo del mismo volante y el chistido acariciador de los frenos que golpea en el pecho por aquello de recuperar el promedio y cuando no una goma que se hincha o se afloja y suena como bofs al darle fuerte con la barreta adivinando son 80 ó 90 ó 100 libras a ojos cerrados.

Los mozos pasan sordos a sus señas, casi ciegos de tanto gritar —El mercedito es un kilo, pensó. Ya les saqué ventaja a todos como para perder una hora y volver a sacársela de acá a Reconquista.

Esta no la trasmiten pero sí que es carrera, a pura muñeca en las curvas pero sobre toda pata y más pata. La cosa es llegar primero y cargar en lo del fulano ese que está anotado en la servilleta de papel, en lo del ludueña ese. Cargar lo mejorcito y dar la vuelta para venir sin refrescar, entrando por Ibarlucea para que no pidan el libre tránsito y todos los papeles.

—Tinto o blanco?

—Tinto y soda.

Este sí que es un viaje. El primero del Norte y no va a ser el último, claro que no. Dos por semana haría, claro que sí, volando, dos y sin acompañants. Quería ganar esa plata qué no era poca, pero que más le gustaba probarse en eso, agrégárle al camión algo más que el peligro de si algún tarado te encandila y tenés que tirar a la banquina o si se te cruza un sulky que casi pareciera nace en la alcantarilla.

El sifón parece un freno.

Cuando bajaba el vaso volvió a mirar y vió una sola mesa vacía.

—Sopa viejito. Eh, oiga

Pero qué Bedford ni chico muerto, el mercedito es un kilo.

El vino estaba macanudo y si atendieran rápido sería para parar todas las veces. Claro que si te atienden rápido es porque no hay nadie y si no hay nadie no se puede parar a comer.

Volvió a agregarle soda y el otro trago fue como si sirviera para agranderle la sed.

El comedor estaba ahora repleto y los mozos corrían como bóildos pero no le daban pelota a nadie, como si él pudiera esperar como cualquiera de los otros.

Para traer estas vaquitas hay que poner algo más que corazon, por eso me gusta y voy a demostrarle al coso ese, a ese cuatrero, quién soy arriba del mercedito con una jaula semi. Se lo voy a demostrar para que no me cargue con que no voy a aguantar ni siquiera de ida.

Cuando levantó la cabeza el otro ya estaba sentado, la cara caballuna cubierta por esa barba gris y el pelito mascado entre los dientes amarillos rodeados por los espacios abistros que se prolongan en una sonrisa inútil como la misma boca.

—Con permiso —le había dicho— y se sirvió vino.

—Tinto o blanco?

—Blanco y soda.

—Vengo.

—Qué es lo que tira?

—Voy a buscar novillos.

—Vacío?

—Sí. El Mercedes amarillo con jaula roja. El que está cruzado entre los paraísos.

—Suyo?

—Sí señor.

—Parece que esté al repelo, por la pinta digo.

—Ya lo creo.

De qué manera se puede hablar cuando se encuentran en un lugar como ése, dos como ellos, uno con esa cara lustrosa de cosas por hacer y el otro trabajado por los años y los viajes pero el orgullo intacto, que empezó con su Internacional y ahora se llama el Bedford?

De que se puede hablar sino de eso?

Le daba lástima escuchar al viejo ese, al fracasado ese, sermonearlo sobre lo que es la ruta. Se le veían los ojos turbios de pavimento y patrones y las palabras empedradas de mentiras y fantásticos cuentos de promedios imposibles.

De qué se puede hablar mientras se tomó vino blanco y se esperan los ravioles o qué se pueda escuchar sino historias de encajadas sin cama y recomendaciones de no tomar más que viento cuando se viaja y se tiene un poquito de amor propio, aunque a mí, qué quiere, no me haga nada, sírvase amigo y los mozos que pasan y pasan no se paran nunca para preguntarle a uno qué cuernos hay que traerle.

—Otra de blanco y soda.

Qué se puede hacer en un caso así, en una casualidad tan común como ésta sino perderse en las palabras de siempre y sacar pecho entre copa y copa, sobre todo, cuando, uno tiene un Mercedes Benz que está al pelo y le sobran agallas para saber que cuando quiera se levanta y en dos patadas está ya volviendo después de cargar las vacas de Ludueña que aunque no sean de Ludueña van a dejarle mangos, qué jorobar?

El desafío de aquellos dientes sangrientos estaba allí en la mesa y no podía llevarlo hasta el camino porque era ahora, en los vasos, dónde el otro apretaba.

A él no le iban a correr con cuentos a pasar del calor y las gotas chorreándole porque su camión estaba ahí afuera y cuando le dieran el queso y dulce ni les iba a pedir boleto, qué carajo de Bedford.

El mercedito estaría ahí en la puerta esperándolo como una hembra quieta a la que hubiera que montar, estaría como un triunfo metálico contra la distancia, al que hubiera que tocarle

(PASA A PAG. 12)

la oscuridad de la casa

"A vos te lo puedo decir porque
vos entendés las cosas".

ABELARDO CASTILLO

—No, no es tan fácil —dijo.

Y piensa que porqué tienen que pasarle esas cosas a él. Y más ahora, cuando la gustaría acostarse, así, vestido como está y dormir trus o cuatro horas. Y no tratar de encontrar una solución para mañana, si total, piensa. Y después de todo, a quién le puede interesar que él solucione su día de mañana, eso, a quién.

—A nadie —dijo.

Y vuelve a intentarlo: con un cuidado prolijo, y tiene ese miedo de conocer qué le pasará cuando se acueste. Un miedo familiar, presentido, adivinado al notar en la oficina que los dedos le temblaban con una suavidad irritante. Eso que siente: el miedo al miedo que sentirá, y eso de saber que seguro que me pasa, piensa, es lo que jode realmente.

—Porque si uno pudiera descubrirlo de pronto, sería otra cosa —dijo—, y no estar pensando sin parar.

Para colmo, se junta todo, piensa, parece que cuando una persona anda en la mala se le junta todo.

—Lo peor es eso —dijo.

Y trata de hacerlo ahora, y vuelve a detenerse, en el momento exacto en que no tendría que haberlo hecho, pero tengo miedo, piensa, no puedo evitarlo.

—Si alguien entendiera estas cosas —dijo.

—Claro —dijo Pedro—, te comprendo.

Y a él le pareció que Pedro se estaba riendo de él, que lo estaba tomando en farra. Pero se lo llamó, porque quería hablar, estar cerca, poder tocarlo si se le ocurría, porque ese miedo ya era una cosa imposible y a él le pasan cosas muy raras, como esa de necesitar estar con alguien, permanentemente. Puedo hacerlo, piensa claro que voy a poder. Ahora no es un temblor leve el de los dedos, un regío temblor es, piensa.

—Y puta si me importa lo que digan por ahí —dijo—. Para la gente es fácil hablar de lo que le pasa a los demás, pero no son capaces de entender esto.

Ahora se le cae la llave y se agacha a levantarla y la busca con los dedos, en la oscuridad del suelo, y tiene una pose grosera, así, inclinado.

—La desesperación es porque sé que el día que entren será el final, no sé, lo último que me pase —dijo—.

Pedro encendió otro cigarrillo.

—Claro —dijo.

Y él tuvo intención de insultarlo pero no lo hizo, porque pensó que Pedro, al fin de cuentas, qué culpa tenía, no podía ser distinto a los demás, y él tampoco tenía necesidad de que fuera justamente Pedro el que lo entendiese, no, claro que no, piensa, no hay nadie en casa y son ocurrencias mías, tengo que sobreponerme, y sonrío con amargura, tengo que sobreponerme, y hace girar el piceorte, lentamente, tengo que sobreponerme, piensa, y el piceorte llega al tope y ahora bastará que él empuje con lentitud la puerta, para que se abra sin ruidos.

—No tolero los ruidos —dijo—. Aceité todas las puertas. El viento las mueve de noche y hacían ruidos prolongados, me producían terror, Pedro.

Pedro asintió con un gesto de cabeza, no muy convencido de nada, pero asintió. Y dijo:

—Entiendo, yo tenía una tía que sufría de lo mismo.

Y él sintió ganas de preguntarle que qué quería decir con eso, que me pasan cosas de mujeres quiso decir, piensa, y empuja la puerta. Permanece en el umbral de mármol blanco, mirando el hueco negro que empieza en la puerta y no termina nunca, negrísimo, oscuro, como un viaje por el interior del cuerpo, piensa, y esa sonrisa de antes le permanece en la boca, indiferente, no es una sonrisa, es algo que hace que los labios le queden así un tiempo, pero no una sonrisa.

Hace mucho que no me río en serio —dijo—, mientras Pedro acercaba la mesita de la máquina de escribir y colocaba en el rodillo las cuatro hojas, con carbónicos intercalados, con gestos habituales, de siempre, tanto que parecían nacidos con él, tal vez anteriores a Pedro, piensa, parado frente a la puerta, porque tiene una necesidad de estar parado ahí, sin atreverse a mover una pierna hacia ningún lado, y entonces pretende distraerse recordando los gestos de Pedro, mis gestos, piensa, yo debo moverme como él en la oficina, dando la misma impresión de rutina.

—Que la gente diga que estoy loco no sería nada Pedro —dijo—.

Sentía una seguridad pronunciando el nombre de él, algo como una tranquilidad sin explicaciones, quién sabe porqué, piensa.

—No me importa lo que diga la gente —dijo.

—A mí me molestaría —dijo Pedro.

—No tengo tiempo para que me preocupe —dijo—. Yo tengo que pensar en mis miedos, en abrir la puerta de casa todas las noches, cuando hay una oscuridad maldita sobre el jardín y las sombras parecen moverse. En tratar de dominarme tengo que pensar, porque hay momentos en los que no me aguanto a mí mismo.

Sabe que adentro de la casa hay una frescura, olores de haber estado cerrado todo el día.

—Quizás sea distinto de día —dijo.

Pedro le pidió una goma y él bajó la pierna del cañito lateral de la mesa sobre la que estaba la máquina de escribir, y se inclinó y alcanzó la goma, sobre el escritorio. Y dijo:

—Vos no te hacés una idea de lo desesperante que es dar vueltas en la cama durante cuatro o cinco horas, sin dormir.

Otra noche sin dormir, piensa, y mueve una pierna, para entrar.

—Ella me contaba esas cosas —dijo Pedro.

El estaba pensando algo y dijo:

—¿Quién es ella?

—Mi tía. Pero se curó al fin, todo es cuestión de voluntad.

Es fácil, claro, es fácil decirlo, piensa, la gente puede decir cualquier cosa, lo que se le ocurra, la gente puede curar a las personas, o no darle esperanzas, la gente es todopoderosa, piensa.

—Me cago en la gente —dijo, mirándolo, a Pedro—. Porque la gente es perversa, entendélo.

Él ya conoce esa oscuridad ahí, casi junto a su cuerpo apenas iluminado por una luz invisible, de la calle.

—La oscuridad es fresca, misteriosa. A pesar de todo, tiene algo de subyugante, de atractiva. Creo que al principio fue como un enamoramiento —dijo—, cuando no le tenía este miedo horrible.

Y piensa que Pedro se habrá sentido obligado a invitarlo al cine.

—Esa es otra oscuridad —dijo Pedro—, distinta, entretenida.

El se dió cuenta de que lo estaba obligando a Pedro.

—No gracias —dijo—, te lo agradezco mucho.

Y sonrió, como sonríe ahora, cuando piensa que él es muy capaz de aguantarse un miedo como el que sabe que tendrá dentro de algunos minutos, una vez que se haya acostado y después de haber apagado el que tendría que haber sido el último cigarrillo, que no lo será, por supuesto, porque la oscuridad es larga, insistente en sus ruidos y en sus mundos insospechables. Unos mundos raros, abstractos.

—Tenebrosos —dijo—, mortales. Eso: producen una sensación de fragilidad en la vida de uno, Pedro.

De pronto pensó que era inútil hablar con Pedro, como era inútil hablar con otros, con la gente, no se puede, piensa.

—Pero uno necesita a la gente —dijo—. Y en el fondo, me importa lo que digan de mí, si me importa Pedro.

Pero no es lo fundamental, piensa, no lo trascendente. La gente no soluciona mi día de mañana ni la oscuridad de la casa.

—Nada soluciona la gente, Pedro —dijo.

Tiene que estar en cada uno saber combatir lo que nos destruye, piensa, y no le dijo a Pedro que era inútil hablar con él. Porque Pedro lo miraría desconcertado, impotente, sin saber qué contestar exactamente, asombrado, no entendiendo nada, molesto en el fondo porque él era un tipo sin problemas y al final no tenía ningún motivo cierto para preocuparse por él y por sus cosas, cosas extrañas que le pasaban, no comunes, por más que Pedro haya tenido una tía con lo mismo y todo lo que quieran, pero a mí quién me saca de esto, piensa, yo, yo solamente, piensa cuando atraviesa con pasos vacilantes, imprecisos, el zaguán de la casa, oscuro, una boca de lobo, piensa.

Dijo:

—Miráme los dedos.

Y fue como si hubiera dicho: Mirá, un marciano, porque Pedro volvió a no saber cómo mirarlo, a no entender que podía pasarle en los dedos.

—Como me tiemblan digo.

Y entonces Pedro le miró los dedos y dijo:

—Vos tanés que hacerte ver.

Yo tengo que hacerte ver, qué novedad, hace cinco años que sé que tengo que hacerte ver, qué descubrimiento Pedro, gracias, a vos y a todo el mundo, que sabe lo que yo tengo que hacer, piensa, cuando siente unas ganas desesperadas de salir corriendo hacia el hueco de claridad que ha quedado a sus espaldas, en la puerta, pero piensa que no, que hay que tener voluntad, que tengo que tener voluntad, piensa, me dijo Pedro, y Pedro, en el fondo, es una buena persona, un poco como todos los demás, pero bueno al fin, y eso es lo que vale en un momento dado de una persona, que tenga algo de bueno, piensa, y enciende la luz.

Después, cuando llegó el ingeniero, como lo llamaban, Pedro dijo:

—Mejor trabajemos un poco.

Y escribió rápidamente en la máquina, una carta de esas comerciales que reclaman el pago de algo y terminan saludando muy atentamente su seguro servidor pero pagó atorrante o te pensás que nosotros trabajamos por amor al arte muy atentamente, escribió, alucinado, pensando que había algo más que lo distanciaba en ese momento de Pedro, un vacío, algo que no se puede tocar con las manos, piensa, como a las máquinas de escribir.

Sin embargo, tiene mucho que ver con las máquinas de escribir —dijo—, despacio, controlando la figura del ingeniero sentado en un sillón, detrás de su escritorio no muy amplio y

cubierto de planos en papel especial y de carpetas y de cosas a firmar. Dijo:

—Hay algo más que separa a las personas, Pedro, algo que yo no justifico, y en parte es esto lo que hace que yo no entienda a la gente, esto de tirar la vida en una oficina de una empresa constructora, Pedro, ¿te das cuenta? A veces pienso si lo más importante de mi vida no será esto, al fin y al cabo, y no lo de la oscuridad por la noche. Pero no sé, se parecen en algo, es como en los matrimonios: al cabo de los años terminan perdiéndose, el hombre a la mujer y la mujer al hombre, se complementen, y eso es lo que creo que me pasa, no llegar a entender qué es lo primero que debo resolver, si mis noches o mis días, si la oscuridad o la gente, Pedro.

Y Pedro dijo:

—Por ahí puede ser.

Y continuó escribiendo a máquina, cuidando el puesto, piensa, vive cuidando un puesto, cómo puedo, piensa, y se siente en un sillón de los que hay en la galería cubierta de la casa.

Ahora, aunque no quiero, pensará en su día de mañana, en tratar de solucionar su día de mañana, soy un poco Dios, piensa, y le gusta y se lo repito, un poco Dios, confundido Dios.

—Porque al final, qué es lo que te pasa, no te entiendo —dijo Pedro.

Por fin lo había dicho, por fin lo dijo Pedro también, era previsible, él no es distinto, piensa, uno no puede estar esperando a la persona distinta, al hombre que va entender determinadas cosas de otros hombres, tiene que vivir con los que tiene alrededor, aguantarlos, en cierta forma aguantarlos, piensa, porque la vida es así, y no puede ser de otra manera. Y cómo hacerle entender a Pedro que, muy oscuramente, él sabe qué le pasa, cómo explicarle las relaciones inexplicables de esa soledad que lo ahoga durante el día, con la oscuridad de la casa, cómo.

—Por supuesto —dijo—, son cosas distintas, yo también lo sé, pero no tan distintas Pedro, los dos tienen una angustia parecida, en serio, no me mirés así.

Y pensó que estaba diciendo estupideces, de vez en cuando digo estupideces, piensa, o las hago, como la de hoy, en realidad todo es una gran estupidez.

—La vida misma es idiota, así, como la vivimos —dijo.

Lo miró profundo a Pedro, tratando de conocerle los ojos, el idioma de los ojos, tratando de no desilusionarlo, de hacerle ver que él era un tipo que valía la pena, en el fondo un buen tipo, como se dice, como vos mismo Pedro, yo creo que todavía tengo algo que me justifica, piensa, y es este afán por entender las cosas y la gente. Entonces el ingeniero dijo:

—¿Terminó el trabajo que le encargué?

—No, no señor. No pude empezarlo tampoco —dijo.

—Pero cómo —dijo el ingeniero.

Y él tuvo ganas de preguntarle si se creía que él era Mandrake o alguien por el estilo, pero dijo:

—Tuve otro trabajo ingeniero.

—Todo lo que quiera, pero esó era urgente, se lo había dicho —dijo el ingeniero—. Hágalo ahora, por favor.

Muy atentamente, piensa, ahora.

—Ya son las seis y media señor, no es posible —dijo—.

Mañana sin falta, quiso agregar, y no pudo.

—Cómo que no es posible —dijo el ingeniero—. Pero usted con quién se cree que está hablando, dígame, se queda hasta la hora que sea.

Y no son maneras con una persona, piensa, y sonríe, no es una sonrisa, pensándolo un poco no es una sonrisa, con quién se cree que está hablando.

—Con un pobre tipo —dijo—.

Se puso el saco y salió de la oficina. Y Pedro atrás, corriendo.

—Estás loco —le decía—, vos estás loco.

Esto es lo que no comprendo de la gente, piensa, yo creí que Pedro me felicitara, riéndose, contento, y no, me dijo que estaba loco, piensa, loco, es verdad, algo de razón tiene.

—Tenés un poco de razón —dijo—, estoy enloqueciendo, pero no te hagás problemas Pedro, vos seguí adelante, el mundo es tuyo, de ustedes, yo no puedo, Pedro —dijo—.

Y mañana voy a tener muchas ganas de estar con vos Pedro, piensa, unas ganas bárbaras, te voy a extrañar Pedro, piensa, mientras se desviste, fumando.

Ahora apaga la luz, con movimientos lentos, lentísimos, teniendo un miedo, una cosa en la respiración que se le agita, una ansiedad en los pensamientos que se oscurecen, que se confunden, y empieza a sudar un sudor frío, a sentir los ruidos de la oscuridad de la casa, sola, misteriosa, indomable, piensa, pero esta noche voy a poder hacerlo, voy a poder dormirme.

—Vas a ver que esta noche sí, Pedro —dijo—.

Y le palmeó el hombro y lo dejó que lo mirara irse y no le pidió una palabra ni un llamado por teléfono para tomar un café, algún día, juntos, no, para qué, piensa, mañana será otro día, se dijo cuando caminaba, dejándolo a Pedro parado, medio con un brazo extendido, en un gesto frustrado, interminable, como todos los gestos de Pedro, piensa, como mis propios gestos, es verdad, y quiere llenarse la cabeza de ideas, de pensamientos, de cualquier cosa, y no pensar y no escuchar los ruidos que le juegan en los oídos, esos ruidos suaves, maldi-

tos, que lo estremecen, que lo bañan de un sudor frío, que le hacen pensar, inevitablemente, que algún día esa oscuridad lo vencerá, que alguna vez, por fin, abrirán las puertas de su pieza y entrarán, los mundos de la oscuridad, y lo vencerán, irremediablemente, porque él ya no tiene muchas fuerzas, des-trozado se siente, y piensa en su día de mañana, que será otro día, claro, con hombres distintos, con situaciones distintas, pero antes tendrá que pasar toda una noche en esa pieza, encerrado, asfixiado, sudando como un condenado, fumando, como fuma ahora, sintiendo un terror incontrolable que lo domina, que lo hace sentir paralítico por momentos. Y mañana encontrará otro Pedro, otro cualquiera, piensa, al que tendrá esa necesidad de contarle, de decirle, es muy difícil esto que me ocurre, le dirá, queriendo que los ojos de ese hombre no sean como los de Pedro, no como los de Pedro, piensa, yo quiero entender a la gente, le dirá, y tiembla, tiembla fuerte, de miedo, mientras se revuelve entre las sábanas mojadas de sudor y quiere no pensar en eso terrible que mañana no sabrá explicar, y piensa que hasta cuándo, eso, hasta cuándo estas noches así, piensa. Y siente unas ganas de llorar.

Para L.

marzo de 1965.

aries librería

pinturas

dibujos

grabados

cerámica

santa fe 1420

t. e. 64835

SUMARIO DEL MIEDO

de

Marcos Silber

Editorial El Barrilete

mercedito

(VIENE DE PAG. 9):

las partes secretas únicas y esperar el milagro, casi una cuestión de confianza, de fe, casi un no necesitar hacerlo para que se produjera, porque era suyo, porque era él mismo casi, y para hacer barbaridades así ni que lo hubieran pintado.

La euforia le desdibujaba la cara del otro, de los otros.

—Ciento cuarenta con los Fontaneres, pibe.

Levantó la cabeza. El comedor estaba vacío. Otros mozos comían en la mesa de al lado del baño. De allí llegaba un rajante olor a orines diluidos en grasa. Sus dedos peleaban torpes dentro del bolsillo.

Apoyado en la puerta vio que el mercedito estaba sólo, esperándolo dócil como una hembra quieta a la que hubiese que montar. Como siempre, sus colores brillantes lo excitaban, el amarillo del chasis, el rojo de la jaula. Se dobló en el primer esfuerzo del vómito y comenzó a decirse que si estuviera sentado en la cabina todavía era posible. Pero ya no había cabina dónde sentarse, sólo uno o dos colores excitantes y un atronador ruido de máquina y el mercedito que seguía solo esperándolo dócil como una hembra quieta.

Abril 1965

vida y muerte de la literatura

Jorge Vázquez Rossi

¿Por qué, para qué escribir? Entramos en el reino de la duda. El escritor actual carece de aquella suficiencia de Proporcio que consideraba suficiente castigo para la infidelidad de Cintia el escribir que fue hermosa, pero casquivana. Ninguna mujer polidece por que la anatematicen en un verso ni se decide a ceder sus encantos por la promesa de ser lanzada a la fama en un libro, aunque Brasco insinúe que la poesía puede ser una estufa forma de penetración sexual. Tampoco ningún escritor de esta segunda mitad del siglo XX se hace demasiadas ilusiones sobre la perennidad de su tarea. Hay demasiadas bombas nucleares guardadas, demasiados generales propensos a la histeria y más allá de temores apocalípticos, existen muchas urgencias, muchos problemas que exigen primer plano, se imponen a este oficio de palabras. Alguien puede aun creer en las letras como en una apuesta a la gloria o un método para el mejor entendimiento del hombre, una toma de conciencia. Pero todos coinciden en que hay métodos más eficaces.

Por otra parte, hay una despiadada impugnación de este oficio otorga prestigio: muerte de la literatura; entretenimiento gratuito; tarea de descuapados; anti novela; arte burgués por excelencia, destinado a desaparecer conjuntamente con la clase que lo generó; un libro no pesa ante el hambre de un niño. He ahí frases repetidas, disparadas una tras otra, a veces con certeza e intranquilizante puntería. Ya se sabía del ataque de los políticos y de los moralistas; también de las interpretaciones sociológicas capaces de equiparar un poema a un tratado comercial y de rehuir toda consideración de valores estéticos. Pero desde hace un tiempo a esta parte, son los mismos escritores quienes con mayor entusiasmo dudan e impugnan. El honor de encabezar esta ofensiva corresponde a los franceses, como arrepentidos de haberse desbordado en Balzac y Proust y de haber hecho tanta literatura de la literatura. Pero acá, en nuestro país, sin necesidad de emprenderla contra tradiciones casi inexisten-

tes, el problema es también planteado y la cuestión tiene un matiz singular, refiere a una cultura nacional, a posiciones polémicas que implican compromisos que exceden el ámbito de la literatura. Más dramática y confusa, más contradictoria e incoherente, resulta así nuestra situación. Habiendo hecho poco, dudamos de lo realizado y también del sentido de un futuro, o, mejor dicho, de una dirección. De ahí esta necesidad, este tratar de ver las razones de la vida y la muerte de la literatura, un oficio nuestro.

DEL FERVOR A LA OBSESION, PASANDO POR LA MEDURA

Roberto Arlt es el escritor de la entrega, de la "prepotencia de trabajo". Puede afirmar sin engaño que "cuando se tiene algo que decir se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel en un cuarto infernal. Dios o el diablo están junto a uno dictándole inefables palabras". Y él, que verdaderamente tenía mucho que decir, escribió en cualquier parte: en mesas de lecherías, en el estruendo de redacciones de diarios, en una plaza. Lo importante era no perder esas voces. Lo importante era escribir. Y esas voces y esa necesidad de elaborar un mundo de palabras tienen relación con una entrega a lo vital, una curiosidad con respecto a "esa fuerza enorme que es la vida". Para escucharla, escribe sus novelas. Su actitud no es reflexiva. En su obra, todo es inmediato: hay un complejo de experiencias y de sueños, de situaciones y obsesiones que configuran una urgencia por expresar una personalidad y a través de ella, o en ella, el contorno. Su forma de estar en el mundo es la literatura; ahí se verifica y justifica y también en la literatura coloca sus angustias y deseos de sobrevivir. Sin embargo, esa apuesta a la literatura no ignora otras urgencias, el más vasto ámbito de una realidad que la excede. Contando a quienes lo acusan de escribir mal, dice: "Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es

posible pensar en bordados". Ante ese doble desmoronamiento de su vida y de la sociedad, su respuesta es la literatura. Allí está su aventura y también su forma de impugnación y aún de participación en esa totalidad mayor que percibe y ante la que reacciona anárquicamente, mezclando un fervor por la existencia con la rabia por la "puerca vida", una opción hacia las transformaciones radicales con sus aspiraciones burguesas. En Arlt todo es confuso y contradictorio. Pero su literatura inicia entre nosotros el camino de lo profundo.

Roberto Arlt construye una vasta obra que por sobre discusiones y dudas aun persiste. En rigor, inaugura en la Argentina una novelística contemporánea. Cané, Cam-baceres, Martel, están aun en mucho ligados a ese espíritu de los descuapados juegos de salón. Roberto Arlt se da en sus páginas. Para él, escribir es una empresa que compromete totalmente, de la que a veces se duda, pero de la que es imposible prescindir. En cada libro se juega, se da por entero. Su literatura es una forma de lucha contra ese indiferenciado conjunto de sueños, pesadillas, realidades, humillaciones, frustraciones, estructuras, que él percibe como un caos.

Su oficio es así una suerte de defensa contra esas humillaciones de la vida, un insulto y una coraza y también a veces una manera dolorosa de escarbar en las heridas, de completar un proceso de autodestrucción. No cuesta advertir en consecuencia, que nada más lejos de él que un apego hacia exquisitos estilísticos o bellezas formales, que, por otra parte, rechaza como inútiles. De ahí una literatura despareja y contradictoria, esencialmente formada de experiencias y elementos autobiográficos en los que coexisten realidades, sueños, fantasías.

Hay allí un mundo propio e intransferible, de personajes hondamente perfilados, y que en general se construye en torno a los temas de la humillación y el mal. Mirra Arlt observa de su padre que era "un torturado que se complacía en atravesar las zonas de angustia, en saborear el gusto agriado de la humillación y en conocer todas las profundidades del sufrimiento". Pero ese sufrimiento no lo es abstracto ni indeterminado, sino que aparece situado en hombres y mujeres reales que viven en un contorno: la ciudad de Buenos Aires, un Buenos Aires enorme y extraño, con desamparados y miserables, esa ciudad y esa gente que Scalabrini Ortiz describe desde otra perspectiva en "El hombre que está sólo y espera". La de Arlt, es una literatura esencialmente urbana y este rasgo tiene importancia en la delimitación de su actitud. Ese señalado "carácter multiforme y babélico de Buenos Aires" está en su obra; los oficios, las aspiraciones, lo que constituye el hacer y el soñar humanos, se encuentran en relación directa con esas calles



y casas, condicionados por las formas de vida de una ciudad, enajenando a sus habitantes. Y los resultados de esa enajenación, que roba todo sentido de la vida y condena a un anonimato y confiere una sensación de absurdo y frustración, aparecen en la obra de Arlt (especialmente en "Los siete locos" y "Los lanzallamas") como un mal. Pero un mal que es percibido en sus efectos y al que se quiere primero conocer en sus mayores profundidades y luego —o correlativamente— combatir utilizándolo mediante fantásticos proyectos. Esa fantasía que también esté dotada de un exasperado individualismo, de un afán de notoriedad a cualquier precio (no hay que olvidar que en la obra de Arlt el anonimato y la mediocridad son las formas con que aparece la alienación), incluye la posibilidad de una especie de terrorismo que responde a la necesidad de "ser a través del crimen" y que señala su hijo: "Silvio en "El juguete rabioso" denuncia al Rengo porque está angustiado, porque sí, porque no se le ocurre otra cosa, porque de ese modo desencadena el mecanismo sado-masoquista que necesita para vivir". Actitudes similares tendrán Erdosain y Balder. El primero, dirá en "Los siete locos": "Yo soy la nada para todos. Y sin embargo, si mañana tiro una piedra, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de jurisperitos prepararon castigos, cárceles y teorías. Yo que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizones... Y sin embargo, sólo por el crimen puedo afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra". De ahí al acto gratuito, hay sólo un paso que Arlt da. En él se afirma a nivel individual, verifica

su soledad, pero también su libertad. Una libertad que es pura negación, ya que su intento de trascender el mal es personal, subjetivo, íntimo, condenado por eso mismo a la inutilidad y la frustración.

Literatura vital, con abundancia de elementos irracionales. Literatura de entrega, que es una afirmación personal del individuo, que expresa en ella "un mundo que en manera alguna coincide con el propuesto por la cultura oficial de la sociedad de su tiempo y que en consecuencia genera una posición de rebelión que usa a la literatura como un arma, como un golpe. He ahí a Arlt: el escritor de la entrega, de un desconformismo que en ningún momento llega a la coherencia ideológica ni a la efectividad política y que se traduce principalmente en ese mismo oficio de palabras que lo documenta. En este aspecto, la actitud de Arlt ante la literatura y el mundo, aparece como adolescente; su problematización, el dolor y el sufrimiento, la profundidad existencial que hay en ellas, le salvan de lo ingenuo y lo superficial. Pero no alcanza a trascenderse en una visión racional, en una opción lúcida. A su modo, representa el mundo de los que "están solos y esperan", de los humillados y ofendidos de una ciudad enorme que había incorporado sin asimilar a gente de todos los países, cuyos hijos vivían una situación de desarraigo. El arma de Arlt, su manera de estar en el mundo, es la literatura; quiere escribir "libros que tengan la violencia de un cross a la mandíbula". Pero esa violencia real, tiene un poco la conmovedora inutilidad de los golpes de un ciego. Mirra Arlt señala como característica de la temática de Roberto "la búsqueda irracional y absurda de la dicha junto con la necesidad romántica de evasión". Y ese afán individual de felicidad, ese deseo de trascender y perdurar, configuran su actitud ante la literatura, empresa que lo compromete por completo y en la que bucea en procura de entender sus propios fantasmas, su incapacidad de acción efectiva, su correlativa necesidad de buscar refugio en un mundo de fantásticas evasiones en las que tal vez, paradójicamente, fuera capaz de hallar su realidad.

Roberto Arlt, en el caso de haber encontrado a Cintia, habría sabido de antemano que le sería infiel; también, que su condición de escritor no es capaz de provocar por sí la seducción de ninguna doncella. Pero cree que puede vengarse y aún transformar a las mujeres en su obra, que en sus páginas es dueño de una nueva realidad que tal vez, aún en medio del caos, sea capaz de perdurar.

Jorge Luis Borges, en cambio, no condescenderá a reclamar amores ni a declarar odios. Las formas de la pasión no son para él, preocupado por convertir la literatura en una suerte de complicada y precisa geometría de asombros.

Para Borges, el mundo es una incesante y a veces un tanto tediosa repetición de algunos pocos hechos básicos: "Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir, recurra a lo fantástico o a lo real". La misión del escritor es la de un contemplador atento, capaz de advertir lo extraño y también las correspondencias de los hechos, de encontrar paralelismos entre César y Quiroga asesinados, de saber que el misterio es una suerte de repetición inescrutable. Lo simbólico es el camino apropiado y la literatura es la ejercitación de las palabras capaces de elaborar esos símbolos. La realidad como tal aparece así deleznable, carente de todo interés y Homero (y Borges) adquiere conciencia de la riqueza del mundo cuando su ceguera le impide verlo. Indudablemente, Borges es un platónico: pero un platónico satisfecho que toma el mito de la caverna al pie de la letra y se rehusa a salir de ella o dar vuelta su cabeza, encantado por el cambiante dibujo de las sombras. Y esas sombras impregnan su literatura, que en lo fundamental lo es de remedos, paratira.

"De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente". La biblioteca es el mundo de Borges. Su contacto con el cambiante universo lo será únicamente a través de esos símbolos, de este tiempo disecado en palabras. Como el protagonista de la novela de Hermann Hesse, vive en una especie de Castalia pulsando geométricas formas de conocimiento mediante un poco comprometedor juego de abalorios. Por cierto que es un gran ejecutante y que ya resulta absurda la discusión sobre los méritos de sus interpretaciones. Pero ahora no se trata de eso. Se trata de ubicar una acti-



tud ante la literatura, una toma de posición, que en Borges implica la idea de que el mundo es una especie de sueño del que las palabras van descubriendo —o agregando— los elementos de la trama. Esa literatura, en alguna medida, lo justifica, ya que su vida es sólo eso: literatura. "Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mayor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra". De ahí, que sus temas sean en su mayoría variaciones de otros; sus relatos comienzan casi siempre mencionando el antecedente: "Leí djas pasados"; "Hacia 1938, Paul Valéry escribió..."; "El fragmento lírico Kubla Khan (cincuenta y tantos versos rimados e irregulares de prosodia exquisita)...". El procedimiento se repite. Las estructuras responden a combinaciones de temas tratados por otros autores e inteligentemente relacionados por Borges. Esos temas son siempre los mismos, los pocos fundamentales existentes en opinión de Borges: la eternidad y el tiempo, la memoria y la literatura (que es una forma de la memoria), el coraje y la muerte o más bien, la acción de dar muerte; los sueños y la realidad de los sueños o la realidad como un sueño; el infinito y el laberinto. Aún cuando hable de hechos, éstos son siempre condensados, quitados de su verdadera y contradictoria sustancia, para ser rebajados y convertidos a la ascética condición de símbolos. De ahí que Borges pueda declarar que "vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias. No sé si la disculpa del epígrafe me valdrá". No le valió. La conciencia de las faltas no justifica las faltas y un asesino lúcido no es por eso menos criminal. Pero Borges no llega al crimen, sino al vacío. Su literatura es de "temas", de hábiles disposiciones de palabras. No interesa el hombre, sus problemas, sus conflictos, esa sorda y oscura existencia concreta, sino algunas de las situaciones creadas por el hombre; no interesa la vida, sino las memorias de la vida; no importan los hechos, sino las menciones, el sujeto es sólo un accidente, lo esencial es el objeto. A la manera de los clásicos autores policiales, se centra la atención no en el muerto, no en el furor de un asesinato, no en la carga de pasiones de quienes dan y reciben la muerte violenta, sino en los silogismos que permiten la geométrica deducción de escolásticos detectives. Si admitimos que toda gran literatura (Dostoyevsky, Tolstoy, Cervantes, Eurípides, Hemingway, Graham Greene, etc.) lo es antropocéntrica, concluiremos que este lúcido autor de ficciones y ejercicios aplicados, es un tenaz artífice de obras menores, de prolijas minucias. La de Borges, es una literatura de segunda mano, una literatura de literaturas. Salvo algunos poemas, algunos cuentos (especialmente "El sur") que sin duda perderán por una auténtica calidad, su obra se inscribe en lo ornamental.

"Admiro a Beckett pero estoy totalmente en contra suya" —escribió Sartre. Lo mismo podríamos decir sobre Borges. Su lectura proporciona placer y a veces su dominio del idioma deslumbró, mas toda su literatura responde a una concepción del mundo asentada en el privilegio y disimulada en mitificaciones hábiles. Se dice de Borges que escribe bien; no lo negamos. Sólo que ya se sabe que escribir bien no basta.

Escribió en ocasión del lanzamiento de "Sobre héroes y tumbas", que en este país donde la literatura es un salto en el vacío, la política una farsa o un suicidio, la sociología una novela fantástica y la metafísica una sociología, hay todavía quienes intentan la pinueta absurda de hacer literatura, sufrir la política, reflejar una nación y una cultura para hallar las claves que permitan expresarnos y encontrarnos, entender nuestro complejo panorama sociológico y angustiarse ante los grandes problemas del hombre contemporáneo. A este género de desubicados, pertenece Ernesto Sábato.

Sábato ya no tiene aquel fervor un poco ingenuo de Arlt; su problemática es más compleja y elaborada, quiere estar en el mundo, en todas sus cuestiones, mediante la literatura. Y sabe que la literatura tiene leyes propias, que la "prepotencia de trabajo" debe ser también elaboración e inteligencia. A mitad de camino entre Arlt y Borges, pareciera querer participar simultáneamente de orbes distintos, intentar una síntesis de contrarios. Pero el resultado está más cerca de las tradiciones que de la síntesis. Marcado por una rigurosa formación racional, se dedica a combatir los excesos racionales, esa mentalidad científica según él iniciada históricamente en el Renacimiento y causa de múltiples fracturas en la conciencia del hombre al persuadirlo erróneamente de que la realidad es únicamente lo medible y clasificable, de que todo pueda ser traducido a símbolos matemáticos. Y Sábato duda de la "aptitud de la ciencia para aprehender la realidad". Y ésto, porque el creciente grado de abstracción que registra la evolución científica, va desvinculándola del mundo concreto: "El poder de la ciencia se adquiere gracias a una especie de pacto con el diablo: a costa de una progresiva evanescencia del mundo cotidiano. Llegar a ser monarca, en efecto; pero cuando lo logra, su reino es apenas un reino de fantasmas". De ahí que "el análisis científico es deprimente" y que en definitiva, la ciencia aparezca como impotente para una comprensión profunda de todo aquello que tiene verdadera importancia para el hombre. "La ciencia estricta —es decir, la ciencia matematizable— es ajena a todo lo que es más valioso para un ser humano". En consecuencia quien quiera esa comprensión de todo aquello que está más allá de lo matematizable, eso que queda fuera de las generalizaciones y abstracciones, no pueda encontrar en la ciencia el camino apropiado.

Y Sábato abandona la ciencia. Su algo melancólica, pero fervorosa despedida es "Uno y el universo", su primer libro publicado en 1945 y acaso el mejor. Su título es significativo, marca la oposición entre ese uno concreto y real, ese yo que a pesar de todas las teorías y comprobaciones actuales sigue creyendo con Ptolomeo que el centro del universo está aquí; y ese mundo externo en el que está la inmensa realidad que adquiere sentido por la conciencia que la percibe y unifica. Y la forma de acceder a



esa realidad y también de explicarla y expresarla en sus más ocultas relaciones y motivaciones, será para Sábato la literatura.

Curiosamente (y a decir verdad, un poco a contramano) en este tiempo que marca un apogeo del pensamiento científico y también el peso del mismo hacia una mayor amplitud, conciencia y ductilidad (formas, en última instancia, de una gran humildad) y una correlativa disminución de la importancia de las formas del humanismo tradicional, Sábato opta por éstos. En la polémica entre "las dos culturas" que Snow, Leavis, Huxley y muchos epistemólogos señalan, Sábato estaría del lado de la literatura, reivindicaría una antigua prosapia, se aferraría a ejemplos prestigiosos otrora válidos.

Para Sábato, la literatura es una forma de conocimiento, opuesta a la científica y dotada de enormes posibilidades para la comprensión del alma humana, de la que ofrece un testimonio profundo. Y sobre todo, la literatura es el reino de lo individual, el camino para realizar la sentencia del "concóctate a ti mismo", preocupación fundamental de Sábato que liga de una manera directa la crisis del mundo a su crisis personal, su carácter de "uno" al universo. Y como sobre todo le preocupa el "uno" o más concretamente su "yo", es

que abandona la ciencia como reino del universo y opta por la literatura como territorio de su propia subjetividad. En "Hombres y engranajes" buscará explicar ese tránsito, aclarar el sentido de sus viajes y virajes espirituales. Refiriéndose al título de esas páginas, dirá que "no creo que sea muy desafortunado tomarlas como autobiografía espiritual, como diario de una crisis, a la vez personal y espiritual, como un simple reflejo del derrumbe de la civilización occidental en un hombre de nuestro tiempo". Nada le importa a Sábato tanto como Sábato. De ahí que todos los problemas que su agudo interés e inteligencia perciben, se den siempre a nivel subjetivo, un nivel subjetivo que él no oculta y que le hace centrar todo en torno a sí, a veces en un egotismo fatigante. De ahí que la concepción que Sábato tiene de la literatura, sea rigurosamente individualista, concebida como expresión de la interioridad y a través de ella de lo "único, de lo personal". Y precisamente en esa unicidad y esa personalidad, podrá encontrarse la "realidad viviente". Para él, "los escritores del siglo XX son incapaces de trascender el propio yo, hipnotizados por sus propias desventuras y ansiedades, eternamente monologando en un mundo de fantasmas". Este juicio, no es otra cosa que una generalización en la que Sábato procura justificar su propia concepción dentro de una visión presuntamente mayoritaria y digo presuntamente mayoritaria, porque tanto Hemingway, como Sartre, Simone de Beauvoir, Huxley, Graham Greene, Camus, Malraux, Vargas Llosa, escritores rigurosamente contemporáneos, trascienden su propio yo, buscan dialogar con otras personas situadas y condicionadas como ellos, desafiando fantasmagorías y centran su atención en los grandes problemas de nuestra época, problemas concretos y reales. La revolución de Pekín, o la guerra civil española, o la vida en un colegio militar o la posición de los intelectuales de la posguerra, son algo más que simples conversaciones con fantasmas. O bien Sábato se equivoca o los citados escritores —y muchos otros— no son contemporáneos. Y en realidad, pensamos que Sábato se equivoca y que su

posición neorromántica está más cerca de los buceadores de infiernos al estilo de Poe, Rimbaud, Lautréamont, o Baudelaire, que la de los actuales escritores volcados a su tiempo.

Sábato justifica con su actitud aquella acusación del discutible Louis Pauwels referente a los escritores: "...de tal modo hemos adquirido la desagradable costumbre de confundir lo novelesco y la psicología individual, la literatura y el narcisismo, la poesía y la insignificancia". Ya en "El Túnel", turbia historia de una obsesión, de un amor y de un crimen, se dio a la búsqueda de los oscuros fantasmas que lo habitaban, esas siniestras pesadillas que según él son el reverso permanente y esencial del rostro del hombre. Y esas pesadillas, esas obsesiones, todo ese mundo habitado de monstruos y deidades, de ciegos y neuróticos, de extrañas sectas y más extrañas familias, de oficiales falknerianos que cargan con la derrota como con un mal metafísico, su exploración por "ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida", toma una forma más completa —caótica, difícil, barroca, compleja— en ese camino a ninguna parte que es "Sobre héroes y tumbas".

Ya en el prólogo Sábato declara su propósito: "Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta liberarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo". Hay una voluntad de aprehender lo irracional mediante lo imaginario: "...esas oscuras motivaciones que llevan a un hombre a escribir sería y hasta angustiosamente sobre seres y episodios que no pertenecen al mundo de la realidad". Constantemente se apela a lo oscuro, a lo intransferiblemente individual, a los sueños y a las obsesiones, a lo indeterminado y al caos. Correlativamente, se reivindica el derecho absoluto a la individualidad de la creación: "pero creo que uno debe soportar cualquier clase de acusación por lealtad inabrogable hacia uno mismo, hacia los dictados más profundos de su propia conciencia". Ya está claro que para Sábato ese "uno mismo" lo es todo, todo lo justifica. Y como ese "uno mismo" se explica y realiza mediante la literatura, ella es sacrosanta, está más allá del mal y del bien, no admite crítica.

Ahora bien: esa literatura no es un mero juego; nada más lejos de Sábato que una literatura de literaturas. Valora demasiado su propio yo, su mundo personal de experiencias, como para no creer que la expresión de sus angustias se inscriban en la región de los interrogantes metafísicos. Sábato se coloca dentro de una literatura existencialista. "...ha concluido el dominio de la mera literatura y del mero arte" y en consecuencia es preciso "enfrentar los problemas del hombre y su destino". El arte es así el camino del regreso a lo concreto, a lo existencial. Se recuerda a Pascal, a Kierkegaard. Las letras son "un

instrumento de conocimiento". Hay un acento de gravedad, una atención a los grandes problemas de nuestro tiempo, y una convicción de resolverlos —o al menos, enunciarlos en profundidad— mediante el ejercicio de la literatura, ya que el arte es superior al pensamiento. Las ficciones son capaces de lograr la síntesis de idea y sentimiento, de ofrecer el más completo testimonio de una época y unos hombres. De ahí, que el escritor sea testigo de su tiempo, fiscal y defensor en forma simultánea. Evidentemente, para Sábato, la literatura lo es todo.

TODO O NADA O DEL SACRAMENTO A LA BLASFEMIA

William Faulkner es el último gran representante de la literatura revestida de carácter sacramental. Su estética implica una ética y en ella el arte de escribir es el valor absoluto. Toda grandeza se da en las palabras y la elaboración de ficciones, es una tarea en la que resuenan voces interiores, sonidos y furias que se apoderan de ese especie de demiurgo obsesional, fanático, que es el escritor. Quien escribe, sirve a la literatura, diosa que utiliza para sus mensajes a eventuales traductores de sus designios. "De no haber existido, a'guen habría escrito lo mío". "El artista no importa. Sólo lo que él crea es importante". Parecieran resonar ecos de la frase de Mallarmé de que el mundo ha sido hecho para llegar al libro. Pero el artista, el elegido, para llegar a ese libro, necesita sangre, sudor y lágrimas. Necesita afanarse como un poseso. Necesita olvidar todo lo que no sea su oficio. "Un artista es una criatura empujada por demonios. No sabe por qué lo escogieron a él, y casi siempre está muy atareado para preguntárselo". El novelista desdeña los interrogantes. El creyente no se inquieta por la existencia de la divinidad, en ella se justifica, a ella se remite. No hay otros problemas que poblar las páginas de personajes y situaciones, corporizar los fantasmas, acatar los mandatos con ejemplar trabajo y dedicación. Y este trabajo exige tranquilidad, es una maldición prestigiosa. Que no molesten al escritor con minucias.

BEAUVOIR: Una muerte muy dulce.

DE IMAZ: Los que mandan.

MORAVIA: Los indiferentes.

LIBRERIA Y EDITORIAL

LA MEDICA

LIBRERIA CIENCIA

Santa Fe 1284

t. e. 62550

Córdoba 2901

t. e. 39-7858

Que no le saquen de su tarea ritual y sacrosanta. Que nadie le vaya a plantar responsabilidades extrañas a su oficio de soledad. "El escritor es responsable de su arte. Será completamente despiadado si es un buen escritor. Tiene un sueño. Lo angustia tanto que tiene que librarse de él. No tendrá sosiego hasta que lo haya logrado. Todo lo tira por la borda: honor, orgullo, decencia, seguridad, felicidad, todo con tal de escribir un libro. Si un escritor tiene que robarle a su madre, no titubeará. La "oda a una urna griega" vale un sinnúmero de viejas. Muy lindo. El gran iracundo hace profusión de egoísmo. El genio tiene derecho a todo. El mejor ambiente para el genio sería un prostíbulo, en el que no tendría problemas y gozaría de tranquilidad, sería mantenido y respetado, tendría mujeres a su disposición y licores. Inscripto definitivamente en lo imaginario, las relaciones de vida reales de la gente, la explotación, el hambre, la muerte, carecen de importancia. Puede acontecer un incendio, que el escritor no moverá un dedo por ayudar a nadie, ya que él está quemado por su fuego interior. "A la vida no le interesa el bien o el mal". Puede ser; pero sí a quienes viven. Como se ve la receta es sencilla, genial: basta autoproclamarse escritor talentoso para tener asegurado el pasaje a la irresponsabilidad. El sacerdote toma su dignidad de la investidura. La literatura es sagrada. No admite la blasfemia de los hechos.

Pero mal que le pese a la literatura, los hechos están y éste es un tiempo de secularizaciones. Dios ha muerto hace tiempo y sus propiedades, los reinos del absoluto, están en remate. También le ha tocado el turno a la literatura. Ha sido sacada de su pedestal, y es bueno que así sea. La gente estaba ya un poco cansada de escritores solemnes. A Faulkner podemos leerlo y deleitarnos pero no tomarlo en serio. La literatura está en el mundo y es tan cuestionable como cualquier otra empresa humana. Su importancia es relativa y nada se justificó por el hecho de escribir.

Sartre fue la punta de lanza en esta lucha contra el carácter sagrado de la literatura. Se trata de situarla, ver sus condicionamientos, entender qué representa, juzgar su validez. Entre las tareas de los hombres, "la literatura no ocupa ningún lugar de privilegio".

Y precisamente, ubicada entre el suelo común, adquirió una grandeza nueva, más real y concreta. "No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada". De eso se trata. De situar la tarea, romper un sacrosanto prestigio, sumar un esfuerzo a otros esfuerzos, de advertir que las ficciones pueden dejar paso a otros géneros, a nuevas formas de expresión.

Es un hecho que la literatura mundial de los últimos años, no ha dado figuras equivalentes en importancia y potencia creadora a las del cine. Ningún escritor puede equi-

pararse a Bergman, Antonioni, Fellini, Godard, Wadja y muchos otros. El cine, como arte, pareciera haber ocupado a nivel histórico el puesto otrora monopolizado por la literatura.

La crisis de la ficción literaria refiere también a su propio ámbito. La novela objetiva ha entrado decididamente en el reino de la gratuidad, y, lo que es peor, en el del tedio. Muchos insisten en la necesidad profunda de una "literatura diferente", capaz de servir de puente con la aventura tecnológica de la humanidad, con ese constante juego de



asombros de la ciencia actual. Hasta ahora, en general, la literatura ha estado divorciada de la ciencia, volcada hacia el pasado, vuelta hacia la melancolía de los antiguos prestigios. En la literatura, el mundo aparecía como algo estático, dado de una vez para siempre. La literatura tradicional está agotada y los escritores actuales que se obstinan en insistir en venerables procedimientos, están envejecidos de antemano.

Pero aquí, hay dos problemas: el que refiere a la responsabilidad del escritor, sacado de una vez para siempre de su pedestal y el del agotamiento de los viejos temas y procedimientos, la paulatina asfixia de la literatura de ficción tradicional como género.

Arlt, Borges, Sábato, están aún, cada uno con su acento particular, dentro de una concepción sacramental y a veces ritual de la literatura. Todo lo que ha dicho Sábato ya lo pronunció Faulkner. En cambio, Sartre (y muchos otros) ha dejado de creer en el carácter sagrado de la literatura; a esta conclusión llega después de haber realizado una obra literaria que es una de las más impor-

tantes del siglo. Nosotros partimos de esa idea, repetimos con Robert Escarpit que "hay que quitar a la literatura su aire sacramental y liberarla de sus tabúes sociales aclarando el secreto de su poder", pero no tenemos una obra que nos justifique. Entonces, vuelta al interrogante inicial: ¿para qué escribir? Pero por lo pronto ya sabemos algo: la literatura no justifica nada; el hecho de escribir no disculpa la canallada, la comodidad, la incoherencia. Se escribe porque se quiere y el oficio literario es uno entre tantos. En consecuencia, la condición de escritor hace más a una responsabilidad (en la medida en que, querámoslo o no, implica una posición de privilegio: la tarea de escribir supone tiempo libre, hambre calmado, una cultura adquirida) que a un prestigio. Uno tiene que justificarse en cuanto escritor: en cada mesa redonda, en cada conversación, hay gente que lo exige. Y tienen razón. Ya no basta hablar del "mundo interior", de la "fatalidad", de obsesiones y fantasmas. En el mejor de los casos, esas son cosas de uno; guárdeseles, péguese un tiro, vive con ellas o vea a un psicoanalista, pero no crea que eso lo disculpa o lo convierte en vedette o lo salva y le da derecho a estafar a los amigos, cultivar la ambigüedad como una de las bellas artes o reclamar admiraciones incondicionales.

Con referencia a esa literatura, no dudamos de su muerte. Julio Cortázar, en "Rayuela", le extiende un irónico, pero no por eso menos definitivo, certificado de defunción. Cortázar no se engaña. Escribe porque a él le importa, pero con sus protagonistas puede llegarse a sospechar el gran fraude de toda elaboración literaria: "lo que el libro contaba no servía de nada, no era nada, porque estaba mal contado, porque simplemente estaba contado, era literatura". Y esa literatura es un fraude, cualquiera sea la calidad de sus méritos. "Había sospechado la naturaleza demoníaca de toda literatura recreativa". Muerte de la literatura, mediante la literatura. ¿Negación de la negación?

ALGUNAS AFIRMACIONES

Entendámonos. Estamos en la literatura. No renegamos de ella; no podemos hacerlo en la medida en que es la manera que hemos elegido (o la manera en que mejor podemos) de estar en el mundo. Se trata, uso sí, de buscar las perspectivas correctas, de saber las razones de esta tarea no privilegiada y el sentido en la gran empresa común.

Pensamos que las palabras tienen un profundo poder; que pueden servir para contemplar, admitir o transformar el mundo. Porque es posible que las palabras alcancen un valor revolucionario, contribuyan a las modificaciones buscadas, en cuanto revolución significa una totalidad que refiere a todos los órdenes de la experiencia humana. Y si bien con la literatura no vamos a aplacar el hambre de un niño ni a detener a las tropas de infantería de marina yanqui en

Santo Domingo, es posible que contribuyamos a la indignación y al conocimiento, a la toma de conciencia que puede ser un primer paso de acción.

Y también la literatura puede ser una forma de luchar contra el vacío, de hablar por quienes no pueden hacerlo. Esa ha sido la tarea de los mejores de entre los intelectuales franceses. Una lucha en el presente por el futuro, una voluntad de rescatar del olvido tanta memoria, tanto instante, de encontrar el valor en lo relativo, de alcanzar la síntesis entre el sentimiento y la inteligencia, entre la contemplación y la acción.

Y como el mismo Sartre señalaba, la literatura puede ejercer una corrosiva negatividad sobre valores establecidos, puede contribuir a una lente, por constante transformación. De ahí la responsabilidad del escritor, su ubicación en un trabajo que admite la diversidad y exige la lucidez y también la humildad. En medio de la enajenación, entre las urgencias de otras tareas (que, como hombre, el escritor también debe cumplir) la literatura puede gritar el hambre del mundo y la opresión y la injusticia y también puede ofrecer testimonio de una época. Sartre pide al escritor que "no ignore la realidad y los problemas fundamentales que se plantean". De acuerdo. Esa es la condición para que su oficio tenga sentido, para que la literatura no muera.

En nuestro país, David Viñas planteó el problema correctamente. Puso el dedo en la llaga. Al menos, ha señalado y apretado una parte dolorosa y a veces un poco vergonzosa de nuestro cuerpo, nuestra conciencia de escritores. Ha referido la pregunta del porqué de la literatura a nuestro concreto ámbito. El interrogante de Viñas tiene un énfasis particular sobre nuestra circunstancia. Y en realidad, más que plantear la pregunta, la ha considerado implícita y se ha dado a responderla: "escribo por humillación", dice. Y lo que es más importante, para salir, trascender esa humillación conociéndola y enfrentándola. Esa humillación refiere a todo este confuso panorama de frustraciones, claudicaciones, mentiras que configuran el contorno de este país de términos medios y ambigüedades. Pero todo esto no deriva de males metafísicos o fatalidades del destino, sino de concretos hechos socioeconómicos, de estructuras asentadas sobre el privilegio y la dependencia, que dan a la Argentina la extraña condición de "semi colonia".

Claro. Nosotros no somos Paraguay, ni Bolivia, ni Honduras. Nuestras ciudades son sumamente europeas y nuestra cultura se permite lujos como Borges. Está la saludable clase media y las buenas tiradas de libros, está la prensa oficial y las universidades, está la burocracia y las fábricas y los autos hechos en el país y la gente que dice que todo está bien. Esa es la apariencia y sobre esa apariencia se edifica la imagen del país formal que encuentra en la cultura off-

cial su mejor manto. Más abajo está el otro país, el país real, de mucha, muchísima gente para quienes las cosas no están de ninguna manera bien y que no tienen nada que ver con las bibliotecas, las angustias o las obsesiones. En todo caso, sus angustias y obsesiones refieren a hechos y objetos muy concretos e inmediatos.

La enajenación se da en nuestro país a niveles muy diversos. Los esquemas que pueden tener utilidad en el caso de economías y culturas más simples, exigen un grado de mayor profundidad y sutileza para funcionar en este contorno. La literatura es un arma apropiada en esta tarea de clarificación, de entendimiento. Pero debe empezar por asumir las particularidades de la situación y las posibilidades que en la misma limitación puede encontrar. Por eso, "escribir aquí es como preparar una revolución de humillados, opaca, empuñada, dura y cotidiana".

Así, la literatura tiene una misión, un sentido preciso. Pero no hay que hacerse demasiadas ilusiones sobre su efectividad, sobre esos sueños populistas a que se entrega confiadamente nuestra izquierda ingenua. Se sabe de sobra que la literatura no basta para transformar el mundo. Más bien, a juzgar por la mayor parte de las páginas de los escritores argentinos, sirve para contemplarlo complacientemente. Pero de todas maneras, aún con una auténtica voluntad de transformación, no es mucho lo que puede hacerse. Las formas de los medios de difusión, la política cultural (indisolublemente ligada a las estructuras de la política general) restringe a un grupo sociológicamente reducido la posible influencia de lo que escribe. De ahí que deba abandonarse toda utopía de públicos masivos, esos viejos sueños anarquistas que combinaban la bomba a la biblioteca popular. De ahí que Viñas declare que escribe "por ahora para los que tienen mi mismo sabor en la boca" y que son precisamente aquellos posibles lectores que se le parecen, esa gente situada en los más diversos lugares, unidos tal vez sin conocerse por un mismo resentimiento y una misma esperanza. En definitiva, se escribe "para que yo, usted y los hombres de aquí dejemos de ser casi hombres para serlo en totalidad".

Hay una literatura que está muerta más allá de los éxitos circunstanciales de sus autores. Pero también sabemos que aquí, en este país contradictorio y difícil, se está gestando oscuramente una literatura que busca inscribirse en un auténtico proceso de cambio, una empuñada voluntad de hablar claro, destruir mistificaciones, asumir un tiempo y una nación. No hay recetas ni esquemas precisos. No pueden determinarse apriorísticamente las formas de esta literatura. No se tienen las soluciones y sí los problemas. Pero esa es una forma de vivir.

Jorge Vázquez Rossi
Junio 1965

CRONICAS DEL PASADO — Antología.

CRONICAS DE LA BURQUESIA — Antología.

EL OLOR DE LA GENTE — de Ada Donato.

DISCEPOLIN — de Luis Adolfo Sierra y Horacio Arturo Ferrer.

LIBRERIA AUSTRAL

Santa Fe 996

t. e. 40767

AGUILO SANDWICHES

150 gustos distintos

Av. Corrientes 888 t. e. 41702

LEA Y DIFUNDA REVISTAS LITERARIAS

alto aire — crítica 65 — el arremangado brazo —
la ventana — barrilete — cero — cuadernos de cultura
— el escarabajo de oro — hoy en la cultura — la rosa
blindada — pasado y presente — teatro XX — tiempos
modernos.



Lo auténtico

No, por cierto, ni la yerta
desconfianza, ni el coraje.

Infel, caído en alarde.

Partimos del cimientó, de la obscura
persistencia (oficio
fiel)

de ser sólo uno mismo. Aquí la planta
tiene apoyo.

El bailarín (en apariencia,
qué coruscarse inconsistente)
entreteje su pauta imprevisible
con su puro fluir: en la fuente
configura la danza. Si es
auténtica,
implica una conciencia
constelada, una suerte de
¿arroyo?

¿o de éxtasis, mejor? como la abeja,
que no yerra,
como el pájaro en su canto.
Como el instinto, pero libre; más
que libre,
individual.

Es 'corazones y pulmones' en conciencia
refractada (diamantes y rubíes)
o absorbida (una pausa)
o reflejada (espejo
de obsidiana)
de lo absoluto.

Piruetas musicales, trama y urdimbre
de tapiz, vertiginoso
suspenderse en el aire
del picaflores, deslizamiento
(entre dos aguas)
de la trucha,
o si no, como hasta ahora: sin
la gracia, ay,
pero lo auténtico.

Hugo Padeletti

La muchachita va por el anochecer y es casi el hilo
porque respira el anochecer...

Inclinándose como él
y ennegueciéndose como él...

Qué pena o niebla
le esconde, hasta su adivinación, el caminito ése que debía
fluir su destino
aunque no palideciese ni contra el cerco
y eso que ésto llegaba, fantasmalmente, a nevar
una aspiración al vacío,
o los vacíos,
mejor, de un sauce?

Ve muy poco pues ella, y ve muy poco esa agonía
de bruma
que le cuelga de los hombros o de líneas, ya, de aletas
la nada que desgarrarían...

Mas de improviso
se libera la congoja que ha debido de urgir
unas pupilas...
y las pupilas dividen y acercan y vuelven, infinitamente, a tejer,
pero en fosforescencias de aguapé,
los rocíos de la nebulosa
y éstos flotan, a la vez, en idas
y venidas,
y se inclinan, aun, a detallar en miopía
las sendas que refluyen luego de disuadir y disuadir
del río...

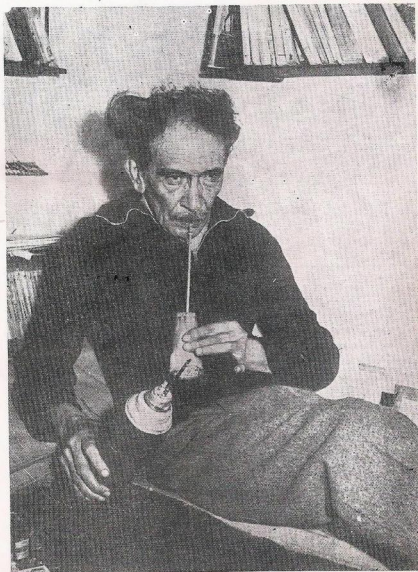
Y héla a ella con cabellos de algas que de sí ahora geman
ésas del exorcismo...
y hélo a él por asir de ese cielo a la mano
en que, por añadidura, derivan...
hélo por asir
unas gotas más de verdín
para la diadema de esa Ofelia que lo frustrase y le devolviese, todavía,
el flujo, aún allí,
y en giros,
de enternecimiento que enjambrara por otra parte, las animulas
de los anegadizos de arriba...

Y hélos a los dos, después, a la luz
de la zarzaparrilla,
enteramente, al punto, de novia...

Y hénos a nosotros preguntándonos si
no viene de luciérnagas, también, la poesía, cuando la oscuridad
nos va ciñendo, igualmente, el nudo
del llanto...

Y si en la "trasmutación", acaso, a nuestra alma no le baja o le revela
lo que la asiste
desde el éter o de ella misma,
y que le redescubre, ojeándole, aún, espectralmente,
las proximidades del hechizo
en la ronda que emite:
que le redescubre
las huellas de su "compromiso" con el ser
que no tiene límites
pero que le incluye al definirse a su nivel y espera "aquí",
junto a su portillo
a que ella
de espaldas a las sirenas,

ocurra a darle el brazo, en seguida,
para asumir esos silencios siempre por cerrar, ay, sobre sí,
el de debajo la onda...
y ello antes del salto, esté dicho...
hasta que, bajo un sereno de pestañas, empiecen a sentir
que como a los cardos, desde la raíz
del-azul,
le sube el amanecer...
y hasta que en éste los timbres, contrapuntísticamente, les deslián
el del infinito mismo,
y les mojen la inmigración, todavía,
de unas vidalitas...
en el retorno a la voz de los encuentros en la orilla
del tiempo, de los hijos
del tiempo, que el tiempo, furtivamente,, le libra...
pero de todos los hijos...
y de todo, en fin...



Esta hambre que nos duele como un vicio
inexpugnable y cotidiano acento.
Descarnados ruidos convocados entre la tierra
seca de los días.
Y avanzamos
con el ser que nos defiende
entre dolidas muertes enemigas.

yo no condeno el fuego

¿Quién se bebe la mano del amigo?
¿Un pedazo del tiempo?
¿Los ojos del vacío?
La escarcha de los rostros
y el corazón del viento?
Yo levanto mi diestra y me corrijo
la soledad del canto
incendiado en la multitud
del gesto confiscado.
Testimonio ancestral de puberales
ansias, cabalgando
en su oscura presencia
la condena
cae
en medio
de mi sombra.

armando santillán

Yo sé que todo esto me contiene
innúmero los sueños
ovillado entre los árboles
excedido en la niebla de los pájaros
buscándome como un ciego
en mi último abismo.

poema

Por esta luz me trazo
los habitados sueños contenidos.

Mientras camino.

Soy un empleado bancario.
tengo dos hijos
Yo sé que todo esto me contiene.

Pero estoy vencido.

Qué sé yo de la vida,
de la muerte,
del terco aprendizaje y de la entraña,
de este frágil misterio entre los huesos.
Qué sé yo, muchacha, de estas cosas,
de andar vientre al viento,
sueño abajo,
de andar el asfalto,
la arboleda,
los ojos de tu niña,
su extrañeza de raíces,
su rayo inmemorial.

Qué sé yo, navegante, rumbo incierto,
un camino sin morada entre la carne,
qué sé de andar los años,
los zapatos,
demorados más que yo de demorarme,
porque sí, porque tanto,
digo o nada.

Qué sé yo de rigores,
de noblezas,
de corcheas sustanciales,
de súbitas palabras milenarias,
del rayo inmenso, del inmenso demiurgo
que nos ciega la sangre y las palomas.

Qué sé del control de la tristeza,
del corazón, de su reinado,
de su músculo bebiendo en las pupilas
y mil oídos perdurándonos su noche,
cubriendo su no sé, su para cuándo.
Qué sé yo, muchacha, hija, sosiego,
viejo rostro de tanto apresurarme en la esperanza,
de tanto historiarte los rastros del rocío,
de tanto gritarte mi torpeza,
mi insolencia.

Qué sé para decirte que no sepas,
qué palabra nueva
para la eterna estirpe de tu asombro.
Qué, muchacha.

Y entonces, insisto, me regreso,
me hago de puñal y deterioro,
voy y vuelvo por la luna de tus manos,
y digo sí, digo no, digo veremos,
recorro tus países de roburos,
tu sabiduría elemental e inexorable,
tu presente de código
escrito en agua y risa y recién vengo.
Es largo recordarte mis edades,
mi tiempo del amor,
mis tardes compartidas,
mi no quiero,
y más allá, mi garabato polvoriento,
mi responso de juguetes,
mi apagada siembra.

palabras a mi hija

Entonces te digo, te reclamo,
intenso como el miedo,
muchacha de la lluvia,
te digo, te reclamo,
y no digo fantasmas,
y no aventuro ya más encrucijadas,
y no voy y no vengo y no me niego,
y el humo es sólo humo,
la niebla sólo niebla
y el bosque sólo pájaros y bosque.
Para vos, muchacha, este silencio,
esta dura renuncia que le debo
al latido y cautiverio de tus años.
Para vos, muchacha, esta renuncia,
esta leve vigencia en mi pañuelo.

19) Hay gente que hace cine porque tiene ganas. Otra, porque recibió una herencia o realizó malabares para obtener un crédito del Instituto, consiguió una cámara, y quiso promocionarse, manguéó amigos y usuarios y todavía está sin fumar. Usted: ¿por qué hace cine? ¿Cómo se encontró de pronto como realizador? ¿Quiere expresarse? ¿Comunicarse? ¿O qué?

ALVENTOSA: Hago cine porque tengo ganas. Ma encontré realizando filmando, en 8 mm., 16, 35. El asunto es filmar, cómo filmar, qué filmar. Pero siempre filmar. Quiero expresarme, quiero comunicarme y un poco de "o qué" como todo el mundo.

KUHN: Es mi forma de expresión.

MARTINEZ SUAREZ: A "porque": es mi forma de vivir y hablar con la gente. Decir lo que creo necesario. Utilizar ese medio de expresión como si fuera un diario que empujara una comunidad. Pegando, aplaudiendo, criticando, comentando, pero diciendo. A "cómo": entré en Lumiton el 2 de junio del 43. Hice toda la carrera de ayudante. En un momento me sentí capaz. No fue "de pronto". Fue en el 59. A las tres últimas: lo contasto en la primera.

29) Se ha hablado de una nueva generación de cineastas argentinos, un tanto frustrada, un tanto perdida. Años atrás pareció nacer un movimiento del que, según algunos críticos, usted formaría parte. ¿Cree que exista una generación, un movimiento o un nuevo cine? ¿Cómo se ubica dentro del panorama del cine nacional? ¿Cómo juzga sus films?

ALVENTOSA: Lógicamente los viejos se mueren y vienen los jóvenes. Eso pasa. ¿Nuevo cine? Wells hizo "El Ciudadano" hace más de 20 años. Yo creo que hay mal cine y buen cine. Todavía no me ubico en ningún panorama, tengo un solo largometraje que no juzgo sino que defendiendo, como a un hijo.

KUHN: No existe un movimiento amplio y coherente. Si un objetivo común en gente muy distinta ideológicamente como Feldman, Torre Nilsson, Birri, Martínez Suárez, Kohon, Antin, Favio, yo, etc. El objetivo es expresarse honestamente, reflejar un país como lo sentimos, dar salidas cuando las vemos. En todo caso el único factor común es la honestidad en el trabajo. Yo pienso cada vez más que en un país y en un mundo tan problematizado como esta hablar de cosas abstractas es puro onanismo. Nuestro cine necesita cerebro pero también estómago y vísceras. ¿Cómo juzgo mis films? Creo que "Los jóvenes viejos" tenía validez en el 61 cuando la hice. Más tenía en el 59 cuando la escribí, pero tardé dos años en poderla hacer. "Los Inconstantes" me parece solemne, trascendentalista y un poco idiota. Darna cuenta de esto me permitió hacer "Pajarito Gómez" que creo que llega más a fondo. No todo lo que yo quisiera llegar pero eso quizás vendrá con el tiempo.

MARTINEZ SUAREZ: Generación, sí. Movimiento, no. Nuevo cine, no sé si ese es el rubro que corresponde. Hay una nueva forma de hacer cine. No en la parte económica (de Ferreray a hoy, pasando por Torres Ríos, siempre se trabajó independientemente, a base de sacrificios), lo nuevo está en una temática auténtica, verídica, argentina. Comprometida. Comprometida y polémica. Enjuiciando y destruyendo tabúes. En cuanto a mi ubicación, un trabajador más. Mis films, tal vez equivocados. Pero necesarios.

39) Se está tratando de situar al cine dentro de una problemática general de la cultura. Según su criterio: el cine tiene relaciones con las otras artes? Reviste importancia en la formación de una cultura nacional?

ALVENTOSA: Por suerte para el cine y para las demás artes, no hay relación, a pesar de que en una película hay música, literatura, etc. Reviste importancia en la formación de una cultura nacional y sería decisivo sin las trabas que se le oponen continuamente: Censura religiosa, militar, imbecil, económica. Y esto ocurre en todo el mundo.

KUHN: Por supuesto que tiene importancia en la formación de una cultura nacional. Tenemos que lograr que el público vea nuestros films. El que no los vea no es siempre culpa del público. A veces es nuestra por no saber comunicar. Lo malo es conformarnos con éxitos de élite. Eso es hacer culturalismo y no cultura. Y para culturalismos está la cultura oficial.

JORGE SALCEDO

AIDA LUZ
MARCOS ZUCKER
DOMINGO SABELLI
CARLOS RIVAS
FERNANDO IGLESIAS (TACHOLAS)
ENRIQUE KOSE
CLAUDIA LAFORQUE
OSVALDO CASTRO
MIKKO ALVAREZ
JOSE MANUEL MORENO

Director
J. A. MARTINEZ SUAREZ



ALITHIA
CINEMATOGRAFICA
presenta
LA PRODUCCION DE
CARLOS A. PARELLA

EL CRACK

3 preguntas directores

alventosa
martinez suarez
kuhn



MARTINEZ SUAREZ: No sé si tiene relación directa con otras artes. Se podría discutir y llegar a opiniones distintas, en las que ambas partes tuvieran razones parciales. En cuanto a la cultura nacional, es indudable que toda manifestación que llegue al pueblo (prensa, literatura, circo, TV, radio, cine) hace a su formación.

sexo, traición, masotta y roberto arlt

nicolás rosa

Sartre, a propósito de Nathalie Sarraute, hablaba de esa mala fe necesaria de todo novelista. Maurice Blanchot señalaba la anomalía inicial de todo acto literario, ambiguo por definición; como la vida: un salto en el vacío. Estamos en el reino de la verdadera literatura, aquella que ha comenzado a cuestionarse a sí misma, que niega su propia existencia, su sentido. En la literatura argentina —corta y dudosa tradición— la obra de Roberto Arlt señala el comienzo de esta literatura real, volcada sobre sí misma, viéndose crecer en su propia inanidad: existiendo para no existir sino como negación. Oscar Masotta, intenso, lúcido, propone una visión del mundo de Arlt basada en un análisis estructural que permite comprender esta obra a través de sus propias leyes internas, como reflejo del mundo exterior y como límite de contacto con el lector, pero valorizando la obra como lo que es: un nuevo objeto que ha creado su lugar en el mundo y por lo tanto pasible de recibir y ofrecer resistencias. Esta "estructura estética" está, por lo tanto, cargada de significaciones que el crítico pretende develar. Masotta reafirma claramente el contenido político y económico de la obra de Arlt, pero en su verdadera presencia, como contenido encarnado y vivo, nunca como "carga social" preexistente a la obra misma. Por otra parte, es palpable el hecho de que el contenido social, y político, como presupuesto de la obra de creación, corre el riesgo de desnaturalizarse y perder su sentido propio. Se trata, ahora, de temer por la tergiversación del contenido político más que de la obra en sí. Ubicada acertadamente en su época para evocar los motivos de su gestación y no para valorar su sentido específico, que con toda evidencia la trasciende, la obra de Arlt recupera la muerte de una época en que la vida era más pensada que vivida, donde conocimiento y existencia convivían un poco con la ingenua pretensión de valorizar la vida por el conocimiento, de reducir la vida a lo conocido que es casi como detener las leyes de la historia.

Masotta, donde la fenomenología existencial tiene una preeminencia casi absoluta en la elaboración de sus premisas básicas, intenta enfocar la obra de Arlt como una dialéctica de la conciencia y del mundo; tal vez sea necesario aclarar que en lenguaje fenomenológico la conciencia no es "ser" sino que aparece dialécticamente como "no ser" del ser y el no-ser. Una obra no es sino esa conciencia —ese relación— puesta en evidencia, hecha expectable. Una aclaración metodológica previa de Masotta: la necesidad de separar las obras teatrales de Arlt de sus novelas y cuentos para separar al mismo tiempo los problemas propios de cada género. Es inobjetable la opinión de Masotta sobre la posibilidad de que la evolución que sufre Arlt al pasar de un género al otro, esté determinada por el carácter poco novelístico de los personajes que creaba. Es verdad: en sus novelas no hay acción sino una meditación sobre la acción; los personajes nacen con un destino que no es sino la búsqueda de un destino ya impuesto fatalmente desde su origen. Olvidada toda "peregrinatio" espiritual, los personajes son naturalizados muertos, destinos petrificados, como dice Masotta. Pero es posible observar razones más poderosas para este cambio. El crítico las ha señalado, un poco al pasar, sin extraer todo su verdadero sentido: el tema del trastuqueo de la personalidad. La novelística de Arlt es un mundo imaginario en sí mismo, pero es al mismo tiempo una figuración del mundo real. Es significativo que todos los relatos de "El Criador de Gorilas" no sean sino relatos dentro de otros relatos, y aún hay algunos donde la técnica se aplica en tres o más planos. Aquí, en verdad, hay una justificación de procedencia erudita: los relatos están hechos a la manera de la tradicional técnica oriental, es decir contados por un sujeto de

quien conocemos procedencia y ubicación. Pero, más profundamente, las novelas de Arlt no son sino relatos hilvanados uno detrás de otro; no hay por lo tanto sucesión sino yuxtaposición; en otro plano: estos relatos en sí mismos están literalmente plagados de pequeños cuentos, sueños, confesiones, largos monólogos, de perfecta estructura interna. La sustancia de estos relatos interiores, sobre todo los sueños y las "ensoñaciones", tienen un carácter mágico equivalente a la mecánica autista de la psique infantil. Al margen de las implicaciones psicoanalíticas que esto pudiera sugerir, interesa señalar el clima de irrealidad que esta estructura técnica va creando en el lector, sumado, y esto en proporción casi asfixiante, a la evasión psíquica de casi todos los personajes masculinos. (Las mujeres: casi el emblema del sentido común, aparecen menos alienadas, más aferradas a la realidad; esto sustanciaría su desdén por los machos: esos infantiles, esos locos). Agreguemos a esto una problemática explícita como lo es la del engaño y la mentira montada sobre la superchería teatral: simulacro del crimen de Barsut, ficción del Mayor que no es un Mayor pero que a la postre resulta ser un verdadero Mayor del ejército. Y más: las intercalaciones del supuesto Comentarista que adelanta la acción o la retrotrae, nos informa sobre un dato desconocido o nos escamotea la porción de realidad novelística que Arlt nos ofrece en esa página. Todo esto prueba suficientemente que los planos de la realidad funcionan para Arlt como desencadenantes de una irrealidad extrema. Crear un mundo real pero donde la ficción sea introducida como elemento de fractura, de desacomodo en el lector. Este juego de irrealidad y de realidad que en las novelas tiene marcado valor, y no como mero juego técnico sino como sustrato de las coordenadas profundas de esa metafísica de la realidad de la que habla Masotta, debía alcanzar toda su magnificencia en el teatro, que más que cualquier otro género literario recurre a la mentira. El teatro es el dominio de lo mágico, de lo prestigioso, de lo grandioso. Quedaría por demostrar si este recurso de la escena es en Arlt una nueva evasión de la realidad o, como en el caso de Genet, una manera de exaltar la realidad dialéctica del teatro en su verdadera relación actor-espectador, para hacerla más real.

Es evidente que esta connotación es doblemente significativa: como alienación social y como desdoblamiento psíquico, es decir dos caras de una misma moneda. Barsut dice del Astrólogo: "Ha modificado mi vida porque ha hecho que yo me coloque frente a los demás en la actitud de un comediante". En suma, un comediante de marca mayor como el Astrólogo (que es y no es tantas cosas) perturba la tranquila opacidad de Barsut para refractarlo como un ser capaz de ser muchos otros; y en esta multiplicidad Barsut se siente, alucinado, pero vivo,



vivo verdaderamente cuando no es él, cuando es otro distinto del que piensan los demás. "Me encuentro en la misma situación de un individuo que cruza un abismo por un puente de alambre". Siente el vértigo del no-ser que se filtra a través de la máscara del ser otro, ese resquebrajamiento esquizoide que se opera cuando se finge ser otro que sí mismo y se sabe que se está fingiendo. Es cierto que Barsut corre el riesgo de no saber cuando es él mismo en su diversidad y cuando deja de ser para ser tantos otros como representa, pero goza sumergiéndose en esa zona indefinible, ambigua, donde la no-conciencia se traga el ser sometido al mundo.

Erdosain es un mutilado: no podrá nunca cometer una acción, una acción verdadera; aún su crimen final es la inacción misma por cuanto cierra el ciclo; cierra su vida. Es una clausura. La acción significa hacer y hacerse asumiendo la responsabilidad de esa acción, por lo tanto se proyecta en su futuro. El suicidio no es una acción, es una manera de negarse a actuar, y el crimen de Erdosain es el comienzo de su propia muerte, es su muerte en el otro. Como un personaje de Dostoiewsky, Erdosain asimila su destino al crimen no para complacerse en la acción sino para verse una vez más frente a sí mismo. El crimen en Dostoiewsky es una manera de consagración, en Sade una furiosa manera de poseer el mundo; en Erdosain, un interrogante: ¿cómo será después del crimen? Por lo tanto el crimen no tiene valor por sí, como meta, sino como refracción de su propio yo; no es un destino, es una manera más de sentirse vivir. Entonces, un crimen o un simulacro de crimen tienen el mismo valor de espejismo. La ficción del crimen de Barsut es suficiente para Erdosain. Lo ha visto morir: en el fondo no le interesa esa muerte sino su propia vida. Barsut es concretamente un

canalla, o la comedia de un canalla. Es lo que es — lo que pretende ser — sin dudas, sin alibajos. Barsut es sólidamente lo que es o lo que no es. Erdosain es una reflexión sobre su propia vileza. El es el impotente que se sobrepasa con el pensamiento de la acción. Su única acción definida le acarrea su propia muerte. La impotencia planga sobre todos los personajes de Arlt como una sombra manifiesta: en el Astrólogo, castrado, revolucionario descabellado, clínico seductor, mistificador esplendoroso; en Barsut; y concretamente en Erdosain. Es cierto que estos personajes sobrepasan lo meramente psicoanalítico. Erdosain no es solamente una sexualidad infantil, con fijaciones edípicas y sus correlatos homosexuales y masoquistas. No está tampoco muy claro que Erdosain sea el hombre alienado por una sociedad contradictoria donde los principios no coinciden con la práctica, donde el sentimiento fetichizado aparece como una gran mascarada y el dinero como la llave maestra para la solución de todos los problemas. Por lo menos no están presentados estos problemas explícitamente. Pero como bien lo señala Masotta, las novelas de Arlt valen más por lo que revelan que por lo que dicen expresamente. Si Arlt nos presenta personajes condenados a un fatalismo mecanicista que lo ancla a un primitivo naturalismo por una parte y a un devocionismo fetichista por la otra, (por ejemplo cuando habla del instinto del crimen), es palpable que todo aquello que no dice, pero que sugiere, la atmósfera de sus novelas nos obliga a reconocer cómo este instinto, promovido a la categoría de bien inalterable en la conciencia de Erdosain, no es más que el resultado de una vida alienada en la mistificación y el error.

Masotta señala un punto clave — tema rector dice — en la obra de Arlt: la imposibilidad de contacto entre humillados. Observación profunda. Trasciende la mera reflexión epigramática y está fundamentada seriamente con acertadas correspondencias. Se remite a "Las Criadas" de Genet y a la interpretación de Jeanson sobre "La Mujer-zuela Respetuosa" de Sartre. Dice también que Arlt advirtió el estrecho vínculo que une al verdugo y a la víctima; se remite a Dostoiewsky; pudo hacerlo también con

Sade donde la relación es todavía más clara. Desde el punto de vista patológico es significativo que los verdugos de Sade torturen a sus víctimas hasta extremos inimaginables pero eviten matarlas. La actitud sádica consiste, básicamente, en obtener placer otorgando sufrimiento. El placer mayor consistiría, por lo tanto, en matar a la víctima. Pero es más significativo, desde el punto de vista existencial, destacar que el verdugo es verdugo en tanto posee una víctima, al desaparecer ésta, su "estado" no tiene justificación, es "sin razón". Esta verificación es difícilmente aplicable a los personajes de Arlt, por lo menos en extensión, pues las relaciones sádicas no se establecen nunca precisamente entre ellos y si existen, sólo aparecen como la correspondencia necesaria de la polaridad sado-masoquista. Si hay algo que falta en la narrativa de Arlt — tomada en conjunto — es la violencia y el encarnizamiento. El grado mayor de ultraje es la muerte y ésta siempre sucede apagada, silenciosa, muerta ya en sí misma, fuera de escena, como lo pedía el rigor clásico. Existen, sí, connotaciones agresivas en algunos actos sexuales: en Las Fieras, en "Los Siete Locos", pero de ninguna manera exaltados. No hay verdadero furor; hay retórica. La comunidad — la imposible comunidad — de los humillados, de las víctimas, existe y no existe. Existe como estado de hecho pero no como relación asumida. Se produce en el vacío, a "través del silencio" dice Masotta, como un "roce oscuro" dice Arlt, y si siquiera como complicidad. Aquí Masotta analiza con lucidez y una claridad iluminada, no siempre frecuente en la obra, la significación, el "sentido del silencio" que pesa sobre, y entre, los integrantes de esa salvaje congregación de humillados. Ellos no hablan, ni hablarán, "porque toda palabra es un juicio sobre la cosa nombrada y ellos prefieren entonces no hablar puesto que no tienen otra moral de la cual extraer los juicios sobre sí mismos que la moral dominante". Aquí la diferencia fundamental entre Sade y Arlt. Sade asume un destino de destrucción y lo postula como una ética posible: elabora la moral del Superhombre. Arlt muestra el mundo de la humillación: patetiza la vida del Infrahombre. Los humillados verdaderamente víctimas son aquellos que originados en

LIBRERÍA "ROSS"

cumple una misión cultural, que beneficia al pueblo.
Apoyenos con su grata visita y participe de nuestros proyectos.
Abierta todos los días hasta las 24 horas.

Córdoba 1338 — t. e. 65378

la clase media han tomado conciencia de su extracción de una clase ambigua por procedencia y por constitución; es decir, al tomar conciencia han dejado de pertenecer a ella, se han convertido en tráfugas. Intentarán volverse al lumpenproletariado donde rebotarán frente a la sólida presencia del Mal encarnado y, no pudiendo volver a la clase de origen por su propia conciencia lúcida, oscilarán siempre entre dos realidades hasta llegar a ser nada más que fantasmas. Dice Masotta. "a fuerza de querer hundirse en lo real no consiguen más que trepar hacia el espíritu", que, interpretado personalmente como reducto de la subjetividad, significa que no hacen sino volverse cada vez más inconsistentes dentro de su misma esencia de clase media.

Esta inconsistencia, éste no ser ya hombre ni de "aquí" ni de "allá", está ejemplificada por la falta total de remordimientos (una carencia de acuerdo a la moral burguesa) y un anhelo siempre creciente por el Ideal (una adhesión pequeño-burguesa de la cual no pueden desprenderse). Un crimen, como una canallada, no engendran remordimientos. Barsut, como Erdosain, sujetos por procedencia a una escala de valores precisa y terminante (se mueven en la balanza Pecado-Salvación, que sin ser estrictamente religiosa está teñida de un incoloro misticismo) donde los remordimientos son el complemento indispensable del Pecado: un criminal es tal cuando experimenta su Culpa. En un sistema de valores absolutos como es el de la moral burguesa un culpable existe no tanto por su crimen como por el reconocimiento social de ese crimen: cuando es señalado como el Culpable. Barsut se reintegra a su vacío absoluto. Ha descubierto que un crimen, como una canallada, no engendran dolor ni remordimientos, que el mundo sigue exactamente igual como hasta el momento de la falta, que si precisado a sentirse culpable para justificar su existencia, la prolongación de este sentirse existir son precisamente los remordimientos donde una reinita, una y otra vez, un proceso contra sí mismo. Si los remordimientos no existen, su conciencia está vacía, no existe: "Qué vida es ésta si hacemos una barbaridad y no sentimos nada". La mitología moral de Barsut es al mismo tiempo que una encarnación desalmada de la moral burguesa su propio desgaste, su deterioro. Es por ahí donde Masotta ha dado en la clave: Arlt es más valioso por lo que revela que por aquello que expone claramente.

Dice Masotta: "El determinismo de Arlt necesita de la libertad individual para hacerse operativo". En ese choque abierto que Arlt presenta entre sus personajes condenados a ser de entrada lo que son y aquello que la pulsión individual los obliga a ser, se entabla una relación dialéctica cuyo punto culminante es la introducción

del Mal como resorte y como sustento. Las correspondencias entre el "mal ontológico" y el "mal social" se establecen a partir de la intencionalidad de ese mal. No se trata de hacer un mal cualquiera, sin sentido; nada tiene que ver "el acto gratuito", por lo menos en lo que éste tiene de desmesura metafísica y reposición existencial. Aquí se trata de un mal dirigido y efectivo, avalado por una jerarquía social de verdugos y víctimas. Astier es verdugo y víctima al mismo tiempo, está determinado, no existe como voluntad independiente. Entonces decidirá —se ve obligado a decidir— ser total y cabalmente aquello que le obligan a ser. Condenado a ser verdugo lo será hasta el final provocando sobre sí mismo la aparición de todas las fuerzas de su clase y de aquella que lo somete. Por lo tanto el acto extremo consistirá en tomar como víctima a una víctima ya condenada por la sociedad: "se trata simplemente de hundir a un huido" y por este acto se siente a la vez libre y totalmente absorbido por el mandato de su clase.

Para comprender las individualidades apastadas de Arlt, Masotta refina "esa voluntad de vigilia y de alta vigilancia" (vale el título de la obra de Genet: Haute Surveillance) que los lleva a adecuar el acto, a través de una serie de pruebas y de errores, a aquello que la sociedad ha hecho de ellos y de todos". Es verdad: es palpable en Erdosain, en Barsut, en Astier, esa conciencia lúcida de ser totalmente lo que están obligados a ser. Pero esa conciencia no impide el sentirse opacos como existentes: han tendido un telón entre la realidad y su propósito. No son exactamente lo que son sino la reflexión de querer ser lo que son. Ha nacido entre este "querer ser" y este "ser" un vacío: un intersticio, que genera angustia y al mismo tiempo permite detectar el mundo (la responsabilidad del mundo) como productor de esos hombres.

El Mal como objeto metafísico tiene una presencia tangible en toda la obra de Arlt; pero como objeto humano, es decir una metafísica sabiamente encarnada en el hombre a través de todas sus connotaciones sociales, el mal como acción y sujeto, tiene una presencia absoluta. Tal vez la más probada capacidad creadora de Arlt —Borges no lo consiguió nunca— es el haber insertado carnalmente toda una problemática del mal en sus personajes. Una novelística tan compleja elabora por sí misma una propia tabla de valores, trasunto de su época y por mediación del autor; en esa tabla, el determinismo comienza siendo una fuerza convulsiva para convertirse en ese fatalismo agresivo y arrollador que Arlt llama destino.

Es indiscutible que Masotta posee una clara comprensión del método que aplica. En su crítica a Larra señala, precisamente, el resorte fundamental de su instrumental crítico: dar una unidad sintética de sentido.

Ha elegido dos temas fundamentales: la traición y el sexo. Elabora toda su cosmovisión crítica a través de estas coordenadas, pero creo que ha olvidado relacionarlas objetivamente. La elección de estos temas traía aparejada la descripción de la relación dialéctica subyacente. Está claro que a la agudeza de Masotta no podía escapar ese pansexualismo que impregna toda la obra de Arlt. Todo lo contrario; lo señala y ejemplifica inteligentemente recordando los conscientes paralelismos con que Arlt muestra las relaciones de clase-sexo-valor económico. Siempre queda en pie el hecho de que el sexo, la actitud sexual y su correlative,



una moral sexual, se hacen más que evidentes, casi de primer plano, en toda la narrativa de Arlt. Entonces, ¿es el acto malo (o acto libre, identificación que propone Masotta) el que subsume la actitud moral, inclusive la sexual; o es la sexualidad entendida como pecado la que determina el acto malo?

La connotación psicosocial de la "suegra" personaje relevante en Arlt, no invalida sino genera la ubicación de la Mujer en la obra: Hipólita, La Bizca, Elsa, la Mujer-Ideal, tema que Masotta ha dejado de lado a pesar de su importancia. Fuera de las determinaciones específicas de cada personaje, la Mujer aparece como recinto sagrado e inaccesible, que engendra odio y temor en la proximidad de los cuerpos y adoración en cuanto aparece lejana, investida en Mujer-Idolo. En una obra eminentemente sexualizada como la de Arlt, el coito casi no aparece; es reemplazado por la adoración del macho frente a lo Femenino y donde la connotación humillación-impotencia es de

claridad meridiana. Claro está que esto, a su vez, nos remite a las constantes de clase, pero con una óptica distinta, un nuevo perfil. Masotta afirma que Erdosain es, antes que cualquier cosa, un auténtico idealista de las relaciones sexuales. Luego propone: ingenuidad, espiritualismo, infantilismo. Pero impugna, en este caso, la interpretación psicoanalítica asociándola casi, a un mero método biográfico. Estimamos, como Masotta, que el psicoanálisis tiene un valor efectivo sólo reelaborado dentro de una metodología totalizante como el marxismo, pero lo que no comprendemos es un autor en que el pensamiento se sucede cautelosamente siguiendo todas las pistas para recrear una posible síntesis dialéctica, una remitencia automática a la identidad absoluta entre infancia del personaje e infancia del autor Arlt. El método psicoanalítico no invalida la determinación de status y de clase sino que la manifiesta, la revela en su propia intimidad, es decir, en una última dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo, donde éste no es sino un momento de la objetivación.

Coincidimos con Masotta cuando señala que "Arlt no separa y la sexualidad tal como aparece envuelta en una latente prohibición de origen religioso, es una y la misma cosa con la experiencia que hacemos en nosotros mismos de la clase a que pertenecemos". La sexualidad se vive como una realidad de hecho; Arlt no separa pero muestra, no precisamente en cantidad sino cualitativamente, una visión escindida del sexo que pertenece, sin lugar a dudas, a una moral sexofóbica quitesenciada por la misma razón de que no pertenece a una clase determinada sino que es producto de una ambivalencia. Erdosain internaliza, como todo clase media, un espiritualismo aristocrático que proviene en partes iguales de su anhelo alienado de proyectarse "hacia arriba" y de la imposibilidad de vivir en la práctica de acuerdo a ese anhelo puritano. Creemos, por esto mismo, que sería imposible determinar la extracción de clase de un individuo sólo por el conocimiento escueto de sus experiencias sexuales, y no porque éstas no estén condicionadas, como toda otra experiencia, por la relación de clase, sino, precisamente, porque no están determinadas. Es más probable, y esto tiene mayor validez metódica, que de la conducta general de un hombre podrán inferirse, con ciertas restricciones, las características de su vida sexual. Como no hay una esencia universal de la conducta sexual, tampoco existe una determinada esencia particular de la actitud sexual de clase. Lo económico determina la existencia de las clases y éstas, a su vez, condicionan las superestructuras, incluso la moral, pero no hay ley fatal en la elaboración de las superestructuras ideológicas. Las estructuras parciales deben

ser reelaboradas en la totalidad dialéctica por un preciso y claro proceso de mediaciones para no correr el riesgo de perderlo todo reduciendo el cambio a la identidad, es decir, pasando de lo histórico concreto a lo abstracto universal.

Intensa destacar ciertos aspectos de la alienación que Arlt presenta en sus obras. Hipólita, adolescente y sirvienta, sufre ese desdoblamiento de sentirse ubicada en un contexto ambiental donde las cosas (muebles lujosos, espesas alfombras) son el apoyo de su cuerpo como el de las "niñas", pero sabe, al mismo tiempo, que no se tiene derecho a pisar firme, que se vive a medias, como "si estuviera atada con un cordón a la vida". O sino, cuando anota respecto a la prostituta con cierto barniz cultural "la cultura era un disfraz que valoraba la mercadería" donde se hace evidente ese tipo de paralelismo transitorio que agudamente señala Masotta. Mucho más claramente aún, Arlt constata las modificaciones mentales a que puede llevar la alienación económica cuando se posee el mismo dinero y se pretende comprar la ropa de los "señores": se las siente como si fueran de distinta naturaleza, como si no fueran las mismas sino graz. Y sobre todo: el aire de provisoriedad que da el hecho de convivir con una clase que no es la propia y que obliga a la adopción de un falso estilo de vida. Hipólita copia los modales de la "señorita", primero inconcientemente; luego, concientemente en la penumbra de su cuarto, lúcida-mente enajenada, ya no siendo más ella, encarnando en su cuerpo —frente al espejo— el señorio y la delicadeza de los otros: vaciando su propio ser para no ser sino una figuración de los otros, como "las criadas" de Genet. En Hipólita, la alienación tiene todavía las formas normales que una clase ejecutora ejerce sobre sus víctimas. En Erdosain aparece el fulgor, el vértigo de la víctima enamorada de su victimario. Ante tanta humillación, sólo ser profundamente y totalmente humillado le da la conciencia de ser. De ahí que Erdosain sueñe, una y otra vez, con ser criado (lacyon) en una casa rica. Actitud que aumenta el grado de existencia de Erdosain pero que al mismo tiempo reafirma la existencia de los otros como patrones. Hipólita, y en grado mayor Erdosain, se realizan a través de su sueño. Hipólita quiere verse como dueña; Erdosain, como sirviente.

Entre la realidad del mundo y la conciencia, los personajes de Arlt han ubicado su propio cuerpo, separado, a la vez, del mundo y de la conciencia; es decir: inerte. No hay una aceptación del cuerpo como realidad inmediata, sino vigilancia (esa vigilia de que habla Masotta y que hace que los personajes de Arlt se conduzcan, en última instancia, como moralistas) sobre la vida que vive el propio cuerpo. Se lo mide, se lo pesa (son constantes las referencias al peso), se lo observa vivir fuera de la conciencia, como un ente separado, como si la vida

biológica estuviera contaminada metafísicamente. (Dentro del mundo de Arlt, la carne está condenada bíblicamente; un correlato más de su breve teología burguesa donde elabora una ética profundamente sexofóbica sólo redimible por el Ideal de pureza, también referido al coito como elemento espúreo. Masotta señala, oportunamente, la contracara: la crisis con que se presenta esta moral sexual, su propia inestabilidad histórica). El cuerpo "es" como límite. La existencia de este límite presupone la existencia de un "más allá" santificado y puro: es el plano de lo no-carnal donde la imaginación rompe toda barrera: la del cuerpo, la del Otro y las de la sociedad. Una forma de liberarse de esta enajenación impuesta por el yo corporal es la masturbación, que crea un mundo infinito de donde nadie puede ser expulsado y menos aún, el protagonista. Arlt cree, detrás de todo, una violenta alegoría onanista donde sus personajes se refugian para gozar, como los niños, el sentirse únicos dentro del universo: es decir el reducto último de la subjetividad extrema donde se posee todo y no se posee nada.

La fenomenología existencial (Sartre, Merleau-Ponty) es la que ha aportado un nuevo y rico instrumental crítico para mostrar la obra de arte: hacerla aparecer ante nuestros ojos en todas sus posibles significaciones y, al mismo tiempo, en su profunda unidad de sentido. Masotta hace un valioso uso de este instrumento, llegando por momentos a la clarividencia, justo allí, cuando la revelación del sentido posible de una relación coincide con la expresión exacta, el verbo justo. Por momentos, el estilo de Masotta se vuelve oscuro, confuso: la materia es difícil, se allega por aproximación, por tanteo dialéctico, si es permisible llamarlo así. El rigor de su método clarifica simultáneamente al lector y al propio autor. Hay unidad entre el planteo y la demostración, entre lo que se propone y lo que consigue. Claro es, que quedan fuera de su ámbito numerosos problemas que la novelística de Arlt presentaba. No es un error: es precisión metodológica. Por otra parte, enfocada como unidad de sentido, su interpretación no excluye otras problematizaciones sino que las reclama y las posibilita, por lo que podemos decir que la suya es, al mismo tiempo, rigurosa y flexible, unitaria y diversa.

NICOLAS ROSA

ADA DONATO: EL OLOR DE LA GENTE, Falbo Librero Editor, 1965.

El olor de la gente, aparición práctica-mente al año de *Electra* que no llegaba —premio Emecé 1963—, es, antes que nada, una reiteración. Digo reiteración y significa insistencia, reafirmación. El olor de la gente repite constantes con las que Ada

CRÍTICA

Donato trabaja y elabora un mundo particular, mequino, breve, en el que los únicos elementos que adquieren dimensiones desproporcionadas, agobiantes, son la angustia, la incomunicación, el dolor de sus personajes torturados, que se pierden, irremediablemente, en sus propias limitaciones.

Por **Eleonora**, sabíamos de la capacidad de su autora para estructurar una novela. Aparte de cualquier otro tipo de consideraciones, **Eleonora que no llegaba** es una novela bien desarrollada, en la que el transcurso absolutamente lineal en el tiempo, logrado como totalidad, nos permite esta afirmación. El **olor**, también es una novela bien armada. El desarrollo está elaborado sobre la base de un relato en segunda persona, en el que la protagonista, Estela, a la vez que cuenta su propia historia, la dirige a lo que llama "los ustedes", o sea, nosotros. Cuando Estela se habla a sí misma, lo hace también en segunda persona, pero establece algunas diferencias de tipo formal, que según declaraciones de la misma Ada Donato, facilitarían el tono íntimo, mesurado. Estas diferencias consisten en la prescindencia de mayúsculas y el punto y aparte. Las comas son escasísimas; las frases, generalmente, cortas, exactas: "voy a contar tu historia. no sé por qué ni a quién, aunque quizá sepa por qué voy a contarla. voy a contarla porque no tengo otra cosa que hacer. a quién? no me interesa. puede no leerla nadie." (pág. 11).

No creo que sea arriesgado afirmar que **El olor de la gente**, es una novela con un solo personaje: Estela. Ella es la habitante fundamental de ese mundo que decíamos, elabora Ada Donato. Estela es, en cierto modo, Eleonora, con su misma carga de incapacidad para instalarse en una verdadera aventura de vivir íntegramente, con su misma abulia, con el mismo recuerdo emergente de una infancia insatisfecha (por distintos motivos), con parecidas frustraciones amorosas, con casi una idéntica búsqueda de un Dios que en Eleonora pasa de largo y en Estela es el Dios de la barba blanco que la observa desde atrás de las columnas de las iglesias, desde el fondo de los espejos.

Estela es el único personaje, el que interesa, porque en torno a ella y referido a ella, sucede todo. Después, está Tango, especie de apoyatura idealizada que densifica en su contorno de irrealidad y de consuelo, las necesidades de Estela para soportarse a sí misma, para encontrarse una salida, aunque esta salida sea algo así como una justificación para sobrevivir. Tango es, en última instancia, un desdoblamiento de Estela, un diálogo con ella misma, una búsqueda desesperada de su propio yo y de su real circunstancia, realizada por el absur-

do. Pero Estela necesita más cómplices, porque en un momento dado, ya no es suficiente Tango. Cómplices, en este caso, quiere decir asentimiento, dar la razón y también, como lo hace Tango, justificar un comportamiento. Entonces el cómplice es Cristo. Su actitud, sus silencios, su entender lo que ya en Estela es intrínseca, no hace otra cosa que asimilarlo a Tango. La diferencia entre ellos está indicada. Estela se enamora de Tango. No puede hacerlo de Cristo. Tango son todos los amores de Estela unificados, e idealizados. Cristo aparece demasiado complaciente, menos puro



que Tango, más obligado a dar la razón. Profundamente, Cristo es otra apoyatura. Pero es también la reitaración de Ada Donato en un tema que la obsesiona: la búsqueda de Dios. O, por lo menos, el acercamiento a ese Dios. Por eso es que el padre Vladimiro no puede ser otra cosa que un cura, y nunca un militar o algún otro personaje respectable, como se dijo en un debate reciente. Por eso, y porque Estela misma lo elige cura y hombre: "Te vengabas. Por eso de entre todos los hombres elegiste a ése." (pág. 126). El padre Vladimiro y la señora Alicia son, después de los personajes irreales citados, los más importantes del libro. Al menos los más nítidos. Los dos están ahí, en relación con Estela, entendibles. El resto, o sea, el padre que se suicida, la madre que llora, Marcelo que se va, Marcos, Alfredo, Mario, José María, José, doña Marta, Diego Frías, la señora Sara, la Pepa, aparecen, todos, desdibujados. Ahora, hablemos claro, no creo que Ada Donato sea inconciente de esto. Que no se llegue a sentir profundamente la problemática de cualquiera de los personajes que no sea Estela, no significa, necesariamente, una falla en profundidad. Significa, a mi juicio, un recurso técnico, una forma de colaborar en la impresión veloz que tienen que causar en el paso por la vida de Estela, demasiado encerrada en sus propios límites, totalmente incapacitada por sí misma. El problema, fundamentalmente,

es de Estela (como lo señala ligeramente Marcos en una única oportunidad. Pág. 48) y es ella la causante directa de sus fracasos, la responsable de su incomunicación. Todo esto, como efecto de motivos no del todo claros, pero que se acentúan a cada nueva frustración, como en una especie de doble juego. Quiero decir: ella es la responsable, pero a la vez, cada una de esas frustraciones cierra otra posibilidad, y así, sucesivamente, Estela se ve conducida y se conduce, a la locura.

Aquí, como en **Eleonora**, los personajes juegan en función del personaje único. Las situaciones secundarias interesan, en cuanto hacen a la situación de Estela, y son los problemas de ella, justamente, su circunstancia, la que importa verdaderamente, y no ese afán generalizador de la propia Estela, cuando habla de generación muerta o sin imaginación. Esto mismo lo reconoce la protagonista en la que entiendo una de las mejores páginas del libro: la carte que nunca le manda a Marcos (Pág. 149, en adelante).

Creo que es por todos estos motivos que el desarrollo de la trama aparece acelerado, sin detenerse en el tiempo más que en contadas ocasiones, y Estela crece, fracasa y llega a la locura, con una velocidad incontrolable, impuesta por el relato.

Las constantes en el mundo creado por Ada Donato, son las frustraciones (infantiles, amorosas, religiosas), la desesperanza, la ausencia de amor, la incomunicación, la limitación de sus personajes para asumir una auténtica manera de afrontar la vida: como aventura única, como necesidad humana.

Consideramos que no concuerdan con el tono general del libro las escenas en las que se trastocan los planos de la realidad ingenuamente, mediante cuentos pseudo-infantiles en los que hacen de personajes, los mismos personajes de la novela; la insistencia en una problemática de Dios, no del todo justificada en **El olor**, como sí lo estaba en **Eleonora**.

Ada Donato cuida su estilo; la adjectivación es precisa, la prosa ágil, fluida, directa.

Finalmente, consideramos que **Ada Donato** está haciendo, por procedencia y por temática, una literatura de clase media. Conjuntamente con **Marta Lynch**, **Julio Cortázar**, **Humberto Costantini**, **Germán Rozenmacher**, **Syria Poletti**, **David Viñas**, **Alicia Tafur**, entre los más evidentes y con tangibles diferencias de ubicación ha instalado el desarrollo de su problemática en la esencia de la clase media, tomada ésta como estructura mental y económica, y ejerce, en su caso concreto, una actitud crítica que ubica sus obras en el plano de una realidad palpable, auténtica.

JUAN CARLOS MARTINI

GLADYS ONEGA: LA INMIGRACION EN LA LITERATURA ARGENTINA (1880-1910), Cuadernos del Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1965.

El proceso inmigratorio es una constante fundamental en la modificación de las estructuras socioeconómicas de nuestro país. Este proceso, en todas sus variantes y consecuencias, densifica gran parte de nuestra historia —precisamente del 1880 al 1910— y precede, con posterioridad, un complejo de circunstancias sociales que determinan los momentos políticos y culturales hasta llegar a nuestros días: exactamente 1964 con el problema de la colonización argentina en Entre Ríos. El trabajo de Gladys Onega se propone estudiar por primera vez en nuestra crítica literaria y con una visión de totalidad (hay trabajos parciales) el reflejo del fenómeno inmigratorio en nuestra literatura. La selección de los textos se ha realizado con una visión amplia y acertada, pero suficientemente coherente dado el carácter específicamente "político" de la literatura argentina, en especial aquella que abarca el período estudiado. Justificada está, entonces, la inclusión de las obras de Bunge, Ramos Mejía e Ingenieros. Es clara también la precisión con que la autora ha fijado el tiempo histórico abarcable: 1880-1910, donde precisamente la fecha del Centenario cierra un ciclo, el que yo llamaría: presencia pasiva del fenómeno inmigratorio en la superestructura cultural. Este límite temporal tiene la necesaria flexibilidad metodológica pues no excluye una presentación de los orígenes teóricos de la inmigración iniciada por los Proyectistas del 1835 (Sarmiento y Alberdi) y su revisión posterior al '53, especialmente en el caso Sarmiento. Esta flexibilidad inicial se complementa con la inclusión final de Lugones, cuya óptica del problema se inicia sobre 1910 pero sufre las modificaciones conocidas en años posteriores, recondicionadas sobre los acontecimientos del '30. Es evidente que la autora tiene una clara visión del proceso a desarrollar y un dominio palpable del instrumental literario. Los textos son rigurosamente manejados pues todo contacto con ellos va precedido de una conciencia crítica estimable, avalada por la nitidez de la tesis propuesta que, con toda evidencia, necesita de una profunda consideración de la historia político-cultural y no de presupuestos teóricos que, si bien convalidan un método, pueden dar lugar a afirmaciones precipitadas cuando el campo a abarcar es tan vasto, y los autores tan numerosos, como el que nos presenta esta obra. En última instancia, el trabajo ofreció dos serios problemas: verificar las constantes xenofóbicas a través de la literatura fundamentada sobre la base de una relación de clase y tener la suficiente claridad crítica

para señalar los apreciables matices y connotaciones particulares que van desde la preocupación teórica y optimista hasta la aceptación natural del proceso inmigratorio pasando por el grávido y rechazante irracionalismo de algunos escritores; y aun señalar, todavía, matices más precisos: las actitudes concientes y las internalizaciones irreflexivas. Gladys Onega salva positivamente los inconvenientes mediante el empleo eficaz de un limitado instrumental crítico que le permite una limpia exposición del problema. Usando como base las teorías de Allport sobre el prejuicio, amplía su interpretación, básicamente social, de la lucha de clases, con las connotaciones psico-sociales que lleva consigo toda superestructura ideológica.

Precedida de una introducción donde se historia el proceso inmigratorio como impacto demográfico y las subsiguientes modificaciones estructurales que produjo, la parábola trazada por la autora comienza con la elaboración de la política inmigratoria liberal, inscripta dentro de un programa racional de desarrollo económico y social, se continúa con las fracturas que nacen por la oposición, cada vez más urgente, de las élites dirigentes a dar validez total a una teoría que se oponía en la práctica a sus intereses de clase, hasta dar en el franco rechazo surgido de una actitud irracional pero prontamente corroborada por la sanción de leyes represivas.

Anteriormente me referí a la presencia pasiva del inmigrante en el proceso literario. Las coordenadas tendidas por la autora, hacen que esta afirmación se evidencie a través de todas las obras y autores estudiados. En la finalización del proceso —sobre 1910— aparecen nuevos elementos que dan nacimiento a otro ciclo que podría colocarse bajo la premisa de la presencia activa del inmigrante. Siccardi, Fray Mocho, Payró, momentos culminantes, son también comienzo de este otro ciclo que se prolongaría en la literatura anarquista de principios de siglo, parte de la generación del '22, pasando por Ismael Moreno, Velázquez, hasta Luis María Albamonte, novelistas todos, donde el nuevo inmigrante cobra importancia protagónica, desalojando el tema fundamental de la anterior literatura basada en la problematización, aceptación o rechazo, de ese mismo proceso. Si Cané decía de Fray Mocho: "Se ve que no odia a los ladrones", podemos extender el juicio y decir que no odiaba ni a "vivos" criollos ni extranjeros, sino que los retrataba con una cómplice cordialidad a quiescente. Álvarez no impugna, acepta, y acepta complacido. Y si hace crítica social —venmos aquí la inversión de los planos—, la hace precisamente sobre el rascacuerismo europeoizado o sobre el nacionalista furibundo y ridículo, nunca sobre el inmigrante a quien observa sin ojeriza, —sin miedo—, con amistad. De aquí a la "pampa gringa" no hay más que un paso.

Me interesa señalar una apertura que ofreció el tema, aun circunscripto a la época

que estudia Onega, pues entiendo que es fundamental para un estudio global del problema: la influencia en temas y técnicas y sobre todo, las modificaciones producidas en el lenguaje literario por la presencia de este nuevo elemento humano. Es decir, toda una problemática del lenguaje que, si bien es cierto se acentúa posteriormente a la fecha clave del libro: el '80, tiene una importancia fundamental en Fray Mocho, en Payró y en las polémicas del "nuevo lenguaje" iniciadas por Quesada y Oyuela, que hubiera permitido a Gladys Onega una apoyatura más para señalar el rechazo de la burguesía liberal, en este caso específicamente literario, agrupada en El Ateneo, a las modificaciones impuestas en todo orden por la inmigración. Otra aclaración que estimo necesaria; creo que todas las afirmaciones que la autora propone sobre Ingenieros, relacionadas con el siempre carente problema del racismo, son inobjetables. Se evidencia la consulta seria de libros serios: seguro Agosti, probablemente Bagú. Pero, cumpliendo con el afán de objetividad que es la guía segura de Gladys Onega en todo momento, sería conveniente aclarar, aunque comprendo que esto no interesa sino tangencialmente, que Ingenieros tuvo oportunidad de reaver sus teorías racistas, aun su tesis de la inexorabilidad del imperialismo, como lo demuestra el artículo de Quesada sobre Ingenieros aparecido en el número homenaje que le dedicó "Nosotros". Insisto: sé que esto no modifica las aludidas tesis que son las que informan su Sociología y con las que necesariamente tenía que trabajar la autora, pero intento rescatar al hombre, su indiscutible probidad intelectual.

El trabajo de Gladys Onega es doblemente valioso por el aporte comprensivo a un tema todavía no suficientemente estudiado por nuestra crítica y por la clara objetividad con que compone y aplica su método.

NICOLAS ROSA

OBJETIVIDAD y
MÉTODO

RENATO PELLEGRINI: ASFALTO, Tirso, 1964.

Al ponerse bajo la advocación de Albert Thibaudet, uno de cuyos juicios sirve de epígrafe a Asfalto, Renato Pellegrini da al lector su propia visión respecto del género novela y al crítico, un punto de partida absolutamente válido: "El novelista auténtico crea sus personajes con las direcciones infinitas de su vida posible; el novelista ficticio con la línea única de su vida real. El genio de la novela hace vivir lo posible, no revivir lo real".

Si tenemos en cuenta lo que sostienen Henri Massis respecto de la novela: "Queremos novelas en las que pase alguna cosa, en que la vida sea aventura y drama, de la cual el hombre real no esté ausente, el

hombre que hemos visto tal como es y que no tiene ya nada que escondernos", podemos afirmar que Pellegrini comparte éste también nuestro punto de vista.

Por un trámite burocrático no cumplido a tiempo, Eduardo Ales es lanzado al mundo que sin piedad le mostrará todos sus rostros, aquellos capaces de hacer del hombre un ente lamentable y temeroso de sí mismo. El mundo tiene un nombre único para Eduardo Ales y ese nombre es imán para el muchacho del interior que carga con la pesadilla de una cara hermosa: Capital, la ciudad grande". "Allá, forzosamente, todo debía ser distinto".

El encuentro con el supuesto vendedor de cueros de Córdoba y la fuga en cadena de hoteles iguales, sin pagar la cuenta, no por delincuencia sino por no tener con qué pagar, marcan la transición entre dos etapas: la adolescencia pura del muchacho puro indeciso ante las porquerías de los otros; la adolescencia pura del muchacho puro, víctima de las porquerías de los demás. Como fondo de una y otra, un desconcierto al que le crecen ramas de desaliento, de miedo, de desencanto y algunas hojas breves, débiles, de esperanza que no se concreta.

Para escribir un libro como *Asfalto*, se requiere, indudablemente, un gran caudal de valentía y verdad. En un medio que hace oficio de descubrir similitudes entre autor y personaje, desnudar una vida como la hace aquí Renato Pellegrini, aunque esa vida está rotulada "Novela", requiere valor y convicción respecto de lo que se quiere hacer y de lo que se hace. Sin duda, el lector hambriento de chismes, es llevado a suponer autobiográfico este libro, por la penetración del autor en una psicología desgarrada cuyo signo es el sexo, un sexo que al personaje no le interesa, al que tiene en cuenta sólo porque los otros lo hacen saber de su existencia, al que esos otros hacen objeto de sus propios intereses y apetitos y al que no se niega sino por falta de fuerzas y de medios, por falta de amor, por carencia de metas, consecuencia de un pasado demasiado corto que lo inicia en la indiferencia absoluta por todas las cosas y de un presente lleno de baches que lo urge a seguir adelante nada más que por instinto de conservación.

Podría objetarse que a Eduardo Ales no se le dan sino encuentros con anormales y viciosos. De todos los encuentros posibles entre Eduardo Ales y el Mundo, Pellegrini insistió sobre aquellos que interesan para la consumación de la tragedia del personaje, eligió los que señalan las innumerables circunstancias con las que pueda enfrentarse cualquier adolescente con una carga excesiva de sensibilidad, una formación deficiente, un desamparo total respecto de la sociedad que no hace caso de él sino para

tomarlo como tema de infinitas mesas redondas, conferencias y ensayos de señores adultos —Psicólogos, Sociólogos, Políticos y hasta Maestros— que dejan correr los años teorizando sobre papeles, sin hacer nada efectivo para poner remedio a los tremendos problemas que originan en los jóvenes los conflictos emocionales.

Dice Roger Callois, en "Sociología de la Novela" (Sur, Bs. As. 1942) que "la emoción esencial que procura la lectura de las novelas, no pertenece al orden del goce estético desinteresado, sino que por el contrario, se asienta en una participación y una identificación". Si es así, afirmamos que aquel que con Pellegrini, comparte su preocupación por los problemas del muchacho argentino lanzado a la vida despojado de armas y que participe y se identifique con los conflictos de Eduardo Ales, no podrá dejar de encontrar en *Asfalto* un mensaje que punza y quema, mensaje entendido no como grito que aprovecha de la narrativa y la hace instrumento para la consecución de fines ajenos al arte y al destino del hombre, sino como auténtico aporte en la solución de problemas que hacen al presente y al futuro del género humano.

Eduardo Ales y la Ciudad tienen su primer contacto: "Unos hombres, a orillas del camino, cavaban zanjas. Hombres de la Capital. Los primeros. Emoción parecida debió experimentar Colón al ver los primeros indios. ¿En qué se diferenciaban estos hombres de los que yo conocía? Nos miraban pasar. Hombres de la Capital. Capital".

No quiero dejar de señalar, justamente al llegar a este punto, la pintura magnífica de la ciudad que se muestra al muchacho con su cara verdadera, que no es la del vértigo y la potencia, la de los edificios altos y los hombres que triunfan, sino la del diario niño "carita gastada, semejante a la de un enano viejo y arrugado". "Calle. Café en la esquina. Rumor confuso de música, de risas, de palabras. Curiosos contra los vidrios. Nos arimamos". Fotos de mujeres semidesnudas". "Ciudad, marcas de bebidas, relampagueantes. Violeta. Transformación de las palabras". "Sirena estridente de ambulancia. Se perdió en la noche, veloz, dejándonos su sabor amargo de desgracia". "Hombres y mujeres encerrados en jaulas de cristales". "Mundo amarillento de caras gozosas, tristes, cerosas, brillantes, infladas, sonrientes, elásticas, perfunas, asustadas. Ciudad. Yo". La ciudad es un paisaje doloroso, un ruido triste y ensordecedor que hace reflexionar al protagonista: "Lejos, muy alto, noche verdadera la de los astros" y luego: "Pie en el asfalto. Reparaba por primera vez en ese asfalto turbio, humoso, donde el pie parecía hundirse como en una ciénaga. Asfalto".

La soledad acompaña a Eduardo Ales y lo penetra. Y su primera luz de esperanza, luz opaca que no llega a alumbrarlo, es anegada por el viejo "de labios pringosos", pulpo que estrangula y desintegra y

sume en la oscuridad total. Generación gastada que coarta a generación recién nacida. Choque de tiempos, uno caduco, el otro privado de elementos para por ellos florecer, aquella utilizando sus despojos, lo único que posee, carente de comprensión y aún de piedad por Eduardo Ales que huye con todo el esco que perdurará a lo largo de su vida, débil resistencia que luego depondrá, absorbido por la jungla. Luego: "Calle. Silencio húmedo, resbaladizo. Las cosas encajaban, ahora, perfectamente. Recobrada mi posición normal. Alrededor, farolitos, árboles, casas. Sobre el asfalto, mi sombra, alargándose, achicándose, retrasándose, adelantándose. Sombra. Y yo".

Aldo y Enrique también trafican con el hambre y el desamparo de Eduardo Ales. Le muestran el caramelo (posible empleo en algún Ministerio) y recoge esta segunda huida del muchacho desvalido otra vez la calle: "Taco y suela en el asfalto, cual si colocara un sello. La noche se esponjaba en mi recuerdo, pegoteaba sus hechos, falseaba su realidad. La mañana de tono acorado, envolviéndome, terminó por destruirlo".

Al llegar a este punto, creo necesario alertar al lector acerca de mi opinión respecto de las explicaciones (siempre siguiendo al ritmo de la novela y aprovechando el diálogo) sobre homosexualidad masculina y femenina, felación, pederastia y otras prácticas, que no agregan nada al asunto del libro y que aunque no quiebran su estructura, resultan gratuitas y castigan el buen gusto, la sensibilidad, la delicadeza y aunque resulte cómico mencionarlo en esta época (tiempo de estar de vuelta) el pudor de quien lee y que hasta ese momento se sorprende de que una temática como la de *Asfalto*, soslaye la grosería a pesar de las groserías de que están plagados los diálogos y los monólogos interiores. Los personajes no usan si no el lenguaje que hablan aquellos de quienes son recreación. Perfecto. Por eso el equilibrio no se rompe y la poesía brota hasta de las palabras sucias. Pero estimo que están de más los comentarios —incluso suenan fríos— referentes a ciertas aberraciones, como estarían de más, en una novela cuyo personaje fuera un escritor, los manifiestos literarios de éste, que sólo serían juzgados válidos si se desprendieran de las actitudes del personaje y del resultado argumental de la lucha de éste en su mundo imaginario.

Ricardo Cabral, el homosexual que pretende defender a Eduardo de los homosexuales y está en contra de los maricas ("El invertido es generalmente lo que la gente llama marica o puto. Resulta, en verdad, algo así como la degeneración del homosexualismo. Por culpa de ellos, el vulgo no establece distinciones") es un personaje logrado y se me ocurre la representación de un puente noble aunque raquítico, tendido entre el muchacho en peligro y el mundo hambriento al que ambos pertenecen,

o la parte buena que subsiste en ese mundo corrompido.

Persiste como fondo de la trama y del conflicto personal de Eduardo Ales, el otro conflicto que compromete a toda una sociedad, el que tiene una raíz de carácter económico, el que arrasa con los valores del ser individual, el que si derrumba estructuras sólidas, que no hará con esqueletos endebles: "La ciudad daba para todo. Cuántos, sin pensarlo, no se enervarían por unos pesos. Comprendí que en la ciudad monstruosa nada resultaba imposible, ni siquiera la práctica de la felación en el baño de un bar"; y luego: "En la noche, bajo luces de colores cambiantes, el asfalto de la calle pareció abrir quijadas enormes, lustradas, prontas a engullirse la humanidad entera".

Se podría hablar de una pureza en Ricardo Cabral, personaje que vive su rol y se resigna a su destino adverso sin pretender complicar en él a ningún otro. También es justo destacar el pintoresquismo del librero Barrymore, ser novelesco dibujado con líneas firmes, compendio de todos los Barrymores con quienes nos cruzamos tantas veces en nuestro camino.

Es admirable la escena en que Eduardo traía conocimiento con Anibal Luna, el falso promotor de artistas, en la puerta de cuya habitación hay visillos con ángeles bordados. Y no es el azar esa mención de los visillos. Al mismo autor le dije, en conversación, que a raíz de esos visillos llegaba yo a la conclusión de que él era sobre todo un poeta. Interpolados en la lección de canto —"Milonguita" tironeada por el burdo maestro ("momento que canta Caruso") y el chico ingenio que canta como se le da la gana porque así lo siente— los lazos de una comunicación honda entre Eduardo y el Ángel del visillo, contraste, contrapunto, claroscuro, entre la chatura y la poesía más alta (creo que la escena vale por todo el libro), la vulgaridad, la sordidez y el lirismo más fino por parte de Pellegrini, constitutivo de la personalidad del protagonista capaz de catar, entre tanto olor a rancio, tanta panza, tanta mentira, que "el sol entró por los ojos del ángel, calmándome. Remoras luminosas en el piso... el ángel

sonreía". Por encima de la olla grasienta "Yo me incliné por las verduras. Ya no estaba el sol y los ojitos del ángel, vacíos, me entristecían". Luego: "Isabel, con pequeños movimientos de autómatas, levantó la mesa y desapareció por la puerta del ángel seguida por su mirada vigilante". Por fin: "Luna encerró al ángel con llave y nos marchamos. En la esquina hicimos cola junto al poste indicador, a la espera del ómnibus".

Los temerosos, los vencidos, los criminales siguen cruzándose sobre el asfalto con Eduardo perplejo. Se necesitaría mucho espacio para ahondar en cada uno de ellos, ricos de rasgos y de vigencia. Prostitutas e invertidos desfilan por la novela con la misma carga de miedo, pesadumbre, hastío y venganza con que transitan por la vida. Desde el lustrabotas hasta el refinado doctor Roberto Iturri que ama a Weber, todos tratan de hincar sus dientes en Eduardo Ales para podrirlo porque les duele estar podridos.

Si consideré digna de atención la escena en casa de Luna, no puedo pasar por alto la de la orgia en casa de los amigos de Barrymore, y al tener que calificarla ¿qué otra cosa sino decir de ella que es perversa, alucinante, repugnante, dolorosa y maestra?

El muchacho más chico que hombre que relaciona los rostros y las actitudes de quienes lo acosan con los de los astros de moda, cae por fin, voluntariamente, en las manos de Iturri. Voluntariamente, digo, pero como quien se sumerge en un estanque para terminar con todo y saber y liberarse por el conocimiento de lo que hasta ahora ignorara y rechazara por instinto, eso que carcomiera a los otros, a los que ya sabían y no esperaban otra cosa que hacerlo cómplice del naufragio, del rodar hacia la nada que representarían su disolución, su caída definitiva.

Marcelo y Julia son el triunfo de la pureza. El pintor (Rimbaud, adolescente que desafía a Dios y en El el cosmos que lo ha amasado así, sin posibilidad de haber sido otra cosa que lo que es) y Julia ("ojos cambiantes", mujercita enamorada, pronta a sumergirse por amor en los días de Eduardo, la que elige estrellas) entran en la vida del protagonista cuando éste está a punto de sucumbir al remolino que lo ha azotado hasta ahora: "En el ascensor, retoqué mi pelo, mirándome en el espejo. El pelo largo me quedaba bien".

Eduardo sucumbe por fin, pero no sin cobrarle al asfalto la moneda que el asfalto le exigiera desde el principio. La muerte del viejo lustrabotas es el último acto de su rebelión enclenque. Y aquí las últimas líneas del libro: "En un ángulo, caída, la estrella roja. Julia ¿me oyes? La estrella parpadeó. Los sonidos de la calle, de golpe, terminaron. Dios imperturbable, permanecía sobre todas las cosas".

Eduardo Ales es un personaje en extremo logrado. Pero hay otro que lo sobrepasa: la Ciudad, el asfalto devorador de inocencias, de ilusiones, de proyectos, de futuros. Renato Pellegrini es un poeta de la calle, de la noche, de la luz artificial y de las madrugadas que revelan los párpados marchitos y las conciencias deshechas. Ve de la Argentina un rostro que pocas veces es dado ver y expresar como él lo hace. Abomina de ella pero a ella pertenece y la sufre, por eso la desnuda y la castiga y se castiga con su propio azote. Su pintura es un grito con cuyo eco pretende salvar al hombre. Se sitúa en el silencio y en la vergüenza de una generación en peligro y los muestra sin ambages, descarnados, con una crueldad de la que sólo son capaces los niños y los verdaderos artistas. Escarba en la basura y la esgrime como arma para evitar la basura. Hasta la grosería alcanza por él grandeza, porque la usa para traducir la desesperación que ronda a los hombres que no encuentran su salida.

El estilo de Pellegrini, telegráfico, justo, exacto en la adjetivación, muestra como particularidad la frase cortada luego del artículo. Y la precisión de esa frase trunca permite que el lector la complete sin dificultad. El sentido está allí, íntegro, completo, aunque las palabras falten entre el artículo y el punto.

Asfalto es un libro que debe leerse sin prejuicios. Aún quienes repudiamos ciertas licencias de las que hacen abuso los escritores contemporáneos, justificamos cuanto pueda juzgarse, por una lectura apresurada o superficial, como morbo o pornografía. En el equilibrio que se establece —mugre purulenta de una realidad recreada con veracidad, y poesía— ésta triunfa y hace que quede como saldo de aquella una verdad que es imposible negar.

ADA DONATO

los hombres y que trata de materializar formas objetivas, es decir, que mi sincera actitud ante la pintura me gustaría que fuera correspondida.

¿El arte es para Ud. una función social?

R: Sí, evidentemente, creo que es, ha sido y seguirá siendo eminentemente social.

¿Puede el pintor vivir de su oficio en nuestro país? ¿Qué sugerencias haría para solucionar este problema en caso de que así no sea?

R: Se está haciendo un mercado en forma creciente en el país, en la medida en que la gente, comprende que puede ampliar

el horizonte de su vida mediante la contribución de los artistas para embellecer su hogar, porque no hay nada más triste que un pueblo sin arte, es decir sin que el arte intervenga en sus vidas, cosa que considero casi imposible, ya que nadie resistiría un despojamiento tan absoluto de su condición de ser humano. Por otra parte si la acción oficial contribuye a que se conozcan más y mejor las expresiones características de nuestro país, no solamente ganaría el artista, sino, también, el pueblo. De todos modos, personalmente, podría vivir toda mi vida pintando sin vender nada, porque creo que la ejercitación del oficio me ha dado un sentido de la vida.

¿Cómo llegó a sentir que su vocación era la pintura?

R: Yo creo que toda vocación se va haciendo en el curso de un aprendizaje determinado. Sabía que no me gustaban las otras cosas para estudiar; no tenía ninguna seguridad de que me gustara la pintura. Creo que mi vocación ha nacido en el curso del trabajo. De niño no he sentido una particular vocación por la pintura, yo trabajaba, dibujaba; luego empecé a estudiar, a hacerlo con método. Ahora sí, 'estoy ya lejos del punto de partida. Si pudiera volver atrás no querría ser otra cosa que pintor. De volver atrás, no seguiría ninguna de las profesiones liberales, y menos en un ambiente como el nuestro, tan comercializado. La vocación no es una cosa consciente al principio. He sido siempre muy ramiso a las universidades, escuelas y organizaciones estatales.

¿Qué finalidad persigue con sus trabajos además de la expresión de su personalidad?

R: No persigo ninguna finalidad. Pinto porque me gusta pintar. Si de alguna manera mi labor pueda ser significativa para otras personas esto es ajeno a mí.

¿Cree en el estilo propio? ¿Cómo lo define?

R: Hay una manera de realizar las formas y los colores. Si el artista es verdaderamente auténtico, esto será como su impresión digital, una cosa distintiva y particular, pero también un testimonio. Un artista no es un realizador solitario, es un hombre conectado a su medio social. Es un testimonio en la medida en que determina y clarifica cosas que para los demás son fantasmales.

¿Ha hallado Ud. la expresión que lo satisface plenamente?

R: No, no la ha hallado. La busco, eso sí, voy hacia ella y creo estar, por lo menos en lo que a mí respecta por supuesto, bastante claro en mis ideas estéticas.

¿Cómo sabe cuándo uno de sus cuadros está terminado?

R: Porque no tengo más que decir en él, porque la superficie no soporte ninguna forma, ninguna línea, ningún color más.

¿Qué pinta Ud?

R: Yo creo que pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, las formas y colores que éstas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América) y trato de expresar en el ámbito de mi ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con su fondo mítico, profundo, que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que por allí, se conecta con el hombre universal, y trato de hacerlo dentro del lenguaje específico de la pintura.

¿Cómo inicia su tarea frente a una tela nueva? ¿Usa un esquema previo o bosquejo anterior?

R: A veces la inicio con dibujos preparatorios, otras veces empiezo por una forma con color y de la sugestión de esa forma y de ese color, por asociaciones, trato de hacer el cuadro. No tengo un método, creo que el método por ser lógicamente tan aporístico puede detener el ímpetu de la realización, por lo tanto procedo según esas cosas que hemos anotado antes.

¿Qué elementos cree que intervienen en el proceso de la creación?

R: Los elementos que intervienen en la creación artística son de alguna manera imponderables. El acto creador creo que todavía es un misterio psicológico.

¿Encuadra su obra dentro de alguna tendencia o escuela?

R: No. Las escuelas o los "ismos" europeos, son un estado de inteligencia que ha hecho la exégesis del problema general de

las leyes universales de la pintura; estas son seculares y la han llevado a grados de análisis como creo que no se hizo nunca. La pintura europea, a partir del impresionismo, es hasta nuestros días, un estudio parcial muy exhaustivo de esas leyes generales. La misma fugacidad de los "ismos" determina ese carácter; a mí personalmente, me han servido, luego de su conocimiento, para expresarme en libertad con el idioma de la pintura. En cuanto a la tendencia, ésta puede ser, en todo caso, y dado que yo no puedo repetir problemas de la inteligencia europea, el descubrimiento de las formas de América a partir de mi ámbito litoral.

¿Cree que hay una diferencia esencial entre pintura figurativa y no figurativa?

R: No creo. Entre representar un perro, un árbol o un hombre, un rectángulo o un círculo, no hay diferencias, son siempre formas conocidas. Como lo que a la postre importa es la designación y revelación de las cosas, lo verdaderamente abstracto serían las formas absolutamente desconocidas por la visión y esto, lógicamente, excedería nuestro órgano natural de captación. Fuera de lo que el hombre conoce no puede crear cosas. Podemos imaginarnos que puedan existir, pero no sabemos cómo, creo que no hay pintura abstracta.

¿Cómo valora esas dos actividades dentro de la plástica?

R: Lo que decide siempre es si la expresión es suficientemente creadora, reveladora, dentro del lenguaje específico de la pintura, sea o no figurativa (para mí siempre es figurativa, una mancha de color es ya figurativa). Este puede ser un criterio para el juicio.

¿Cree que la pintura en líneas generales ha evolucionado en sentido positivo? ¿Hay una superación de formas expresivas en la pintura contemporánea?

R: Pensamos en el arte egipcio, africano, en las Maninas de Velázquez, en algún cuadro de Rembrandt o Goya. La pregunta está implícita al principio. Cada época tiene su forma de expresión porque tiene su sensibilidad. Las innovaciones en el campo de la expresión son tanto relativas. Hay un análisis del lenguaje nunca hecho en forma exhaustiva como ahora. Ese es el aporte de más de medio siglo que nosotros tenemos que utilizar de aquí en adelante.

¿Qué pintor o pintores le resultan más representativos del siglo XX?

R: Me resultan más representativos todos los pintores que mejor han representado los "ismos" europeos. Podemos hablar en el cubismo de Braque, Picasso, en el impresionismo de Monet, en el neoprimismo de Seurat, etc.

¿Existe para Ud. una pintura de carácter estrictamente nacional?

R: Creo que se está en los umbrales, en el principio de una pintura de carácter nacional.

Porque precisamente en la medida que se comprendan los "ismos" la conciencia de los pintores más evolucionados de nuestro país, se detiene pensativa ante el problema del artista creador, puesto que considera maduros los elementos para que los artistas creadores de las distintas latitudes del país enfrenten el problema de su expresión típica y reveladora; pienso que están haciendo un arte nacional.

¿Le preocupa el problema de la comprensión del público?

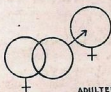
R: Si trabajo con sinceridad espero del público la misma sinceridad. Si me lleva días y semanas hacer un cuadro no me gustaría que el público lo agote de un solo vistazo; me gustaría un público lento, que se detenga a mirar morosamente la pintura y que no vea ese producto como el de un hombre alucinado, sino como el de un hombre que habla de él y de todos

humor con símbolos sexuales

humor, por Sally Baldwin. Mucho antes de enfrentarse con el sexo, la mayor parte de los estudiantes toman conocimiento de los símbolos correspondientes a los círculos con la flecha o la cruz, que constituyen una taquigrafía biológica, representando ♂ para el hombre y ♀ para la mujer. El anotador del científico señala sólo dos de estos símbolos, pero la vida, en todas sus manifestaciones, incluye muchas otras variantes sobre el tema. Aquí ofrecemos algunos símbolos de nuestra propia cosecha para un glosario más amplio de estos modernos jeroglíficos.



DOS RUMUCOS



ADULTERIO



INTROVERTIDO



IMPOTENTE



MASOQUISTA



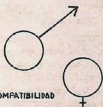
NO CONFORMISTA



PROSTITUTA



NARCISISTA



INCOMPATIBILIDAD



JACTANCIOSO



ESTETA



SADICO



NEUROTICO



GINECOLOGO