

LA BALLENA BLANCA

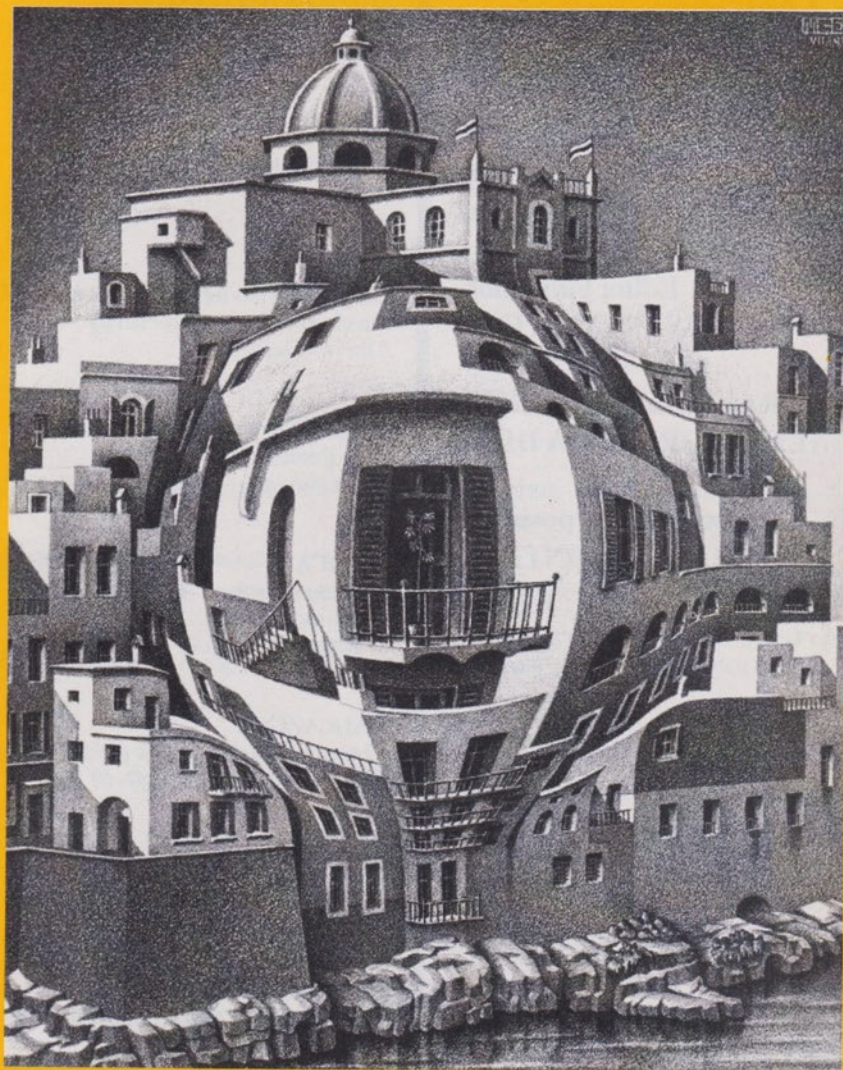
AÑO 1 NUMERO 2

ARTE Y LITERATURA

SEPTIEMBRE DE 1997

MUSICA~PUCCINI RESCATES~MENDEZ CALZADA

PRECIO DE TAPA \$6



CINE~BRESSON TEATRO~MARIVAUX

BUTTI~COIDO~DELORENZINI~MACHUCA ~ PESCE ~ RASHELLA~SAVINO~SOSA DIAS

LA BALLENA BLANCA

¿has estado alguna vez en la proa de un bote ballenero? ¿has hecho blanco alguna vez en un pez?

Año 1
Número 2

Setiembre de 1997

Director
ROBERTO RASCHELLA

Editor Fundador
CÉSAR CONTINO

Secretario de Redacción
ALEJANDRO SOSA DIAS

Diseño y Composición
THELMA CONTINO

Arte de Tapa e Ilustraciones
RICARDO SIRI

Dibujo de Tapa
M. C. ESCHER
Balcón, litografía, 1945

LA BALLENA BLANCA es una publicación de *Ediciones del Pequod*, Güemes 2957, 3° "A", C.P. 1425, Capital Federal.

La reproducción total o parcial de la revista sin autorización de su editor está prohibida.

Registro de propiedad intelectual en trámite.

Los artículos representan las opiniones de sus autores y no necesariamente las de la revista.

Impresa en: Vélez Sársfield, 129 Avellaneda

Distribuida en Capital Federal por: Vaccaro, Sánchez y Cía S.A., Moreno 794, 9°, Capital.

Distribuida en el interior por: D.I.S.A., Pte. Luis Saenz Peña, 1836, Capital.

CINE

Dos notas sobre El Cinematógrafo

Robert Bresson

Traducción de Hugo Savino

3

PRIMER CAPÍTULO

Indí

Enrique Butti

6

JÓVENES

Seis Poemas

Celia Coido

9

ESTÉTICA

Utopía y Crisis de la Apariencia Estética
(en el arte y la arquitectura)

Alberto Delorenzini

11

POEMAS

Tres Poemas

Hugo Savino

15

MÚSICA

Diez cartas sobre "El Tríptico"

Giacomo Puccini

Traducción de Roberto Raschella

17

HALLAZGOS

El escándalo de "L'Âge d'Or" en París

Ernesto Giménez Caballero

20

ENSAYO

El Recurso a la Infancia

Alejandro Sosa Dias

22

RESCATES

La Enamorada de Rodolfo Valentino

Enrique Méndez Calzada

Presentación: Victor Pesce

30

TEATRO

Marivaux, "El juego del amor y del azar"
o el amor de las máscaras

Rodolfo Machuca

34

DOS NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO ROBERT BRÉSSON

Traducción de Hugo Savino

De la música

Ninguna música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. *Ninguna música*¹.

Los ruidos tienen que volverse música.

Filmación. No hay nada en lo inesperado que no sea esperado secretamente por ti.

Ahonda sin moverte. No te deslices a otra parte. Doble, triple fondo de las cosas.

Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica a través de la inmovilidad y el silencio.

Extrae de tus modelos la prueba de que existen con sus rarezas y sus enigmas.

Llamarás buen film al que te dé una idea muy elevada del cinematógrafo.

Una imagen nunca tiene valor absoluto.

Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder únicamente al empleo que les destines.

Modelo. Me interroga (por los gestos que lo obligas a hacer, por las palabras que le haces decir).

Respuesta (cuando no sería más que negarse a responder) que a menudo no adviertes pero que tu cámara registra. Sometida después a tu estudio.

De la pobreza

Carta de Mozart, a propósito de algunos de sus propios conciertos (KV 413, 414, 415): "Están en el justo medio entre lo muy difícil y lo muy fácil. Son brillantes..., pero carecen de pobreza."

Montaigne: *Los movimientos del alma nacen con el mismo desarrollo que los del cuerpo.*

Acercamiento inhabitual a los cuerpos.

Al acecho de los movimientos más insensibles, más interiores.

Hábil no, ágil.

Cuando improviso, mi film se eleva, cuando lo termino, cae.

El CINE busca la expresión *inmediata y definitiva* por la mímica, los gestos, las entonaciones de voz. Este sistema excluye forzosamente la expresión por el montaje y los intercambios de imágenes y de sonidos y transformaciones que de ello resultan.

Lo que pasó por ser un arte y por eso mismo conservó su marca, ya no puede pertenecer a otra arte².

Imposibilidad de expresar algo de manera intensa por los recursos conjugados de dos artes. O es un arte, o es otro.

No filmar para ilustrar una tesis, o para mostrar hombres y mujeres inmovilizados en su aspecto exterior, sino para descubrir la materia con la que están hechos. Alcanzar ese "corazón del corazón" que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia.

Imágenes y sonidos como gente que se conoce en el camino y ya no puede separarse.

Nada que sobre, nada que falte.

Film de X. Dos ojos malvados, que se esfuerzan por ser buenos; una boca amarga hecha para el silencio, que no cesa de hablar y de contradecir al mismo tiempo sus palabras: Star-system donde hombres y mujeres tienen una existencia virtual (fantasmática).

Encanto del film de X hecho con cosas que vienen de aquí y de allí.

Tal como están concebidos, los films de CINE sólo pueden utilizar actores, los films de cinematógrafo modelos.

La música invade todo el espacio y no le da más valor a la imagen, a la cual se agrega.

EL CINE SONORO INVENTÓ EL SILENCIO.

Silencio absoluto y silencio obtenido por el pianissimo de los ruidos.

Film de X. Vociferaciones, aullidos, como en el teatro.

Modelo. Lo que das a conocer de ti por coincidencia con él.

Que cada imagen, cada sonido se mida no solamente en tu film y en tus modelos, sino en ti.

Tira de la atención del público (como se dice del tiro de una chimenea).

Un tema menor puede ser el pretexto para múltiples y profundas combinaciones. Evita los temas muy vastos o muy lejanos, los temas donde nada te dice que te extravías. O bien, sólo toma lo que podría estar unido a tu vida y que surge de tu experiencia.

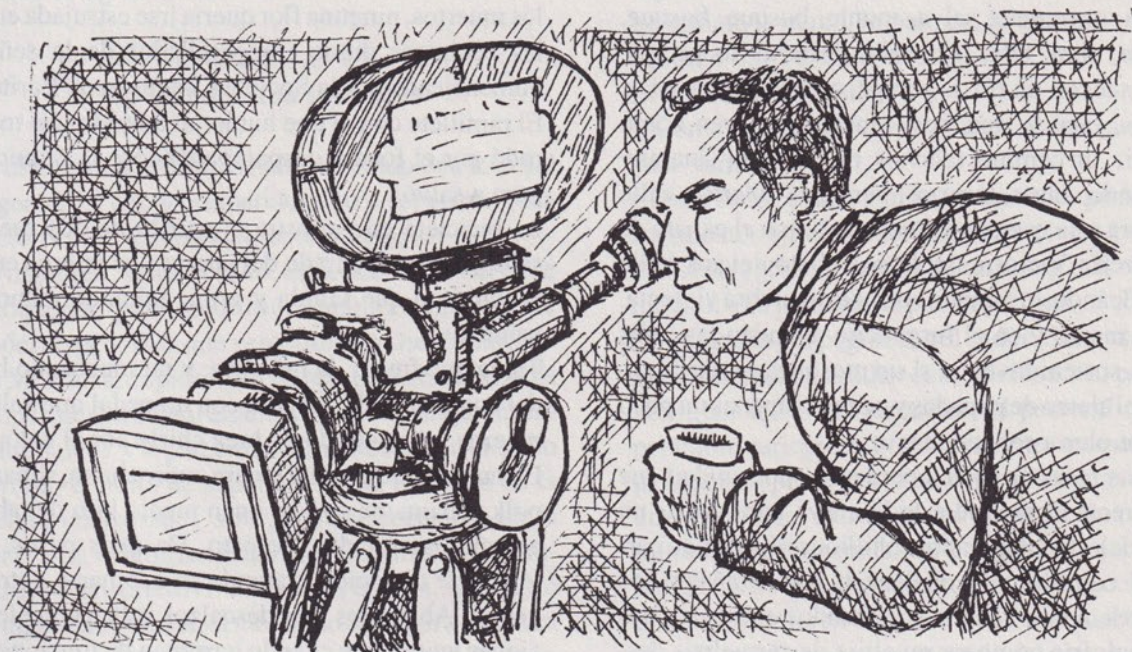
Generalidad de la música, que no corresponde a la generalidad de un film. Exaltación que impide las otras exaltaciones.

“El diablo le saltó a la boca”: no permitir que un diablo salte a una boca.

“Todos los maridos son feos”: no mostrar una multitud de maridos feos.

¹ Salvo, por supuesto, la música ejecutada por instrumentos visibles.

² CINE y teatro se mezclan por comodidad. El interés consiste en confundirlos.



PRIMER CAPÍTULO

INDÍ

Enrique Butti

*"Si uno de los más singulares personajes del '700 literario inglés encontró un escritor devoto, curioso y también impertinente, que terminó por dedicarle la monumental **Life of Samuel Johnson**, Carlo Emilio Gadda, que es una figura mucho más original, no tendrá suerte análoga".*

*(Giulio Cattaneo: **Il gran lombardo**)*

OBERTUR

La pampa o desierto, la pampa, la pampa, un ombú, un hombre a caballo, vacas, vacas, pampa, pampa, un rancho, un potrero, una estancia, un jardincito, un nomeolvides, paraísos, vacas, un tambo, la pampa, la pampa, un monte, selva, monte, bosque, bosque, bosque, abra, tala, tala, tala, desierto no pampa, yuyo, sauces, un río, la pampa, otro río, agua, islas, esteros, laguna, ranchos, ranchos, un tren como lombriz, un camino, ranchos, río, el vapor Guarany atracando, casas, terrazas, ventanas abiertas, calle de tierra roja, y en un revuelo de polvo el carrito de la Florería Victoria dobla por el Boulevard Italia tambaleándose, girando con una maniobra violenta. Llega marzo y en el furgoncito abundan las fofas dalias, sostenidas entre sí sin mosquearse, destilando en el aleteo de papadas y pezones apenas un poco más de olor a sobaco rancio.

Pero las rosas no iban a perder la oportunidad que les ofrecía el sacudón de la curva para armar un escándalo. Contagiándose chillidos y fingiendo perder el equilibrio se abalanzan para arañar a los claveles, amontonados y abrazados entre chuchos de escalofrío como un revoltijo de carmelitas descalzas en una noche del demonio.

Las palmas y los alambres de las coronas funerarias se despiertan con el sobresalto y se prenden con sus chuzas de los ramitos ahorcados por moños y papeles satinados. El ruido de los celofanes rasgados es el de las llamas de un bosque incendiado, lo que se merece La Forestal.

Excepto las dalias, dopadas en su obeso estoicismo, nadie quería irse con los muertos, recicladas diez veces, con las patas periódicamente rebanadas y remojadas en jarabes y aspirinas. Y menos que con los muertos, ninguna flor quería irse estrujada entre las pechugas duras como rallador de la señora homenajead por la Societé Chaqueña de Ecrifers. El ramillete con el que hubieran querido irse todas rodó por el fondo, despampanándose la orquídea, pero a salvo.

La bicicleta que arrastra al carrito de dos ruedas salta por el empedrado del puerto y se interna entre la multitud que saluda y grita, agitando manos y pañuelos.

Tiene que frenar, la bicicleta, y un muchacho baja del engendro y lo asegura con un pedal que salta y muerde un cuadrado de brea chirle por el calor.

El muchacho da vuelta la cara, morochona, silbando polka chamamé con un buen medio kilo de labios estreñidos en culito de pato. Da unos pasos, sin lógica de dirección, tratando de asomarse entre el gentío. Abajo, los pies descalzos suben con elevaciones lentas, que cuando terminan de trepar por el aire se detienen en la cima, levitando. Levita y nada. No hay diosa viviente: Afrodita kaput, kaput Aurora, y nadie baja a arrebatarse el sabroso churrito, chocolate y menta.

El cadete indí revolotea alrededor del furgoncito sacudido todavía por la frenada y el anclaje, abre la tapa y se interna con la cabeza y los brazos entre el

lorerío de las flores.

Se interna con medio cuerpo en ese otro mundo húmedo y asfixiante de vaho, como Leopardi cuenta que los antiguos amantes infelices, tirándose al mar desde el gran peñasco de Santa Maura (que en aquel tiempo se llamaba de Leucade) eran liberados por Apolo de alguna pasión insoportable. Cínico, Leopardi (que pone en boca de Cristobal Colón toda esta historia) sospecha que la eficacia del milagroso remedio dependía de que, salvados del peligro de esa caída interminable, emocionados con una emoción bastante más estremecedora que la de pronunciar un nombre a toda hora, los enamorados tendrían por un tiempo, incluso sin el favor de Apolo, una improvisa y renovada afición por la vida. Toda navegación, dice entonces el Almirante, es a mi juicio un salto del peñasco de Leucade. Toda existencia. Particularmente la mía, que es la que más me interesa, retrucaba el ingeniero, bajando la rampa de tablas inseguras del vapor Guarany, con el temblor general de sus pulpas flojas y más temor ancestral de las volutas rococó del seso, de un hemisferio y del otro, buscando el equilibrio, con la cesura en el medio, el hemistiquio, entre precipicios, a ambos lados, de aguas marrones.

CAPÍTULO I

Le ofrecen una tarántula

El director de la fábrica había recibido una foto del ingeniero y había prometido estar en el puerto para recibirlo. Le tocaba a él reconocerlo.

El ingeniero se sobresaltó. Se le acercaba una mole harapienta, que le recordó una pintura, seguramente apócrifa pero más que verosímil, de Diego Hurtado de Mendoza, copión de Petrarca. El ingeniero había empezado a traducir alguna vez uno de sus poemitas mitológicos, y le pareció que la mole traía en un puño cerrado el bollo de papel que había recogido de la basura cuatro años atrás, para refregárselo en la cara. Una magnífica señora se abalanzó para abrazar al sonetista redivivo. Mucho Petrarca, se indignó el ingeniero, pero en el momento de elegir a su Laura prefiere apretar las firmes adiposidades de Rubens. Un pelado con erupciones en la calva no le sacaba el ojo de encima. En tierra de encomiendas, de esclavos, este sarnoso pretendería del nuevo empleado un paciente examen de las costras, caricias y alabanzas de las pústulas. Cuando se fuera a trabajar, el prepotente entraría en su habitación para secarse la

cabeza con su toalla. Se sacudiría las escamas, como coco rayado, sobre sus sábanas, sobre el arroz con menudos ("arroz con muñones", mentalizó mal el ingeniero en castellano, y se sonrió).

Lo distrajo el trompetazo de un indio que se sonaba la nariz con los dedos. Agitó la mano con el colgajo de mocos en su dirección. ¡Un racista! En él, en un lombardo, se vengarían los supérstites de tantas crueldades españolas, portuguesas, inglesas. Lo atarían a un poste, le descubrirían las nalgas y se mofarían de su blancura lechosa. Le tirarían dardos, con las puntas embebidas en ciertas atroces sustancias irritantes.

Treinta metros más allá el cadete indí, analfabeto y con la memoria perezosa, termina de revolver en su carrito y saca lo que saca.

Al sol de la media mañana y en los brazos del chico, el ramito con la orquídea vuelve a alzar el copete, componiéndose el helecho y sacudiéndose el tupé. Salta así al descubierto un pequeño sobre que dice: "Para Linda. Teatro Municipal".

De atrás y con bastarda tonada boloñesa un gorila se aferra al ingeniero:

-Soy tal y tal- se presentaba, -el director de la algodonera.

Le aprieta la mano, lo palmea, lo abraza.

-¿Cómo va? ¿Cómo va?

El ingeniero respondía:

-¿Cómo quiere que vaya? ¿Cómo quiere que vaya? Aquí vamos...

El otro se le pegaba y el ingeniero sólo podía verle fragmentos sumamente inquietantes: los bigotitos de Kaiser, grises; un ojito de rata; una mata de pelo hirsuto; una mancha de piel hepática.

Lo abrazaba y le pegoteaba el sudor. Con quién sabe qué bacterias expelidas como defecación por cada poro, por la frente, las axilas, el pectoral con una pelambre variopinta, probablemente compuesta por peluquines, por retorcidas crines injertadas una por una, naturales, extraídas del pubis de un enfermo terminal, de un agonizante compatriota ya que los indígenas de estas latitudes ostentan una condición de lampiños que envidiarían las actrices del cinematógrafo estadounidense, extraído del comatoso cada pinche enrulado, con un tirón seco, sin que nadie -y menos que nadie su dueño- se percatase.

El director no dejaba de sobarlo. Exudaba una mayonesa demasiado grasa, demasiado proteica para ser simple agua salina, agua servida. Una gota de ese elixir, al microscopio, revelaría un universohirvien-

te y caníbal.
Debía ser un pulpo, el víscido. Con los dos brazos resbalosos lo abrazaba, y con una tercera mano le tiraba el saco, por detrás. Le costó al ingeniero entender que esa mano era de otro. Se zafó del director y se volvió hacia el nativo que le tendía un manojito de celofanes:

-Pa' vo', señó. Ienvenió, dijero que le diga.

El ingeniero aceptó, con una reverencia. Se pensó que era un dulce típico y los salivares se le desbordaron en la boca. Descubrir la ikebana lo sobresaltó peor que una trémula araña pollito.

Quiso devolver el fardo:

-No, esto es para una novia, para una quinceañera, gracias...

El director, el víscido, se metió:

-Ah, muy bien, muy bien. Llegaron las flores. Idea de los administrativos. Qué le va a importar al ingeniero un ramo de flores, les dije, pero ellos insistieron que era una agasajo, un buen gesto...

Agasajala a tu abuela la tuerta. El ingeniero se echó hacia atrás y el cadete se le fue encima. La ikebana en el medio, rebotando.

Vergüenza. Un combatiente de la Brigata Cuneo, un alpino del 3° y del 5° Reggimento, orgulloso en medio del cretinismo de la guerra, un prisionero que pasó incólume por un dormitorio de doscientos hombres famélicos de todo tipo de apetitos, terminar así, en el culo del mundo, sosteniendo un bouquet, en medio de salvajes inmorales. Se lo había buscado; se sabe que el trópico, y peor el subtropical, desarrolla ciertas glándulas de la voracidad, y la voracidad impele a la degeneración. El víscido lo había seleccionado, y contratado, porque le había estudiado el curriculum: a los 29 años seguía soltero, pegado a la mamma. Acá me encontré una confitura, habrá suspirado, una cereza al maraschino, un marrón-

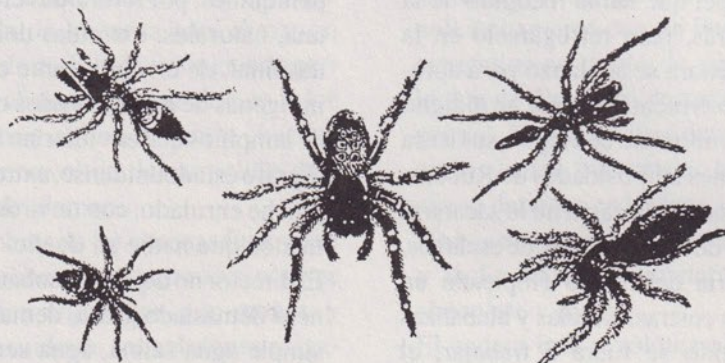
glacé.

Leyó la tarjeta: "Para Linda". Se puso colorado.

El cadete lo observaba con cierto aire de astuta ironía, de definitiva complicidad. Maldito lazarillo, dispuesto a quién sabe cuáles sodomías. El ingeniero buscó una moneda en sus bolsillos para despacharlo. Se detuvo a tiempo; darle dinero hubiese significado corroborar, a los ojos de todo el mundo, su lindura y su pago por servicios. A los ojos de toda la tribu apostada estratégicamente, pronta al chantaje, a la denuncia, a lapidarlo como el exponente de una raza -la griega, la romana, la renacentista-reducida a su último estertor, de avaro de Molière, que en vez de a un crucifijo de oro se aferra a un falo. El víscido saludaba eufóricamente a un grupo lejano, levantando los brazos, exhumando dos agujeros de petróleo en los sobacos del sacón caqui. El ingeniero aprovechó para devolver con un gesto repentino y decidido la tarántula al cadete.

-Gracias, gracias- dijo, y se agachó a recoger la valija, llena de libros y pesada como un ataúd, con dentro Ofelia hinchada de agua. Recordó: aquí hay que cuidar a los libros. Lo que abunda es el oro; lo prohibitivo es el verbo.

Empezó a marchar, a los tropezones, haciendo ondear sus pantalones elefantiásicos, arrastrado por el ataúd que había impulsado con un empujón hacia adelante. Seguido por el Baquito caravaggiesco, amarillo de piel, enfermo, que lo señalaba a todos con el bouquet de novia, y por el director aceitoso como un luchador romano, como un amante de Agripina y, en los intervalos, del hijo, de Calígula. En esa carrera fue que el ingeniero vio por primera vez, sin prestarle casi atención, a la mujer a quien espiaría copular como una bestia, y en cuyo cadáver tropezaría, lo único helado que tocaría en esta tierra ardiente esclava de la Hormona.



SEIS POEMAS

Celia Coido

1

Tres grises tiene la casa
de arriba hacia abajo
más gris.
Por la escalera sólo sube el aire,
arriba queda el salón vacío
con el escritorio
con los cajones
con los cuadernos
vacíos.
Por la escalera sólo baja
el mismo aire más turbio
apagado
cubriendo con vendas
heridas de la luz,
las grietas.
Queda oscura la casa entonces
queda gris
queda
inmensamente vacía
y blanca
y hueca.

3

Destronando arneses
artesanos del discurso neutro
básicamente mentirosos sinser
ojos de la resistencia aplacados
lenguas de la pura palabra.
Parlantes opacos de la inteligencia
armados hasta los pies putrefactos
como usted otros
invisibles
pura esencia
dioses
reyes
a punto de capitular
plenamente sabientes
de lo que acontece.
Artificios intelectuales
enemigos al fin
podredumbre puramente nuestra.

2

No corras
aún cuando llueve
se escapará
igual
como antes.
Al gritar le congelarás el nombre
y es triste
que quede en hielo
forzosamente
siendo algo
que corre.
Por los puentes
sabrás los rayos
de ruidos
la luz es corta
y es más rápido todo
y es más rápida la muerte
cuando corres
y no alcanzas
y te alcanza
y sobre ese puente
llueve.

4

Voy a acumular epígrafes
en los bordes de las hojas,
desahuciados intentos de recomenzar
de escribir la siesta de estos días
almacenar reservas de silencio
en que flotan como nada
palabras inconclusas.
Cito otra vez el verso del.
Y no abarco continuidad
quedo y rebota el final
la última sílaba al desnudo
ridícula ostenta su añoranza
de palabra entera.
Desmembranza de carne
y luz de haz, de transparencia.
El vecino ruido acosa la puerta
de la callada angustia
que no sabe visitarme
ir a golpear al cielo
para que en ese golpe llueva.

5

Qué le voy a decir si se va
 que vuelva
 que no
 que voy a ausentarme de los días
 para dolerme más
 que voy a mirar el techo
 que voy a pintarlo
 y a cambiar de lugar los muebles.
 Siempre como medusa
 de incontables brazos desnudos
 de garras azules y delgadas
 tan que transparentes
 están arando la piel sin arte
 están arando por arar
 estoy sangrando porque sí
 y no es razón que alcance.

6

Por algún surco de los techos
 está bajando un río
 ha saltado el primer sueño desde el ojo
 al cuello largo y angosto
 de su centro.
 El agua está oscureciéndose
 como el cielo antes
 como el mar
 convertida en hebra
 borda la distancia que se abre
 de Venezuela al sur
 continente con nombre y cuerpo de mujer.
 En un lugar está llorando el hombre
 llueve y no hay casa
 luz

agua nueva

hay la gota roja en que acabó esa lágrima
 que sembró al hijo
 que nació de madre mordiéndose los labios
 que nació de padre mordiéndose los labios.
 Presos los pájaros de adentro
 tanta miseria será miseria
 la palabra un asesinato.
 Lluve
 desde la primer muerte
 hay silencio.
 La mujer no quiere ver el hijo que está perdiendo
 hombre y mujer no gritan
 sin grito no hay final
 del blanco letargo
 un silencio
 del pie sobre el rostro
 de la gestación.



UTOPIA Y CRISIS DE LA APARIENCIA ESTÉTICA (EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA)

Alberto Delorenzini

1

La idea de que el arte podría llegar a su fin temporal acompaña, es cierto que de manera discontinua aunque recurrente, la reflexión estética de la modernidad a partir de Hegel. Pero el tema se remonta precisamente a la concepción de la polis ideal: “Ustedes -dice Walter Benjamin- recuerdan cómo Platón trata a los poetas en su República. Los expulsa de ella en nombre de los intereses de la comunidad. Platón tenía un elevado concepto del poder de la poesía. Pero la consideraba perniciosa, superflua -en una comunidad perfecta, entiéndase bien”¹.

Cuando Benjamin subraya que se trata de la “comunidad perfecta” apunta a la caracterización de una *forma*, “excepcionalmente intensa”, de plantear la pregunta sobre el derecho del arte a la existencia. La singularidad de esa forma deriva de una doble circunstancia que permanece implícita en el texto de su breve exposición sobre el problema del arte en la República. Allí se descuenta que la superfluidad es algo que le sobreviene a la poesía, es decir, que no procede de su propio movimiento o desarrollo, simultáneamente, se da lugar a pensar que, de alguna manera, la poesía ya tiene que haber devenido aquello que llegará a ser. Este segundo aspecto requiere una explicación adicional que excede el alcance del pasaje de Benjamin aunque no, desde luego, la problemática de su obra. El punto en cuestión concierne al vínculo *previo* de la poesía con la idea de la comunidad perfecta, vínculo a causa del cual, precisamente, tendría que desaparecer. La poesía sería superflua porque esa idea, a la que es capaz de prestar sin ilustrarla la más nítida corporeidad, finalmente habría alcanzado, más allá de la poesía misma, su consumación. Pero como al arte le está vedado realizar por sí mismo aquello que promete, de la exposición de la naturaleza de aquel vínculo depende que no traicione su propio contenido de verdad. Y esto requiere, como veremos, la transformación *crítica* de sus formas e instrumentos. De esta manera, mediante la referencia a la República de Platón, pudo Walter Benjamin, con motivo de la obra lírica de B. Brecht, retomar bajo un nuevo ángulo -el de la función social de la poesía- uno de sus temas permanentes: la alegoresis y, en particular, los modos de proceder que interrumpen la fenomenalidad estética. La reflexión acerca de lo que llamamos “el fin temporal del arte” encuentra también su lugar en la obra de Theodor Adorno. En uno de sus ensayos sobre Paul Valéry se refiere al problema desde la perspectiva que le proporciona una corriente estética en principio antagónica a aquélla que le sirve de punto de apoyo a Benjamin. No obstante, su afirmación acerca de que “el arte que llega a sí mismo trascendería el arte y se consumiría en la vida recta de los hombres”² bien puede prolongar y complementar la lectura del pasaje de Benjamin anteriormente citado. El crítico Maurice Blanchot, por su parte, llega a una lacónica fórmula que parece adecuada para plantear la cuestión en correspondencia con los postulados del arte autónomo, dice: “la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición”³.

Tales reflexiones revelan, por un lado, hasta qué punto el arte está ligado a la idea de su propia consumación utópica. Por otro, indican la imposibilidad del arte de alcanzar aquello hacia lo cual tiende.

Desde luego, el contenido utópico -la reconciliación prometida por el arte con el mundo de la experiencia del

que se ha separado- no puede consistir en la mera enunciación de intenciones edificantes por parte de las mismas obras o de la crítica que las interpreta. Como si por ello tuvieran el poder de vivificar ese complejo de sentido ya devenido y fosilizado que Lukács llamó “mundo de la convención”.

El arte está ligado a la utopía a través de su categoría más inasible aunque diferencial: la forma. “La forma estética -escribe Th. Adorno- es la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de la obra de arte como algo sugerente y concorde. Es la síntesis no violenta de lo disperso, que conserva sin embargo como lo que es, con sus divergencias y contradicciones, y es así realmente un despliegue de la verdad”⁴. De esta manera se perfila en el seno del arte una antinomia que ha llegado a ser constitutiva: para ser lo que es, síntesis formal, debe asimismo oponerse a ello. Quisiera detenerme en este aspecto del problema.

2

La afirmación de Th. Adorno acerca de que el arte, por su propio concepto, se opone a lo existente es una tesis crítica desprovista de toda intención laudatoria. Sólo en virtud de su autonomía, las obras de arte poseen el privilegio de conjurar la imagen de aquello que en el mundo empírico está negado: la síntesis no violenta de lo múltiple. Pero si gozan de ese privilegio, es a causa de que esa imagen cuya aparición suscitan se presenta quebrada. De tal manera que la trascendencia de la propia manifestación, esencial para las obras, recae dentro de la esfera estética. De lo contrario, el arte pretendería haber alcanzado el objeto de su promesa de manera no aparente, sino real. Lo cual equivaldría, entonces, a la extinción definitiva de la “apariencia bella”.

Esta es precisamente la perspectiva que parecía abrirse a la arquitectura moderna con la crítica de Adolf Loos al ornamento. “Lo que constituye la grandeza de nuestra época -escribió- es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido el ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sion la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido”⁵.

El texto de Loos se refiere a la arquitectura y, de manera general, a los objetos que poseen alguna finalidad práctica. Quedaba por aclarar la cuestión de si un arte sin ornamentos aún sería posible. Loos no estaba dispuesto a expulsar el ornamento del arte, ni el arte de la ciudad a causa de los ornamentos o símbolos (para él ambos conceptos eran equivalentes). En esa ciudad, el arte, con sus símbolos y alegorías, seguirá existiendo, aunque ya no seamos capaces de inventar ningún ornamento nuevo. Pues esto último era precisamente lo que para Loos tenía el significado de una consumación: si no se puede inventar nada nuevo, es porque lo nuevo se ha hecho presente en el mundo. El “ved” llama a su reconocimiento en nuestras casas y enseres, en nuestras ropas y maquinarias. ¿Por qué entonces todavía la necesidad de símbolos artísticos? A Loos seguramente no le habría importado que la respuesta a esta pregunta pudiera implicar una contradicción, lo cual habla en favor de él y de su teoría. Si todavía hay necesidad de símbolos, lo nuevo se revela en toda su ambigüedad: no podemos decidir si se trata de una liquidación de lo apariencial o de su omnipresencia.

Una mirada semejante le permitió a Le Corbusier considerar el Partenón de la siguiente manera: “No hay allí nada de dogmas religiosos, de descripciones simbólicas, de representaciones naturales: sólo hay exclusivamente formas puras, en relaciones precisas”⁶. La diferencia con el texto de Loos reside en que Le Corbusier, si bien habla de elementos que considera sobreañadidos, innecesarios para la lógica de la obra, ornamentales -siempre desde el punto de vista de la polémica contra las artes aplicadas-, nada dice acerca de que esa lógica coincida con lo real.

3

La negación sin más de la apariencia estética, su extinción forzada -tanto como la expulsión de los poetas de la república platónica- se convertiría en lo contrario de la realización de sus contenidos utópicos. Pero si éstos han subsistido, y con ello el arte mismo, tampoco se debe a un fortalecimiento del carácter apariencial sino justamente a una negación, pero de otra índole, que se hace interna a la apariencia misma. En otras palabras: el arte moderno ha puesto en evidencia aquello que estaba implícito en la dinámica propia de las obras: la

interrupción de la síntesis estética, la tendencia centrífuga a desintegrar los elementos particulares que reconcilia. Si no fuera así, el arte llegaría a renegar de la realidad de la contradicción a la que necesariamente se halla referido: “Lo que se siente como utopía -escribió Adorno- es sólo la negación de lo existente y depende de ello”⁷. Así como lo nuevo “es apenas ello mismo” y depende del material histórico.

En un célebre pasaje de *En busca del tiempo perdido*⁸, Proust caracteriza “el amor por una frase musical” que se despierta en Swann como una “felicidad noble, ininteligible y concreta”. “Ininteligible” porque aquello que el arte posee -mediante sonidos, palabras o imágenes- sin embargo no puede conocerlo (“buscaba en la frase de Vinteuil un significado hasta cuya hondura no podía descender su inteligencia”). “Concreta”, porque el arte lo hace aparecer, aunque no pueda decir qué es (“aquel amor por una frase musical pareció por un instante que prendía en la vida de Swann una posibilidad de rejuvenecimiento”). Todo aquello que de repente se abre a la existencia de Swann -y que experimenta de manera indefinible en la frase musical- sólo puede tener lugar como redención de su vida ya vivida (“la frase infundía su misteriosa esencia en aquello que podía tener de falaz y de pobre el afecto de Odette”), la cual precisamente se presenta en toda su indigencia bajo la luz de la apariencia bella. “La imagen de felicidad que cultivamos -escribió Walter Benjamin- se halla por completo teñida por el tiempo al que el curso de nuestra propia vida nos ha limitado irremisiblemente. Una felicidad que podría despertar nuestra envidia está sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que podrían habérsenos entregado. En otras palabras, en la idea de felicidad late inalienablemente la idea de redención (Erlösung)”⁹.

Proust, a la manera de Baudelaire, compara la experiencia con la de un repentino amor por una mujer que pasa (“cuando volvió a su casa sintió que la necesitaba, como un hombre que al ver pasar a una mujer entrevista un momento en la calle, siente que le entra en la vida la imagen de una nueva belleza que da a su sensibilidad un valor aún más grande, sin saber siquiera ni cómo se llama la desconocida ni si la volverá a ver nunca”). Lo irrecuperable, lo perdido para siempre, se convierte en promesa en la memoria. El arte, al fijar el instante en imágenes, lo salva.

Pero en otro pasaje de la novela, Swann reconoce para sí mismo: “eso no es nada”. No se trata de una conclusión exterior sino de un vuelco que tiene lugar independientemente de su voluntad (“sufría al pensar que la frase, cuando pasaba tan cerca y tan por lo infinito al mismo tiempo, aunque era para él y para Odette, no los reconocía y lamentaba que tuviera una significación y belleza intrínseca y velada a ellos”).

La felicidad indefinible del arte no sólo está velada por la apariencia sino también determinada por su negación.

4

La interrupción de la fenomenalidad estética, como acción que es en contra del equilibrio formal, pone en escena un conflicto en el interior de las obras: lo bello tiene que encarnarse en figuras que se le oponen. En las obras de arte modernas, lo opuesto a la “radiante apariencia de lo vivo”¹⁰ es la cosificación que irrumpe desde el exterior comunicándoles rasgos de rigidez. Así, la experiencia de lo bello coincide con la de la extinción de la luz que irradia, en cuyo caso el mundo histórico se presenta, según palabras de Benjamin, como un “paisaje primordial petrificado”.

Poe, técnico de la nueva literatura, construyó obras rigurosas a partir de detalles aislados -indicios y síntomas- que le proporcionaron una base firme más allá de las fórmulas tradicionales. En el cuento del barco misteriosamente atraído hacia el polo sur, las experiencias individuales del narrador, entre ellas las estéticas, descienden al abismo como trastos abandonados a la corriente. Desde entonces, la unión de la novedad al hundimiento de la apariencia ha tomado la fisonomía de la catástrofe. La imagen estética parece estallar igualándose con los escombros de la experiencia. Esos fragmentos que yacen dispersos se convierten, de manera silenciosa, en los últimos emisarios de la utopía. Cuanto más resistente a la significación se torna la naturaleza sensible, cuanto más se le impone esto al arte, más profundo es el hundimiento de la unidad que logra y más luctuosa y enigmática su expresión.

De nada ha valido apelar a la invención absoluta para desmentir, tras la radicalización del principio constructivo en el arte moderno, una supuesta debilidad de la imaginación. Lo nuevo, entendido como *creatio*, se adquiere así al precio de la novedad. Es el kitsch involuntario de ciertas obras de arquitectura consideradas utópicas. No menos rápidamente se llega a resultados idénticos mediante el intento apologetico de suavizar y disimular las fracturas de las formas tradicionales. En una conferencia de 1956 ¹¹, Adorno señalaba que no existe una arquitectura universalmente correcta frente a seres humanos universalmente equivocados. Aún las necesidades “falsas” cobran su derecho en la medida en que la arquitectura, al aferrarlas lo más firmemente posible, pueda articular una configuración habitable que las trascienda.

1 Walter Benjamin, **Brecht: ensayos y conversaciones**, Arca Editorial, Montevideo, 1970, p. 77. **Versuche Über Brecht**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.

2 Theodor W. Adorno, **Crítica cultural y Sociedad**, Sarpe, Madrid, 1984, p. 219. **Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955.

3 Maurice Blanchot, **El libro que vendrá**, Monte Avila, Caracas, 1992, p. 219. **Le livre à venir**, Editions Gallimard, Paris, 1959.

4 Theodor W. Adorno, **Teoría Estética**, trad. Fernando Riaza, Taurus Ediciones, Madrid, 1980, p. 191. **Ésthetische Theorie**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p. 215.

5 Adolf Loos, **Ornamento y delito y otros escritos**, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. **Sämtliche Schriften**, Verlag Herold, Wien-München, 1962.

6 Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, El Distribuidor Americano, Buenos Aires, 1939.

7 Theodor Adorno, op. cit. p. 51.

8 Marcel Proust, **En busca del tiempo perdido**, 1, Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 251 y ss. **A la recherche du temps perdu**, 1, Editions Gallimard, Paris.

9 Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en **Ensayos escogidos**, Trad. H. A. Murena, Sur, Buenos Aires, 1967, p. 43.

“Über den Begriff der Geschichte”, en **Gesammelte Schriften**, Band 1-2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, p. 693.

10 Walter Benjamin, “Goethes Wahlverwandtschaften” en **Gesammelte Schriften**, Band 1-1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, p. 194.

11 Theodor W. Adorno, **Functionalism Today**, Opositions 17, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, p. 38. **Functionalismus Heute**, Neue Rundschau, vol. 77, n° 4, 1966.



TRES POEMAS

Hugo Savino

ESTACIÓN PUEYRREDÓN

La epifanía en burlesco de
mediodía judío:
la sintonía es rápida o no es.

Yo voy por kniches y tarta de manzana y
vino el *Carmel* dulzón,
una parte del festín de la noche.

Y nosotros, escritores errantes,
en el esquite,
en el mediodía tendero,

al desvío,
invocando a *Saint James*,
nuestro mejor patrono,

a la salida del subte: Estación Pueyrredón,
encuentro casual:
veinte minutos de risa:

la fiesta de la mirada rápida:
“dogmática y construcción”:
el catecismo de los ojos:

El Once: vagabundos en la esquina.

LOS INTERESES DEL TIEMPO

Hoy discurso: estoy aquí,
en este teatro de la simulación.
La escucho: me promete.

Siempre la promesa, la mentira.
Mi costado "buen amigo"
está tenso:

las palabras para nada.
No escucho,
no la escucho,

hoy no,
no, y qué sintaxis,
horrible: prolijidad.

No.
Y las reglas,
las tuyas no: conozco mis intereses

Lo mío es "al punto" y seco,
sin invención, sin despreciar las palabras,
simple,

anotar, anotar: falso o verdadero:
sin justificar las inconsistencias.
Los hechos en clave teológica.

De qué maestros me habla: maldito teatro del sentimiento.
"La superficie está llena de intereses",
por si hace falta un maestro: no de los tuyos.

Agitación de la bestia nueva,
no le basta con hacer conjeturas,
quiere saber qué leo, qué escribo,

no: mi conducta en tela de juicio.

1933

Así,
a vela,
en el sentido del viento.

Solo.
La faccia levata.
La confesión es peligrosa

en este siglo de ortivas.
El trazo impresionista,
una incrustación,

y otra incrustación.
El horizonte despejado:
solo.

"Los borradores nunca desaparecen".
Recomiendo ese capítulo,
ese libro: ahora se puede con el proscrito;

no era un vate sulfuroso: movía los labios al murmullo.
Sacó la mano al italiano
en 1933.

Campo de acción:
la materia poética:
ajuste sonoro al infinito.

Nunca encontró el boquete
en la cárcel:
recomiendo la narración

de Ugolino, y después
vuelta al capítulo VII:
un salto, un soplo,

lector: una conexión.
Y *ahí*, dos poetas
que saben escuchar a los tartamudos:

(proeza de la oreja):
y trabajan en la risa del universo.
Dos payasos de mi tiempo

que, a veces, paran para comer.



DIEZ CARTAS SOBRE EL TRÍPTICO¹

GIACOMO PUCCINI

Traducción de Roberto Raschella

I

Torre del Lago², 23 de octubre de 1915

Querido Adamino³:

Yo, mientras tanto, me estoy ocupando del **Houppelande**⁴. ¿Quiere que nos pongamos a trabajar en la revisión del libreto? Creo que si usted estuviera aquí, en una semana se arreglaría todo. Así, terminaría con **La Rondine**⁵ y hablaríamos seriamente de los **Zoccoletti**⁶. Y especialmente del tercer acto. Yo me comprometo a escribir en pocas semanas **II Tabarro**, y creo que lograría algo bueno. Me parece que ahora, aun por oposición, me conviene más que los **Zoccoletti**.

Contésteme si es que quiere, si es que puede, si es que tiene deseos de venir por aquí algunos días.

Afectuosos saludos de...

II

Torre del Lago, sin fecha

Querido Adamino:

Aquí estoy de vuelta de la extraña y fascinante Maremma⁷. País salvaje, primitivo, lejos, muy lejos del mundo, donde realmente el espíritu descansa y el cuerpo se fortalece, en invierno eso sí. Me he divertido muchísimo cazando becasas y andando por esos bosques de bandidos.

Siento que usted posterga la comedia. No es mala idea. Tanto más cuanto en la cuaresma la acabará, ya pensada de nuevo y perfeccionada. Era necesario hacerlo. El primer juez será usted. Yo me dedico un poco al **Tabarro**. He escrito el *Río* final. Pero (¡ay, dice Adami!), hacen falta versos. Todavía es demasiado breve.

Afectuosos saludos a todos de parte de...

Nos veremos en Navidad.

III

Torre del Lago, miércoles

Querido Adamino:

Tonio⁸ me ha anunciado los versos del final del duetto entre el barítono y la soprano. Yo he escrito la música hasta las palabras "arrastradas por la ola". Aquí quería una fuerte interrupción de Giorgetta⁹: dos versos o también un endecasílabo. Después, abreviar para llegar al final más rápido, es decir al "queda cerca de mí la noche es bella". Yo eliminaría desde "los descansos bajo los sauces" hasta "las noches de verano", para arribar al final. ¿Qué opina al respecto? Necesito además *absolutamente* los dos versos finales del *suburbio*: "París que nos mira y que compensa nuestra pobreza con todos los sueños". A mí me parece que no son versos de vuelo para el *final de una escena*.

Le ruego entonces con todas mis fuerzas que les dé calor, proporcionándome así un final con vuelo, y si no con alas, que por lo menos sea de eficacia final.

Saludos para usted, para su señora y para Nené...

IV

Torre del Lago, 2 de setiembre de 1915

Querido Adamino:

Estoy aquí nuevamente, y abordo la instrumentación del **Tabarro** (segunda parte). Para los versos del monólogo, arreglaremos después. Ahora se trabaja bien, porque ha refrescado. ¿Qué hace usted de hermoso? ¿Trabaja?

Del problema **La Rondine** todavía no puedo decirle nada. **II Tabarro** estará terminado dentro de un mesecito. ¿Y después?, ¿tiene usted algo? ¿Ideas, proyectos, construcciones? Yo tengo una pequeña idea, pero temo que no pueda hacer pie. Después le hablaré de ella.

Afectuosos saludos...

Saludos a Tito¹⁰, ¿dónde está?

V

Sin lugar, ni fecha

Querido Adamino:

Gracias por su carta. Buenos deseos para Caramba -y de corazón-, pobrecito.

Yo trabajo en la nueva monja. Pienso que usted debería buscar y encontrar tres actos- nuevos- no negros- para mí- para mis notas- porque temo que el florentinismo antiguo no sea para mí y que no seduzca mucho a los públicos del mundo. ¡Porque yo escribo para todas las razas del mundo!, comprendidos los negros, cuando hayan evolucionado (¡qué pretensiones!).

¿Viene usted a Viareggio? Me gustaría mucho. Si quiere que piense en el alojamiento... pero mire que este año los hoteleros tienen locas pretensiones.

Para el teatro Dal Verme me gustaría justamente la Ferraris¹¹. Para **Prunier**¹² sugiera a Georgesky. Por cierto es difícil encontrar otro. Pero no hay que desesperar.

Yo estoy bien. *Y estaré mejor cuando tenga más cerca al querido Adamino.

Afectuosísimos saludos...

VI

Torre del Lago, 29 de mayo de 1916

Querido Adamino:

Tito está en París y me escribe preguntándome si los arreglos iban bien. Le contesté que sí, y realmente van muy bien, tal como le telegrafíé a usted. Pero es necesario pensar seriamente en otro argumento. ¡Es un tábano que me punza el alma de continuo!

Pero, por más que piense y que escrute en mis pensamientos de ayer y de hoy, nada valioso surge en mí. Es algo triste, pero muy triste, porque el tiempo escapa corriendo...

Esperaba su prometida carta.

Saludos para usted, para su señora y para su hijo...

VII

Torre del Lago, 24 de junio de 1916

Querido Adami:

Ante todo, ¿tiene copia del libreto del **Tabarro**? Espero que sí. Sucede que en el duetto entre Giorgetta y Michele¹³, en la página 23, donde dice "queda cerca de mí... no te acuerdas", etc., me veo obligado a hacer cantar lánguidamente todavía al barítono, mientras Giorgetta calla y calla casi siempre. De modo que duetto no hay, y además, después de poco tiempo, llega el monólogo del río. Toda materia para el barítono- demasiada materia. Por lo tanto, le pido que esta segunda parte del llamado duetto entre Michele y Giorgetta se convierta en un verdadero duetto con interrupciones de ella, agitándolo a fin de evitar la languidez adagística. Al final puede volver a ser afectuoso y aun desesperado, antes del "se envejece" de Giorgetta. Comprendo que es difícil hacerla hablar a ella, la acusada, pero resulta necesario para evitar una fuerte monotonía, nociva a la obra. Espero haber explicado bien mis dudas.

Salidos afectuosos...

VIII

Torre de Lago, 27 de julio de 1916

Querido Adami:

¡Llueve cuando Dios quiere!

Recibí los arreglos. Algunos están bien, otros no. Pero no importa. Se trata de pequeñas cosas que en un cuarto de hora pondremos en su lugar. ¿Tiene usted ideas? Yo busco, pero no encuentro. ¿Y las comedias?, ¿y la vida? ¡Qué mal se vive! Yo he pasado estos meses horriblemente! ¡Qué cosa inútil es el arte! ¡Pero a nosotros nos resulta necesaria al alma y al cuerpo!

Afectuosos saludos para todos ustedes...

IX

Torre del Lago, 10 de noviembre de 1916

Querido Adami:

Es verdad, soy perezoso y no he escrito más, pero siempre tenía la intención de hacerlo, y eso me salva. Por lo tanto, yo trabajo- lentamente, lentamente, dulcemente, ¡pero sigo avanzando!

Ahora estoy en el dúo de Michele y Giorgetta. Pero he dejado atrás a Luigi con la misma. Ya compuse toda la instrumentación y las partes del principio hasta llegar a la canción de Frugola¹⁴, que todavía está con una pierna levantada. Pero se la haré bajar pronto. En suma, la obra no es fácil, todo lo contrario- y estará terminada antes de otoño: Tito me ha escrito desde París que le dijo sí a Gunsburg de Montecarlo, y yo estoy de acuerdo. Teatro pequeño y buen ensayo general.

¿Adónde irá en el verano? ¿A Viareggio? ¿No? Y sin embargo, si lo piensa bien, no sería una mala residencia. Elvira está muy bien y hace recíprocos los saludos para usted, para su señora y para Nené.

Muchos y afectuosos saludos...

X

París, sin fecha

Querido Adami:

A **Schicchi** le ha ido realmente bien. Salvo algún artista que no estaba en el papel, el conjunto funciona, y además Marcoux es un gran protagonista. Esta noche comeré con Brunelleschi y creo que también estará Tito. Después, mañana por la mañana, partiré con el tren de lujo, a las nueve, y llegaré a Pisa el viernes a las nueve. París es hermosa, pero me cansa. Son muy gentiles conmigo. Ayer a la noche, después de la función, fui al Café de París, un lugar de lo más **chic**, donde me recibieron de modo simpatiquísimo, comprendidos aun los **maîtres d'Hôtel**. La orquesta tocó **Butterfly**. Tuve que saludar al público. Hasta en los negocios donde doy mi nombre, me piden autógrafos o me saludan en hilera cuando me retiro. En suma: somos populares pero... viejos.

Afectuosos saludos para usted, y señora, y todos...

¹ El **Trittico** fue estrenado en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 14 de diciembre de 1918, y consta de tres óperas cortas: **Il Tabarro**, **Suor Angelica** y **Gianni Schicchi**.

² Localidad cercana a Viareggio, donde Puccini vivió 30 años, desde los tiempos de composición de **La Bohème**.

³ Se trata de Giuseppe Adami, libretista de **Il Tabarro**, y también de **La Rondine** y **Turandot** (1924), esta última en colaboración con Renato Simoni. Los otros dos libretos del **Trittico** son de Forzano.

⁴ Obra de Didier Gold en que se basa **Il Tabarro**. Puccini había visto la representación de la obra en el Marigny, en 1912.

⁵ Estrenada en Montecarlo el 27 de marzo de 1917.

⁶ O **Le Due Zoccoletti**, texto basado en una obra de Louise de la Ramée, **Two Little Wooden Shoes**. A Puccini le interesó desde 1911, pero abandonó el proyecto de composición, como tantos otros.

⁷ Zona baja y pantanosa de la Toscana.

⁸ El hijo de Puccini y de Elvira.

⁹ Protagonista femenina de **Il Tabarro**, a cargo de la soprano.

¹⁰ Se refiere a uno de los miembros de la familia Ricordi (1865-1933), con quien Puccini no tuvo buenas relaciones.

¹¹ Ines Ferraris, soprano que estrenó **La Rondine** en Montecarlo, junto a Tito Schipa, en el papel de Lisette.

¹² El poeta, protagonista de **La Rondine**, tenor.

¹³ El dueño de la barcaza en **Il Tabarro**, que al final mata al amante de su esposa Giorgetta, Luigi, este último a cargo del tenor.

¹⁴ Uno de los personajes característicos secundarios de **Il Tabarro**.

EL ESCÁNDALO DE "L'ÂGE D'OR" EN PARÍS

Ernesto Giménez Caballero

Las ocho de la noche. El chófer de taxi está ciego. Gira sobre las señas que le han dado como una mula de noria en vez de como un caballo de taxi. Por fin me bajo. Exploro por mis propios medios. Encuentro la escala de Jacob: calle Becquerel. En un raptó de escalones y fatigas -entre reverberos y nieblas- me siento la Purísima Asunción cuando llamó a casa de Dalí. Me abre la puerta -una puerta elegante y "bien"- una criada muy "bien", muy elegante. Veo ante todo a madame Eluard por el suelo. Dalí no la ha hecho nada. Recoge cosas perdidas, confusas, dándome la idea femenina de que simboliza la ordenación de los destrozos que han hecho a su amigo. La casa donde vive Dalí es magnífica, aplastante. Cuando se entra en casa de un pintor el ojo se hace marchante y se valúa todo. Porque todo se valúa hoy entre los nuevos pintores. En su ambiente confortable "selecto y exquisito", Dalí sonríe entre los muchos miles de francos que supone su casa, su arte, su amiga. Dalí, como buen surrealista, como buen salvaje teórico, es un hombre encantador, bondadoso, cortés, minucioso, amante, amado y amable. Tiene pelos en la cara. Pero dignos de Menjou, de un supercivilizado. Tiene pelos en el pecho. Pero son los blancos y sedosos de un jersey de vellón, cándido como la Inmaculada.

Se ve que Dalí está encantado de lo sucedido. Se diría que la escuela surrealista es un colegio más que una escuela. Desde luego no es una secta, ni una facción. El surrealismo se dice a sí mismo "al servicio de la revolución". Y lo está teóricamente. Como un cristal de una mano extraña que lo quiebra de un puñetazo. El surrealismo quiere desmoralizar, destruir. Pero el surrealismo es por hoy un caza incautos. Una morfina más, inestupefaciente más que los zorros y las zorras de siempre dan a los niños sanos de la burguesía para envenenarlos y para encanallarlos. El surrealismo es una disolución de clase burguesa, y los conejos de Indias, esos superrealistas manejados por el bolchevique, el judío o el fascista, por el *camelot*, por el faccioso.

-Dime, dime, gran Dalí, ¿Qué ha pasado?- digo yo, sabiéndolo ya todo-. Podrías explicarnos con algo más de detalle el escándalo que la prensa ha descrito rápidamente a propósito de vuestro *film*?

-Se trata de una violenta agresión de los *camelots du Roi*, perfectamente organizada. *Sesenta camelots*, a un momento dado, interrumpieron la proyección de *L'Âge d'Or* con un formidable escándalo de silbidos y gritos, echaron tinta sobre el *ecran*, al mismo tiempo que bombas de gases nauseabundos. Los espectadores que trataron de reaccionar fueron violentamente agredidos. La exposición de pintura surrealista, instalada en el vestíbulo de cine, fue casi absolutamente destruida (triturada). La exposición de libros, documentos, revistas surrealistas, instalada en el bar, fue igualmente hecha añicos. Naturalmente fueron rotos todos los cristales, fotografías de los surrealistas, etc. La policía, impotente, mandó por refuerzos. Gran número de disparos al aire. Finalmente, treinta detenciones, diez mil francos de destrozos. Después de la intervención de la policía se repararon las manchas de tinta del *ecran* con papel pegado, y *L'Âge d'Or* continuó hasta el fin en una atmósfera de sobreexcitación de las más reconfortantes. Los cuadros destruidos eran de Max-Ernst, Tanguy, Arp, Miró, Man Ray y míos. (Naturalmente todos estaban asegurados.)

-Es magnífico. En España se ha creído que la agresión partió de los mismo surrealistas en protesta contra el gesto de Buñuel de marcharse al país del dólar en un puesto secundario e indigno de él. En España se ha creído que habíais expulsado a Buñuel por simoníaco. Hay que hacer rectificar urgentemente. Quiero a Buñuel con admiración. Es un alma nobilísima y la menos inmoral del mundo. El surrealismo es un refugio de su ansia moral. Es inmoralista por moralidad. Pero creo que París le corrompía de veras, y ha hecho bien en soltar las amarras de cualquier modo, por absurdo que resulte al pronto. Tu relato de la agresión me hace admirar fuertemente

a los *camelots du Roi*. Os han montado. Han sido más surrealistas que vosotros y han practicado de veras la acción, la subversión, la violencia, el revólver, el puñetazo. ¿Habías previsto la agresión?

-Sí; el escándalo nos parecía inevitable. Durante seis días todos los surrealistas y gran número de simpatizantes asistimos a todas las presentaciones del *film* dispuestos a la batalla. Durante estas seis presentaciones el *film* fue aceptado por el público, que llenaba absoluta y constantemente el cine (a cada sesión más de la mitad del público quedaba sin localidades). Se produjeron pequeños escándalos los primeros días, que fueron fácilmente sofocados. Los dos últimos días el *film* pasó casi sin protestas; por esto se decidió dejar la vigilancia; al día siguiente se produjo la catástrofe. El *film* ha sido prohibido.

-Querido Dalí, para ser guerrero hay que dormir en vela y no retirarse nunca. El que se retira es un cobarde, y vosotros lo habéis sido en este caso. Estoy seguro de que no preparáis revancha, debíais pactar, como acaban de hacer los comunistas y fascistas, recién unidos para construir balas y salivas, puñetazos y subversiones, contra el reloj del señor Basch. El señor Basch en arte se llama Mr. Víctor Pompier. Se llama mediocridad, hipocresía, falta de sinceridad, putrefacción de la *revolution française*. No podrás negarme, en vista de lo sucedido, que ya no sabrá dónde empieza un *camelot* y dónde termina un surrealista. Un surrealista puede empezar en surrealista y terminar en *camelot*, o, como decimos en España, en camelo. Y tenéis a todo trance que evitar el camelo, porque si no el señor Basch os va a dar la hora con su famoso relojito.

Dalí me enseña el retrato que ha hecho a Paul Eluard, con muchas superfetaciones en la frente. Un retrato formidable.

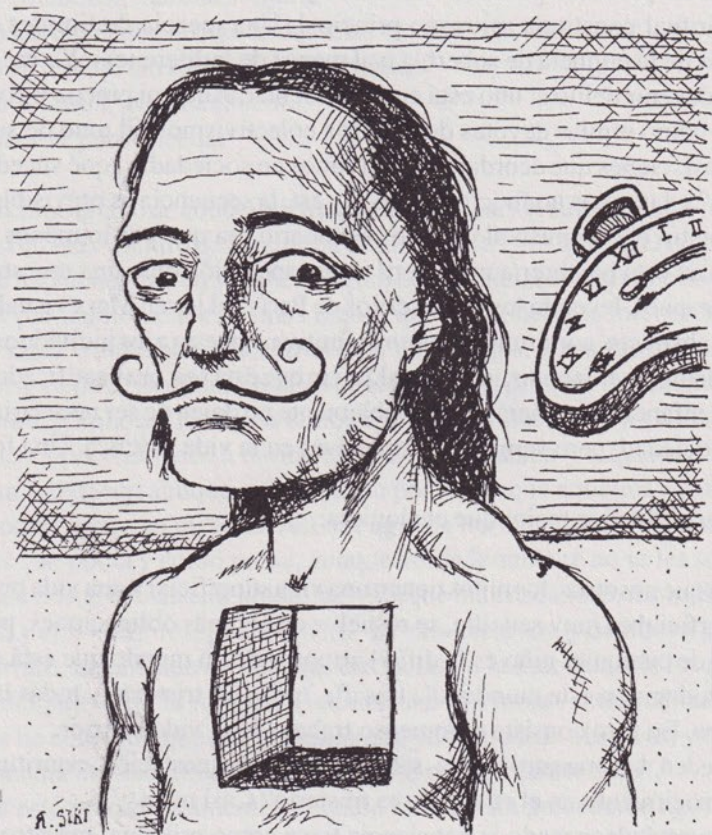
Me sonrió sin mover un músculo. Sin sonreírme. Son mis mejores sonrisas. Prosigo mis preguntas:

-Explícanos algo del *film* de **L'Âge d'Or**.

-No tengo que hacer otra cosa que repetir mi declaración hecha en el programa. "Mi idea general escribiendo con Buñuel el guión de **L'Âge d'Or** ha sido la de presentar la línea derecha y pura de 'conducta' de un ser que persigue el amor a través de los innobles y repugnantes ideales humanitarios, patrióticos y otros miserables mecanismos de la realidad."

-Relata algunas escenas.

-Entre una infinidad de escenas, cuya expresión corresponde muchas veces a la parte sonora y parlante, pueden verse en este *film* como detalles los más "edificantes": un ciego maltratado brutalmente; un perrito chafado; un padre que mata gratuitamente a su hijo; una vieja dama abofeteada...



EL RECURSO A LA INFANCIA

Alejandro Sosa Dias

1. Proemio

Mucho tiempo, cuando niño, me he acostado tarde. Costumbre que se extendió hasta abarcar casi toda mi vida. Vueltas prolongadas antes de irse a dormir. Posteriores cavilaciones risueñas dentro del sobre. Ocasional asombro, al charlar con otros niños, de la vigencia inusitada (para mis esquemas mentales) que tenía en estos hogares el horario de protección al menor, no sólo en materia televisiva, sino en las restantes esferas de la vida. La imagen personal que atrapo de la infancia es la de un lugar de refugio, un escondite o para deslizar una versión crapulosa que no existió, diría un aguantadero. Un castillo inviolable que funcionaba como reserva respecto al trato familiar y como bunker en relación a la escuela que, a no dudarlo, es el enemigo principal en aquellos años. El mío estaba construido a partir de películas de los '50 vistas por TV¹, algunas revistas y libros que caían en mis manos por obra de ciertos impulsos y un convergente azar, determinadas alianzas inter pares que me introdujeron en los primeros pasos de la amistad y la traición.

La independencia espiritual constituía mi rasgo principal. Una mezcla de timidez y suficiencia me hacía acreedor ante los demás de la etiqueta de soberbia o al menos de indiferencia. Yo me cortaba solo sin mucho problema. Esto puede devenir delito si uno está en edad escolar. Ante mi precoz y civilizado individualismo emergían las maestras como erinias devotas de un feroz colectivismo². El tono de su filípica siempre era el mismo: "no podés ser así... tenés que acordarte que vivimos en sociedad... ¿qué sucedería si cada uno viviera solo y aislado del resto?... las cosas no funcionarían..." y así, la secuencia es previsible. Encima, tuteándome. Una de las mejoras que tuvo el ingreso al colegio secundario era que por lo menos la cosa era de usted. A posteriori el contenido de esta palabrería maestril se me apareció como una muestra del discurso del Bien en estado puro. Años después, leyendo los manuscritos de París del joven Marx visualicé el paisaje entero. La sociedad como un todo abstracto, como un fetiche en definitiva, opuesta a los individuos concretos. Lo que tiene de insoportable en sí mismo el vivir en sociedad, cualquiera que ésta sea, era beatificado por esas supersticiones educativas oídas en mi infancia. Creencias que posiblemente no dejen de ser necesarias en el diferir la muerte colectiva que es toda sociedad, pero sumamente opresivas en la vida práctica. Una forma estúpida³ de hacer de la necesidad virtud.

Céline, como tantas veces, lo dice mejor que cualquiera:

"Más aún que nosotros, los niños tienen una vida superficial y una vida profunda. Su vida superficial es muy sencilla, se resuelve en algunas obligaciones, pero la vida profunda de cualquier niño es la difícil armonía de un mundo que está creándose. Debe introducir en este mundo, día tras día, todas las tristezas y todas las bellezas de la tierra. En esto consiste el inmenso trabajo de la vida interior.

¿Qué pueden los maestros y su sabiduría en esta gestación espiritual, en este segundo nacimiento en el cual todo es misterio? Casi nada.

El ser que está alcanzando la conciencia tiene como principal maestro al Azar."⁴

2. Infancia, memoria, tiempo

Nuestra mirada de la infancia, obviamente, es literaria. Pero únicamente en el sentido de que la literatura es el artificio más eficaz que hemos encontrado para rondar lo inasible que nos habita. En esta época la experiencia literaria parece haberse tornado problemática y la humanidad, como ha escrito Luis Thonis en alguna parte, da la impresión de poder prescindir de ella. A falta de literatura concreta la infancia parece poder ser un material (de primero, segundo o tercer orden según el caso) que puede ser accesible a la mayoría.

Dentro de la tradición literaria del siglo XX podemos ver en la obra de Rainer María Rilke que la infancia adquiere un lugar central, y siempre que toma este tópico vemos que no se trata de una experiencia en bruto sino de una experiencia interpretada. Experiencia dual que implica de un lado intimidad (“innigkeit”) y del otro angustia (la tan prestigiosa “angst”), pero en todo caso la vivencia que superaba en intensidad a cualquier otra vivida posteriormente. En la cuarta elegía duinesa Rilke escribió:

¡Ay, horas de la infancia,
cuando había detrás de las imágenes
algo más que el pasado,
y ante nosotros
no estaba el porvenir!
Sí, nosotros crecíamos
ciertamente, de prisa, con urgencia,
apresurándonos a ser
prontamente mayores, tratando de emular
a los que no tenían otro título
que el de ser ya mayores.
Empero, en nuestra marcha solitaria
sentíamos la dicha que otorga lo durable,
viviendo en un espacio limítrofe, entre mundo
y juego o fantasía -en un ambiente
creado para el puro suceder".⁵

La visión de la infancia como efecto de conocimiento retroactivo para el sujeto puede verse en un célebre pasaje de las confesiones agustinianas. Dentro de la retórica de alabanza a Dios que San Agustín viene desarrollando, y numerando uno a uno los bienes que en su niñez recibió del Creador escribe: “Todo esto lo conocí más tarde cuando me diste voces por medio de los mismos bienes que me concedías interior y exteriormente. Porque entonces lo único que sabía era mamar, aquietarme con los halagos, llorar las molestias de mi carne y nada más”. Y en el párrafo siguiente: “Después empecé también a reír, primero durmiendo, luego despierto. Esto han dicho de mí, y lo creo, porque así lo vemos también en otros niños; pues yo, de estas cosas más no tengo el menor recuerdo. Poco a poco empecé a darme cuenta dónde estaba y a querer dar a conocer mis deseos a quienes me los podían satisfacer, aunque realmente no podía, porque aquéllos estaban dentro y éstos fuera, y por ningún sentido podían entrar en mi alma. Así que agitaba los miembros y daba voces, signos semejantes a mis deseos, los pocos que podía y como podía, aunque verdaderamente no se les semejaban. Más si no era complacido, bien porque no me habían entendido, bien porque me era dañoso, me indignaba: con los mayores, porque no se sometían, y con los libres, por no querer ser mis esclavos, y de unos y de otros vengábame con llorar”. Encantador párrafo, tan alejado de nuestras creencias en la inocencia de los niños, donde describe la inconclusa topología del sujeto de la infancia (interioridad del alma / externalidad de los deseos) que es redondeada así: “Tales he conocido que son los niños que yo he podido observar; y que yo fuera tal, más me lo han dado ellos a entender sin saberlo que no los que me criaron sabiéndolo”.⁷

No debería entenderse esto precipitadamente anotando sin más un precedente agustiniano en la psicología experimental de la infancia, sino que tendríamos que trasladarnos al libro X de las **Confesiones** donde San

Agustín discurre sobre la memoria identificando a ésta en última instancia con el alma y dándole un carácter estructuralmente inconcluso. San Agustín escribe: "Grande es esta virtud de la memoria, grande sobremanera, Dios mío, Penetral amplio e infinito, ¿Quién ha llegado a su fondo? Más, con ser esta virtud propia de mi alma y pertenecer a mi naturaleza, no soy yo capaz de abarcar totalmente lo que soy. De donde se sigue que es angosta el alma para contenerse a sí misma".⁸

Pese a ese carácter finito, contrapuesto al hoy permanente de Dios, es internándose por el sendero de los recuerdos que cada hombre produce su vida. Existe una parte que él ignora pero adquiere la certeza, al menos de ser alguien, es decir yo. La memoria no es en la concepción agustiniana un desván de los recuerdos de lo ya ido. En el párrafo anterior al ya citado acumula una descripción de los contenidos de la memoria pero aclarando que todo eso se piensa en la clave del presente. El presente es un tiempo central en la estructura conceptual de las **Confesiones** pues en el libro XI San Agustín buscando la conexión ser-tiempo encuentra lo ya ido en el pasado y lo que aún no existe en el futuro. El presente puede borrarse entre la refracción continua de ambos. Murena conversando con Vogelmann se refirió a la irrealidad que adquiere el vivir en esa confluencia desdichada. Para San Agustín el presente puede ser el trampolín para la eternidad que es por definición lo no-temporal. De la tensión temporal puede devenir un proyectarse a lo eterno, región donde el alma se vuelve una pura presencia. El alma se conoce al verse ante sí, aunque ese saber nunca se totaliza. La memoria, y acá hablamos haciendo abstracción de San Agustín, implica una operación subjetiva con los orígenes, se forma un montaje en el que se juega con los 3 tiempos: desde el presente se va hacia **un** pasado y se extraen significaciones que devenidas certezas constituyen una nominación. Nos referimos a esto cuando hablamos de recurso a la infancia y, por supuesto excluimos enfáticamente a la pedagogía y a la psicología en la mayoría de sus variantes. Una del brazo con la otra no cesan de infantilizar -fieles al promedio estadístico, represión de la singularidad- tanto a adultos como a niños.

3. Azar / Catástrofe

La persistencia de atrapar lo inasible de la experiencia es el corazón de la evocación. Esta otra experiencia -literaria en todos sus niveles- alcanza su punto culminante en Proust. Allí nos volvemos testigos, como lectores, de un intento por recuperar lo intransferible. Intento que nos atreveríamos a calificar como de una monumentalidad alegórico-inorgánica; Proust cierra bellamente el siglo XIX pero también abre el presente. Recuperación contingente y, probablemente, imposible ya que está referida a los datos perceptivos. Así leemos en un pasaje por demás conocido:

"...como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve gana de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, aquello estaba muerto para mí... Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca".⁹

Se suele citar el libro **Materia y memoria** de Bergson como fuente de primer grado para comprender a Proust, o en los peores casos como una guía teórico-explicativa de la que **En busca del tiempo perdido** sería una aplicación. Es sabido que Proust lo leyó, pero sería conveniente aplicar el principio de elemental gusto literario que todo lector prevenido aplica y que dice que toda gran obra de arte no se puede encajar en ningún esquema comprensivo previo. La teoría no indica nada al artista, pese a que el discurso universitario ha instalado su foco guerrillero tendiente a crear una zona liberada... de literatura. Benjamin y otros autores han marcado ya que la durée bergsoniana no depende del azar; podríamos decir forzando que está más próxima incluso a la memoria voluntaria.

El azar de la reconstrucción del pasado es jugado a través de una coexistencia entre presencia y ausencia; encontramos poderosos elementos de reminiscencia de un lugar, una escena, etc; pero el puzzle no se completa: falta una pieza. El narrador ve que algo escapa. Leemos en las páginas finales de **Por el camino de Swann**:

“La realidad que yo conocí ya no existía. Bastaba con que la señora de Swann no llegara exactamente igual que antes, y en el mismo momento que entonces, para que la Avenida fuera otra cosa. Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad. Y no eran más que una delgada capa, entre otras muchas, de las impresiones que formaban nuestra vida de entonces; el recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente, son tan fugitivos como los años”.¹⁰

Esta cita, al igual que el episodio centrado en la palabra Venecia, parece poder dejarnos únicamente en el terreno de la decepción. De todas formas la conclusión que debería deducir un lector inquieto es sospechar que son demasiadas páginas para solamente rumiar la nostalgia de un tiempo ido. Existen convenciones o mejor una serie de frasecitas que funcionarían como resumen de la perspectiva de un autor. Aparecen citadas a diestra y siniestra, podríamos culpar a los suplementos literarios pero es sólo pereza, forman parte de la charla convencional de la gente semi-instruida. Así como el pobre Adorno no se salva de que mencionen que después de Auschwitz no se debería escribir más poesía (sin atender que el párrafo continúa y se complica relativizándose), Proust suele resumirse con que los únicos paraísos son los paraísos perdidos. Vulgo, la nostalgia.

Si bien toda obra artística es anti-didáctica, enseña algo, aun contra sí misma. O mejor lo hace visible. Para ser más explícito diré que hay que leer Proust como un manual de guerra. Proust es el Clausewitz de nuestra existencia vital¹¹. Lo literario deja de ser sólo un witz cuando estimula mutaciones, o en palabras de Valéry cuando la lectura o la escritura de un texto es encarada en el sentido de la reforma de uno mismo. El tiempo recuperado puede ser visto como un progresivo ajuste a la deformación racional con que el tiempo moldea a la memoria pero sobre todo es una plasticidad y una libertad real respecto al tiempo opresivo de la mera sucesión de sexos y generaciones. Apostar contra lo evidente, la levedad respecto al peso muerto de lo fáctico y necesario. Aspecto íntimamente relacionado con lo que venimos tratando. Podríamos haber saturado de citas donde aparecen escenas infantiles. Todo Combray es un milagro literario y el mejor comentario es su lectura in extenso. Por otra parte la experiencia de la madelaine mantiene su carácter ejemplar solo y solo sí podemos contemplarla en su singularidad.

Walter Benjamin, lector y traductor al alemán de los primeros tomos de **En busca del tiempo perdido**, es quien más consecuencias ha sacado de Proust. Aunque como hizo el mismo Proust con Bergson, utilizándolo incorrectamente. Como toda lectura.

Benjamin conjuga junto a los elementos que veníamos barajando la infancia, la memoria, el tiempo con algunos otros: la soledad, la ciudad, el laberinto pero los lleva en traslación hacia una experiencia vital, simultáneamente más inmediata y más filosófica que Proust. Como en este último el recuerdo está presente pero de una forma que desde el comienzo burla al tiempo. Benjamin jamás escribió una autobiografía, algo demasiado respetuoso de la continuidad de la vida. La soledad en la que hace hincapié es la gran soledad colectiva en la metrópoli. Cómo perderse en la ciudad es la cualidad que no viene dada. Hay que aprender. La ciudad como el laberinto deviene patria de la vacilación. Terreno propio del carácter destructivo que “donde otros encuentran muros o montañas, él ve un camino. Y como lo ve por todos lados, tiene siempre algo que guardar en la vera del camino, y no siempre con ruda violencia, a veces con refinada violencia. Como por todos lado ve caminos, está siempre en la encrucijada”.¹²

Si uno es incapaz de manejarse con el plano de una ciudad o en la sucesión de las fechas, se revela una dificultad y, a la vez, una insistencia con las coordenadas. Ya señalamos la relativización del pasado en Benjamin. Una lectura de uno mismo al revés decía para mostrar lo que hacía. La ciudad, la infancia: un mapa que nos hace visible la forma más acabada de la experiencia de un territorio. El crítico alemán Peter Szondi escribe: “La tierra

extranjera no sólo reemplaza para el adulto la lejanía de la infancia, sino que lo convierte en niño”¹³. Benjamin declaraba que desde Moscú se aprende a ver Berlín más que a la propia Moscú. La ciudad extranjera era más apta que la propia. ¿Por qué esto? En la ciudad extraña podemos conectar el viaje con la infancia porque hallamos la repetición de lo realizado por primera vez. Soñar mientras caminamos, cierto sonambulismo.

Una diferencia importante entre Proust y Benjamin es que mientras el primero huye del futuro, en palabras de Szondi, para el segundo lo infantil se lee con la clave de la anticipación. El adulto Benjamin recuerda al niño que escudriña en la alacena y alarga su brazo a la búsqueda de algo. Esto solo se entenderá más tarde con la experiencia amorosa. Los sueños proustianos permanecen básicamente freudianos como explicación de lo acontecido, en Benjamin de forma arcaica son mensajeros.¹⁴

Sin embargo tanto Proust como Benjamin nos proporcionan una forma de tratar con los orígenes que es al mismo tiempo su propia subversión. Esto debe leerse, claro está, como una experiencia singular. Ninguna máquina de Turing, eficaz en este caso, podría llevar adelante una transcripción, que de ser posible equivaldría a colectivizarlo, pervirtiendo la experiencia y al mismo tiempo imposibilitándola.

El carácter anticipatorio de la infancia pero bajo el signo de la catástrofe va a ser subrayado en un texto de un amigo de Walter Benjamin. Me refiero a Theodor W. Adorno. La infancia de Adorno fue bastante feliz y desahogada. El padre de Adorno era comerciante en vinos y proveía a la familia de más de lo necesario para vivir dignamente. El joven Adorno fue estimulado tempranamente en el aspecto intelectual. Parece ser que una educación exigente y esmerada era el tributo que las familias de buena posición de Europa Central se obligaban a pagar por sus ventajas comparativas en la vida social. Dicho esto parecería ser conveniente aplicar el principio de interpretación benjaminiano de interpretar la vida por la obra que al revés, puesto que la psicobiografía nos llevaría a un terreno totalmente aporético.

Minima Moralia, terminada en 1947, constituye la primera manifestación de Adorno donde explicita una renuncia a la filosofía sistemática. El libro intenta explorar la condición de posibilidad de la reflexión acudiendo al fragmento. Constituye una protesta y al mismo tiempo una reafirmación de su filiación hegeliana. En un texto de la tercera parte llamado “El mal compañero”, fechado en 1935, escribe: “Propiamente me sería posible deducir el fascismo a partir de algunos recuerdos de mi infancia. Tal como hace el conquistador con las provincias más alejadas, que antes de presentarse personalmente envía por delante a sus legados, también aquél había enviado a sus mensajeros: mis compañeros de colegio. Y si la clase burguesa ya desde tiempo inmemorial abrigaba el sueño de una montañosa comunidad del pueblo, de una opresión de todos por todos, los niños, los niños que se llamaban de prenombre Horst y Jürgen y de apellido Berenroth, Bojunga y Eckhardt, pusieron trágicamente el sueño en escena, antes de que los adultos estuvieran maduros para convertirlo en realidad concreta. Yo sentí con tal clarividencia la violencia de la espeluznante imagen a que ellos aspiraban, que a partir de entonces toda alegría me pareció algo revocable y prestado. La irrupción del Tercer Reich sorprendió por cierto mi discernimiento político, pero no mi inconsciente disposición al espanto”.¹⁵

Adorno encuentra en su infancia una clave hermenéutica para leer el significado del nacional-socialismo. Lo que se corporizó en el estado totalitario y sus prácticas de genocidio venía prefigurado por los juegos de sus compañeros de colegio. Es frecuente que las sociedades se piensen a sí mismas a través de una visión idealizada de la infancia, frases del estilo “los únicos privilegiados son los niños” y cosas por el estilo transcritas a través del código de la comunidad.¹⁶ A continuación dice: “Los motivos de la permanente catástrofe me habían rozado tan de cerca, tan inextinguibles eran en mí las marcas a fuego del despertar alemán, que luego creí reconocer cada uno de los rasgos de la dictadura hitleriana: y a menudo, ante mi demencial espanto, aquello se presentó como si el estado total hubiera sido algo inventado en mi contra para perpetrar en mí todo aquello de que en mi infancia -su prehistoria- había sido dispensado temporariamente”¹⁷. Los abusos de los más fuertes (por número o por fuerza) sobre los débiles, la rígida estratificación en grupos codificados por diferencias muy tenues pero que bastan para activar el combustible del odio al semejante, una rebeldía que confirma a cada uno en su lugar, la segregación de chivos expiatorios, esa misma rebeldía cuando muta rápidamente en adulación de los maestros; son todos rasgos posibles de aislar en la vida de la comunidad escolar cuya traducción al orden político derivó según la experiencia adorniana en el hitlerismo. El remate de la argumentación dice: “A partir del día en que todos ellos, asesores, consejeros, y candidatos de la muerte, surgieron del fondo del sueño, expropiándome la vida pasada y el idioma, no tengo ya necesidad de soñar con

ellos. En el fascismo se ha concretado la pesadilla de la infancia”¹⁸. Nos parece decisivo acá anotar la anulación de la posición de espera (“ya no tengo necesidad de soñar con ellos”) lo cual hay que ver como clausura, no hay que esperar ya algo peor., el horror está aquí, lo estamos habitando. El nacional-socialismo aparece como lo reprimido faltante de la infancia de Adorno, pero que provee retrospectivamente su ordenamiento lógico.

4. Heroísmo

“La niñez es ese momento en que saboreamos el tedio en estado puro”

José Lezama Lima

La infancia concretamente vivida por los niños suele ser una época de grandes frustraciones. La principal, la impotencia ante el diseño de un orden cuya legalidad escapa a su comprensión. La sensación de arbitrariedad ante el mundo de los padres, después de todo los hijos muchas veces son un estorbo en las metas sociales de sus familias. El mundo externo a las vidas infantiles como algo que constantemente los desvía de sus intereses. Ya en la primera parte mencionamos a la escuela, el lector habrá advertido nuestra animosidad hacia las instituciones educativas en general. Este déficit suele ser vivido más intensamente por los niños que poseen una relación más activa con la prosa del mundo. No conozco una traslación artística mejor de ese sentimiento que el cuento “Sredni Vashtar” de H. H. Munro, más conocido como Saki. El protagonista del relato es el pequeño Conrad, un niño de 10 años con poca esperanza de llegar a los 15 según el diagnóstico del perezoso médico de la familia. Conrad vive con su prima y tutora la Sra. De Ropp. Ésta representa el conformismo social en todo su horror. Encarna el mundo adulto oficial en todo lo que éste tiene de desagradable y puritano, de gusto pervertido por remarcar las obligaciones y jamás los derechos, especialmente cuando son otros los que deberán ceñirse a ese orden. Conrad se halla en guerra, absolutamente desigual, contra ese orden. El relato puntualiza: “Sin su imaginación, exhuberante ante el estímulo de la soledad, ya hubiera sucumbido mucho tiempo atrás”¹⁹ Entre la ritualidad de su mundo privado se destaca el culto a Sredni Vashtar, un hurón que vive dentro de un arca en un galpón de herramientas, el único lugar donde Conrad lograba escapar de la vigilancia de la Sra. De Ropp. La mezcla de temor y fascinación que Conrad siente ante el gran hurón lo hace bautizarlo de esa manera e inventar un elaborado culto religioso. Sredni Vashtar -explica el relato- era:

“...un dios al que interesaba especialmente el aspecto feroz e impulsivo de las cosas”.

Compartía el galpón con el hurón una gallina a la cual Conrad no hacía participar en aspecto alguno del culto a Sredni Vashtar pues:

“...había decidido que ella era anabaptista. No pretendía tener la más remota idea de lo que era anabaptista, pero interiormente esperaba que fuera algo osado y no muy respetable”.

La fuerza de la ritualidad unida a ciertos hechos de la vida cotidiana hacen que Conrad se aferre fuertemente a las esperanzas que él mismo va inventando en su dios. Al mismo tiempo el cerco que la Sra. De Ropp lleva adelante en la vida de todos los días en nombre del bien se hace sentir opresiva, tangiblemente (por ej. vende la gallina).

“En el galpón aquella tarde hubo una innovación en el culto al dios del arca. Era costumbre de Conradín cantar sus preces; ese día pidió una gracia.

-Te pido una cosa Sredni Vashtar.

No especificó de qué se trataba. Como Sredni Vashtar era un dios, él debía saberlo. Y apagando un sollozo al mirar aquel otro rincón vacío, Conradín volvió al mundo que tanto detestaba”.

El pedido es repetido todas las noches, paralelo al aumento de la vigilancia de su tutora que decide ir a fondo:

“La Sra. De Ropp advirtió que las visitas al galpón no habían cesado, y un día decidió investigar más a fondo.

-¿Qué tienes en esa arca cerrada?- preguntó -Creo que son conejillos de la India. Nos desharemos de ellos.

Conradín mantuvo los labios apretados, pero la Mujer registró su cuarto hasta que encontró la llave cuidadosamente oculta, y con ella se dirigió al galpón para completar su descubrimiento. Era una tarde fría y Conradín debía permanecer en la casa. Desde la ventana más alejada del comedor podía verse asomar por detrás de los arbustos, y allí se acomodó Conradín. Vio entrar a la Mujer, y se la imaginó luego abriendo la puerta del arca sagrada y tratando de penetrar con sus ojos miopes el espeso lecho de paja donde yacía escondido su dios”.

En ese momento su mundo privado comienza a tambalear y

“...fervientemente, murmuró su plegaria por última vez. Pero mientras rezaba sabía que no podía creer”.

Conrad se siente acorralado ante la superioridad del mundo de su tutora; se desvanece su fe en Sredni Vashtar, apenas un hurón encerrado dentro de un arca que podrá ser despachado fácilmente por la Sra. De Ropp hacia cualquier parte lejos de allí, siente que esa esperanza era algo que él había fabricado y que no estaba sustentada en nada que fuera más allá de sí mismo. Asistimos al fracaso de toda promesa de felicidad que el mundo de la infancia lleva dentro de sí. Conrad siente que el mundo real lo ha vencido y que el curso normal de los hechos debería concluir con su muerte:

“Y punzado y dolido por su derrota, comenzó a cantar en voz alta y desafiante, el himno de su ídolo amenazado: Sredni Vashtar avanzó

Rojos sus pensamientos, blancos sus dientes

Sus enemigos clamaban piedad, pero él les daba la muerte

Sredni Vashtar, el hermoso”

La tardanza en salir del galpón por parte de la Sra. De Ropp le hace concebir a nuestro héroe lo que cualquiera juzgaría como una indebida esperanza. Algo tan bueno no puede ser verdad... pero sí, en este bello cuento de hadas que es el relato de Saki (es frecuente que en los mejores exponentes del género el cuento de horror se cruce con el fairy tale) la madrastra malvada es ultimada para felicidad de los lectores por el buen hurón que restablece el principio de justicia en la tierra y esta versión de Cinderella que viene a ser Conrad es liberado de su maldición. Paralelo a esto es sorprendente en la atmósfera del cuento el particular peso que tiene la muerte desde la primera línea. Una presencia leve pero sostenida que tiene su crescendo con la muerte de la tutora y vuelve a su tono menor con el gesto de Conrad en el final: saborear una tostada, uno de los tantos placeres de que era privado en nombre de su bien.

5. La experiencia de la lectura

Los que hasta aquí han llegado podrían quizás hacer una objeción de conjunto a este trabajo: el que aquí hubiéramos realizado un mero collage, un recortar y pegar entre sí textos diversos, sin pensamiento propio. El primer aspecto no tendría en sí nada de malo. Por ejemplo Walter Benjamin siempre aspiró a realizar una obra que únicamente consistiera en citas. El que haya que intercalar un texto que oficie de conector muestra lo difícil de llevar a cabo tal cometido. La falta de pensamiento propio, creo, puede ser llevada adelante de forma más fácil a través de la escritura del “paper”. Una colección de citas requiere un coleccionista.

¿Un collage? ¿Por qué no? En los primeros papier collage de Picasso, Braque o Juan Gris hay siempre dos técnicas contrastantes: a) el ilusionismo que hace signo de realidad (por ej. un trozo de cesta o de diario, un papel pintado) y b) la abstracción con que se trata lo representado. Un proceso de montaje que en lo pictórico deviene principio artístico. La acentuación de aspectos parciales y la atemplanza de otros ¿qué otra cosa se hace cuando se aborda una cuestión en el plano intelectual?

La cita ¿una cuestión únicamente de autoridad? ¿quien cita busca como fin principal cobijarse en ciertos nombres sin arriesgar su palabra? En un conocido ensayo el escritor Germán García anota: “Puntear en texto con nombres no es, como se dice, apelar a una autoridad. Para mí significa la búsqueda de ciertos mitos de referencias en el discurso universal, la constitución de ciertos semáforos en la playa homogénea de los signos. ¿Qué puede significar la autoridad frente al goce del descubrimiento de una palabra -quizás de otro siglo y de otro idioma- que en un instante parece sostener e interpretar alguna verdad muda, arrancada por ella del silencio y la muerte”.²⁰

El tiempo de los primeros años pasa y la infancia adviene como una construcción retrospectiva en la historia del sujeto. La experiencia de la lectura muestra una promesa: la literatura es, al fin, la infancia recuperada.

¹ Mi villano preferido era Edward G. Robinson, especialmente en la versión de la novela de Jack London **El lobo de mar** donde representaba al siniestro capitán Wolf Larsen. John Garfield, inexpressivo como pocos, tenía el papel de Humphrey Van Weyden, un refinado neoyorkino de los circuitos del arte, contrapuesto al psicopático Larsen. Pese a este inconveniente de planteo, la película funcionaba. Hollywood salva cualquier cosa, por lo menos en esa época.

² Alguien podría decirme que ésas eran las maestras del “proceso”, pero no creo que las maestras de la democracia sean muy diferentes, incluso puede que sean peores.

³ Para un tratamiento teórico de la estupidez es conveniente consultar la clásica conferencia de Robert Musil y también **La estupidez** de André Glucksman o **Los nombres indistintos** de J. C. Milner.

⁴ Louis-Ferdinand Céline, **Semmelweis**, pág 38-39

⁵ Rainer María Rilke, **Elegías de Duino**, traducción de J. J. Domenchina.

⁶ San Agustín, **Confesiones**, I, 6, 7.

⁷ Idem, I, 6, 8.

⁸ Idem, X, 8, 15.

⁹ Marcel Proust, **Por el camino de Swann**, ed. S. Rueda, pág 49.

¹⁰ Idem, pág 419-420.

¹¹ Para una perspectiva similar ver **La fuerza del vértigo** de A. Glucksman.

¹² W. Benjamin, **El carácter destructivo**.

¹³ Peter Szondi “Los cuadros de las ciudades de Benjamin” en **Lo ingenuo es lo sentimental**, ed. Sur, pág 123.

¹⁴ Por motivos de argumentación remarcamos las diferencias, pero consultar el ensayo de Szondi para cotejar aspectos comunes (ej. metáfora).

¹⁵ Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, ed. Monte Avila, pág 211.

¹⁶ En nuestra perspectiva diferenciamos entre sociedad (estructura económico-social o jurídico-política) de la comunidad. Esta es el alma (sórdida) de toda sociedad y ordena sus contraseñas a través del goce. La comunidad siempre es sórdida pues se basa en la disuasión del incesto y sus efectos de retorno, lo que aquí se visualiza como opresión de todos por todos o comunidad del pueblo. Hitler, un sueño de la comunidad.

¹⁷ Th. W. Adorno, ídem.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Todas las citas del apartado pertenecen a Saki, **Sredni Vashtar**.

²⁰ Germán García, **Macedonio Fernández: la escritura en objeto**, ed. Siglo XXI, pág 97.



LA ENAMORADA DE RODOLFO VALENTINO

Enrique Méndez Calzada

PRESENTACIÓN

Enrique Méndez Calzada nació en General Belgrano, provincia de Buenos Aires, el 7 de febrero de 1898, y se suicidó en Barcelona en julio de 1940.

Como poeta, narrador y crítico escribió **Devociones de Nuestra Señora la Poesía** (1921), **Jesús en Buenos Aires** (1922), **El jardín de Perogrullo** (1925), **Las tentaciones de Don Antonio** (1926), **Y volvió Jesús a Buenos Aires** (1926), **El hombre que silba y aplaude** (1927), **El tonel de Diógenes** (1928), **Abdicación de Jehová** (1929), y **Pro y Contra** (1930). Las resonancias cristianas de sus títulos remiten a la distancia entre palabras y actos que suele llamarse fariseísmo, y que él percibió en el Buenos Aires de la década del 20.

Comparte con otros pares como Roberto Gache, Enrique Loncán, Arturo Cancela (y Roberto Arlt), rasgos de desencanto, melancolía, ironía, mordacidad y una piedad cautelosa. Rasgos que en Méndez Calzada se resumen en cierto humorismo costumbrista. Definió el humor como “una resignación bajo protesta” (revista **Nosotros**, n. 219-220, agosto-setiembre de 1927).

Laborioso periodista, llegó a dirigir también el suplemento literario de **La Nación** en el período 1928-1931. Sin embargo, su obra (como la de Loncán, Gache, Cancela, a excepción de la de Arlt) yace escondida en el olvido, sepultada quizá por la extendida fama de Eduardo Mallea, el director posterior del mismo suplemento literario. Permítasenos conjeturas: ¿labra más caminos el existencialismo religioso de cuño casi trágico de Mallea que el humorismo existencial rayano con la comedia de Méndez Calzada?, ¿o acaso los poderes sumados de **Sur** y **La Nación**, en un país que muy a menudo olvida, hicieron más presentable a Mallea contra el suicidio de Méndez Calzada, y lo “olvidaron” por decirlo así?

“La enamorada de Rodolfo Valentino” de Enrique Méndez Calzada pertenece a **Y volvió Jesús a Buenos Aires** (1926). Nótese que ése es el año cuando, entre otros textos valiosos, se dan a conocer **El juguete rabioso**, **Don Segundo Sombra** y **Cuentos para una inglesa desesperada**.

En “La enamorada de Rodolfo Valentino”, es posible visualizar cómo el cine se va entrometiendo en la vida cotidiana de las personas, y desaloja sin expulsarlas otras convenciones. Pero además, permite el encuentro con el escepticismo piadoso de Méndez Calzada: ninguno de los personajes y sus consecuentes malentendidos se halla en un plano superior a otro. La “devoción” de Lita por el astro cinematográfico no es más incoherente que la que provoca la lectura de Hugo Wast en la dama de compañía; ni hay menor tontería, respecto de las anteriores, en el Roberto que pone un aviso en el diario pidiendo señorita de “buena presencia, (...) que no haya concurrido nunca al cinematógrafo ni colecciona retratos de artistas de la pantalla.”

Una nota al pie en la primera página de “La enamorada de Rodolfo Valentino”, dirigida a un hipotético lector de 1950, nos informa (a los lectores de los años 90) de las características del mito cinematográfico llamado Rodolfo Valentino: “Murió a mediados de 1926, en plena juventud. Elegido de los dioses, conoció los halagos de la fama, de la fortuna y de la idolatría de las mujeres, y tuvo hasta la suerte de no conocer el reumatismo ni la calvicie”. Valentino muere joven como James Dean. Antes de que el cine sonoro consolidara el **star system**, el cine mudo ya contenía sus principales hacecillos. Mucho antes de que Edgar Morin lo sistematizara (**Les stars**, París, 1957), Enrique Méndez Calzada relataba el sistema del estrellato tramado con la vida cotidiana.

Ahora bien, “La enamorada de Rodolfo Valentino” no es un texto que flota solitario en el espacio de la literatura argentina; se ubica en una serie o, por decirlo de otra manera, en una tradición. Sin pretender ser exhaustivos

dicha serie puede incluir "La garra del cinematógrafo" (Roberto Gache, **Glosario de la farsa urbana**, 1919), "La enamorada de Wallace Reid" (Florencio E. Alvo, en rev. **Novela de la juventud**, 68, 23/2/1922), "El amante de Bárbara La Mar" (Enrique González Tuñón, **El alma de las cosas inanimadas**, 1927), "El enamorado de la estrella" (Nicolás Olivari, **La mosca verde**, 1933), "Joan Crawford en un pueblo de la pampa" (Luis Pozzo Ardizzi, **El hombre de la calle Florida**, 1944), y llegar hasta inquietar la supuesta "novedad" de **La traición de Rita Hayworth**, 1968, de Manuel Puig.

Víctor Pesce

NOTA: Tanto el relato de Méndez Calzada así como la información sobre su obra y otros datos concomitantes, nos han sido cedidos por la cátedra de **Historia General de los Medios y Sistemas de Comunicación**, cuyo titular es Jorge B. Rivera, y que se dicta en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, U.B.A.

LA ENAMORADA DE RODOLFO VALENTINO¹

Les narraré el desgraciado fin que tuvieron los amores de mi amigo Roberto H. con una simpática jovencita.

Ante todo, como creo que es uso y costumbre entre los cuentistas escrupulosos, tendré el gusto de presentarles a los personajes:

Ella: Diez y siete primaveras. Rubia, esbelta y, como queda dicho muy simpática. Forma parte de una familia, que, aunque no veranea en Mar del Plata, ni concurre a los "reveillons" del Tigre, es muy honorable. Alguien le ha dicho que se parece a Perla White, lo que le da motivo para usar unas fantásticas boinas de terciopelo que, en realidad, no la favorecen poco ni mucho. Su nombre de pila es Leonor, pero todos (todos los que la conocen) la conocen por "Lita". (Anoto el hecho por la indudable importancia histórica que reviste).

Él: cuenta unos 24 años; cuenta excelentes cualidades; cuenta heredar. Es alto, elegante, afable y de aspecto distinguido. Tiene automóvil. Estudia medicina, y, a pesar de estar ya en quinto año, todavía hace versos. (No, señorita; no sea maliciosa: esta "silueta" no la he copiado de la sección "¿Cuál es su novio ideal?").

Se conocieron en un baile de Belgrano. (Reconozco que igual podía haber sido en Caballito; pero insisto: fue en Belgrano).

Encontrarse, mirarse, hablarse y amarse... son a primera vista, y gramaticalmente hablando, cuatro reflexivos; pero no es así: tratándose de enamorados, no cabe hablar de reflexión. Esos cuatro reflexivos fueron en aquella ocasión una sola cosa. Al salir del susodicho baile, Leonor y Roberto estaban comprometidos.

Habían transcurrido dos años desde la noche feliz en que se conocieron nuestros jóvenes, sin que se entibiase el ferviente amor que ambos se profesaban. Antes al contrario, aquella pasión iba en aumento. Y últimamente, cuando ocurrió lo que pasó

a relatar, las comisiones de hacienda de las respectivas familias deliberaban acerca de la inclusión en el presupuesto doméstico de una partida extraordinaria destinada a sufragar gastos de enlace.

Leonor y Roberto eran plenamente felices. Veían extenderse ante sus extasiados ojos una senda interminable y luminosa de dichas sin cuento. Era su amor la divina comunión de dos almas juveniles, poseídas de los mismos anhelos; tal el concierto de dos arpas que, vibrando al unísono, entonasen una sola y maravillosa melodía...

En otros términos: todo hacía suponer que el noviazgo iniciado en un baile de Belgrano iba a terminar en el Salvador o en la Merced; y que pasados cincuenta años, los diarios publicarían los retratos de Roberto y Leonor, ya muy viejecitos, y rodeados de sus hijos y nietos, bajo unas letras de media pulgada que dijese: "Bodas de oro".

Fue al caer de las hojas. La agonía del sol iba a empezar, desoladora, y en el viento una vieja gemidora rezongaba su grave letanía...

según el bello decir del lírico. Era en Palermo, y los novios encontrábanse sentados, muy juntos, en uno de los arriates del Rosedal. Era un suave, dulce, melancólico atardecer de otoño. Caían las hojas, como acostumbran a hacerlo en esa época del año. Y la fresca brisa crepuscular, impregnada de gratos aromas, las arremolinaba y barría. Tenía la hora un encanto honradamente romántico. Oíase el ruido de los automóviles lujosos que se deslizaban por la avenida que circunda el Rosedal y los lagos; oíase, compasado y rítmico, el trotar de los caballos de raza que tiraban de los suntuosos landós; oíase, asimismo, el rodar de las modestas victorias de alquiler, cuyos caballos no eran de raza, pero que, a su modo, también trotaban. Por los viales del Rosedal, discutirían algunas parejas; y en un sombrío banco, un

poeta no menos sombrío trataba también de discutir, pero sus esfuerzos en tal sentido eran estériles. La dama de compañía de Leonor -una vetusta reliquia que nada tenía que envidiar a las momias egipcias del Louvre- leía una novela en un banco próximo. En atención a esta circunstancia, cabría introducir algunas variantes en la estrofa de Carriego, con lo que ganaría en fuerza descriptiva; podría por ejemplo, quedar así:

*Fue al caer de las hojas. La agonía
del sol iba a empezar, desoladora,
y en un banco una vieja gruñidora
devoraba a Martínez Zuviría.²*

Los novios hablaban, hablaban... ¿De qué hablaban? ¿Qué se decían? Se decían mil cosas, todas ellas trascendentales; pero no las profanemos tratando de repetir las. La trascendencia de aquellas palabras no iba más allá de los oídos de ambos enamorados. Eran cosas banales, pueriles, insignificantes, triviales en sí; pero plenas de significado para ellos... Tal vez, si las oyesen, las hallasen risibles "los demás"; pero, ¿qué les importaba a ellos la opinión de "los demás"?... Sus frases -la menor de sus frases-una palabra cualquiera-la más vulgar de sus palabras- tenían entonces un valor inmenso, una vasta significación.

A mí me agradaría ahora trasladar al papel alguna de aquellas frases de tan avasalladora elocuencia; pero estoy seguro de que cualquiera de mis lectores se preguntaría al leerlas:

-¡Cómo! ¿Pero no es más que esto? ¿Y para decir estas "pavadas" se van a Palermo?

No encontrarían la trascendencia por ninguna parte; porque -lo repito- la trascendencia de las cosas que se dicen los novios, sólo para ellos es tal trascendencia. ¡Para los demás, sus palabras no son sino "pavadas"!..

Estoy persuadido de que el publicar en un tomo la versión taquigráfica de algunas conversaciones entre enamorados, constituiría un completo fracaso editorial.

-¿Me querés, Lita?- dijo Roberto.

-Sí, Roberto- contestó Lita.

-¿No me mentís? ¿De veras me querés?

-Pero ¡te digo que sí!- insistió ella. Y recordando las nociones de Álgebra que las ursulinas, a fuerza de constancia, habían conseguido inculcarle, añadió, con un mohín encantador:

-Ya te lo he dicho "ene" veces...

Roberto, obstinado, no se dio por satisfecho:

-Lita, decímelo "ene más una".

-¡Uf, qué terco!... Te quiero, Roberto. Te quiero mucho.

- Pero lo decís con voz insegura, apagada, temblo-

rosa, vacilante...

-Estoy resfriada.

Continuaba, ingenioso, el diálogo... (Aquí pueden ustedes intercalar cualquier ingenioso diálogo amoroso, tomándolo, por ejemplo, de alguna novela de la señora Braemé o del señor Zuviría, precedentemente mencionado. Las obras de ambos escritores abundan en coloquios apropiados al caso. Yo carezco de tiempo para detenerme en tales menudencias).

El esfuerzo mental efectuado por Lita para elaborar una de esas chispeantes frases de que la conversación estaba esmaltada, hizo que se distrajese y dejase caer sobre las baldosas del arriate su bolso; su lindísimo bolso de malla de seda negra, con bordado chinesco y cierre de plata repujada.

Lita profirió un leve grito de sobresalto.

Roberto levantó el bolso; lo despojó -usando la manga del saco a modo de cepillo- de las inevitables partículas terroso-pulverulentas que se habían adherido a la hermosa prenda; e iba a restituirla a su dueña -a la dueña de su corazón y del bolso de seda- cuando se le ocurrió decir:

-Lita, te dejo revisar mi cartera si vos me dejás revisar el bolso. Así nos probaremos que no tenemos secretos el uno para el otro.

Al oír la proposición, es probable que Lita palideciese; pero como se pintaba, no se le conoció. Aceptó tácitamente.

Roberto le entregó su cartera. Comenzando a revisar su contenido, lo primero que encontró Lita fue el retrato que había dedicado a su novio. Después tonterías sin importancia: el boleto de compra de una casa, un cheque cruzado, la carta de porte de un vagón de trigo... Fuera del retrato, ninguna cosa de interés. Lita le devolvió la cartera, diciéndole:

-Roberto, veo que no tenés secretos para mí.

Entonces fue él quien revisó la cartera de ella. Empezaron a aparecer cosas importantísimas, es a saber: un espejito redondo con anuncio; una polvera; un espejito cuadrado, sin anuncio; un cisne; un espejito hexagonal, biselado; una barrita de "crayon pour le soin des paupières et des sourcils"; un espejito ovalado sin biselar; una barrita de carmín, muy usada... amén de otras cosas no menos importantes.

-Y... ¿y mi retrato?- preguntó Roberto ansiosamente.

-Lo tengo en el "secretaire", bien guardadito- contestó ella.

Roberto avanzó en su requisa. En el fondo del bolso, muellemente envuelto entre los encajes de un lindo pañolito perfumado, había un retrato... ¿El suyo?... ¡No! ¡Un retrato de Rodolfo Valentino!

Demudado, trémulo, Roberto se levantó, y dijo secamente:

-Señorita, buenas tardes.

Tras este rasgo de lacónica elocuencia, echó a andar.

Lita lo llamó:

-¡Roberto! ¡Roberto! ¡Déjame explicarte!

Nada. El nuevo Oteló, el celoso de Rodolfo Valentino... en efígie, continuó su marcha.

Desde lejos, miró con desdén a "la infiel", haciéndole un saludo altivo, pero sin quitarse el sombrero; lo cual, "por lo demás", le hubiera sido imposible, porque no lo llevaba puesto. En su turbación, lo había olvidado sobre el banco; y este detalle revela cuán intensa pasión dominaba a Roberto. (En efecto; era un sombrero de cuarenta pesos).

Lita desesperada, se echó a llorar. Ella adoraba a Roberto; le quería con todas las fuerzas de su alma; veía por los ojos de su novio; no tenía pensamientos más que para él. Es cierto que le "agradaban" la elegancia y la afeminada belleza de Rodolfo Valentino; pero, como querer, no quería a nadie más que a Roberto. Claro que si a sus cualidades morales uníase las cualidades físicas del actor favorito, su pasión por él sería mayor... Claro que si se pareciese a Rodolfo Valentino le querría mucho más...

En fin: que de quien estaba enamorada -sin ella saberlo, o mejor dicho, sin querer confesarlo- era de Rodolfo Valentino y no de Roberto H.

La dama de compañía, viendo llorar a la niña, acudió a prodigarle sus consuelos; pero no acertó a pronunciar más que algunas frases tontas y sin sentido. Hay ciertas lecturas que predisponen a la incoherencia.

Al día siguiente Lita y Roberto, se devolvían las

cartas.

Lita, la cándida joven a quien hemos conocido enamorada de Rodolfo Valentino, perdió en la forma que acaba de relatarse una excelente oportunidad para cambiar de estado en condiciones ventajosas, uniéndose a un hombre joven, honrado y de porvenir, acaba de contraer matrimonio con un viejo importador de abanicos japoneses que lleva enterradas dos o tres esposas, que usa peluca y que, para limpiarse los dientes, los introduce en un vaso de agua oxigenada.

En cuanto a Roberto, ignoro lo que habrá sido de él; pero me da mucho que pensar un anuncio que de vez en cuando aparece en la sección "Avisos clasificados" de los diarios, y que dice así:

JOVEN corredor de frutos de país, buena presencia, casaría con señorita que no haya concurrido nunca al cinematógrafo ni coleccionado retratos artistas de la pantalla. No repararía edad, nacionalidad, situación económica, peso ni estatura. Escribir R. H. casilla 115.

Muchachas, miraos en el espejo de Lita.

(En el espejo de su desventura; no en su espejo cuadrado, ni en su espejo redondo, ni en su espejo biselado, ni en su espejo sin biselar).

¹ Señor lector de 1950 (si lo hubiere): Rodolfo Valentino fue un actor de cinematógrafo, que floreció durante el primer cuarto de este siglo. Murió a mediados de 1926, en plena juventud. Elegido de los dioses, conoció los halagos de la fama, de la fortuna y de la idolatría de las mujeres, y tuvo hasta la suerte de no conocer el reumatismo ni la calvicie. Varias naciones se disputan el honor de haberle visto nacer.

² Aquí debo advertir al hipotético lector de 1950 que el señor Martínez Zuviría era en 1926 un novelista popular. E.M.C.



MARIVAUX, "EL JUEGO DEL AMOR Y DEL AZAR" O EL AMOR DE LAS MÁSCARAS

Rodolfo Machuca

a Jorgelina Loubet

Marivaux

En la historia europea de las ideas, intelectuales franceses, a menudo calificados de "libertinos", aseguran la transición entre el humanismo del Renacimiento y la filosofía del siglo XVIII. Estos pensadores tienden a liberarse de las dogmáticas coacciones religiosas a fin de valorizar la existencia del hombre sobre la tierra. Intrépidos al comienzo del siglo XVII, combatidos luego por Richelieu, los libertinos se muestran muy audaces durante los años de la Fronda. Finalmente, y a pesar de la Contrarreforma católica, el libertinaje del pensamiento se profundiza bajo el reinado de Luis XIV y se afirma desde 1680.

Pierre Carlet de Chambelain de Marivaux se halla íntimamente ligado a esta corriente filosófica. Nace el 4 de febrero de 1682, y son dos precursores del Siglo de las Luces, La Motte y Fontenelle, quienes lo introducen en los medios intelectuales de su tiempo.

A los 25 años posee ya la facundia y el ingenio necesarios para destacarse en los círculos de Mme. de Tencin y de Mme. de Lambert donde, como en tantos otros salones de la época, no sólo se cultiva el arte de la conversación inteligente sino también el amor al teatro.

De allí en más el joven Marivaux se aleja progresivamente de la facultad de derecho para iniciarse en el mundo de las letras en el cual descuella gracias a sus novelas y a sus comedias.

Pero Marivaux no sólo se dedica al universo de la ficción. También ejerce el periodismo. En 1721 emprende la redacción de un diario, **El espectador francés**, inspirado en **The spectator**, de Adison. Años más tarde da a conocer **El indigente filósofo**, luego **El gabinete del filósofo**.

En vida del autor, sus novelas, sobre todo **La vida de Mariana** y **El campesino enriquecido**, tuvieron quizás más repercusión que sus obras de teatro. Sin embargo las cualidades artísticas de Marivaux se reflejan especialmente en sus comedias que presentan un indudable alcance socio-filosófico. En efecto, al igual que en sus novelas, Marivaux aborda en su producción teatral los problemas sociales más acuciantes pero, esta vez, con el tono refinado de los salones parisinos. Por ello, aunque este escritor no sea un pensador del temple de los Enciclopedistas, merece ser considerado un filósofo, como lo demuestran también los artículos de sus dos diarios.

En el presente trabajo centraremos nuestra atención en una de sus obras más célebres: **El juego del amor y del azar**, pieza que pertenece al grupo que Marivaux dedicó a las "sorpresas del amor". En esta comedia analizaremos especialmente el papel atribuido a la "máscara" en las sorpresas de ese juego amoroso con el que los jóvenes se sublevan a veces en contra de los prejuicios individuales y sociales de la época.

El teatro italiano y Marivaux

Al igual que el de Molière, el teatro de Marivaux es, en buena medida, tributario de la *commedia dell'arte*. Esta influencia se debe sin duda al hecho de que, desde 1720, el Teatro-Italiano pone en escena la mayor parte de la producción teatral de este dramaturgo.

Establecidos en Francia bajo el reinado de Enrique III y expulsados en 1697, los actores italianos volvieron a presentarse en París unos veinte años más tarde bajo la dirección de Luigi Riccoboni. Instalados en la antigua sala del Hôtel de Bourgone con el título de *comédiens ordinaires du roi*, cosecharon una vez más el aplauso de un público que nunca los había olvidado.

Mucho debe nuestro conocimiento de esta compañía al arte de Watteau y de Lancret quienes inmortalizaron la frescura de los decorados, la tradicional fantasía de los vestuarios así como la gracia corporal de sus actores. Estos suplían con el talento de mimos su acento extranjero y amenizaban la obra con divertimentos musicales y coreográficos que ubicaban la obra en un cuadro artístico fuera de la vida real. Los actores italianos, que no ignoraban tampoco la gracia elegante de los salones, reunían pues las condiciones necesarias para transmitir todas las sutilezas del teatro de Marivaux. La música se ha perdido pero podemos darnos una idea de ella a través de las composiciones de Destouches y de Montéclair que son de la misma época.

El hecho de que Marivaux haya sido una especie de autor oficial del Teatro-Italiano explica que muchos de los personajes de la *commedia dell'arte* aparezcan en las obras que el escritor dedicó al tema del amor.

Lélio, "primer enamorado", hace el papel del Príncipe en **La doble inconstancia** y en **El juego del amor y del azar**. Mario, "segundo enamorado", generalmente celoso, conserva su nombre y simula, además, tener celos, en la pieza que examinamos.

En **El juego ...** y en **La doble inconstancia** el personaje de Silvia es encarnado por Zaneta Rosa Benozzi, morocha de ojos azules que los contemporáneos suelen llamar Silvia. Según la opinión de un admirador "no se podía decir que fuese hermosa pero a nadie se le hubiese ocurrido encontrarla fea".

La Tour, Van Loo y de Troy nos dejaron retratos de esta actriz que fue la intérprete preferida de Marivaux. El dramaturgo creó personajes que encontraron en ella su más fiel reflejo. El público parisino la admiraba: "La Silvia sigue siendo la mejor actriz del reino", escribió el marqués d'Argens a Federico II, en 1744.

El estatus y las características del personaje de Arlequín justifican que este papel fuese representado por Thomassin, excelente actor, buen bailarín y mimo de una irresistible comicidad.

Orígenes del teatro italiano

Algunos autores hacen remontar el origen de Arlequín a la Antigüedad. Encuentran en este personaje al bufón griego, al sátiro vestido con pieles de animales salvajes muy ceñidas al cuerpo. Lleva en la mano una tablilla de madera, un sombrero negro o blanco en la cabeza y una máscara de color negro rojizo.

En Roma Arlequín se llama *sannio*, de un término, *sanna*, que quiere decir burla, mueca, chanza. Representa con preferencia papeles de esclavo y aparece en escena con la cara embadurnada de hollín, la cabeza rasurada y un traje de retazos de diferentes colores.

La Italia moderna recoge sus propias tradiciones para crear a su Arlequín que completa con el sable de madera, la máscara y el sombrero de bufón griego. Conserva la gracia, la malicia y la burla de sus precursores pero da muestras de más ingenio, más vivacidad y más recursos en el arte de excitar la risa.

Recordemos también que los romanos designan con el nombre de *atelana* un género de comedia popular que, según Diomedes, se llama así por provenir de la pequeña ciudad de Atella, en la Campania.

Mientras que todas las otras piezas de teatro son interpretadas por esclavos libertos, las atelanas, género introducido en Roma en el siglo III, son siempre representadas por jóvenes romanos enmascarados que improvisan buena parte del diálogo. La máscara y la improvisación hacen de las atelanas uno de los orígenes de la *commedia dell'arte*.

Respetando la vieja tradición de su país, los actores del "Teatro-Italiano" siguen actuando con máscaras en el París del siglo XVIII, tienen un empleo determinado en la compañía del Hôtel de Bourgone y conservan el mismo traje tradicional en sus diferentes papeles.

La máscara

Por ciertas características de los personajes y por el uso de la máscara, el teatro de Marivaux es pues tributario de la *commedia dell'arte*. Pero la máscara es un accesorio que se remonta, en realidad, a la más alta antigüedad e inclusive a culturas que no sobrepasan en muchos aspectos a la Edad de Piedra. Al copiar las máscaras griegas utilizadas para la celebración de los misterios dionisiacos, los romanos las sobrecargan y envilecen. Las máscaras desempeñan luego un papel preponderante en la actividad teatral greco-romana.

Algunos siglos más tarde el Renacimiento parece haber conservado especialmente el valor cómico y el aspecto grotesco que singularizan a las máscaras o más bien a las semi-máscaras de la *commedia dell'arte*.

En los siglos XVII y XVIII, la vida de corte, luego la vida mundana, ponen de moda el empleo de la máscara *a domino* y del antifaz. Estos se convierten por otra parte en uno de los cómplices indispensables de las intrigas amorosas y de las fiestas galantes.

En nuestros días, aunque sólo se muestran esporádicamente en los bailes de disfraz, las máscaras no han desaparecido completamente de nuestra vida cotidiana. El arte del maquillaje, que nuestros contemporáneos han llevado a la perfección y que no es exclusivo de las mujeres, constituye sin duda una especie de máscara al igual que algunas modas vestimentarias como las de los hippies de los años 60 y, en un pasado más próximo, la de los punks. En nuestra sociedad de consumo, las marcas de los productos snobs, de los productos de moda, son otros tantos artificios que enmascaran y plagian.

Podemos pues concluir que si en la actualidad la máscara, el maquillaje y las modas vestimentarias, no rempazan la máscara-objeto en sus funciones religiosas y sagradas que cumplían antaño, estos sucedáneos conservan una función simbólica muy reveladora y no dejan de ser un instrumento de metamorfosis y de liberación.

Existen también máscaras de otra naturaleza, más omnipresentes en nuestra vida de todos los días. En su estudio sobre las máscaras, Jean-Louis Bédouin recuerda, con razón, que todas las emociones fuertes imprimen su marca sobre el rostro. Y agrega: "La misma necesidad de no expresar nada compone a su vez una máscara de impasibilidad". (*Les masques* P.U.F., 1961).

Sabemos, por otra parte, que los artistas, precursores eternos de los hombres de ciencia, han sido siempre sensibles a la consubstancialidad entre el ser y su apariencia. Los célebres *locos* de Géricault ilustran con elocuencia que ciertos casos de locura transforman el rostro de los enfermos en una máscara de su enfermedad. Las grandes leyes fisiológicas que rigen nuestra vida tienen sus máscaras. El tiempo, que nos metamorfosea, tiene el suyo. El psicoanálisis, por su lado, puso de relieve la vieja analogía del rostro y del espejo, reflejo no sólo de nuestras emociones más evidentes sino también de nuestras obsesiones más secretas. Ese reflejo, que hace de proyección, puede ser considerado igualmente como el producto de una voluntad inconsciente de exteriorización.

Jean-Louis Bédouin afirma en su estudio: "Cuando decimos de algunos de nuestros actos que no se nos "parece", de ciertos actos de otra persona que no se le "parecen" tampoco, nos referimos a la "máscara" detrás de la cual nos escondemos a la mirada de los otros pero también a la nuestra". La observación de Bédouin subraya el hecho de que muy a menudo nos identificamos con el personaje que resulta de nuestro complejo mundo interior. Mundo del que sólo tenemos, en el mejor de los casos, un conocimiento y una conciencia bastante imperfectos.

Personaje. Persona. *Persona*. Este último término designaba en un principio la máscara teatral utilizada en el drama griego y adaptada más tarde por los actores romanos. *Persona*. Persona. Personaje. El drama y la vida, el actor y su papel, el carácter real y el que es representado están demasiado ligados entre sí para que no haya deslizamiento de sentido de un vocablo a otro. Así sucede en **El juego del amor y del azar**, obra que presenta ejemplos elocuentes del uso y del valor de la *máscara*.

Miedo a la duplicidad

La comedia comienza con una conversación entre Silvia y su doncella, Lisette. La joven hace a esta última tres relatos ejemplares de maridos hipócritas que, en la vida social, esconden sus conflictos personales bajo una apariencia de cordial buen humor.

Silvia: *Ergaste parece todo un caballero. Todos los días dicen que es un hombre muy razonable. Así es, responden los demás y a ellos hago coro yo misma; su fisonomía no miente. ¡Pero sí, fíese Usted de esa fisonomía tan dulce, tan agradable, que desaparece un cuarto de hora después para dar lugar a un semblante adusto, brutal, hosco que se torna en el terror de la casa. Ergaste se casó; su mujer, sus hijos y sus criados sólo conocen ese rostro en tanto muestra por doquier ese semblante tan amable que le vemos, y que sólo es una máscara que toma al salir de su casa.*

Lisette: *¡Dos caras, qué fantaseador!*

Construido sobre una oposición, este retrato revela la decepción de Silvia quien creía leer sobre la "fisonomía" social de Ergaste la verdadera naturaleza de este ser. Cuando descubre el rostro del hombre privado la joven comprende que la apariencia pública de Ergaste, pretendidamente natural, es tan compuesta y artificial como una máscara.

De allí en más, Silvia tiene una única obsesión: desenmascarar al hombre social en todo aquél a quien conoce. Así lo demuestran los retratos de Léandre y de Tersandre:

Silvia: *¿No se está contento con Léandre cuando se le ve? Y bien en su casa es un hombre que no dice una palabra, que no se ríe ni protesta: es un alma de hielo, solitaria, inaccesible; su mujer no la conoce, no la trata, está casada con un cuerpo inanimado que sale de su aposento, llega a la mesa y hace expirar de hastío, de frío y de aburrimiento cuanto le rodea. ¿No es éste un marido muy divertido?*

Al igual que los dos ejemplos precedentes, la descripción de Tersandre remite al Marivaux moralista y satírico que se inscribe en la senda de La Bruyère:

Silvia: *¡Si, Tersandre! Acababa el otro día de enojarse con su mujer. Llegó a su casa, me anuncian, veo a un hombre que viene hacia mí con los brazos abiertos, con un semblante sereno, natural. Se hubiera dicho que salía de la conversación más alegre; su boca y sus ojos seguían riendo. ¡Hipócrita! Ahí tienes lo que son los hombres. ¿Quién habría dicho que su mujer era digna de compasión? La encontré abatida, la tez plomiza, los ojos llenos de lágrimas; la encontré como yo seré quizás. Ahí tienes mi retrato futuro, será por lo menos una copia. Me inspira compasión, Lisette; ¡si te inspirara yo también compasión! ¡Es terrible! ¿No te parece? Piensa en lo que es un marido.*

El carácter bifronte de cada uno de estos tres maridos simboliza la complejidad del hombre quien, según las circunstancias y el medio donde actúa, muestra una faceta diferente de su personalidad. Ergaste, Léandre y Tersandre, por ejemplo, representan papeles que les permiten esconder en público su lado negativo. Este reaparece cuando ya no deben reprimir su comportamiento natural para agradar de acuerdo con las reglas del juego mundano. Sus diferentes máscaras son pues la consecuencia, entre otras razones, de pertenecer a un grupo social bien definido en el cual se está siempre en situación de representación.

"¡Dos caras, qué fantaseador!" ha dicho Lisette a propósito de Ergaste. Fantaseador. Fantasía. Fantasma. Máscaras que ocupan la imaginación de Silvia. Personajes enmascarados que la obsesionan.

Joven e inexperta, la heroína no puede aún aceptar las máscaras inmateriales y cambiantes, la compleja

inestabilidad del comportamiento humano.

Por ello, sólo estará dispuesta a casarse con un hombre cuya conducta unívoca colme sus exigencias de sinceridad. Ahora bien, El señor Orgon, padre afectuoso y liberal, desearía que Silvia desposara a Dorante, hijo de un viejo amigo, siempre y cuando este casamiento no desagrade a la joven.

El doble disfraz

Dorante está a punto de llegar. Silvia, quien no lo conoce, pide a su padre la autorización de observar a su pretendiente bajo el disfraz de Lisette, su servidora, quien simulará ser el ama.

El señor Orgon consiente gustoso dado que su amigo le ha informado que el joven ha tenido la misma idea que Silvia : presentarse como Bourguignon bajo el disfraz de su valet, Arlequín. Este, en contrapartida, se hará llamar Dorante.

El doble disfraz es un recurso dramático interesante en diferentes niveles. Provocará situaciones cómicas de *quid pro quo* y mostrará a los jóvenes bajo perspectivas múltiples e imprevistas al tiempo que revelará, entre otros aspectos, su imaginación novelesca y su gusto por el juego como actividad lúdica. Pero, más importante aún, esta sorprendente simetría prueba que Silvia y Dorante buscan paradójicamente el incógnito para acceder a la verdad que suponen oculta en lo profundo del otro. Esa verdad secreta sólo es, en realidad, su propia máscara, su propia imagen. Sin saberlo encaran la relación amorosa como una relación narcisista. Por creer conocerse bien y por valorar en exceso la imagen que tienen de ellos mismos, temen su diferencia con el otro. Es por ello que cada uno por su lado aspira a gozar del estatus privilegiado de observador y rehúsa ser el objeto de la mirada del otro. Ambos aspiran a sustraerse así a la reciprocidad de la situación de observación que supone todo encuentro amoroso.

Una comedia dentro de la comedia

El señor Orgon pone sobre aviso a su hijo, Mario, del disfraz de ambos jóvenes. Padre e hijo se abstienen sin embargo de prevenir a Silvia de esta singular coincidencia : quieren darse el placer de asistir a un espectáculo teatral, a un “juego”, según el sentido de este término en la Edad Media.

Observadores atentos de la comedia de Silvia y Dorante, el señor Orgon y Mario prestarán un interés de entomólogos a la discordancia entre el ser y el parecer. Mirarán, en efecto, bajo la lupa, la simétrica evolución de los dos jóvenes y estimularán una revelación que no dejará de subjugar los sentimientos y la razón de los enamorados.

La comedia de Marivaux se presenta pues desde el principio como la coyuntura de un doble juego : Silvia y Dorante han elegido mentir para conocer la verdad, el señor Orgon y Mario están en connivencia para guardar el secreto sobre la verdadera situación.

La máscara protectora

Cuando los falsos criados se conocen, el doble malentendido provocado por el disfraz tiene un efecto desmultiplicador: trae aparejado un desdoblamiento de la máscara y torna aún más riesgoso el juego amoroso. Silvia aparece disfrazada bajo el ropaje de Lisette y propone una falsa imagen de sí misma en la persona de la doncella vestida de Silvia. Dorante se anuncia en el ropaje aristocrático de Bourguignon y se muestra en realidad bajo las ropas plebeyas de su valet.

Desde el primer momento los dos jóvenes se sienten mutuamente atraídos el uno por el otro, pero ambos se creen frente a un ser socialmente inferior en virtud del traje que usa.

Bajo la mirada cómplice del señor Orgon, Mario, por su parte, aconseja al pseudo-valet tutear a la falsa Lisette. Padre e hijo abren así el juego y establecen entre Silvia y Dorante una familiaridad de servidores que anula toda distancia y que constituirá finalmente un espejo revelador para los jóvenes. Estos entablan un intercambio de cumplidos galantes, extremadamente franco, natural y directo que no se hubieran permitido sin la protección de

la máscara de servidores que autoriza la ausencia de discreción y de protocolo propios de esa clase social desvalorizada. Como en el teatro antiguo o en el carnaval la máscara cumple pues, desde el comienzo de la pieza, una de sus funciones primordiales : permitir una transgresión liberadora.

Tal es la situación de la obra cuando la séptima escena del primer acto comienza. Silvia y Dorante mantienen su primera conversación a solas y emprenden un juego sutil, el *marivaudage*.

Desde el punto de vista formal, éste se caracteriza por los matices en la entonación y los términos, las expresiones que, por su elegancia, rozan la afectación sin por ello caer en los excesos de los salones. El *marivaudage* da cuenta, por otra parte, de la gran función generadora de las palabras. En la obra de Marivaux éstas no sólo dan cuenta de los sentimientos sino que también crean situaciones y permiten a la acción avanzar . Tal es el caso de esta escena en la cual se puede apreciar la progresión de las réplicas construidas a partir de asociaciones de ideas y de repeticiones de términos. Este diálogo ilustra además, que se ha establecido una especie de fatalidad que conducirá a los jóvenes a reconocer en ellos, luego a confesarse, el sentimiento que de allí en adelante los domina.

Razón y deseo

En efecto, conscientes ya de la comedia que representan, los jóvenes comienzan la escena diciendo:

Silvia (aparte): *Se burlan, no importa, saquemos provecho de todo: este muchacho no es tonto y la criada que se casará con él no me da lástima. Me va a cortejar; dejémosle hablar con tal de que me informe sobre su amo.*

Dorante (aparte): *¡Esta muchacha me sorprende! No hay en el mundo mujer que no envidiase su rostro; entablemos amistad con ella.*

A nivel explícito, Silvia, que cree escapar gracias a su estatus, a los riesgos de la situación, hace un retrato valorizante del falso Bourguignon de quien prevé el comportamiento y las intenciones. A nivel implícito, el discurso de la joven revela que escuchará con agrado las galanterías de su interlocutor. Una racionalización de su conducta le permite dar una explicación moralmente aceptable de su actitud futura respecto de Dorante: “*Dejémosle hablar con tal de que me informe sobre su amo*”.

Por su parte, Dorante, sensible a los encantos de la falsa Lisette se apresta a conversar largamente con la joven. Comienza así un intercambio de réplicas que será estructurado por el juego de los sentimientos profundos de Silvia. La curiosidad y el amor se adueñan lentamente de su corazón. Atrapada entre su amor propio que la aleja de Dorante y el amor que se insinúa en ella, Silvia trata, en vano, de interrumpir este juego de seducción.

Subrayemos también que cada uno por su lado, los dos jóvenes están sorprendidos de encontrar bajo el ropaje de un servidor cualidades que sólo conciben en un ser de condición:

Dorante (alto): *Ya que hemos comenzado a tratarnos con familiaridad y hemos desterrado los cumplidos, dime Lisette, ¿tu ama es tan linda como tú?*

Silvia: *Bourguignon, esta pregunta me indica que, conforme a la costumbre, llegas con la intención de cortejarme, ¿no es cierto?*

Dorante: *Te juro que no era mi intención, que aún cuando sirva de criado jamás he tenido íntimas relaciones con las criadas, no me gusta el trato con tal gente; pero contigo es otra cosa.*

Aquello que llama la atención de los jóvenes indica las características distintivas de la máscara de esas dos clases sociales y los prejuicios sociales de la clase privilegiada.

Se trata de una sociedad fundada sobre el dinero en la cual los ricos son señores y los pobres, criados, independientemente de los méritos personales. Los buenos modales y las distinciones, otras tantas máscaras sociales, son el atributo exclusivo de la clase alta al igual que todos los bienes tales como la belleza y la inteligencia. Estos prejuicios están tan enraizados en el espíritu de los jóvenes de buena familia que éstos no se permiten mirar a individuos que pertenezcan a una clase inferior a la de ellos:

Dorante: ¡Pero cómo! Me sometes, me vuelves casi tímido, al punto de no poder acostumbrarme a tratarte con confianza, tengo siempre ganas de sacarme el sombrero para descubrirme la cabeza ante tí y cuando te tuteo me parece que insulto; en fin tiendo a tratarte con un respeto tal que te haría reír. ¿Qué clase de doncella eres, pues, con ese aire de princesa?

Silvia: ¡Anda! ¡Anda! todo lo que dices haber sentido al verme es precisamente la historia de todos los criados que me han visto.

Dorante: Y en verdad no me sorprendería que fuese también la historia de todos los amos.

Silvia: El piropo es lindo si dudas; pero te repito una vez más, no estoy acostumbrada a los requiebros de aquéllos cuyo ropaje es similar al tuyo.

Dorante: ¿Es decir que mi apariencia no te gusta?

Silvia: No Bourguignon; dejemos allí el amor y seamos buenos amigos.

Dorante: ¿Nada más que eso? Tu pequeño tratado está compuesto de dos únicas cláusulas imposibles.

Silvia (aparte): ¡Qué hombre, señor, para criado! (alto). Sin embargo es necesario que sea respetado. Me predijeron que sólo me casaría con un hombre de condición y desde entonces juré que nunca escucharía a ninguno que no lo fuese.

Dorante: ¡Pardiez, esto es divertido! Lo que has jurado respecto a los hombres, lo juré respecto a las mujeres. Prometí no amar seriamente sino a una señorita de condición.

Silvia: No te alejes pues de tu proyecto.

Dorante: Quizás no me aleje tanto como creemos, tienes un aire muy distinguido y uno es a veces señorita de condición sin saberlo.

Silvia: ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! Te agradecería tu elogio si mi madre no pagara las consecuencias.

Dorante: Pues véngate en la mía, si me encuentras bastante distinguido para ello.

Silvia (aparte): Lo merecería. (alto) Pero no se trata de ello; tregua de juego, es un hombre de condición que me han predicho por esposo y no me conformaré con menos.

Dorante: ¡Pardiez! Si tal fuese yo, la predicción me amenazaría, tendría miedo de verificarla, no tengo fe en la astrología pero sí en tu persona.

Silvia (aparte): No acaba nunca con sus requiebros ... (alto) ¿Terminarás de una vez por todas? ¿Qué te importa la predicción dado que te excluye?

Dorante: No ha predicho que no te amaría.

Silvia: Es verdad, pero ha dicho que nada ganarías y te lo confirmo.

Dorante: Haces muy bien, Lisette, ese orgullo te sienta de mil maravillas, y aunque me sea negativo, estoy contento de verlo en tí; te lo deseé tan pronto como te vi. Esta cualidad realza aún más tus gracias y me consuelo de que esto me perjudique porque tú ganas en ello.

Silvia (aparte): Pero en realidad este muchacho me sorprende mal que me pese ... (alto) Dime ¿quién eres tú que sabes hablar así?

Dorante: El hijo de gente honesta que no era rica.

Silvia: Pues en verdad deseo con todo mi corazón verte en mejor fortuna a la que quisiera contribuir: la suerte se portó mal contigo.

Dorante: Pues a fe que peor lo hace el amor; porque yo preferiría que me fuese permitido poseer todas las riquezas del mundo.

Silvia (aparte): Vamos, no va mal la conversación (alto) Bourguignon, no podría enojarme por lo que me dices, pero te ruego, cambiemos de tema, hablemos de tu amo; puedes abstenerte de hablarme de amor, ¿verdad?

El disfraz, que neutraliza las coacciones culturales y permite a los personajes jugar libremente al juego del amor,

agrega a la relación de éstos un encanto suplementario en la medida en que ellos pueden infringir la interdicción de tener una mirada exogámica. Sin darse cuenta, los jóvenes escuchan la voz de su deseo profundo que hace caso omiso, por otra parte, de la realidad concreta.

Desde el punto de vista de esa realidad concreta, objetiva, se trata del juego de la doble mentira y de una única verdad: el amor naciente por un ser en el cual encuentran elementos con los que se identifican plenamente pero que creen ajenos a su propio mundo y a su propio deseo.

Falta señalar que si Silvia y Dorante son los actores de una comedia que ellos mismos inventaron, los jóvenes nunca se asimilan totalmente a sus máscaras. Este hecho provoca dos consecuencias. Primero: cada uno de los personajes analiza sin cesar su discurso, sus actitudes y sus sentimientos así como los de su interlocutor. Segundo: a lo largo de la escena surgen interferencias entre la razón consciente y la pulsión de los enamorados.

Ciertas réplicas vehiculan, en efecto, un mensaje implícito muy diferente del mensaje explícito. Apuntemos algunos ejemplos. Cuando Dorante simula interesarse por el ama de la falsa Lisette para elogiar la belleza de su interlocutora: “*Dime Lisette, ¿tu ama es tan linda como tú? ¡Qué audacia tener una criada como tú!*”, Dorante dice, en realidad, que la belleza y los modales de “Lisette” corresponden a lo que esperaba de la joven de condición que desea desposar.

Cuando, a nivel explícito, Silvia intelectualiza la actitud de Bourguignon y se vanagloria de develar las intenciones de seducción de este último: “*Bourguignon, esta pregunta me indica que, conforme a la costumbre, llegas con la intención de cortejarme, ¿no es cierto?*”, la joven no hace más que proyectar sobre Dorante su propio deseo de seducirlo o de ser seducida por él.

Mientras que Silvia se considera fuera del alcance de los cumplidos de un criado: “*Me predijeron que sólo me casaría con un hombre de condición y desde entonces juré que nunca escucharía a ninguno que no lo fuese*”, ella no hace sino reconocer la seducción de Dorante de la que se defiende por esa predicción que la torna inaccesible al supuesto valet.

Y cuando lo alienta a amar a otra mujer: “*Prometí no amar seriamente sino a una señorita de condición*” - “*No te alejes pues de tu proyecto*”, ella lo incita, inconscientemente, a amar a esa niña de condición que esconde bajo el ropaje de una doncella.

Comprobamos pues que si a lo largo de la escena Silvia y Dorante interpretan sus papeles de Lisette y Bourguignon, su discurso, que se adapta con dificultad a las convenciones sociales, revela sus sentimientos profundos. Su discurso consciente está de acuerdo con los papeles que interpretan pero su discurso inconsciente traduce o traiciona a su ser verdadero. Este *quid pro quo* muestra a individuos que juegan con la verdad sin saberlo y hallan la verdad a través del artificio de la máscara.

La diferencia entre el mundo de las apariencias donde tiene lugar la charla de Silvia y Dorante y la realidad, conocida por los espectadores, da al diálogo la profundidad que éste necesita. Ambos personajes describen un extraño y difícil rodeo para llegar a un descubrimiento mutuo: bajo su verdadera identidad, su acercamiento hubiese permanecido exterior, compromete aquí a todo su ser, más allá del control que quieren guardar de sus movimientos.

Por su parte, el espectador prevenido desde el principio del doble disfraz, no es nunca engañado por los efectos de las máscaras. Puede así regocijarse, en plena libertad, con un juego que le resulta transparente y en el curso del cual el cazador cae en su propia trampa.

Pero retomemos el contenido fáctico de la obra. Aparece Arlequín con la máscara de Dorante. Su lenguaje y sus modales, propios de la condición de valet, muestran que hay demasiado *juego* entre la máscara y el que la lleva. Este marcado desequilibrio entre el disfraz y el que ese disfraz esconde indica que la esencia se impone, una vez más, a las apariencias.

Entre el primero y el segundo acto, Lisette y Bourguignon se han visto varias veces y no se han disgustado. Al comienzo del acto la fiel doncella informa a su amo que ha seducido al pseudo Dorante. El señor Orgon, tolerante y divertido, la autoriza a infringir las leyes de la jerarquía social y a proseguir su juego de seducción.

Conflictos entre el amor y el amor propio

Lisette acepta entonces sin retaceos los cumplidos galantes del falso Dorante. Pero el verdadero Dorante interrumpe este dúo de ternura:

Dorante: Señor ¿podría hablarle un momento?

Arlequín: ¡No! ¡Malditos sean todos los criados del mundo que no pueden dejarnos en paz ni un instante!

Lisette: Vea lo que quiere, Señor.

Dorante: Sólo tengo que decirle una palabra.

Arlequín: Pues mire Usted, señora, si me dice dos, yo le diré la tercera para dejarle en la calle. ¿Veamos?

Dorante (aparte): Ven aquí, impertinente.

Arlequín (aparte a Dorante): Estos son insultos y no palabras. (a Lisette) Dispense Usted, reina mía.

Lisette: No tiene importancia, siga Usted.

Dorante (en voz baja): Líbrame de todo esto, no te tejes llevar; parece serio y pensativo y hasta descontento. ¿Lo oyes?

Arlequín: Si amigo, no os inquietéis y retiraos.

En esta escena el uso de la máscara provoca una inversión de papeles. Arlequín, el verdadero servidor, es confrontado a su amo, el falso criado. La máscara que lleva Dorante y que le ha sido hasta aquí protectora, lo obliga ahora a sufrir la agresividad de su valet, que, gracias a la máscara de gran señor, puede ejercer una venganza pasajera sobre Dorante.

Como lo hará más adelante el personaje de Lisette, el de Arlequín cumple aquí otra función : denunciar la máscara aristocrática al demostrar de manera implícita, que los verdaderos Silvia y Dorante, que tanto creen en su autenticidad, llevan también ellos máscaras dado que pueden ser imitados.

Apenas Dorante se aleja, Bourguignon retoma el cortejo de Lisette. Pero Silvia desea hablar a la supuesta señora. Arlequín trata en vano de liberarse de esta terca servidora. Ahora es Silvia quien ha de sufrir las desventuras causadas por una máscara de la que el sentido común de Lisette muestra la relatividad:

Silvia: Admiro que no lo despidieses al momento y que me hayas hecho sufrir las bestialidades de semejante ánima

Lisette: ¡Por Dios, Señora! no puedo hacer dos papeles a la vez : o he de parecer la señora o bien la criada; o he de obedecer o bien mandar.

Cuando Silvia ordena a su doncella desalentar al falso Dorante, debe hacer frente al rechazo categórico de Lisette quien la acusa de interesarse por el pseudo-valet. La joven toma la defensa de este último, se indigna, estalla en sollozos y no hace sino revelar y revelarse aquello que se propone negar y negarse : su amor por Dorante:

Silvia: Me estremezco aún de lo que he oído decir; ¡con qué desvergüenza nos tratan estos criados! ¡Cómo nos degradan! Jamás la hubiera creído capaz de las palabras que me ha dirigido y que tanto me han horrorizado. Se trata de un criado. ¡Ah! ¡Qué extraño! Ahuyentemos las ideas con que esta insolente ha querido confundirme. Aquí llega Bourguignon, el objeto en cuestión, y por quien me encolerizo, pero él no tiene la culpa, pobre muchacho, no debo enojarme con él.

Marivaux trata aquí el tema de la imagen aduladora de sí : Silvia tiene miedo de su deseo pues su amor por un criado contraría su narcisismo.

La llegada de Dorante interrumpe este monólogo interior de Silvia quien no tiene así tiempo de serenarse, lo que, por otra parte, imprime a la obra un ritmo sostenido.

En el curso de la conversación que sigue, los enamorados tratan de poner fin a su relación porque no tienen el coraje de desobedecer las leyes de la organización social. Pero el ser verdadero de los jóvenes se lo impide.

Silvia está tan angustiada por una máscara cada vez más sofocante que puede difícilmente recordar quién es socialmente y que se dirige a un criado. ¡Para colmo de males, el falso Arlequín se arroja a sus pies y sólo acepta incorporarse cuando la joven le confiesa que no lo odia! El señor Orgón y Mario asisten a esta comprometedor declaración de Silvia quien es artífice de su desdicha. Su padre, que le permitió comenzar este peligroso juego, le prohíbe ahora abandonar la partida.

Caída de la primera máscara

Pero la angustia de Silvia no durará mucho tiempo más. Vuelve Dorante, resuelto, también él, a terminar con esta situación:

Silvia: *¡Cómo me oprime el corazón! No sé lo que se ensaña en ponerme en tal aprieto, toda esta aventura me aflige; de todos desconfío; de nadie estoy contenta, tampoco lo estoy de mí misma.*

Dorante: *¡Ah! te buscaba Lisette.*

Silvia: *No valía la pena encontrarme pues te huyo.*

Dorante (deteniéndola): *Aguarda, Lisette, tengo que hablarte por última vez; se trata de un asunto importante que interesa a tus amos.*

Silvia: *Pues díselo a ellos, cada vez que te veo me provocas un disgusto, déjame.*

Dorante: *Lo mismo me pasa a mí; mas te ruego que me escuches y verás cómo todo cambia de cariz por lo que voy a decirte.*

Silvia: *Pues bien, habla, te escucho, ya que está decretado que mi complacencia será eterna para contigo.*

Dorante: *¿Me prometes guardar el secreto?*

Silvia: *Nunca traicioné a nadie.*

Dorante: *La confidencia que voy a hacerte sólo se debe a la estima que tengo por ti.*

Silvia: *Te creo; pero trata de estimarme sin decírmelo pues esto huele a pretexto.*

Dorante: *Te equivocas, Lisette: terminemos pues me prometiste guardar el secreto. Me has visto muy turbado, no pude evitar enamorarme de tí.*

Silvia: *Recomenzamos. Nunca más te escucharé; adiós.*

Dorante: *Aguarda, ya no es Bourguignon quien te habla.*

Silvia: *¿Quién es entonces?*

Dorante: *¡Ah Lisette! Ahora vas a conocer las penas por las que ha pasado mi corazón.*

Silvia: *No es a tu corazón al que hablo, es a tí.*

Dorante: *¿No viene nadie?*

Silvia: *No*

Dorante: *El estado al que han llegado las cosas me mueve a decírtelo. Soy demasiado honesto para querer que esto continúe así.*

Silvia: *Está bien*

Dorante: *Quien está con tu señora no es el que se cree aquí.*

Silvia (con vivacidad): *¿Quién es, pues?*

Dorante: *Un criado.*

Silvia: *¿Luego?*

Dorante: *Yo soy Dorante*

Silvia (aparte): *¡Ah! Ahora comprendo mi corazón.*

Dorante: *Quería bajo estos vestidos conocer un poco a tu señora. Cuando partí, mi padre me autorizó este disfraz cuyas consecuencias me parecen un sueño; aborrezco a la señora con quien debía casarme y amo a la criada que sólo debía ver en mí un nuevo amo. ¿Qué debo hacer ahora? Me avergüenzo por ella de decírtelo pero tu*

señora tiene tan poco gusto que se enamoró de mi criado hasta el punto de querer casarse con él si nadie se lo impide. ¿Qué decisión tomar?

Silvia (aparte): *Ocultémosle quién soy ... (alto) Su situación es original por cierto. Pero Señor, dispéñseme Usted si me he extralimitado en nuestras conversaciones.*

Dorante (con vivacidad): *Calla, Lisette, tus excusas me abruma, me recuerdan la distancia que nos separa y me la hacen más dolorosa.*

Silvia: *¿El afecto que me tiene es tan serio? ¿Tanto me ama?*

Dorante: *Hasta el punto de renunciar a todo casamiento dado que no me es permitido unir mi destino al tuyo ... y en esta condición, el único alivio que podía encontrar era creer que no me odiabas.*

Silvia: *Un corazón que me ha escogido en la condición en que me encuentro es digno por cierto de ser aceptado y de buen grado lo recompensaría con el mío si no temiera que tal enlace lo perjudicara.*

Dorante: *¿No tienes ya suficientes encantos, Lisette, que aún quieres añadirles la nobleza con la que me hablas?*

Silvia: *Oigo pasos, mantenga por algún tiempo más el papel de su criado que no hay tanto apuro, nos volveremos a ver y buscaremos el medio de solucionar el problema.*

Dorante: *Seguiré tus consejos. (sale)*

Silvia: *Vaya. Mucho necesitaba que fuese Dorante.*

La confesión de Dorante representa la caída de su máscara y la derrota de su amor propio. Dar a conocer su identidad equivale a interrumpir el juego y supone ajustar las piezas para que ya no haya *juego* entre la máscara y el ser verdadero.

Cuando se desenmascara, el joven rinde homenaje a Silvia y se valoriza socialmente ante la mirada de su amada. Pero al asumir plena y explícitamente su identidad social, Dorante vuelve a ser esclavo de esos prejuicios de casta que se oponen a su deseo y le prohíben desposar a una doncella.

El caso de Silvia es diferente. Al escuchar la revelación de Dorante, ella dice: "¡Ah! Veo claro en mi corazón!" y añade luego: "Vaya. Mucho necesitaba que fuese Dorante".

Esta confesión de Silvia, ejemplo elocuente de la máscara del discurso, revela que la joven estaba acosada por su corazón y su deber social, sus sentimientos y su razón. La verdadera identidad del hombre amado autoriza socialmente un amor que ya no se opone a su autoestima. De allí en adelante Silvia podría reconocer sus sentimientos y asumir su deseo.

Exigencias del amor propio

Que las razones sociales hayan confrontado las razones del corazón no es sin embargo todo para Silvia. Sus temores a la duplicidad y su exacerbado amor propio exigen pruebas aún más convincentes. Decide entonces hacer representar a su disfraz de doncella una función nueva: después de haberle servido para observar sin ser vista, su máscara debe permitirle satisfacer su orgullo. Para ello se propone obtener del joven un pedido de casamiento a pesar de las aparentes interdicciones sociales que los separa.

Más allá de su interés psicológico, esta escena presenta entonces el interés dramático de anular la simetría: Dorante se muestra a cara descubierta mientras que Silvia, algo cruel y vanidosa, sigue protegida por su máscara de doncella.

Los criados se desenmascaran

La confesión de Dorante anuncia la escena 6 del acto III en el curso de la cual Arlequín y Lisette confiesan su verdadera condición social. Esta revelación no cambiará sin embargo sus sentimientos.

Arlequín: *Por fin la veo, mi reina y ya no me separo más de Usted porque sufro lejos de su presencia y creí que Usted esquivaba la mía.*

Lisette: *Debo confesar, Señor, que algo de eso había.*

Arlequín: *¿Cómo alma mía, elixir de mi corazón, se ha propuesto Usted acabar con mi vida?*

Lisette: *No querido mío, su duración me es muy preciosa.*

Arlequín: *¡Ah! ¡Cuánto me consuelan estas palabras!*

Lisette: *Y Usted no debe dudar de mi ternura.*

Arlequín: *Yo quisiera besar estas dulces palabritas y recogerlas de esta boca con la mía.*

Lisette: *Mas Usted me daba prisa por nuestro casamiento, y mi padre no me había dado todavía permiso de responder a Usted. Acabo de hablarle y ahora tengo el consentimiento para decirle a Usted que puede pedirle mi mano cuando quiera.*

Confundido por ignorar la verdadera identidad de Lisette, Arlequín trata de postergar su conversación a solas con el señor Orgón y no puede ocultar el esfuerzo que le exige seguir manteniendo la máscara de Dorante. En realidad ambos personajes son conscientes de cometer una usurpación cuando juegan a ser otra persona.

Arlequín: *Antes de pedírsela a él, permita que se la pida a Usted. Quiero agradecerle la caridad que ella tendrá de entrar en mi mano que es verdaderamente indigna.*

Lisette: *No me niego a prestársela un momento con la condición de que la tome para siempre.*

Arlequín: *¡Querida manecita redondita y gordinflona! La tomo sin regatear, no me da pena el honor que va a darme, sólo sí mi inquieto del que voy a devolverle.*

Lisette: *Usted me devolverá más del que voy a devolverle.*

Arlequín: *Para nada, Usted no sabe sobre este punto tanta aritmética como yo.*

Lisette: *Considero sin embargo su amor como un presente del Cielo.*

Arlequín: *El presente que le hace no lo arruinará, es muy mediocre.*

Lisette: *Yo lo encuentro más que magnífico.*

Arlequín: *Es porque Usted no lo ve a la luz del día.*

Lisette: *Usted no imagina cuánta confusión me causa su modestia.*

Arlequín: *No haga tanto derroche de modestia, yo sería muy desvergonzado si no fuese modesto.*

Lisette: *En fin, Señor, ¿es necesario decirle que su ternura me honra?*

Arlequín: *¡Ay! ¡Ay! ya no sé dónde meterme.*

Lisette: *Le repito, Señor, me conozco.*

Arlequín: *Yo también me conozco bien y por cierto que no es un gran conocimiento, para Usted tampoco cuando lo haya hecho; pero he ahí la dificultad, Usted no se imagina lo más secreto de este asunto.*

En esta escena la máscara aparece con fuerza en un discurso ambiguo con ricas implicancias semánticas y metafóricas. Lisette, *mira el amor de Bourguignon como un don del Cielo* pero sólo ve la apariencia, *no lo ve a la luz del día*, porque está disfrazado. Arlequín, por su parte, *sería muy desvergonzado si no fuese modesto* simplemente porque es consciente de la máscara que sigue usando. Finalmente Lisette *no se imagina lo más secreto de este asunto* porque ignora la identidad real de su interlocutor.

Pero la doncella, más aguda que el criado, comienza a desconfiar del énfasis con el que Arlequín se desvaloriza ante ella y le formula una pregunta que lo desconcierta. El criado no tarda en dejar caer su máscara lo que permite a Lisette revelar su verdadera identidad.

Constatamos en este pasaje un recurso a menudo utilizado por Marivaux: las escenas de los servidores dan por adelantado la curva que seguirán los protagonistas o retoman en forma sintética las acciones de los señores.

Esta escena cumple simultáneamente las dos funciones apuntadas. Corresponde simétricamente a la escena 12 del acto II en el curso de la cual Dorante revela su verdadera identidad a Silvia y le declara su amor. Anuncia también la última escena de la pieza cuando Silvia se desenmascara y confiesa su amor por Dorante. Sin embargo, las dos escenas difieren en varios puntos. Por una parte, mientras Dorante se quita la máscara y, por ende, se valoriza al recuperar su verdadero estatus social, Arlequín, al dejar caer su máscara, regresa a su lugar desvalorizado de servidor.

Desde este punto de vista la comedia de Marivaux parece demostrar que, a pesar de las máscaras, un servidor no equivale a un señor ya que la jerarquía social es conforme a la esencia del ser humano. El orden social estaría así garantizado.

Por otra parte, más complejos, reflexivos y prejuiciosos que sus servidores, los señores presentados por Marivaux tardan más en conocerse uno al otro, en desenmascarse y en acceder a la felicidad. Así, al final de la escena 12 del acto II, el malentendido no está aún totalmente disipado en lo que respecta a la pareja de protagonistas dado que Silvia desea continuar representando unilateralmente su comedia.

Por el contrario, al final de la escena 6 del acto III, Lisette y Arlequín ya no están disfrazados. En realidad han recuperado sus tradicionales máscaras sociales, las aceptan y aceptan mutuamente su amor.

Ambas escenas presentan igualmente diferencias formales pues, en los dos casos, el lenguaje, el estilo y el tono están acordes con las condiciones socio-culturales de los locutores o de los papeles que éstos representan. Así el lenguaje de Arlequín varía según que haga el papel de Dorante, que se represente a sí mismo o que imite a un hombre de condición. El discurso cambia también según su estado de ánimo. Precioso y ridículo si bromea con Lisette, abstracto y enmarañado cuando la criada lo acosa, el lenguaje de Arlequín se torna familiar, popular, a partir del momento en que recupera su "máscara" de criado y puede expresar abiertamente su alegría.

Triunfo del amor propio

Los criados abandonan la escena cuando los señores se anuncian. Esta vez es Silvia quien toma la ofensiva y su plan nos es conocido. Desea que sus conflictos personales sean neutralizados y que su amor propio obtenga una brillante victoria:

Dorante: *Me apena marcharme sin haberla convencido de que no me equivoco por hacerlo.*

Silvia: *Pero Señor ¿qué importancia tiene justificarse ante mí? No vale la pena, sólo soy una criada y Usted me lo hace sentir.*

(...)

Dorante: *Pues bien, Lisette, por lo que más quiera, dígame lo que pasa, se lo pido encarecidamente.*

Lisette: *¡Decirle lo que pasa a un hombre que se va!*

Dorante: *No me irá.*

Silvia : (...) *Voy a hablarle con el corazón en la mano. Usted me ama pero su amor no es algo serio para Usted. ¡Con cuántos medios contará para deshacerse de él! La distancia que media entre los dos, mil personas que Usted encontrará en su camino, el empeño que otras pondrán en enamorarlo, las diversiones de un hombre de su condición, todo esto le hará olvidar este amor del que me habla sin compasión; acaso al salir de aquí se reirá Usted de él y hará bien. Pero yo Señor, si, como temo, me acuerdo de este amor, si este amor me ha herido, ¿qué recurso tendré contra la impresión que Usted me habrá hecho? ¿Quién me resarcirá de la pérdida de Usted? ¿A quién quiere, Señor, que mi corazón ponga en su lugar? ¡Usted sabe bien que si lo amara, nada de lo que hay de más grande en el mundo, me interesaría! Juzgue pues el estado en que yo quedaría, y tenga la generosidad de ocultarme su amor : en el estado en que Usted está yo no osaría decirle que lo amo.*

Dorante: ¡Oh, adorada Lisette! ¡Qué acabo de oír! Tus palabras tienen un fuego que me abrasa, te adoro, te respeto. Ante un alma como la tuya, no hay rango, nacimiento, fortuna que no desaparezca. Me avergonzaría de que mi orgullo se resistiese aún amarte : mi corazón y mi mano te pertenecen. (...)¿No consientes en ser mía?

Silvia: Cómo, Usted se casaría conmigo a pesar de ser quién es, a pesar de la cólera de un padre, a pesar de su fortuna?

Dorante: Mi padre me perdonará apenas te haya conocido, mi fortuna nos bastará para los dos, y el mérito bien vale el nacimiento: no discutamos pues no cambiaré nunca.

Silvia: ¡Él no cambiará nunca! ¿Tiene conciencia Dorante de que Usted me fascina?

Dorante: No retenga pues su ternura y déjela expresarse ...

Silvia: Lo logré finalmente; Usted ... Usted no cambiará nunca.

Dorante: No, mi querida Lisette.

Silvia: ¡Cuánto amor!

La ilusión de la transparencia

Al comienzo de la obra, Silvia, angustiada por la inconstancia del ser humano, encara el juego de máscaras para poner a prueba la constancia de la naturaleza profunda del otro, de la unicidad irreductible de su carácter, independientemente de las máscaras sociales. La joven cree ahora que Dorante le ha demostrado de manera incontestable que él no cambiará nunca.

El final de la conversación entre Silvia y Dorante da otro ejemplo de la ambigüedad del discurso y revela las dificultades de la comunicación humana así como el carácter ilusorio de la misma.

Para ambos personajes las mismas palabras no son portadoras del mismo mensaje. Cada uno de ellos atribuye a cada significante el significado que necesita, espera y desea.

Cuando Dorante sostiene que no cambiará nunca, afirma que, convencido de su amor por Silvia, está dispuesto a vencer todas las dificultades para preservarlo mientras viva.

Silvia, por su parte, encuentra en las palabras de Dorante la solución del enigma. Esa palabra mágica que disipa sus temores. Dorante es un ser unívoco. No tiene máscaras. Es tan transparente como ella. La refleja. Puede entregarse a él.

El espectador, que conoce esta doble interpretación, toma clara conciencia de que los héroes, jóvenes e inexpertos, abandonan el juego que han inventado para comenzar, sin saberlo, otro juego más duradero, quizás, pero no menos ilusorio. El juego frágil del amor de dos seres que se creen sin máscaras.

Persuadida pues de que ha llegado a conocer al ser verdadero y constante Dorante, Silvia puede entonces revelarle que ella es la hija del señor Orgón. Ignorando aún que la transparencia de los corazones no es nunca perfecta y seguros de amarse realmente, los dos jóvenes van a casarse al igual que Lisette y Arlequín.

La fuerza del deseo

El juego del amor y del azar, que se anuncia como una comedia de tono agradable y divertido, está en realidad lejos de ser sólo un pasatiempo de refinada frivolidad. Tan pronto como el divertimento teatral comienza, y con él, el juego especular de las máscaras, el espectador se enfrenta al problema filosófico de la esencia y de la apariencia, del corazón y de la razón, del deseo individual y de los prejuicios sociales.

Silvia y Dorante proponen una esencia desvalorizada bajo su ropaje habitual que prestan a los criados y creen escapar así a la mirada del otro por medio de la humillación de su apariencia de servidores. Lisette y Arlequín, verdaderas marionetas vestidas con los falsos prestigios de la clase privilegiada, esquivan igualmente la mirada de sus pares y terminan por creer en la posibilidad de su promoción social.

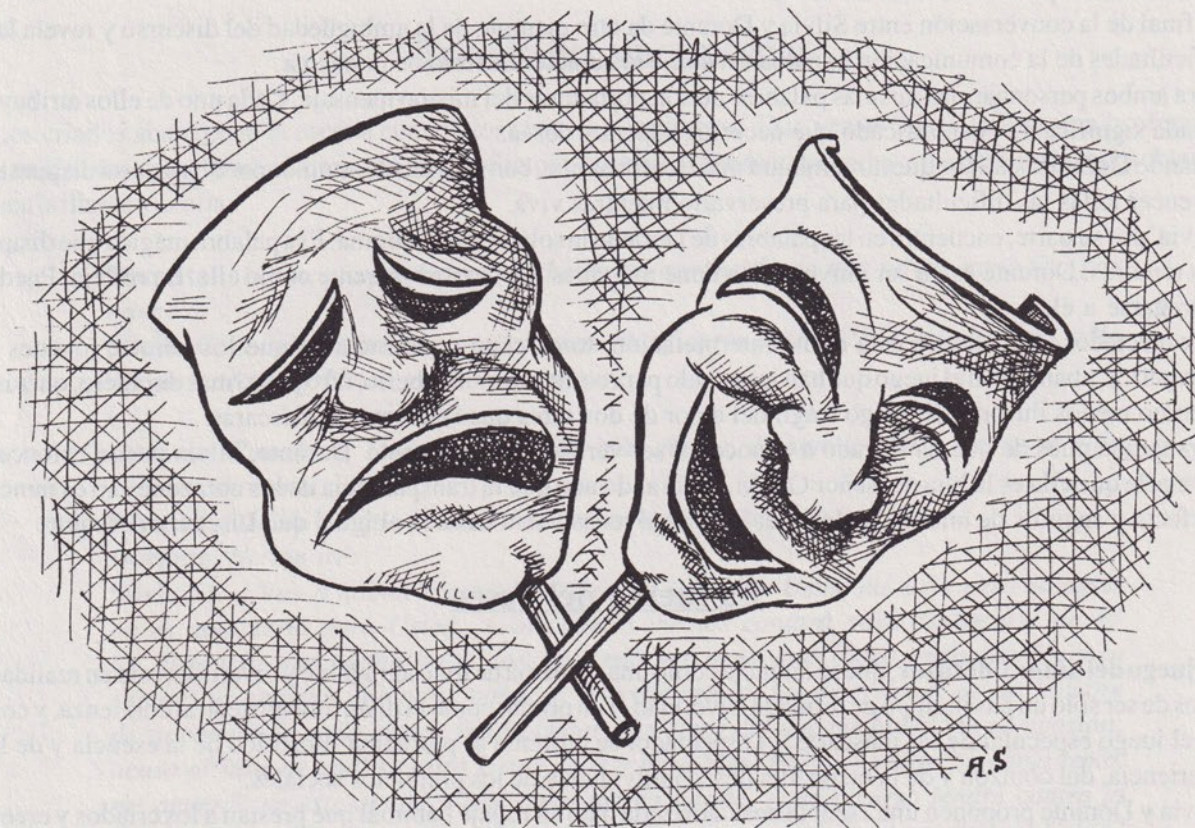
Pero este juego que prometía ser ingenioso y placentero no tarda en constituirse en una fuente de conflictos,

sobre todo para Silvia y Dorante. El disfraz, elemento lúdico, se torna revelador de la esencia del ser mirado que triunfa sobre el efecto degradante del traje y del estatus social. Ambos jóvenes se desgarran además entre su deseo y las leyes culturales del medio.

Desde este punto de vista la situación final de los señores se opone a la de Lisette y Arlequín. Mientras que la desaparición de la máscara "desvalorizante" permite a Silvia y Dorante recuperar su lugar privilegiado, la mascarada revela a los servidores su inferioridad esencial y justifica su inferioridad de clase. En el caso de los criados, pues, la caída de la máscara destruye las ilusiones creadas por una promoción ficticia.

En el desenlace cada uno vuelve a su lugar inicial y cada uno está en su lugar. **El juego del amor y del azar** parece pregonar así que no hay azar, que el amor conforta y afirma las desigualdades de origen social, ridiculizando las pretensiones de los criados y realzando las cualidades distintivas de la gente de condición.

Pero Marivaux, al tiempo que simula respetar la jerarquía establecida por la sociedad se rebela contra ella y demuestra que los sentimientos, liberados de las leyes y de los interdictos culturales, podrían conducir a un Dorante, por ejemplo, a casarse realmente con una criada en nombre del amor. Esto hace del deseo una fuerza de evolución y de subversión sociales a nivel individual. No es un azar si varias obras de Marivaux ponen en escena este fantasma de la mezcla de clases. Por esta vez el deseo de subversión social se desenmascaró y los personajes regresan a esta isla de Citea donde reina la ilusión apacible del amor eterno y la despreocupación lúdica de las máscaras.



LA BALLENA BLANCA

Año 1
Número 3

Diciembre de 1997

INÉDITOS

Las Baladas de la Violencia
Pier Paolo Pasolini

AVANCES

Diario de un Misógino
Pablo Ingberg

POESÍA

Cuatro Poemas
Fernando Valli

DICCIONARIO

**Las Mujeres de la Nobleza
en la vida de Proust**

TEATRO

El Pato Salvaje de Ibsen
*Diálogo con David Amitin
y Mauricio Kartun*

REFLEXIONES

**El Correlato Objetivo
y otras Oligofrenias**
Pablo Ingberg

UNCUENTO

El Consentimiento
Noemí Ulla

OTROSPOEMAS

Poemas Varios
Alejandro Sosa Dias

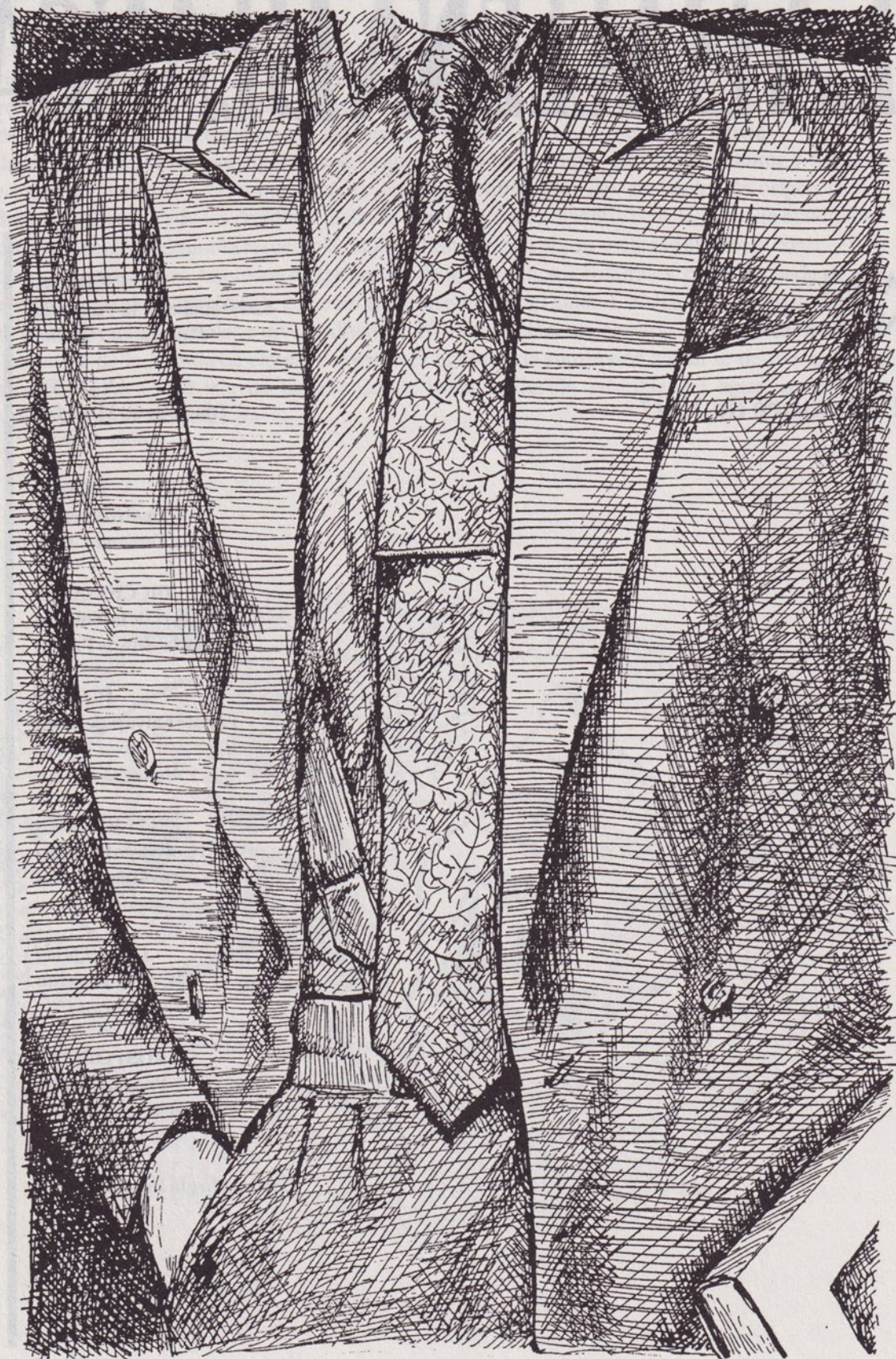
MÚSICA

Cartas sobre la Interpretación
Glenn Gould

ENSAYO

Desde la Primera Crónica
Luis Thonis

Hombre con extraño sombrero y zapatos que hacen juego...



LA BALLENA BLANCA

Año 1

Número 1

Mayo de 1997

DIARIOS

H. Melville: Fragmentos

Traducción de Jorge Santiago Perednik

PRIMERCAPÍTULO

Si Hubiéramos Vivido Aquí

Roberto Raschella

UNPOEMA

El Abuelo

Jorge Santiago Perednik

ENSAYO

**Lugones: La lengua quebrada y la
transmisión rioplatense**

Juan Bautista Ritvo

OTROSPOEMAS

Milton Rodríguez

TEATRO

Ningún texto está a salvo del teatro

**Entrevista a Heiner Müller
sobre el teatro de Koltès**

Traducción de Hugo Savino

UNCUENTO

Venecia

Graciela Schwartz

HALLAZGOS

La poesía de C. P. Cavafis

Por E. M. Forster y G. Valassopoulo

Traducción de Pablo Ingberg

POLÉMICA

Ante la Muerte de Carlos A. Brocato

Alejandro Sosa Dias

Entrevista a Edwy Plenel

Mi primer arma, es pertenecer a "Le Monde"

Traducción de Malena Pozzi

