sitio

1

sitio

1

sitio

Hacen esta revista:

Ramón Alcalde
Eduardo Grüner
Luis Gusmán
Jorge Jinkis
Mario Levin
Luis Thonis

Participan en el número 1 a sabiendas:

Ana María Barrenechea
Antoine Berman
Omar Borré
Beatriz Castillo
Luis Chitarroni
Héctor Grisafi
Leónidas Lamborghini
Osvaldo Lamborghini
Graciela A. López
Joaquín A. Maraval
Silvia Molloy
Oscar Pérez
Néstor Perlongher
Enrique Pezzoni
Marcelo Pichon Rivière
Hugo Savino
Ricardo Zelarayán

Colaboran inadvertidamente:

Léon Bloy
Pascal Bonitzer
Leonora Carrington
Macedonio Fernández
Witold Gombrowicz
Esteban Echeverría
Leo Strauss
Emilio Zola

Compuso, armó y cuidó la edición:

Eduardo Suárez

Diseño de tapa:

Norberto Cóppola

Indice

ENTREDICHOS
de *Jorge Jinkis, Eduardo Grüner, Luis Gusmán.* *3*

Leo Strauss: Escribir entre líneas, un arte olvidado. *8*

Eduardo Grüner: El festín de la letra: a la manera de Rabelais. *13*

Oscar Pérez: El responso del rezante. *21*

Graciela A. López: Dos cuentos. *24*

Leónidas Lamborghini: Poemas. *26*

Mario Levin: Introducción del cine, descomposición del campo. *27*

Pascal Bonitzer: Desencuadre. *29*

Ana María Barrenechea: La literatura fantástica. *33*

Witold Gombrowicz y sus traductores: Ferdydurke en español. *37*

Ricardo Zelarayán: Salvar la ropa. *41*

Luis Thonis: La risa del tiempo. *44*

ANEXO: Dinero I

Ramón Alcalde: De judíos, dineros y Bolsas: Drumont, Bloy, Zola, Martel. *51*

Lèon Bloy: La salvación por los judíos. *67*

Emilio Zola: Notas manuscritas para **L'Argent.** *91*

Luis Gusmán: El hombre de los gansos. *97*

Héctor Grisafi: Quaker. *101*

PREFERENCIAS

"La Habana para un infante difunto" de Cabrera Infante *(Luis Chitarroni).* *105*

"El rodaballo", de Günter Grass. *(E.G.)* *106*

"Páginas autobiográficas", de Esteban Echeverría *(L.G.)* *107*

Marcelo Pichon Rivière: Poemas. *108*

Enrique Pezzoni: Silvina Ocampo: la nostalgia del orden. *109*

Omar Borré: La inquisición y los Tegobitos. *113*

Osvaldo Lamborghini: Sonia (o el final). *114*

Néstor Perlongher: Mentira e inconsecuencia. *118*

Silvia Molloy: Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío. *121*

Antoine Berman: El lugar de la traducción. *124*

DESTIEMPO

Papeles de Buenos Aires. *128*

Leonora Carrington: Abajo. *131*

CORREO PERDIDO *139*

Aventúrese a una idea: queremos hacer un SITIO abstemio de la comodidad.
Agradecemos toda colaboración de palabra, palabra de crítica o palabra de reflexión (si le sucede esto último, no deje que se le escape: podría escribir diez libros antes de recuperarla). Palabra inventiva, de ficción, sonámbula, de vigilia o de segunda botella. Palabras, aunque le salgan cruzadas: nuestra pedantería hará que el mérito de su discusión recaiga en nuestro error. Si también usted sabe equivocarse, hágalo en esta dirección: Revista SITIO, Piedras 1664, Piso 2; 1140 Buenos Aires, Argentina.

Aun siendo deseable, toda reproducción, parcial o completa, exige autorización expresa de la revista.

SITIO se terminó de imprimir en:
Gráfica Saavedra. J.A. Salmún Feijoo 1285
Buenos Aires, Argentina, en la primera quincena del mes de diciembre de 1981.

Registro de la Propiedad Intelectual:
En trámite.

Suscripción: 3 números por año.
Argentina: **$ 150.000.-**
Exterior: **u$s 15.**

Distribución:
Librería Viridiana
Corrientes 1145 - Local 26
Buenos Aires.

Entredichos

Suele llamarse editorial a esa especie de prólogo de las revistas en el que la voz se vuelve más grave: llamado a la seducción, declaración de principios, hábito de decir lo que se quiere decir antes de decirlo. Casi nunca lleva firma y se atribuye paradójicamente a los responsables. Hay que revelar que no encontramos quien procurara volverse responsable ausentándose de su nombre. Por lo demás, nadie quería evitar un riesgo bajo la forma de controlar lo que se pueda leer antes de escribirlo. No habiendo entonces editorial, nada impide hacer conocer lo que una editorial habría tachado o acallado.

Las notas que siguen llevan firmas para no sugerir un autor colectivo. Tratan de asuntos ya juzgados, prejuzgados y que, sin embargo, todavía despiertan pasiones y provocan silencios. Asuntos que volvimos a discutir entre todos, a sacudir, a poner en entredicho mientras hacíamos la revista. Aquí se exponen algunos de esos deseos entredichos en aquellas conversaciones.

Jorge Jinkis

No quiero disimular un temor: que florezca un nuevo brote de humanismo, que se le vuelva a ofrecer al hombre-rey-del-universo un nuevo poder, una nueva felicidad, un nuevo placer. Que el hombre ha estallado hace ya mucho tiempo, que vive mutilado en las cuevas de la historia dedicado a la rapiña sobre los cadáveres de algunos pocos cuerpos de sentido que aún yacen en el paisaje cada vez más deshabitado de las religiones, no lo dudo. Pero que en nombre de la intemperie se quiera reunir los fragmentos forjando una nueva forma de la vieja idolatría, me parece una dimisión intelectual. En una doble vertiente, la de responsabilizar a alguna forma social desgraciada de las miserias del hombre, y desconocer que ese hombre sufre de su propia mediocridad y estupidez; o declarar a la violencia utópica, y practicar entonces esa estupidez amparada ahora en una impunidad cretinizante.

La filosofía habla de la totalidad, aun habiendo aislado algún rasgo como esencial; las ciencias se despreocupan de lo esencial y la parcialidad de lo real que las ocupa no les resta derecho sobre su poder creciente que pretende legitimarse por asentarse en la lógica; la religión levanta el lazo necesario entre la estructura de la realidad y las medidas del hombre para hacer luego de ese lazo la medida del hombre. Pues bien, las ideologías a las que se han lanzado y en las que quedaron enlazados la mayoría de nuestros intelectuales hasta lograr que esta palabra adquiera un valor peyorativo, tienen de la filosofía que se ocupan de todo, de las ciencias nada, esto es el olvido de la lógica para hacer de alguna parcialidad la base de un maniqueísmo religioso por su valor absoluto.

Pero el temor no dicta, apenas precipita estas líneas. Y si algunas aclaraciones se vuelven necesarias no es porque la prudencia exije salvedades, sino para que ningún confundido confunda nuestro lugar con alguna precaución circunstancial. ¡Y hemos llegado a la bendita palabra! Casi un dios de nuestro tiempo, invariablemente se la invoca para explicar alguna "servidumbre voluntaria". Omnicomprensiva, la circunstancia es capaz de justificar cualquier cobardía, cualquier debilidad, cualquier impostura. Como una cantera inagotable, en ella se encuentran los mil y un recursos para sustraerse mejor, un tesoro legendario vigilado por más de cuarenta ladrones.

El carácter devastador de estas ideologías en nuestro medio, se puede calcular midiendo el hecho de que su dominio se origina desde lo que se llaman las ideologías políticas, precisamente el lugar donde más falta hace la imaginación. Allí, todo parece ordenarse según la percepción más irreflexiva de las lateralidades del cuerpo: se comienza alzando del montón uno por uno, y se van arrojando hacia los costados bautizados "izquierda" y "derecha". Esta diligencia taxinómica no conoce obstáculo y lo que no encaja también encaja en una categoría residual llamada del "centro", "liberal" o más claramente, pero siempre respetando el valor mágico del tres, "tercera posición", "no alineados" e incluso, pero más cómico, cuando es el alma bella quien se autodefine "independiente".

¿Debiera nuestro ser disolverse en la sensibilidad del vértigo por no hallar su lugar en los agujeros de esta rejilla? Recordamos la extrañeza de un estudiante al comprobar la persistencia de nuestros intereses por la fecha de un primer artículo, época de entusiasmos ahora pasados. Pero no todo tiempo pasado fue mejor ni pasajero. Y ahora hablo para algunos que vienen de afuera y sus socios que para radicar su exilio, recién llegaron al tono "científico" de algún neolacanismo, o a la avispada semiología o a la más moderna crítica literaria. Recién llegaron pero pronto se fueron, ya se están yendo sin haber estado. Mejor abandonar la imaginación y dar algunos pasos en una geometría que la excluye para decir que siempre hemos estado bien afuera del adentro, sin confundir la política con el declaracionismo ideológico de la impotencia política.

Me place recordar que una *política de la cultura* se ha vuelto un sintagma impotente, y aunque la palabra "política" resiste inexplicablemente los anacronismos del pensamiento reglamentado, "cultura" se ha corroído hasta pudrirse. Y sin embargo, si hacemos una cuestión de palabras es porque nos parece posible sostener en la palabra una política consecuente que permita no combatir (¿qué más pediría el síntoma?), sino interpretar ese universo de lenguaje.

¿Cómo entender esto? Ante todo descarto cualquier análisis sobre el poder de las palabras, y el homenaje, se sabe, es la vía más rápida para restarles todo poder. No hay palabra que no *quiera decir*, pero no se alude a esto cuando se habla de sus significados. Hay una larga, accidentada y a veces trabajosa historia que ha ido cons-

truyendo buenas vecindades entre las palabras, privilegiando lazos y congelando sintagmas, consagrando oposiciones, jerarquizando prerrogativas o legitimando afinidades inconfesables. Llamamos significado al *status quo* de estas relaciones entre las palabras. Agreguemos ahora algunas fechas en sucesión cronológica y estaremos tentados de precipitarnos en esos moldes para hallar allí el sentido de la historia, y para desconocer mejor que ese sentido nos justifica y nos consuela de nuestro lugar en esa trama.

Así, las palabras han configurado territorios de fronteras cada vez más irritantes e infranqueables. Su valor emblemático prevalece sobre cualquier otro, indica pertenencia a un grupo y sobre todo son palabras que ahorran palabras: insignias, contraseñas que suministran confort a quien arriesga hacerse representar por ellas. Estas palabras difícilmente equivocan caminos y amistades. Sólo para dar un ejemplo: un discurso que se afirma "materialista" evitará la palabra "creación" por imaginarle una raigambre espiritualista, la palabra "invención" por imaginarle una vocación subjetivista; casi seguro preferirá la honesta y esforzada producción.

Si alguien se equivoca de palabra, la crítica construirá una historia sobre el eje de la traición, y esto en el plano de la política como del arte o de la literatura. Se trata de un invento casi argentino: juzgar algo por lo que no es, ante la impotencia de considerarlo por lo que es. Se observa entonces que el personaje no cumple con las ilusiones públicas, o identificándose con el autor se persiguen incoherencias entre la obra y sus propósitos, o se fuerza al texto para satisfacer la alegoría o se amplía la alegoría para que comprenda cualquier texto. Algunos atrevidos han llegado a cambiar de léxico, pero conservando inalterada la sintaxis. Los suplementos literarios recuperan nombres (de prestigio iba a escribir) para legitimar la reducción de la práctica de leer a una función de asentimiento o de rechazo. Allí, al decir de Beckett, la crítica literaria termina siendo una teneduría de libros. Y el surco del éxito divide los campos de la verdad y del error.

Se introduce entonces la función más siniestra del intelectual: enunciar una política literaria. La denuncia y el reproche serán los canales discursivos de palabras que se esgrimen, agitan, se lanzan o retienen, pero siempre en nombre del realismo. Hay un realismo diestro, y esto significa que una política pragmática ha encontrado en una escritura canallesca un mucamo educado que pasa el trapo de la moral sobre las razones del orden. Pero también hay un realismo siniestro, y esto significa que una ideología se agota en el gesto progresista que evita pagar el precio de las verdades que anuncia: aquí el orden de las razones cederá el paso a una convicción que vacila en su paso por falta de una política. El viejo y fácil recurso de leer el horror fascinado en el objeto más odiado aún se revela eficaz: detrás de la indignación más moral todavía encontraremos al cínico. Por supuesto, no nos creemos afuera del síntoma, pero tampoco nos ahogamos en él. Y no es que promueva una actitud más lúcida o más valiente: ¿quién podría mirar de frente a las palabras? Estamos envueltos y rodeados por ellas, pero esto es algo que podemos saber y actuar en consonancia.

Y sin embargo ocurre lo contrario cuando despojamos a la palabra de su dimensión más verdadera: el angustiante tiempo histórico. A distinguir del historicismo y del relativismo histórico, etiquetas que han ejercido el oportunismo cambiando de palabras como se cambia de vestido: agarrando con las dos manos y poniendo las patas en el agujero. Hay diferencias entre aquel que responde a una llamada cediendo al poder travestista de las palabras y el que entra al vestidor detrás del biombo de las palabras. Pero por desgracia, felizmente se trata siempre de palabras que muestran al disimular. Ocurre que no hay época que haya tenido *su* palabra aunque más tarde, cuando se vuelve una época pasada, se haga posible afirmarlo. Siempre es la palabra la que crea su oportunidad e inaugura un tiempo ingobernable.

¿Cómo devolver este poder a las palabras? ¿Pero no se nos podría acusar de algún ingenuo anacronismo cuando éste parece ser el momento de hablar de las palabras del poder? ¿No debiéramos unirnos al coro unánime que se levanta contra la censura? Pero entonces, ¿ahora no lo habría? Y si la hay, ¿se la estaría criticando según los medios y la medida que esa misma censura permite? Resulta difícil no concluir que la verdad de esta unanimidad actual *contra* la censura reside en el anterior silencio también unánime *sobre* la censura. Seguramente, una de las formas más insidiosas de la censura consiste en pretender elegir entre las más benignas. Por eso Leo-Strauss. Porque sólo es imposible dejar de decir. Coloquemos ahora la fecha de este artículo, 1941, y recordemos la frase de Renan que parece ubicarse en las antípodas: "Sólo dispone de libertad de pensamiento quien pueda estar seguro de que lo que escribe no tiene consecuencia". El antagonismo es sólo aparente y convergen en decirnos que se puede escribir para ocasionar esas consecuencias. No se trata de negar la censura, sino de no confundirla con algunos baches semánticos —pero ni tanto, apenas algunos lugares en blanco en un léxico siempre escaso—, que no explican la impotencia sintáctica de nadie. La censura necesita del adversario de la censura y en estos casos, un rodeo es siempre un atajo.

Hemos tomado el atajo del *Suplemento,* para no complementar los discursos mejor sancionados. También se llamó censura al establecimiento de un censo que permitiría imponer impuestos según los bienes de cada uno del reino y para el bien de todos y del rey. Para hablar con toda la propiedad en la boca, habría que repetir que la violencia es una categoría económica. Pero la economía libidinal no es una metáfora. Por eso comenzamos a hablar del dinero, asunto poco espiritual, como lo muestra Bloy cuando lo identifica al Espíritu Santo. Y ya saben dónde se le apareció éste a Lutero: en el retrete. Pero si un excusado no es para evacuar sospechas, incluiremos hasta la luna del poeta: "Es moneda en mi alforja/ Y en mi ruleta es ficha", dice Lugones.

Recobremos el tono de nuestra voz. En los bordes de un camino suelen amontonarse ruinas que el progreso llama desperdicios. Este es el sitio, no pavimentado, en el que la distancia más corta no dibuja una línea recta. Los rodeos producen la impresión de una deriva, pero es que en los basurales el paisaje humano se vuelve más abigarrado y puede hacerse forzoso avanzar hasta con los codos. ¿Cómo distinguir —en todos los sentidos del término— a la literatura del uso que cada momento histórico hace de los textos para determinar un sentido y encontrarle una función en la cultura? ¿No ocurre acaso que los textos que no pueden ser asimilados por una cultura —un estado de discurso—, y que antes de disolverse en un sentido rebotan como insensatos, son los mismos que terminan por *hacer* la literatura? En algún momento se trataba del escándalo. Pero todavía: el escándalo de trasgredir los límites de una demarcación de géneros, de no compartir el mismo estremecimiento estético, de no recoger el discurso sobre los lugares ya autorizados, de no expresar la realidad o de no ser suficientemente hiperreal, de entretenerse en la pedantería querellante de las elites o

satisfacerse en la complacencia de una mediocridad mayoritaria. El escándalo de una adjetivación estetizante o el de la empresa varonil de un verbo que no se deja distraer. El escándalo de no provocar escándalo... ¡siempre está la literatura traicionando, siempre en proceso! Y no está mal que así sea. Pues la literatura vive de esa imposibilidad de responder a las demandas sociales y del disentimiento con el bien supremo de la moral de turno. ¿Cómo hacer lugar para este no-lugar de lo injustificado?

Ante todo, no haciendo de sitio un sitio único. Pero no hay peligro; hay entre los que hacen esta revista una amistad que no encubre diferencias, que se nutre de ellas. Si la disparidad no se resuelve en eclecticismo, tampoco se reconocerá una "marca de la casa": la discusión aquí abierta se puede prolongar en cualquier parte y puede retornar a la revista desde cualquier parte. Sólo que abrir una discusión no es como se dice para dejar abiertas las cuestiones sino para situarlas mejor. Nuestras diferencias sólo se disimulan durante el tiempo de goce de algunos odios compartidos. Se me ha dicho que es un goce intelectual, pero como no reduzco esta palabra a la práctica de edificar la sociedad desde la fisiología del chisme, aclararé entonces qué entiendo por intelectual.

Por supuesto que no significa inteligencia. Ya hubo gente entusiasmada por la idea de que una idea vale por el entusiasmo que es capaz de despertar. A esto se opone —creo que Valery fue el primero— la valiosa apreciación de que un escritor incluye siempre la idea que él mismo tiene de lo que hace. Asunto poco banal, pues aún persiste la oposición banal entre creación e inteligencia para pensar las relaciones entre la literatura y los discursos sobre la literatura. Hace pocos meses el anuncio de una revista que estaría hecha sólo por pintores, precipitó a algunos críticos hacia los pinceles. ¡Y no eran japoneses! Pero recurramos a otra figura, cuando la palabra "intelectual" designaba la avanzada de una política. Más tarde llegó la palabra "traición" para metonimizar la primera y hablar del miedo o de la pereza por los que un discurso se somete a los prejuicios o estados de ánimo. La expresión "intelectual comprometido" contribuyó al éxito de un término antagónico cuando la difusión de las ciencias llamadas sociales descubre para el conformismo escondites más recónditos e insidiosos que la mala fe. El compromiso que había sucedido al nihilismo se vio desplazado por una pasión de la modernidad: la indiferencia. No es que falte el entusiasmo, pero es eclectico; y no escasea la consecuencia ética pero se resuelve en decepción. Si a esto unimos el sentimiento exacerbado del carácter asocial de la democracia entenderemos la desvalorización creciente de cualquier empresa colectiva y el abandono de la función que se creía trascendente del intelectual: cuando no busca refugio en la fantasía de ser el portavoz de un sector, se inclinará decisivamente hacia una modalidad artesanal. La crisis del intelectual como *intelligentzia* es la crisis del concepto humanista de libertad. Pero en esta huída hay defensa, y simultáneamente resguardo del deseo.

El secreto del intelectual está en su origen, o mejor dicho, en su relación con ese origen. El intelectual es literalmente un provinciano, lo que significa autodidacta, lo que no significa nada salvo el sostén de su creencia en un "solitario aprendizaje de la vida en las regiones de la pasión y de la inteligencia". Su obra se le aparece como fruto del heroísmo y del sufrimiento. El intelectual que se ha arrancado de su origen, que lo ha "traicionado", tampoco pertenece a ninguna otra parte. Este desarraigo encontrará el consuelo de algún reconocimiento. La tensión de la soledad heroica estalla y la novela familiar busca resolverse en la "originalidad" de una escritura o en el dominio de la confrontación pública.

¿Son inevitables estas dos formas de institucionalización? No lo creo, pero la alternativa no deja de levantar sospechas por no detenerse a bautizar lo que un nombre interrumpiría. Palabra proseguida, que no se abruma en la continuidad ligera de las seriedades mejor enroladas ni en la discontinuidad aburrida de la frivolidad estructuralista. Palabra que se prosigue creando la franja de su posibilidad. Suponer esta revista es tal vez una equivocación verdadera, aquella que es capaz de inventar las vías de ese error que inquieta y suscita una respuesta singular.

Eduardo Grüner

Identificar separando, habla de entendimiento.
Superar negando, habla de razón.
Queda el habla literaria que supera redoblando,
crea repitiendo y, por infinitas reediciones,
dice una primera y una sola vez hasta esa palabra
de más en que desfallece el lenguaje.

M. Blanchot

Vestir de utilidad el propio deseo sería como enmascarar una sombra bajo la excusa de que no hay objeto que la produzca.

Esperar la oportunidad de una demanda social, como creer que una respuesta puede erigirse en garantía de alguna verdad.

Inventarse compromisos apresurados, sumergirse en la charca de la moralina.

Transigir, derrotarse.

No hay principios, ni finalidades, que justifiquen la declaración pomposa. Tampoco insatisfacciones que exijan el silencio.

No es obligatorio que la paráfrasis devenga alegoría, ni la elipsis evitación, ni la metáfora pretexto hermenéutico: si el goce estético hace eco a una ética del goce, es imposible acomodarse con las bellas almas, temerosas del deseo que las atraviesa, convencidas de que la belleza es una función del sentido.

No es que la escritura sea soporte de ninguna inocencia: ella es insistencia, amalgama, impureza, rencor, traición, singularidad de lo plural y, más acá de todas las palabras, seducción, es decir una forma de violencia amorosa. Ella conviene a la práctica de una tentación del vacío que se abandona a la magia del desvío. Es ahí donde el terror al error se disuelve en la pasión del *errar*, multiplicación de las ruinas circulares cuyo centro es el espesor de una ausencia.

No, no podría ser inocente la escritura. Kafka, Joyce, Céline, Beckett, Faulkner, Borges, lo mejor —es decir, lo peor— que el habla del siglo ha dado la comprometen en la culpabilidad impertinente de un territorio desmedido para las cartografías de la lengua.

Pero tampoco el que escribe se hace ilusiones: su delito esencial, la irreductible desconfianza en la palabra, justamente lo vuelve ajeno a la inocencia principal del lenguaje: la de creer que representa al mundo.

"Se podría hacer el recuento de todas las palabras por las cuales se sugiere que, para decir lo cierto, es necesario pensar según la medida del ojo". Esta idea tiene la virtud de desnudar el ilusionismo de la escritura como imagen, antiguo y renaciente, tanto casi como la poesía misma; perece que fue el griego Simónides el primero en igualar los métodos de la poesía y la pintura, opinión que luego condensaría Horacio en su célebre expresión *ut pictura poesis.* Pero lo que se impone cómo diferencia

radical en la literatura, ¿no será precisamente la absoluta distancia con la imagen, esa pérdida sobrecogedora de la *unidad* que abre la instancia de lo escrito? Parece que fue también el propio Simónides, curiosamente, el primero en hacerse pagar por sus arranques líricos. Mucho han cambiado los mercados desde que languidecieron las voces de los rapsodas, pero lo que ha permanecido es esa pasión por el *intercambio*: palabras por sentido, palabras por dinero. La moneda de lo comunicable hace a la literatura esclava de las "intenciones", práctica escatológica, donadora de certidumbres. En suma: supervivencia de la ilusión de un porvenir. O, como lo decía Nietzsche, "Temo que no logremos nunca deshacernos de Dios, puesto que aún creemos en la gramática".

No, no podría hacerse ilusiones el que escribe: si la comunicabilidad tiene sus límites, también los tiene el absurdo. Basta con que uno logre hacerse comprender por la cucaracha, dice Kafka. Si alguna vez se la puede interrogar sobre el objeto de su trabajo, a la vez se habrá exterminado al pueblo entero de las cucarachas. El lugar de lo literario –de la "literariedad", como se decía hace un tiempo– es el de esa interrogación. Que no podría coincidir ni con la plena certidumbre ni con la Nada, sino que sobrelleva su vigilia en el acoso insistente de esos dos antagonistas, en permanente estado de *sitio*.

Vacilante rescoldo de equívocos, la escritura sólo comienza realmente en la trascendencia de la oposición entre el puro sonido que se resuelve en musicalidad y el puro sentido que se codifica en Saber; era Valéry, entre los primeros en trabajar la oposición saussuriana, quien caracterizaba la literatura por su forma, diciendo que es ella la que produce el sentido, pero que este significado propio de la forma también hace de ésta lo que sólo tiene por tarea expresar este nuevo sentido. Círculo vicioso o vicio circular, la literatura nunca ha dejado de verse abrumada con la tarea de dar cuenta de cierto estado del mundo, estado de *malestar* casi siempre; pero solamente en momentos privilegiados ha sido capaz de dar cuenta del estado de su propia razón, hurtándole el cuerpo de su letra al asedio de la razón de Estado, que se preocupa más de buscarle siempre nuevos amos que de interrogarla por su servidumbre. Cuando se dice que lo propiamente totalitario del lenguaje se define no tanto por lo que prohibe sino por lo que *obliga* a decir, se puede rescatar en la literatura –es decir, sin distinción de géneros, en la práctica de una escritura– la posibilidad y la voluntad de una *traición* al destino de la lengua, que transforma lo que hay de saber en el lenguaje no en legalidad epistemológica sino en escándalo trágico. No es suficiente, pues, hablar de transgresión, ya que *la* transgresión no existe: su efecto, a lo sumo, es una flexibilización de los límites de la ley, y la literatura, mal que le pese a cierto optimismo telqueliano, no podrá nunca hacer la experiencia de los límites mientras existan límites a su experiencia. No basta que un escritor sea un transgresor si no es capaz de ser un *traidor*, un criminal de la lengua: el Mal, el mal decir, es lo diferente que puede transformar en interesante a una literatura. Otra vez los mismos nombres se me precipitan: cuando Joyce, cuando Kafka, cuando Beckett gritan en la oscuridad, haciéndonos escuchar que es inútil hablar de la Nada pero también que es irrisorio decirlo *todo*, lo que nos están arrojando a la cara es el horror de su haber encontrado el lugar de lo imposible donde se cruzan la fidelidad al propio deseo con la traición y la renuncia a una herencia. ¿Cómo puede ser tan difícil identificar, allí, la asunción de la Muerte como único amo, la desesperada denuncia de una ausencia de origen, y por lo tanto de una autoexclusión de la esperanza en un destino?

Se cree hacerle un favor a la literatura (¿o es a los literatos?) cuando se invoca su "utilidad" social, cuando se convoca en su auxilio a las ideologías, cuando se provoca su inclusión en alguna de las consabidas "prácticas" comunitarias. Pero, ¿no es ella misma lo negativo –si no la negación– de toda utilidad, la aporía de lo ideológico (¿qué decir de los "fascistas" Céline o Pound?), la interpelación de cualquier "práctica" en tanto los sujetos que soportan una práctica se definen porque *hablan*?

Es fácil por este sesgo la precipitación en el imaginario del "arte por el arte", reverso ideológico de lo ideológico. No conozco sino una manera, ella misma quizá paradójica, de resolver esa paradoja: renunciar a "salir" de la contradicción, instalarse en ella como quien se sienta a meditar en una cuerda floja, el abismo abierto a sus pies y el cuerpo comprometido en un riesgo perpetuo, en el alejamiento de cualquier ilusión de conformidad con un saber de lo real, en el rechazo de toda esclavitud pero también de un ejercicio del poder... del *poder decir*, que crea en el otro no un lazo, sino la atadura de una escucha culpabilizada que hace de la obligación del "compromiso" un compromiso con las obligaciones, una componenda deudora de no sé qué imaginería progresista acobardada por sus propios ímpetus parricidas.

La belleza no tiene objeto, pero tiene causa: a veces hay que buscarla –a la belleza y a su causa– mordiendo contra la corriente, lejos de la calidez tranquilizadora de la costa, bajo cielo encapotado, con timón roto. Otras hay más suerte: el hechizo rígido de unas identificaciones, la magia imperturbable de unos nombres, afirman la tierra bajo los pies. ¿Es mejor, tal vez, hacer caso omiso de los ventarrones, sea para dejarse arrastrar o para oponerles un cuerpo narcisista imaginado como heroico? Es difícil decirlo: una respuesta cualquiera no evitaría involucrarse en alguna esperanza totalizadora y finalista. Y como ninguna estrategia parece suficiente para defenderse del goce, se hace insoslayable la necesidad de continuar formulando las preguntas, empezando por una: ¿es este un *sitio* para hacerlas?

Luis Gusmán

Predicar con el ejemplo. La petrificación de la frase nos sumerge inmediatamente en una retórica escolar. Los relatos ejemplares se reproducen, es que el modelo, el ideal, está siempre al alcance de la mano, a la altura de los tiempos. De eso se trata justamente, de qué otra cosa sino del tiempo de los justos. Pasado, presente, futuro, conocen su ubicación como tópicos a los que se retorna una y otra vez a partir de esos relatos ejemplares. Se hablará entonces de picaresca, parodia, utopía.

Estos sitios que nombramos son sólo algunos de los movimientos en que la montura platónica sigue cabalgando. Y no se puede decir que estos términos no rondan, se dedican suplementos enteros a hablar de ellos, esperando quizá la coyuntura apropiada para volver a hablar de la que ronda. Pero ahora más vale alejarla, *sumergirla* en el pasado de la historia. Historia reducida cada día más a una iconografía infantil coagulada en imágenes coloridas y brillantes donde como en los cuentos de hadas siempre *érase una vez*.

Siempre se cuenta una historia sostenida por una "verdad general" que el lector está exhortado a aplicar a su vida. Verdad que se extrae de una reserva social, patrimonio cultural, sentido común. Fundada en la legibilidad más absoluta opera como un sistema de valores duales que impone *un* sentido del que se desprende la necesidad de elegir en cada circunstancia de la vida uno de los términos que propone dicho sistema de valores. O bien, historias paralelas que a manera de espejo contraponen relatos para dejar caer como resto algún ejemplo o groseras alegorías en las que, mediante ese procedimiento, alguien pretende siempre *salvar la cabeza*.

Erase una vez. Y basta precipitar la frase para que desde las sombras aparezcan las almas hamletianas a las que el fantasma de la culpa sume en cavilaciones infinitas. Porque entonces ¿de quién es la calavera que, con su peso, hunde esas manos en aguas que, por manchadas que estén, por personajes bíblicos que representen, no nos impide evocar aquella corriente que viene de la lengua y que dice que para poder pescar hay que arremangarse? Pero, como se sabe, la correntada arrastra cualquier basura, y en ese río revuelto la recuperación del pasado es la ganancia que flota como salvavidas posible para que la picaresca tienda sus redes para aquietar en ellas la pesadilla de la historia.

Por eso la picaresca debió ocupar el lugar del populismo que replegó su retórica en función del avance de la censura que operaba sobre lo más explícito, dejando caer su peso sobre aquella literatura que describía en su trama la "realidad". Realismo que pretende hacer coincidir la realidad puntualmente con un discurso y que, por lo mismo, se refugió en la picaresca que le permitía referirse a la historia desde el presente en una versión que relataba como error, como equivocación, lo sucedido en el pasado.

En la narración picaresca, el pasado es el tiempo de las debilidades, del deambular, de las tribulaciones. En el relato picaresco, el personaje ha logrado en el presente cierto grado de respetabilidad, de bienestar, y vuelve su mirada hacia un pasado aventurero, hacia sus orígenes marginales: entonces él no se reconocía en el desorden del mundo, era un inocente, su bella alma tropezaba así con todos los abusos, luchaba con todos los poderes opresivos. Para el narrador picaresco, el presente es el tiempo del descanso, de la experiencia al fin ganada, de la integración lograda en el orden social. Por lo tanto se referirá a su pasado con ironía, condescendencia, compasión y alegría. Pero un relato de tales características exige un destinatario, un confidente al que es preciso hacer cómplice indulgente. *Erase una vez* la historia que todos querían leer, escuchar, que reflejase a toda una generación con sus ideales aplastados, en cenizas, pero ideales al fin. Sin duda la tarea no es difícil, el hombre es un animal de olvido.

Tratando de preservar la unidad de la historia, los procedimientos literarios mencionados se convierten en metáforas ("la máquina del tiempo") para viajar a través de ella. *Ir de un lado a otro de la historia* es la meta a seguir para demostrar que la existencia de la historia escapa a los efectos de la repetición. En estos viajes "el conocimiento histórico permanece intacto, lo que varía es la percepción de los medios que tienden a él: *la posición del lenguaje*". La literatura se convertirá entonces en uno de esos modos de percepción. Hoy por hoy, estructuralismo de por medio, se puede admitir "modernamente" que varíen las posiciones del lenguaje.

No es en vano introducir aquí entonces la utopía que ya había hecho su aparición por el tópico del viaje: un mensaje que debe llegar a destino. Si bien ella puede apelar a cualquier género, es el ensayo el que la expresará mejor, ya que evita las ambigüedades propias de la ficción. Este mensaje debe ser verosímil para alcanzar los fines didácticos y morales que intenta transmitir. Es decir, la escritura no debe servir como obstáculo a la doctrina utópica que se quiere hacer conocer. "Pensamiento plasmado en realidades sociales que debe ser transmitido con claridad y verosimilitud". Independientemente que la utopía sea o no realizable, es fundamental su *expresión* para provocar el deseo de reforma que es siempre su objetivo último y que, por ello mismo, aparece en su principio.

Si bien utopía se define etimológicamente como *ningún lugar*, ese mensaje y la manera como se transmite es el que le da uno y bien definido, aunque sea bajo la forma de utopía negativa o antimodelo, o eutopía, modelo ideal pero posible de realizarse.

El mensaje utópico sacrifica la escritura en función de la doctrina. Y en tanto el creador de utopías aspira a ideales reformistas no puede dejar de recurrir al ejemplo que, según las reglas de la utopía, debe entrar dentro de los límites de la responsabilidad moral, ya que su modelo aparece como el ejemplo de los ejemplos. La utopía encuentra en la "realidad" el límite mismo de su modelo, aunque más no sea para invertirla (en esas ficciones en que el *absurdo* contamina el mensaje), para hacer del contraste, según la regla aristotélica, el recurso preciso para resaltar mejor el defecto.

Así la utopía se ubica dentro de los relatos ejemplares dirigidos a un lector virtual, tendiendo a demostrar la validez de una doctrina. Se trata de persuadir a alguien de una verdad esencial y de modificar su comportamiento a partir de contarle una historia. En dichos relatos, los niveles se articulan jerárquicamente: un nivel narrativo en que se presenta la historia, un nivel interpretativo unívoco que comenta la historia dándole un sentido y un nivel pragmático que hace derivar del sentido una regla de acción bajo la forma de un imperativo.

Una literatura que por la posibilidad de teñirse de cualquier sentido por su *escritura*, es imposible de incluir en los relatos ejemplares ya que esa escritura la arroja a un lugar cualquiera donde se vuelve inútil hacer algún cálculo sobre ella. Es por eso que tal literatura resiste a los embates de la interpretación que pretende adjudicarle *un sentido*. Su existencia es su imposibilidad misma, que no debe ser confundida ni con la impotencia ni con el fracaso, salvo pensar que ella se proponga algo determinado, o el hecho de adjudicarle una misión encontrando un objeto para intercambiar en su camino. La literatura no tiene ningún destino; se diría que lo encuentra, desde Mallarmé, en esa manera de disponerse que suprime a aquel mismo que la realiza.

La diferencia que la literatura impone no tiene por qué ponerse de acuerdo con ningún medio *sociocultural* por más que ello flote en el ambiente. Ni tampoco con fantasmas ecológicos que acompañan predicciones apocalípticas que, en su reverso, no pueden escapar a ideales de redención que, como se sabe, comprometen el mundo entero. Tal vez por eso se habla de una literatura de *post*.

Acordar que se está *firme* en algún lado simplemente por no estar de la vereda de enfrente, es demasiado para sostener algún acuerdo que se quiera establecer sobre alguna diferencia. No se trata entonces de ningún frente literario. Y la letra que habla de *la frente marchita* retoma en la figura del quiasmo y marca *en ese movimiento* una ilusión que sólo puede evocarse bajo la forma de la nostalgia, ya que siempre estuvo cargada de sentimientos y sabemos qué lugar le toca al semejante cuando se trata de un discurso sentimental.

No es pues el adentro y el afuera lo que está en juego ya que basta soltar el hilo, no el de la historia justamente, para saber que el nudo no tiene principio ni fin. Es entonces que la literatura de *post* vendría a ocupar el lugar justo en que se la espera desde *afuera* para "pensar" este *adentro*. Erase una vez una literatura de la dispersión, "agrupémonos ahora en busca de la unidad", que por básica que sea para unos y necesaria

traición / transgresión

para otros, no deja de caer en ese lugar en que el discurso del amo la espera.

Porque la cifra se vuelve insoportable es que pasa de boca en boca sin saber que pasa por la boca. El decir estoico ya lo enunciaba de esa forma: si un carro pasa por la boca, un carro pasa por la boca. ¿Sabemos qué es lo que pasa por la boca cuando la cifra insoportable retorna? Porque basta que pase una palabra, una cualquiera, para hacer un nudo en la garganta y esa palabra *muda* llega a veces por donde menos se la espera, y basta evocar ese teatro de máscaras del joven Gide tal como lo sitúa *la letra y el deseo*, para saber que esa muerte que esperaba hiciera su entrada por el lado del patio, ya había entrado en escena por el lado del jardín. ¿Y para qué otra cosa sino para señalar su sitio que ni siquiera es ya necesario que esté vacío? Basta que esté numerado. O, por mejor decir ¿no es la muerte misma el número de los sitios?

Escribir entre líneas, un arte olvidado.

LEO STRAUSS

Un autor extraño a la modernidad, ni positivista ni romántico, ni marxista ni estructuralista, ni fenomenólogo ni historicista, escribe en alemán y en inglés para hacer retornar las preguntas de los Antiguos sobre las relaciones entre el hombre y la ciudad. La política vuelve entonces a descubrirse como un campo que no es ajeno a la verdad, y como la práctica de una imposibilidad entre la filosofía (en un sentido no profesoral) y el fundamento de la sociedad. Más interesante que catalogar a esta concepción de racionalista, es dejarse invitar por sus sugerencias y someter a las pruebas de la crítica sus elementos esenciales: ¿por qué torsión una pregunta filosófica que se había vuelto histórica, regresa en la historia de la filosofía por el sesgo político de los comentarios de textos?

Porque se escribe como se lee, responde Leo-Strauss. Estudiando algunos escritores antiguos, el autor cree reconocer en ellos la vigencia de una concepción sobre la relación particular entre la sociedad y la búsqueda de la verdad: si la filosofía (o ciencia) es la tentativa de reemplazar la opinión por el conocimiento, y la opinión (la aceptación de la opinión) es el elemento de la sociedad, la filosofía (o ciencia) es la tentativa de disolver el elemento en el que la sociedad respira. Por supuesto, es posible respetar la opinión sin aceptarla, pero quienes sotengan esta concepción y conserven el deseo de decir la verdad que saben, se verán llevados a escribir de una manera particular, y distinguirán una enseñanza esotérica de una enseñanza exotérica, socialmente útil. Así es como Borges lee el Biathanatos *de John Donne y opone a su finalidad exotérica de paliar el suicidio –propósito piadoso y consecuente con una religión del amor–, la indicación fundamental, esotérica, de que ese Dios, "ávido de no ser, habría fabricado el universo para fabricar su patíbulo".*

El crimen, el suicidio, la religión y el odio no resultan soportes desmesurados para situar la vigencia de esta reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la política y los límites de la filosofía. Pero que nadie se confunda: el autor no habla de pensadores que han debido disimular su pensamiento, sino de una incompatibilidad entre la filosofía y la sociedad política que ha engendrado un arte de escribir.

Es insuficiente decir que la censura es autocensura y para saber que la política no es toda la realidad de la censura, alcanza con descubrir que la política puede prohibirse pero no censurarse. La realización más perfecta de la censura es hablar de la censura para no decir otra cosa. *La censura es inherente a todo decir verdadero, y la persecución puede venir a doblar esa censura. De hecho, Leo-Strauss (Alemania 1899-Estados Unidos 1973) se ocupa de cuestiones largamente desatendidas en sus libros sobre los pensadores árabes o judíos de la Edad Media, sobre Spinoza, Machiavello, Tucídides, Aristóteles, Platón, Hobbes, y Sócrates. Algunos de sus títulos:* Philosophie und Gesetz: Beiträge zum Verständnis Maimunis und seiner Vorlaüfer, *Berlin, edit. Schocken:* On Tyranny: An Interpretation of Xenophon's Hiero, *New York, edit. Political Science;* Persecution and the Art of Writing, *Glencoe, Free Press;* Socrates and Aristophanes, *New York, Basic Books;* Liberalism Ancient and Modern, *New York, Basic Books;* The argument and the Action of Plato's Laws, *Chicago, Univ. of Chicago Press. La bibliografía completa del autor figura en* Political Philosophy. Six Essays by Leo Strauss, *ed. Hilail Gildin, New York.*

J. J.

Con frecuencia el vicio resultó ser un emancipador del espíritu, y éste es uno de los hechos más humillantes pero al mismo tiempo más indiscutibles de la historia.

W. E. H. Lecky

I

Son numerosos los países que hasta hace aproximadamente una centena de años gozaron de una libertad de discusión pública prácticamente completa, y encuentran ahora esa libertad reprimida y reemplazada por la coerción: la palabra debe alinearse según las concepciones que el gobierno considera oportunas o que sostiene seriamente. Vale la pena examinar brevemente el efecto de esta coerción o persecución sobre los pensamientos y sobre las acciones.

Gran parte de la población, probablemente la mayoría de la joven generación, acepta como verdaderas las concepciones patrocinadas por el gobierno, sino desde el comienzo, al menos después de un tiempo. ¿Cómo ha sido convencida esta gente y cómo juega el factor tiempo? No fue convencida por la coerción, pues ésta no entraña la convicción: simplemente pavimenta el camino a la convicción reduciendo la contradicción al silencio. Lo que se llama libertad de pensamiento en muchos casos equivale, y en la práctica incluso consiste en ser capaz de elegir entre dos o tres puntos de vista diferentes, presentados por una pequeña minoría de personas que son escritores u oradores públicos. Si esta elección se vuelve imposible, queda destruida la única forma de independencia intelectual de la que mucha gente es capaz, y ésta es la única forma de libertad de pensamiento que tiene una importancia política. La persecución es entonces la condición indispensable para el buen funcionamiento de lo que se podría llamar la "lógica de caballo" (*lógica equina*). De creer a Parménides, ese filósofo tirado por los caballos, o de creerles a los Houyhnhnms de Gulliver, no se puede decir, o no se puede decir razonablemente "la cosa que no es"; dicho de otro modo, las mentiras son inconcebibles. Esta lógica no es propia de los caballos o de los filósofos tirados por los caballos, pero determina, aunque de una manera un poco modificada, el pensamiento de muchos hombres corrientes. Estos admitirán como obvio que el hombre puede mentir y que miente. Pero agregarán que las mentiras tienen la vida breve y no resisten a la prueba de la repetición –aún menos a una repetición constante– y que entonces una repetición constantemente repetida y nunca contradicha debe ser verdadera. Según otra línea de razonamiento, una proposición emitida por un individuo ordinario puede ser mentirosa, pero la verdad de una proposición emitida por un hombre responsable y respetado, y por lo tanto, en particular, por un hombre que ocupa una alta posición de responsabilidad o de prestigio, es moralmente cierta. Estos dos entimemas conducen a la siguiente conclusión: la verdad de una proposición que es constantemente repetida por el jefe del gobierno, y que nunca es contradicha, es absolutamente cierta.

Esto implica que en los países en cuestión, todos aquellos cuyo pensamiento no sigue las reglas de la lógica de caballo, en otros términos, todos aquellos que son capaces de un pensamiento verdaderamente independiente, no pueden ser llevados a aceptar las concepciones patrocinadas por el gobierno. Así entonces, la persecución no puede impedir el pensamiento independiente. Ni siquiera puede impedir la expresión del pensamiento independiente. Pues es tan verdadero hoy como hace más de dos mil años que se puede sin peligro decir la verdad que se sabe a personas conocidas, benevolentes y dignas de confianza o, más precisamente, a amigos razonables. La persecución no puede incluso impedir la expresión pública de la verdad heterodoxa, pues un hombre de pensamiento independiente puede expresar sus concepciones en público sin sufrir por ello, en tanto lo haga con circunspección. Puede incluso hacerlas imprimir, en tanto sea capaz de escribir entre líneas.

La expresión "escribir entre líneas" indica cuál es el tema de este artículo. Pues la influencia de la persecución sobre la literatura reside en obligar a todos los escritores que sostienen ideas heterodoxas a desarrollar una técnica de escritura particular, a la que nos referimos cuando hablamos de escribir entre líneas. Esta expresión es visiblemente metafórica. Intentar traducirla a un lenguaje no metafórico, sería partir al descubrimiento de una *terra incognita*, de un continente cuyas dimensiones son aún inexploradas y que ofrecería amplias perspectivas a investigaciones muy curiosas e incluso muy importantes. Se puede decir, sin temor de ser inmediatamente convencido de grave exageración, que el único trabajo preparatorio que pueda guiar al explorador de este continente permanece sumergido en los escritos de los retóricos de la Antigüedad.

Volvamos a nuestro tema, y consideremos un ejemplo simple que, tengo razones para creerlo, no está tan alejado de la realidad como podría parecerlo en una primera instancia. Sea un historiador vivo en un país totalitario; es un miembro generalmente respetado y no sospechoso del único partido existente. Podemos fácilmente imaginar que sus investigaciones lo han llevado a dudar de la validez de la interpretación oficial de la historia de la religión. Nadie podría impedirle publicar un ataque apasionado contra lo que él llamaría la concepción liberal de la cuestión. Evidentemente, necesitaría primero exponer la concepción liberal antes de atacarla; lo haría de esa manera tranquila, no espectacular, un poco aburrida que parece de las más naturales; utilizaría muchos términos técnicos, haría muchas citas y dedicaría una importancia indebida a detalles insignificantes; daría la impresión que olvida la guerra santa de la humanidad por las querellas mezquinas de los pedantes. Sólo al llegar al corazón de la argumentación escribiría tres o cuatro frases de ese estilo conciso y vivo que es apto para detener la atención de los hombres que aman pensar. Este pasaje central expondría la posición de los adversarios con mayor claridad, fuerza y nitidez implacable que la que nunca se usó en los más bellos días del liberalismo, pues dejaría silenciosamente caer todas las estúpidas excrecencias de la creencia liberal que habían podido prosperar en la época en la que el liberalismo, habiendo triunfado, comenzaba por esta misma razón a adormecerse. Un joven y razonable lector entrevería allí por vez primera el fruto prohibido. El ataque –el cuerpo de la obra–, consistiría en virulentas expansiones de las opiniones más virulentas extraídas del o de los libros santos del partido en el poder. El joven lector inteligente, siendo joven, había sido hasta allí más o menos seducido por esas opiniones inmoderadas; ahora no experimentaría sino disgusto e incluso, habiendo gustado del fruto prohibido, aburrimiento. Releyendo el libro por segunda o tercera vez, descubriría, en la disposición misma de las citas de los libros de referencia, complementos significativos a algunas proposiciones concisas que había hallado en el centro de la suficientemente breve primera parte.

Así, la persecución da nacimiento a una técnica de escritura particular, y de esta forma a un tipo particular de literatura, donde la verdad sobre todos los puntos de importancia está presentada exclusivamente entre líneas.

Esta literatura no se dirige a todos los lectores, sino sólo a los lectores inteligentes y dignos de confianza. Tiene todas las ventajas de la comunicación privada sin tener su mayor desventaja: no alcanzar más que a las personas conocidas del escritor. Tiene todas las ventajas de la comunicación pública sin tener su mayor desventaja: la pena capital para el autor. Pero ¿cómo un hombre puede lograr el milagro de hablar, en una publicación, a una minoría, permaneciendo silencioso para la mayoría de sus lectores? Lo que vuelve posible esta literatura puede expresarse en el axioma siguiente: los hombres incapaces de pensar son lectores descuidados, y sólo los hombres capaces de pensar son lectores atentos. Por eso un autor que desee dirigirse únicamente a hombres capaces de pensar debe escribir de tal modo que sólo un lector muy atento pueda descubrir el sentido de su libro. Pero –se objetará– puede haber hombres perspicaces, lectores atentos, que no son dignos de confianza y que, habiendo descubierto al autor, lo denunciarán a las autoridades. En realidad, esta literatura sería imposible si no hubiera un fondo de verdad en la palabra de Sócrates según la cual la virtud es conocimiento, y entonces los hombres capaces de pensar, en tanto tales, no son crueles sino dignos de confianza.

Según otro axioma, que sin embargo sólo tiene sentido en tanto la persecución permanece en los límites del procedimiento legal, un escritor cuidadoso de inteligencia normal es más inteligente que el más inteligente de los censores. Pues el peso de la prueba descansa sobre el censor. Es él, o el acusador público, quien debe probar que el autor sostiene o ha emitido opiniones heterodoxas. Para lograrlo debe demostrar que ciertas deficiencias literarias de la obra no se deben al azar, sino que el autor ha empleado deliberadamente tal expresión ambigua o tal frase mal construida. Dicho de otro modo, el censor no sólo debe probar que el autor es inteligente y buen escritor en general (pues un hombre que comete intencionalmente equivocaciones por escrito debe poseer el arte de escribir) sino, por sobre todo, que estaba en el nivel habitual de sus capacidades cuando escribía los pasajes incriminados. Pero, ¿cómo probar tal cosa si incluso Homero dormita de tiempo en tiempo?

II

En el pasado, el pensamiento independiente ha sido a menudo reprimido. Es razonable suponer que las épocas anteriores han producido proporcionalmente tantos hombres capaces de un pensamiento independiente como los que hoy encontramos, y que al menos algunos de esos hombres combinaban el entendimiento con la prudencia. Así, uno puede preguntarse si algunos de los más grandes escritores del pasado no han adaptado su técnica literaria a las exigencias de la persecución, y presentado exclusivamente entre líneas sus ideas sobre las cuestiones más cruciales.

Lo que nos impide considerar esta posibilidad y más aún considerar las cuestiones que allí se anudan, son ciertos hábitos debidos, o ligados, a un progreso comparativamente reciente de la investigación histórica. A primera vista ese progreso resulta de la aceptación general y de la aplicación ocasional de los siguientes principios. Se exige que cada período del pasado deba ser comprendido por él mismo y no juzgado según patrones que le son extraños. Cada autor debe, en lo posible, ser interpretado en y por sí mismo; ningún término de importancia debe ser utilizado en la interpretación de un autor que no pueda ser traducido literalmente en su propio lenguaje, y que no haya sido utilizado por él o no haya sido de uso común en su tiempo. Las únicas presentaciones de las ideas de un autor que pueden ser tenidas por verdaderas son las que están justificadas en definitiva por sus propias declaraciones explícitas. Este último principio es decisivo: parece excluir *a priori* de la esfera del saber humano aquellas ideas de un autor antiguo que están indicadas exclusivamente entre líneas. Pues si un autor no se cansa de afirmar explícitamente en cada página de su libro que *a* es *b* pero indica entre líneas que *a* no es *b*, el historiador moderno exigirá aún pruebas explícitas que muestren que el autor creía *a* diferente de *b*. Es imposible administrar tales pruebas y el historiador moderno triunfa: rechazará toda lectura entrelíneas como conjetura arbitraria o, si es perezoso, la admitirá a título de conocimiento intuitivo.

La aplicación de esos principios ha tenido importantes consecuencias. Hasta no hace mucho tiempo –hombres actualmente vivos pueden aún recordarlo– mucha gente, guardando en el espíritu tales declaraciones famosas de Bodin, Hobbes, Burke, Condorcet, creían en una diferencia de concepción fundamental entre el pensamiento político moderno y el de la Edad Media y la Antigüedad. La generación actual aprendió de uno de los más famosos historiadores de nuestro tiempo que "a partir al menos de los juristas del siglo segundo hasta los teóricos de la Revolución francesa, la historia del pensamiento político es continua, cambiante en su forma, modificándose en su contenido, pero siempre la misma en sus concepciones fundamentales" (Carlyle). Hasta mediados del siglo XIX se pensaba que Averroes había sido hostil a toda religión. Renan combatió con éxito esta idea, hoy tratada como leyenda medieval, y los sabios actuales consideran a Averroes un musulmán leal y creyente. Los autores de otrora habían creído que "la abrogación del pensamiento religioso y mágico" era característica de la actitud de los médicos griegos. Un autor más reciente afirma que "los médicos hipocráticos... en tanto hombres de ciencia abrazaron un dogma sobrenatural" (L. Edelstein). Lessing, uno de los más profundos humanistas de todos los tiempos –en quien la erudición, el gusto y la filosofía se combinaban en un grado extremadamente raro–, estaba convencido de que existen verdades que no deben o no pueden ser proferidas y creía que "todos los antiguos filósofos" habían distinguido entre su enseñanza exotérica y su enseñanza esotérica. Desde que el gran teólogo Schleiermacher afirmó, gracias a un argumento de una competencia inusitada, la tesis de la unidad de la enseñanza platónica, la cuestión del esoterismo de los antiguos filósofos se ha reducido en la práctica a la del sentido de los "discursos exotéricos" de Aristóteles. Desde ese punto de vista, uno de los más grandes humanistas del presente afirma que la atribución de una enseñanza secreta a Aristóteles es "evidentemente una invención tardía que tiene su origen en el espíritu del neopitagorismo" (Lessing). Según Gibbon, Eusebio "confiesa indirectamente que ha relatado todo lo que podía contribuir a la gloria y suprimido todo lo que podía tender a la vergüenza de la religión". Según un historiador contemporáneo, "el juicio de Gibbon según el cual *La Historia eclesiástica* es groseramente injusta, es en sí un veredicto de toma de partido" (J.T.Shotwell). Hasta fines del siglo XIX muchos filósofos y teólogos tenían a Hobbes por un

ateo. Ahora, muchos historiadores rechazan tácita o expresamente esta idea; un pensador contemporáneo, que considera que Hobbes no era exactamente un hombre religioso, percibe en sus escritos los lineamientos de una filosofía neo-kantiana de la religión. Montesquieu mismo, así como algunos de sus contemporáneos, hallaba bueno y aun maravilloso el plan del *Espíritu de las leyes*; Laboulaye creía que la aparente oscuridad de ese plan, así como sus otras deficiencias literarias aparentes, se debían a la censura y a la persecución. Uno de los principales historiadores actuales del pensamiento político, sin embargo, afirma que "no hay en verdad mucha coherencia en el contenido", que "la cantidad de detalles sin pertinencia es extraordinaria" y que "no se puede decir que *El Espíritu de las leyes* de Montesquieu tenga el menor arreglo" (G.H. Sabine).

Esta elección de ejemplos, que no es arbitraria, muestra que la diferencia típica entre ideas antiguas e ideas más recientes no se debe sólo al progreso de la exactitud científica, sino que además tiende a un cambio más fundamental en el clima intelectual. Durante algunos de estos últimos decenios la tradición racionalista, común denominador de las ideas antiguas, y que ejercía aún su influencia sobre el positivismo del siglo XIX, ha sido de más en más transformada o totalmente rechazada por más y más personas. Saber si, y en qué medida, ese cambio debe ser tenido por un progreso o un retroceso, es una cuestión que sólo el filósofo puede responder.

Una tarea más modesta se impone al historiador. Exigirá simplemente, y a justo título que, a despecho de todos los cambios que se han producido o se producirán en el clima intelectual, la tradición de la exactitud histórica sea mantenida. En consecuencia, no aceptará un patrón arbitrario de exactitud que podría excluir *a priori* del saber humano los hechos más importantes del pasado, pero adaptará las reglas de método que guían su investigación a la naturaleza de su tema. Seguirá entonces reglas como estas: leer entre líneas está estrictamente prohibido en todos los casos en que el resultado sería menos exacto que si no se lo hiciera. Sólo es legítima una lectura entre líneas que parta de una consideración exacta de las declaraciones explícitas de un autor. El contexto donde se encuentra una proposición, el género literario de la obra entera así como su plan, deben ser perfectamente comprendidos antes que una interpretación de esta proposición pueda razonablemente pretender ser adecuada o aun correcta. No tenemos el derecho de suprimir un pasaje o de corregir el texto mientras no se hayan considerado todas las posibilidades razonables de comprenderlo tal como es, siendo una de esas posibilidades que el pasaje sea irónico. Si un maestro en el arte de escribir comete equivocaciones de las que se avergonzaría un estudiante inteligente, es razonable suponer que son intencionales, especialmente si el autor discute, aunque sea de pasada, la posibilidad de equivocaciones intencionales en los escritos. Las ideas del autor de un drama o un diálogo no deben, sin previa prueba, ser identificadas a las ideas expresadas por uno o varios de sus personajes, o a las ideas sobre las que están de acuerdo todos sus personajes, o sus personajes simpáticos. La opinión real de un autor no es necesariamente idéntica a la que expresa en la mayoría de los pasajes. En síntesis, no hay que confundir la exactitud con el rechazo, o la incapacidad de ver el bosque para no ver más que los árboles. El historiador verdaderamente exacto tomará su partido de la diferencia que hay entre marcar un punto o probar a casi todo el mundo que se tiene razón, y comprender el pensamiento de los grandes escritores del pasado.

Se debe entonces contar con que leer entre líneas no conduce a un acuerdo completo entre todos los sabios. Si hay allí una objeción a la lectura entre líneas en tanto tal, se puede responder que los métodos generalmente en uso actualmente no han llegado tampoco a un acuerdo unánime ni siquiera amplio, sobre puntos muy importantes. Los historiadores y filólogos del último siglo estaban inclinados a resolver los problemas literarios recurriendo a la génesis de la obra de un autor e incluso a la génesis de su pensamiento. Las contradicciones o divergencias en un libro, o de un libro a otro del mismo autor, eran consideradas como pruebas de que su pensamiento había cambiado. Si las contradicciones sobrepasaban cierto límite, se decidía a menudo sin prueba externa que una de las obras era apócrifa. Desde hace algún tiempo este procedimiento está bastante desacreditado; muchos sabios retornan a una actitud más prudente con respecto a la tradición literaria y se muestran menos impresionados por los datos puramente internos. No por ello el conflicto entre los tradicionalistas y los hipercríticos ha sido resuelto. Los tradicionalistas pueden mostrar en casos importantes que los hipercríticos no han demostrado sus hipótesis; pero, incluso si todas las respuestas sugeridas por los hipercríticos debieron revelarse falsas finalmente, las cuestiones que los separaron de la tradición y los empujaron a adoptar un nuevo camino testimonian a menudo de una cierta conciencia de dificultades que no turban el sueño del tradicionalista típico. Si se quiere encontrar una respuesta adecuada a las más serias de esas cuestiones, es necesario reflexionar metódicamente sobre la técnica literaria de los grandes escritores del pasado por el carácter típico de los problemas literarios en cuestión: oscuridad del plan, contradicciones en un libro o de un libro a otro del mismo autor, omisiones de importantes etapas de la argumentación, etc. Tal reflexión trasciende necesariamente los límites de la estética moderna y aun de la poética tradicional y creo que obligará tarde o temprano a los investigadores a tener en cuenta el fenómeno de la persecución. Para mencionar algo que no es más que otro aspecto del mismo problema, se observa a menudo un conflicto entre una interpretación tradicional, superficial y doxográfica de un gran escritor del pasado, y una interpretación monográfica, más inteligente y más profunda. Serán ambas exactas en la medida que estén justificadas por declaraciones explícitas del autor en cuestión. Sin embargo, son pocos los que en la hora actual encaran la posibilidad de que la interpretación tradicional refleje la enseñanza exotérica del autor, mientras la interpretación monográfica se detiene a medio camino entre su enseñanza exotérica y su enseñanza esotérica.

La investigación histórica moderna, nacida en un tiempo en que la persecución se había convertido más en objeto de recuerdos confusos que en una experiencia coactiva, ha neutralizado e incluso destruido una tendencia más antigua de los grandes escritores a leer entre líneas, o a conceder más peso a su propósito fundamental que a las ideas que más a menudo expresaban. Toda tentativa para hacer revivir la concepción antigua en esta era de historicismo choca con el problema de los criterios que permitirían distinguir una lectura entre líneas legítima de una ilegítima. Si es verdad que hay una correlación necesaria entre la persecución y el hecho de escribir entre líneas, entonces existe un criterio negativo necesario: el libro en cuestión debe haber sido escrito en una época de persecución, es decir, en un tiempo en que una u otra ortodoxia política o religiosa era impuesta por la ley o la costumbre. Un criterio positivo es el siguiente: si un escritor de talento, dotado de un espíritu claro y de un perfecto conocimiento de la concepción ortodoxa y todas sus ramificaciones, contradice subrepticiamente y como

al pasar una de las presuposiciones o una de las consecuencias de la concepción ortodoxa, reconociéndola y sosteniéndola explícitamente en todas las otras partes, podemos suponer razonablemente que él se oponía al sistema ortodoxo en tanto tal, y debemos ponernos a estudiar su libro entero con mucho más cuidado y menos ingenuidad de lo que jamás lo habíamos hecho. En algunos casos poseemos pruebas explícitas de que el autor ha indicado sus opiniones sobre los temas más importantes exclusivamente entre líneas. Tales declaraciones, sin embargo, no se encuentran habitualmente en el prefacio de un libro u otros lugares llamativos. Y corremos el riesgo de no observarlas, menos aún comprenderlas, si nos atenemos al candor o sinceridad que prevalecen en la concepción de la persecución y en la actitud hacia la libertad de palabra en el curso de los tres últimos siglos.

III

El término persecución recubre una gran variedad de fenómenos, desde los más crueles, representados por la Inquisición española, a los más benignos, como el ostracismo social. Entre esos dos extremos se sitúan los tipos más importantes desde el punto de vista de la historia literaria e intelectual. Se encuentran ejemplos en la Atenas del siglo V y IV antes de JC, en ciertos países musulmanes al comienzo de la Edad Media, en la Holanda y la Inglaterra del siglo XVII y en la Francia y la Alemania del siglo XVIII, todos períodos comparativamente liberales. Pero una ojeada a las biografías de Anaxágoras, Protágoras, Sócrates, Platon, Xenofon, Aristóteles, Avicenas, Averroes, Maimónides, Grotius, Descartes, Hobbes, Espinoza, Locke, Bayle, Wolff, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Lessing y Kant, y en algunos casos una ojeada a los títulos de sus libros, es suficiente para mostrar que ellos han conocido o sufrido, al menos durante una parte de su vida, una clase de persecución más tangible que el ostracismo social. No olvidemos tampoco el hecho, no suficientemente subrayado por las autoridades, de que persecución religiosa y persecución de la investigación intelectual libre no son idénticas. Hubo tiempos y países en que todas las confesiones o al menos gran parte de ellas eran admitidas, pero en los que la investigación intelectual libre no lo era.

La actitud que un hombre adopta con respecto a la libertad de discusión pública depende de manera decisiva de lo que piensa de la educación popular y sus límites. Hablando en general, los filósofos premodernos desde este punto de vista eran más reticentes que los filósofos modernos. A partir de alrededor de la mitad del siglo XVII un número creciente de filósofos heterodoxos que habían sufrido persecuciones publicaron sus libros no sólo para comunicar sus pensamientos sino también porque querían contribuir a abolir la persecución en tanto tal. Creían que la represión de la investigación libre y de la publicación de los resultados de la investigación libre era un accidente debido a un defecto de constitución del cuerpo político, y que el reino de las tinieblas generales podría hacer lugar a la república de las luces universales. Esperaban ver llegar un tiempo en que gracias a los progresos de la educación popular, sería posible una libertad de palabra prácticamente completa o –para exagerar con el objetivo de clarificar– un tiempo en el que no haría mal a nadie escuchar alguna verdad cualquiera que fuera. Disimulaban sus ideas justo lo suficiente para premunirse lo más posible de la persecución; si hubieran sido más sutiles habrían estado contra sus propias intenciones, las de esclarecer a un número cada vez mayor de personas que no eran filósofos potenciales. Por eso es relativamente fácil leer entre líneas en sus libros. La actitud de un tipo más antiguo de escritores era fundamentalmente diferente. Creían que el abismo que separa a "los sabios" del hombre "vulgar" era un hecho fundamental de la naturaleza humana que no podía influenciar ningún progreso de la educación popular: la filosofía, o la ciencia eran esencialmente el privilegio de "algunos". Estaban convencidos de que la filosofía en tanto tal es sospechosa a los ojos de la mayoría de los hombres, que incluso hasta la odian. Aún si no hubieran tenido nada que temer de tal o cual potencia política, los hombres que partían de esta hipótesis habrían llegado a la conclusión de que la comunicación pública de la verdad filosófica o científica era imposible o indeseable, no sólo para un tiempo, sino para todos los tiempos. Debían disimular sus opiniones frente a todos salvo los filósofos, sea limitándose a la instrucción oral de un grupo de alumnos cuidadosamente elegidos, sea no escribiendo sobre los temas más importantes sino por "breves indicaciones" (Platon).

Los escritos son naturalmente accesibles a todos los que saben leer. Así, un filósofo que eligiera la segunda vía no podría exponer más que opiniones que fueran apropiadas para la mayoría no filosófica; todos sus escritos habrían de ser, estrictamente hablando, exotéricos. Esas opiniones no podrían ser bajo ningún punto de vista conformes a la verdad. Siendo un filósofo, es decir, odiando sobre todo "la mentira en el alma", tal hombre no podría engañarse a sí mismo sobre el hecho de que tales opiniones no son más que "cuentos verosímiles", "nobles mentiras", "opiniones probables", y tendría que dejar a sus lectores filósofos el cuidado de desgajar la verdad de su presentación poética o dialéctica. Pero iría contra sus propias intenciones si indicara claramente cuál de sus afirmaciones expresa una noble mentira, y cuál la verdad más noble aún. Para sus lectores filósofos, haría más que suficiente atrayendo su atención sobre el hecho de que no hubiera objeción en contar mentiras nobles o cuentos que sólo se parecen a la verdad. Desde el punto de vista, al menos, del historiador de la literatura, ninguna diferencia es más notable entre el filósofo premoderno típico (que es difícil de distinguir del poeta premoderno), y el filósofo moderno típico, que su diferencia de actitud hacia las "nobles (o justas) mentiras", los "fraudes piadosos", el "*ductus obliquus*" (T. Moro) o la "economía de la verdad". Todo lector moderno decente no puede sino ser ofendido por la simple sugestión de que un gran hombre podría haber engañado deliberadamente a la gran mayoría de sus lectores. Y sin embargo, como ya lo ha observado un día un teólogo liberal, esos imitadores del astuto Ulises eran quizás simplemente más sinceros que nosotros cuando llamaban "mentir noblemente" lo que nosotros llamaríamos "tener en cuenta nuestras responsabilidades sociales".

Así un libro exotérico contiene dos enseñanzas: una enseñanza popular de carácter edificante, que está en primer plano; y una enseñanza filosófica que concierne al tema más importante, indicada sólo entre líneas. Lo que no es negar que grandes escritores hayan podido expresar ciertas verdades importantes abiertamente, poniéndolas en boca de algún personaje poco recomendable: habrían así mostrado cuánto desaprobaban que sean proferidas las verdades en cuestión. No por nada, entonces, se encontraría en la más grande literatura del pasado tantos diablos, locos, mendigos, sofistas, borrachos, epicúreos y bufones interesantes. Sin embargo, aquellos a quienes se dirigen esos libros en verdad no son ni la multitud no filosófica, ni el perfecto filósofo en

tanto tal, sino los jóvenes susceptibles de devenir filósofos: los filósofos potenciales son conducidos paso a paso desde las concepciones populares, que son indispensables por razones prácticas y políticas hacia la verdad que es pura y simplemente teórica, guiados como lo son por ciertos trazos bizarramente enigmáticos en la presentación de la enseñanza popular –oscuridad del plan, contradicciones, pseudónimos, repeticiones inexactas de afirmaciones anteriores, expresiones extrañas, etc. Tales huellas no turban el sueño de aquellos a quienes los árboles impiden ver el bosque, pero actúan como piedras de tropiezo para los que son capaces de verla. Todos los libros de ese género deben su existencia al amor del filósofo confirmado por los "jóvenes perros" de su raza, por quienes desea ser amado en devolución: todos los libros exotéricos son "discursos escritos causados por el amor".

La literatura exotérica presupone que existen verdades fundamentales que ningún hombre decente proferiría en público porque harían mal a mucha gente que, herida, estaría a su vez inclinada a herir a quien profiere las verdades displacientes. Presupone, en otros términos, que la libertad de investigación y publicación de todos los resultados de la investigación, no está garantizada como un derecho fundamental. Esta literatura está así ligada a una sociedad que no es liberal. Se puede entonces plantear la cuestión de saber para qué serviría en una sociedad verdaderamente liberal. La respuesta es simple. En el *Banquete* de Platon, Alcibíades –ese hijo del hablar franco de una Atenas de hablar franco– compara a Sócrates con ciertas esculturas que, muy feas por fuera, por dentro están llenas de imágenes muy bellas de cosas divinas. Las obras de los grandes escritores del pasado son muy bellas incluso vistas por fuera. Y sin embargo, su belleza visible es pura fealdad comparada con la belleza de esos tesoros ocultos que sólo se develan después de un trabajo muy largo, jamás fácil, pero siempre placentero. Ese trabajo, siempre difícil pero siempre placentero es, yo creo, lo que los filósofos tenían en vista cuando subrayaban la importancia de la educación. La educación para ellos era la única respuesta para esta cuestión siempre acuciante, para la pregunta política por excelencia: ¿cómo reconciliar un orden que no sea opresión con una libertad que no sea licencia?

(Traducción: J.A. Maravall.)

EL FESTIN DE LA LETRA
A la manera de Rabelais

EDUARDO GRÜNER

> Quien está dispuesto a trabajar engendra a su propio padre.
>
> Kierkegaard

> Lo que es terrible de pensar... es que la lengua de Rabelais hubiera podido convertirse en la lengua francesa.
>
> Céline

Se cuenta que Bocaccio, atravesando el reino de Nápoles, y ávido de visitar la biblioteca del célebre monasterio de Monte Cassino, solicitó a un monje le hiciera la gracia de hacerla abrir; a lo que aquél, solícito, respondió: "Suba usted, está abierta". El estupefacto narrador ingresó a un local ruinoso, sin puertas, invadido por tenaces enredaderas que entraban por las ventanas, en el cual se podían ver numerosos volúmenes de los maestros de la antigüedad a los que faltaban cuadernillos enteros y se les habían cortado los bordes de las páginas. Indignado y dolorido, exigió explicaciones a uno de los internos, quien le respondió que los monjes, para ganar unos pocos dineros, arrancaban un cuadernillo de vez en cuando y confeccionaban con él pajaritas que vendían a los niños. Otros, con los márgenes recortados, hacían breviarios que vendían a las damas.

Hacia la misma época, Petrarca escribía: "¿Por qué trabajar sin cesar en el vacío, oh desdichados, y ejercitar vuestro espíritu en vanas sutilezas? ¿Por qué olvidar la realidad de las cosas para envejecer entre las palabras y, con los cabellos blancos y la frente arrugada, ocuparos aún de *niñerías*?"

En la Edad Media, la palabra, en su pura materialidad, es juego de niños o de damiselas frívolas. Mientras que la "realidad" de los sentidos, profana y prosaica, es la estofa folklórica y *menor* del pueblo bajo y su espíritu "carnavalesco". Es otra "realidad" (concebida como la única auténtica) la que designará el lenguaje en su pasaje del Mito antiguo al Símbolo cristiano: detrás de ella, oculto pero incuestionable, el sentido general y eterno de lo propiamente inexpresable que se nombra como la Fe.

El Renacimiento, por el contrario, hará de la Palabra de los antiguos un espacio cultural con el cual mimetizarse, *modelo* de imitación y estima: la dignidad y el orgullo del artista consistirá en su habilidad para el reflejo del *ejemplo*, en su fidelidad al original. El Mimo y el Bufón son las figuras que ilustrarán esta doble distancia: entre el original y su simulacro, entre la espiritualidad de los "altos" y el materialismo sensual de los "bajos". Rebelais acometerá, con una pasión imposible y utópica, la transgresión de semejante iconografía yuxtaponiendo las dos figuras en una escritura que es un verdadero caldero hereje, aporeico, donde la coexistencia de los contrarios gobierna la diagonal que une la imitación burlona, paródica, casi circense, con el rescate de una Palabra radicalmente *lúdica*, palabra "infantil" que se goza en una musicalidad rítmica y musical desintegrando la compulsiva subordinación a las lenguas prestigiosas (griego y sobre todo latín) en su recurso a un francés cuya apariencia "baja" no necesariamente lo hace popular, como se ha tendido a pensar demasiado a menudo, y que con el mismo gesto desarticula la vertiente normativa de la lengua materna con sus juegos de palabras, deformaciones, anagramas, invenciones y "chistes" verbales. Con un pie puesto en el manierismo más desenfrenado y una mano tironeando aún de las "niñerías" medievales, Rabelais lanza sus carcajadas al Orden Dorado del clasicismo renacentista, si bien, ya lo veremos, no deja de aprovechar muchos elementos de ese Orden, y se apropia los *restos* de la cultura medieval –los cuadernillos arrancados, los márgenes recortados, las "vanas sutilezas" que aterrorizan a Petrarca, la mascarada carnavalesca y por momentos apocalíptica de las masas incultas– para transformarlas en objetos imaginarios de un permanente diferido deseo de llegar a los bordes mismos del lenguaje, con un impulso perverso que ningún temor por las analogías fáciles me impedirá calificar nuevamente de *infantil*, por lo que tiene de tal ese goce de una palabra *masticada, deglutida*, escupida y vomitada con la misma fruición sensual con que los niños transforman su papilla obscena en una materia que se puede agarrar con las manos y arrojar al rostro escandalizado de los adultos.

II

Dato curioso: si "Gargantúa y Pantagruel" ha merecido entrar algo oblicuamente en las *oralidades* de la literatura por el desvío del cuento infantil, en el interior mismo de su trama el nudo de la transmisión se desata por una palabra escrita. El inventario no poco delirante de las voluntades paternas y su correlato de obligaciones filiales se puede encontrar en una *carta* que Gargantúa escribe a su hijo (capítulo VIII del Libro de Pantagruel). No es indiferente que ese inventario se refiera a una inaudita acumulación de saberes: lenguas –griego, latín, hebreo, caldeo y arábigo–, ciencias y "artes liberales" –Historia y Cosmografía, geometría, aritmética y música, Astronomía, Derecho Civil y Filosofía, Teología, medicina y anatomía–, sin olvidar, por supuesto, las lecturas bíblicas, talmúdicas y cabalísticas, dejando a un lado tan sólo "la Astrología adivinatoria y el arte de Lulio, como cosas tontas y vanas". Indudable documento de lo que el primer Renacimiento consideraba como ideal pedagógico para un adolescente, y, también, procedimiento típicamente renacentista de acumulación de objetos de diversa índole, si bien en el discurso del Renacimiento esa figura buscaba la creación de un tipo nuevo –o, más bien, reeditado– de Orden, mientras en Rabelais parece antes sugerir la posibilidad de socavar cualquier codificación bajo la apariencia de una estricta "racionalidad" taxonómica, a la manera en que coetáneamente acumulaba sus iconografías monstruosas el Bosco, dando cuenta de lo que podía haber de propiamente grotesco y aún siniestro en la aparente generosidad de una Naturaleza asfixiante por su propia abundancia. Así, la ilusión narrativa hace lugar a un dispositivo antinarrativo por excelencia, introduciendo –más como inquieta sensación que como "realidad" aprehensible– el elemento de lo *interminable*: la rigidez de una convención identificable como escolástica (el *catálogo* promovido al rango de verdadera figura retórica) deja paso a una discontinuidad entre el *procedimiento* (renacentista) y el *efecto* (grotesco-manierista). En la enumeración, por otra parte, no deja de resonar con notas un tanto irónicas el eco de una ideología donde el Saber enciclopédico es el mejor legado de un Padre.

Pero donde verdaderamente se articula, en la por cierto pantagruélica carta de Gargantúa, la función de lo *escrito*, es en la postulación de los *modelos* a imitar: "que formes tu estilo, en cuanto al griego, a la manera de Platón en cuanto al latín, a la de Cicerón y Quintiliano". Mimesis y simulacro de los antepasados, el "estilo" se define como *la escritura según el Padre* –el padre de Pantagruel, los padres venerables de la retórica y la estilística– y la cuidadosa omisión de la Madre, desde que las recomendaciones valen únicamente para el griego y el latín: nada se dice de la lengua materna. ¿No se querrá decir que la *apropiación* de un estilo es por fuerza enemiga de la *propiedad* de un habla contaminada por los flujos de la oralidad en la *matriz* lingüística? No se puede evitar la impresión incómoda de estar ante una verdadera teoría de la transmisión, que, como conjetura Gilbert-Dubois, coloca al hijo en un lugar privilegiado, encrucijada del pasado y el futuro, y hace de él a la vez un receptor y un amplificador.

El tercer párrafo de la carta es esclarecedor en su estilo a la vez programático y profético: "Por este medio de propagación seminal queda y permanece en los hijos lo que se pierde en los padres, y en los nietos lo que se pierde con los hijos, y así sucesivamente hasta la hora del juicio final, cuando Jesucristo haya devuelto a su Padre su reino pacífico, libre de todo mal y contaminación de pecado, porque entonces cesarán todas las generaciones y contaminaciones, quedarán los elementos fuera de sus trasmutaciones continuas, porque la paz tan deseada se verá consumada y perfecta, y todas las cosas habrán llegado al fin y término de su perfección. "El reino del Hijo, esa cosmología propiamente cristiana, no puede sino ser un interregno *histórico* en un doble sentido: porque a partir de su instauración empiezan a contarse las generaciones, y porque reconoce sus límites, que son los límites mismos del Tiempo, en el triunfo del Padre, apoteosis de la absoluta Identificación en el que todas las distinciones quedan abolidas en la in-diferencia de lo Unico y lo Mismo. ¿Se ve aquí cómo la vertiente de lo escrito también puede conducir a la disolución del estilo? Particularmente si en esa vertiente nos limitamos a leer un tanto estrechamente las virtudes de lo simbólico puro, hipostasiándolo como paradigma de lo no-contaminado por los vicios de la "realidad", o, mejor, de lo *real*. Hay en la misma carta de Gargantúa una suerte de saber instituido sobre las relaciones entre esas dos instancias: "En tí, pues, vive la imagen de mi cuerpo; si en forma parecida no relumbraran las virtudes del alma, no te consideraría como guarda y tesorero de la inmortalidad de nuestro nombre, y el placer que tendría viéndote sería bien pequeño al considerar que *la peor de mis partes, que es el cuerpo*, permanecía, *y la mejor, que es el alma, por la que queda el nombre* y recibe la bendición de los hombres, aparecía degenerada y bastardeada" (subrayados míos, EG). Está clarísima la oposición postulada entre *lo mejor* del nombre y *lo peor* del cuerpo. A este cuerpo que *habla*, contaminado, materno, se opone un nombre que *escribe*, inscribiendo en la carne transitoria la transitividad de un significante que conduce a la inmortalidad del alma.

Sin embargo, la imagen del cuerpo degradado en Rabelais (y convendría no olvidar, cualquiera sea nuestra repugnancia por el dato biográfico, que Rabelais era médico) no parece ser tan simple: Bajtin ha mostrado que lo *alto* y lo *bajo* –la boca y el culo, por ejemplo– se oponen, según una lógica rigurosamente topográfica, como el cielo y la tierra, donde ésta última es principio de absorción (la tumba y el vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Al degradar, al "hacer descender" el cuerpo hacia lo bajo, hacia la tierra, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. No obstante su verosimilitud, no puedo evitar resistirme a esta interpretación simbológica cuya astucia está timoneada por una voluntad de *revalorizar* (¿debería decir "sublimizar"?) un cierto goce escatológico del cuerpo que en Rabelais pasa, precisamente, por la degradación del objeto, por su *ridiculización*, efecto que no proviene de ningún otro lado que de un movimiento de defensa ante la puesta en contacto de elementos semánticamente disímiles pero evocadores de una *verdad* aterrorizante: cuando Gargantúa limpia sus excrementos "con el tapaboca de terciopelo de una señorita" (obsérvese de paso la eliminación de los opuestos alto/bajo, de una supuesta distancia entre la boca y el culo) "y me pareció bueno, pues la blandura de su seda me produjo una voluptuosidad indecible en el trasero", sentimos, en el inicio del célebre pasaje de la lista de los limpiaculos, que lo *cómico*, lo ridículo o grotesco, comienza a funcionar como verosímil genérico que permite dar un paso al costado para que se pueda articular una transgresión que desborda el vaso del placer para precipitarse en el *exceso*. Para cuando hemos llegado a "limpiándome con los guantes de mi madre, bien perfumados de benjuí", ya no hay más remedio que considerar seriamente a la Risa como *excusa*...

Admitiré, de todos modos, que la oposición de la *boca* –lugar del alimento y la palabra– y el *culo* –lugar del excremento y la ventosidad– hace operar, en otro registro, la oposición entre la *creación* y el *desecho*, entre la plenitud del sentido y su casi total ausencia (esa "voluptuosidad indecible") pero donde, por un sutil deslizamiento del tono, del acento, de los subrayados suprasegmentales sólo posibles en una escritura profusamente *oral* –nuevamente Rabelais se ríe de las alteridades topográficas cuando es capaz de *hablar* del *culo*–, es este último término, el "vacío", el que se encuentra realmente privilegiado. El vacío, es decir la ausencia de un *centro* que pueda situarse como eje de un volumen consistente. La desgeometrización del cuerpo corre paralela, a través de todo el texto, con una definición de la divinidad –"esfera cuyo centro está en todas partes y en ningún lugar tiene circunferencia"– que Rabelais toma de la doctrina de Hermes Trismegisto, y que permite eliminar todas las jerarquías, *igualar todos los lugares*. Al dislocar la diferencia entre lo "alto", sitial del cielo y la cabeza, de la boca y el pensamiento, y lo "bajo", residencia del culo y el excremento, del "mal viento" y el Infierno, Rabelais se burla, de paso, de las simbologías dualistas medievales, y de la concepción del cuerpo como fachada, como superficie cerrada y cárcel del *ánima*, para abrirlo a una continuidad con el Mundo, por el que el cuerpo se desparrama, estallando y fragmentándose en una desrealización gozosa que tiene más de retorno de lo infantil reprimido que de explosión psicótica.

En fin, volvamos a la carta. Otra vez, la evitación de una referencia cualquiera a la "lengua madre" promueve el presentimiento angustiante de que "la inmortalidad del alma" esté trabajada desde su interior por la carcoma de una mortalidad, de una *mortificación* inmanente a esas lenguas congeladas a esos estilos petrificados del pasado cuya escritura Gargantúa confunde quizá con su propio nombre. Después de todo, ¿qué puede ser más inmortal que lo que ya está muerto?

Es cierto, como dice Dubois, que esta solución de continuidad y progreso entre padre e hijo (y entre modelo e imitación) puede ser tomada como una alegoría de la actitud reverencial típicamente clasicizante que en la lengua francesa continuarán Ronsard, Du Bellay y Montaigne, y entre cuyas bambalinas vendrá a ocultarse la confianza apolínea en un sujeto dotado de una Razón universal. Pero es imposible no sospechar que el alma "clásica" de la escritura rabelesiana está contaminada por un cuerpo de otra especie (a falta de mejor rótulo lo he llamado manierista), especie de *otro* cuerpo cuyas fisiologías hiperbólicas, cuyas opulencias anticlásicas tienen mucho menos que ver con las exactitudes anatómicas de Leonardo que con los fantásticos y heteróclitos cuerpos minerales, vegetales o frutimarinos de Arcimboldo, en los que la *risibilidad* alberga siempre una sombra inquietante expresada por un cierto disgusto.

Una presunta "teoría de las generaciones" en Rabelais no podría evitar, por otra parte, una mirada de reojo al hecho real (¿de qué otra manera designarlo?) de que Rabelais escribió primero las aventuras de Pantagruel y luego "inventó" a su padre Gargantúa. Ese gesto –en el que el orden de las generaciones aparece invertido– no es ajeno tal vez en su fecunda negatividad a la paradoja borgiana según la cual cada escritor crea a sus propios precursores. Pero tampoco es ajeno, por la misma razón, a un estilo que hace de la imitación del modelo un dispositivo de utilería en el que la semejanza es la marca misma de la diferencia (como esas escenografías teatrales cuya similitud con la realidad subrayan justamente la convención), pretexto mimético que propicia una identificación auténticamente paterna sin obturar el paso de la lengua materna. Rabelais, como se sabe, ni siquiera inventó sus personajes: los toma de "Las grandes e inestimables crónicas de Gargantúa", de gran celebridad popular durante toda la Baja Edad Media. Pero que el texto de Rabelais pueda ser explicado como su *parodia*, sin más ni más, no parece tan sencillo.

Se podría decir que la parodia es la extensión a la gran sintagmática narrativa del tropo paradigmático conocido por *ironía*: para ponerse en funcionamiento exige, en primer lugar, un trabajo de *silepsis* (alteración de la concordancia entre el nivel literal y el referencial), y luego un *acto de lectura* dirigido más allá del texto como unidad semántica o sintáctica, hacia la "decodificación" de un sesgo valorativo externo (que en el caso de la sátira, distinguible a su vez de la parodia, alcanza a una conducta social cualesquiera sobre la que se intenta moralizar). Estructuralmente, la parodia podría pues definirse como una síntesis "bitextual" que funciona siempre de manera paradójica (*para/doxa* y *para/odos* revelan un origen etimológico compartido) buscando la vía de una transgresión de la *doxa* literaria. Así, la parodia operacionaliza en el plano macroscópico (textual) lo que la ironía posibilita en el plano microscópico (semántico), por una superposición de niveles (lo que se dice/lo que se hace escuchar). Si bien no habría que descartar del todo la

posibilidad de una parodia "respetuosa" (podrían encontrarse ejemplos no solamente en las llamadas "metaficciones" modernas, sino también en las parodias litúrgicas de la Edad Media, en el género imitativo renacentista e incluso en el género carnavalesco al que se refiere Bajtin), no cabe duda que su definición genérica implica una valoración *peyorativa* del texto parodiado.

No es este exactamente el caso de Rabelais. La figura que conviene a su escritura, mas que la ironía, es el *oximoron*, que permite la convivencia contradictoria de los niveles y de los textos. O, más bien, es esa convivencia misma la que produce el texto: lo *hace vivir* en un estado de tensión permanente que desnuda la *contingencia* (término que Lacan opone a la "arbitrariedad" saussuriana) de la articulación del significante con sus efectos de sentido (habría que poner en relación esa contingencia con lo que se podría llamar *efectos de texto*, que admiten la *proposición* de un sentido, pero no su designación). Si la ironía corresponde a la parodia, el oximoron está del lado del *enigma* —del cual volveremos a ocuparnos— en el cual no hay referencia a "otro" discurso como es el caso de la parodia, sino que el discurso es la única referencia, revelándose a sí mismo como el misterio del hablar. El oximoron y el enigma rabelesianos son la negación antonomásica de la *identidad*, en tanto ésta es corrientemente pensada como oposición a una alteridad que es necesario suprimir, y la afirmación de la *identificación*, en tanto ésta puede ser pensada como la dialéctica de las diferencias internas a un espacio sin cortes, diferencias logradas por las alteraciones de tono, por los cambios de ritmo, por el juego sutil de luces y sombras (¿y no es todo un oximoron hablar de sutileza a propósito de las "groserías" de Rabelais?): si la dupla ironía-parodia recuerda los juegos ópticos de la Gestalt, en los que la figura y el fondo son intercambiables pero donde necesariamente debe haber una figura y un fondo distinguibles, la dupla oximoron-enigma evoca más bien ese dibujo de Escher llamado "El cielo y el mar", en el que una bandada de patos puede ser *al mismo tiempo* un cardumen de peces, más aún, no puede ser bandada si no es también cardumen. Digámoslo brevemente: si en la parodia se opera la metamorfosis en el enigma opera la anamorfosis. El enigma es el correlato de la mitológica esfinge, de gran predicamento en la época de Rabelais por obra de Pico della Mirandola, significativamente defensor del más extremo eclecticismo: ser "oximorónico" por excelencia en el que coexisten las especies y los géneros, detentadora de un secreto que no hay que ir a buscar a ninguna otra parte que a su cuerpo imposible. A ese cuerpo irrisorio. O, en el caso de Rabelais, *risible*.

III

La Risa, claro está, ocurre de la boca para afuera, como la Palabra. Y al revés del alimento y la bebida, que siguen el recorrido inverso. La boca, allí, ocupa un lugar de articulación en posición de límite o frontera, como mojón que separara un adentro y un afuera imaginados como compartimentos irreductibles: no se puede, a riesgo de atragantarse (y, además, por educación) comer y hablar —o reirse— al mismo tiempo. No se puede hacer burla de los antepasados y al mismo tiempo nutrirse de ellos. ¿No se puede? Rabelais lo hace, quizá de una manera inaugural en la historia de la literatura. Y, simultáneamente, una escritura desaforadamente grotesca hace verosímil ese absurdo.

En efecto, la gastronomía de Pantagruel es cosmológica. En su boca cabe un mundo entero, que no difiere esencialmente, en apariencia, del mundo exterior, así como sus referencias literarias no se distinguen a primera vista (véase nuevamente la Carta) de las de cualquier autor "clásico".

Auerbach hace patente esa semejanza imaginaria lograda mediante un simulado mimetismo: "A pesar de recordar prestigiosos modelos literarios, Rabelais ha plasmado el fantástico mundo bucal según su estilo peculiar. Nada de seres fabulosos semianimales y de unos cuantos hombres que a duras penas se acomodan a las circunstancias encuentra Alcofribas, sino una sociedad y una economía bien desarrolladas, donde las cosas ocurren igual que en su propia casa de Francia. Primero se asombra de que allí puedan vivir hombres y, sobre todo, de que, en lugar de ser algo muy extraño y diferente, todo sea lo mismo que en el mundo habitual. Lo que se muestra ya en el primer encuentro; no le desconcierta tanto encontrar un hombre en este lugar (ya había visto las ciudades desde lejos) como el que se dedique con toda naturalidad a plantar coles, cual si estuviera en Turena".

La construcción de un simulacro de sociedad intrabucal no carece de antecedentes. Aparte de la propia fuente francesa ("Las grandes e inestimables Crónicas") en las "Historias Verdaderas" de Luciano, a quien Rabelais estimaba particularmente, se cuenta de toda una tripulación que cae en las fauces de un monstruo marino donde encuentran poblaciones enteras en medio de bosques, montes y lagos. Pero lo que es absolutamente inédito es la traslación de contexto estilístico —de la narración fantástica a la crónica "realista"—: la imitación del modelo clásico sirve aquí, en realidad, para hacer estallar la referencia y construir con sus fragmentos una *diferencia;* el hijo fagocita a su padre, pero expulsa los trozos no alimenticios bajo la forma de la *risa*.

Pero quizá lo que interesa destacar aquí es que Rabelais se ríe también de una concepción del *espacio*: si dentro de la boca de Pantagruel puede duplicarse el mundo dentro del cual el propio Pantagruel vive, es, o bien porque no hay adentro y afuera y esos términos son solamente notaciones imaginarias de un espacio *continuo*, de una banda de Moebius, o bien porque (pero ambas proposiciones son tal vez complementarias) son esos significantes mismos los que *producen* el espacio y entonces se los puede hacer jugar indiscriminadamente, crear tantos "afueras" y "adentros" como me sean necesarios, descentrar los *topoi* euclidianos y *panteizar*, si se me permite la expresión, los lugares, las cosas, duplicar el universo a multiplicarlo hasta el infinito, igualar el microcosmos y el macrocosmos, encontrar todo en todo (nominalismo, panteísmo, duplicación, problematización del tiempo y el espacio: ¿alguien se habrá preguntado por la relación entre Rabelais y Borges?). De cualquier manera, el mundo pantagruélico es un mundo *utópico*, calcado de la Utopía de Tomás Moro, doble especular pero mejor del mundo "real". Mejor, porque este mundo *segundo* goza de un "plus" de saber sobre el "primero": los habitantes de aquél han oído hablar de éste, pero no viceversa. Las simetrías reconocen, pues, una ligera imperfección, que basta para hacer *excéntricos* tanto el Universo como el cuerpo (Rabelais es contemporáneo de Copérnico y de Vesalio, quienes, ambos en 1543, publican respectivamente "Sobre las revoluciones de las órbitas terrestres" y "Acerca de la estructura del cuerpo humano").

Pero la enigmática sabiduría de Rabelais nos regala todavía una broma: el aventurado explorador de la boca de Pantagruel es bautizado como Alcofribas. "Alcofribas Nasier" es, como se sabe, el seudónimo anagramático de Francois Rabelais. ¿El personaje engulliendo a su creador, a su "padre"? Más sugestivo que ello, el autor explora el recinto mismo del *habla* de su personaje, un poco como si temiera algún enunciado que se escapara de su omnisciente control. Pero no importan mucho las interpretaciones: el caso es que en este episodio se inscribe un rasgo del estilo rabelesiano que apunta a la desarticulación de todo saber constituido (aún internamente al propio texto) lo cual no deja de torpedear la carta de Gargantúa con toda su mamotrética acumulación de saber humanista. El recurso al anagrama, por otra parte, se asienta en el mismo lugar de cuestionamiento de las certidumbres de una lengua, y más aún, del reconciliador atributo que disfraza los parpadeos del sentido y que los hombres llaman *nombre*...

IV

El "Diccionario de términos filológicos" define *antonomasia* como la "sustitución de un nombre por el de una cualidad que le corresponde de manera inconfundible". El anagrama es la denuncia de que si el nombre necesita ser sustituido por una cualidad inconfundible, es porque hay algo en él que *confunde* (como en el oximoron, que es la con-fusión de elementos irreconciliables): pero la cualidad, cuando es mediada por la cópula existencial, es predicativa, es decir, en términos aristotélicos, un accidente (que pone en cuestión el propio "ser" del sujeto). Entonces, ¿sólo accidentalmente podría aclararse la incertidumbre nominal?

El anagrama, al revés de la antonomasia, no suprime al sujeto del enunciado (puesto que funciona como su atributo; si yo escribo "Fedra= dar fe", es necesario que mantenga el primer término para que el segundo se produzca como su anagrama), salvo cuando es, a la vez, seudónimo, en cuyo caso la proposición se invierte: allí el nombre propio es el predicado (Alcofribas Nasier es Francois Rabelais) y el anagrama (supuesta cualidad) sustituye al sujeto y lo hace desaparecer, borrando incluso las marcas del procedimiento anagramático: no es necesario que yo *sepa* que Alcofribas es Rabelais para poder leer "Gargantúa y Pantagruel": el anagrama seudonímico es un efecto de verdad que suspende un saber sobre (del) sujeto. Pero si yo *sé*, puedo reconstruir el anagrama ("¡Ah! ¡Pero entonces, Alcofribas, el que se mete en la boca de Pantagruel, es Rabelais!"): restituir el nombre propio es suponerle un sujeto al saber. El viaje "oral" de Alcofribas es una exploración por la equívoca *lengua* de la tópica enunciado/enunciación, territorio del *enigma* en cuyas sendas (otra vez, como en los caminos del oximoron) se pierde la lógica de la no-contradicción y el tercero excluído: jueguitos de palabras, *niñerías*.

La época de Rabelais no deja de sentir cierta culpable atracción por el ensueño que producen estos paseos por la palabra, a los que calificará de frívolos con esa picardía angélica que caracteriza a los que por la confesión de sus pecadillos creen poder huir de la falta de sentido que atraviesa sus vidas.

El recurso anagramático en sí mismo será propio del manierismo, y, con ser la más interesante, no pasa de ser una variante más del gusto del siglo XVI por el *enigma*, el cual, a su vez, con su inclinación a la elipsis y el rodeo del objeto, es testimonio de una "pulsionización" en el lenguaje (el enigma es una forma retórica de la proposición silogística bautizada por Aristóteles como *entimema*, que implica la supresión de una de las premisas que queda así sobreentendida, y en cuya etimología está el griego "thymos", traducido a veces por "espíritu", pero no en el sentido del intelecto, sino como "asiento de las pasiones").

Curtius distingue en el enigma tres procedimientos diferentes: el *lipogramatismo* (evitación deliberada de un fonema), el *pangramatismo* (su repetición), y el *anagramatismo* (modificación en una palabra o en un sintagma de sus elementos fonéticos). Los tres pueden ser localizados en Rabelais, y podría mostrarse en cada caso que su función va mucho más allá de la frivolidad que sus propios cultores se atribuyen, mucho más allá de la parodia cuya apariencia banal sirve de coartada (también Baudelaire decía: "Crear una trivialidad, eso es el genio: debo crear una trivialidad", ignorando, como Edipo, que en ese *trivium*, en esa encrucijada de tres caminos, se jugaba su destino: he ahí cómo las contingencias del significante hacen un trágico de un charlatán). Mucho más allá, hacia el hallazgo de lo que Heidegger llamaría el decir en lo dicho, ese lugar en el que el hablar queda, sí, custodiado por lo hablado pero al mismo tiempo lo excede. Y es que Rabelais se crea un *decir* para dar cuenta de aquello para lo cual no hay palabras. El francés de Rabelais está obligado a empujar y agujerear los límites de la lengua, a fin de que no le suceda lo que todavía un siglo más tarde le ocurrirá a Pascal, cuando deberá interrumpir una carta a Fermat y continuarla en latín, "porque el francés no vale nada". El fastidio pascaliano deja claro que los límites de una lengua trazan las fronteras mismas de un saber. El francés del siglo XVI ignora términos que hoy damos por sentados y fundamentales: absoluto y relativo, abstracto y concreto, primitivo, trascendental, causalidad y regularidad, concepto y criterio, racionalismo, materialismo, naturalismo, determinismo, etc., etc. Las ciencias se ven obligadas a recurrir al latín o al griego para crear los conceptos de atracción, órbita, elipse, parábola, revolución, rotación, constelación, nebulosa. Los métodos modernos de suma, resta, multiplicación y división tendrán que esperar el comienzo del siglo siguiente para generalizarse. El estado de la óptica y de su terminología encierran la observación en los límites hoy despreciables de la mirada humana. El tiempo, tan poco pasible de un registro preciso, se gasta alegremente (la anal y obsesiva metáfora del tiempo como oro no surgirá hasta el auge del industrialismo). Son todas estas —y tantas otras— *faltas* las que Rabelais deberá transformar en objetos alrededor de los cuales hacer reptar su deseo de palabras, en un siglo —magnífica ironía— en el que la generalización del más revolucionario invento técnico de la época, la imprenta, hacía posible por primera vez en la historia la ruptura de una vez para siempre con la palabra *hablada* como soporte de comunicación o de goce estético, el único invento, por otro lado, que concernía de manera directa al *escritor* y lo "inventaba" como figura social.

Pero esta ausencia de *conveniencia* entre las palabras y las cosas requería la producción de un estilo capaz de reírse de ese hiato y aún de exagerarlo, de hacerlo patente con sus hipérboles, su léxico entre arcaico e invencionista, que diera cuenta simultáneamente de la desesperación ante un "estado de lengua" en *falta* y el "plus" de goce oral que esa misma carencia permitiera engendrar. Impulso revulsivo, si se tiene en cuenta la "episteme" histórica en que se inscribe, que aplica a todos los dominios del saber el juego conceptual del *microcosmos*, de las semejanzas duplicadas que garantizan que cada cosa encontrará, en una escala mayor (y el lenguaje es una principalísima entre esas escalas), su espejo de aumento, su certidumbre macrocósmica; las palabras, en este contexto, valen exclusivamente como signos de las cosas, aún cuando sea necesario *descifrarlas*, encontrar detrás de la apariencia del símbolo la esplendente realidad de la Cosa: celebración de la Hermenéutica. La Literatura, por su parte, arrastra todavía la hipoteca de la *volun-*

tas significandi medieval; como instrumento de cultura, no es un cuerpo textual, ni siquiera un conjunto de normas del bien escribir, sino una operación designativa que comienza con este tipo particular de signo que se llama *littera*, la letra. Y la letra escrita, material, no es más que la dimensión extrínseca, epidérmica, del sentido. Es, como dice Foucault, el sentido en *exilio*.

Sin embargo, aún para ocultarlo (o por eso mismo) la palabra debe permanecer adherida a su referente, plegarse sobre su objeto como la máscara se aplica sobre el rostro y en cierto modo le *pertenece*, con una marca de apropiación parasitaria que la hace inválida para una existencia autónoma, y la somete, por otra parte, al infinito imaginario de la interpretación, de la *adivinatio* (el término esconde apenas lo "divino" de la Palabra Original) de los rasgos del rostro oculto. "Liberar" la palabra de esa doble esclavitud –la de enmascaramiento del objeto, la de subordinación a un Verbo de Origen que fundamenta pero también limita el movimiento del discurso– y fundar esa "liberación" en los *agujeros* de la lengua, en la insuficiencia de las máscaras, transformarla en la pura *seducción* del disparate *oral*, es una hazaña que, quizá no sea exagerado afirmarlo, no volverá a reeditarse en Occidente hasta la descomunal revolución joyceana (tal vez para ir a parar, como sugiere Spitzer, al desborde de la "rechirriante verborrea" de Céline, donde el sentido queda casi por completo ahogado por el flujo de una musicalidad jadeante, exasperada). ¿Rabelais se apropia de las "Crónicas..."? Sin duda, tanto como podría decirse que Joyce se apropia –se *apodera* sería una expresión más precisa– de la Odisea para desplegarla en otro registro, imprimirle su propio ritmo, su cadencia, en suma, *hablarla* de otra manera. En literatura, el robo se justifica por el asesinato, por la antropofagia que da vida a un cuerpo diferente. Son pocos los casos –Rabelais y Joyce entre los más notorios– en que el crimen original produce una auténtica liturgia *propiciatoria*, en la que se realiza la absoluta absorción del precursor, esto es, la incorporación de aquél como fuente y su eliminación como *fantasma*, su supresión como angustia de las influencias: "Si los poetas muertos, como insistió Eliot, constituyen el progreso en conocimientos de sus sucesores, esos conocimientos, sin embargo, son la creación de sus sucesores, hecha por los vivos para salir al encuentro de las necesidades de los vivos" (H. Bloom).

V

El caso de Rabelais es, desde ya, doblemente apasionante, porque sus "poetas muertos" son *anónimos*, pertenecen a ese habla difusa, compartida, desubjetivizada –quiero decir, carente de sujeto– que se ha dado en llamar mitología popular, y con la cual los "gigantes" (valga el lugar común, hablando de Rabelais) construyen sus propias mitologías particulares. Hay que verlo a Alcofribas (*verlo*, sí, pues es un verdadero espectáculo) borrar sistemáticamente las trazas de sus "influencias", como el explorador que construye una ruta nueva por el sólo hecho de pisotear las huellas de sus antecesores. Los gigantes mismos, seres absurdos, fantásticos por definición, que en la mitología cumplen su rol específico por esta diferencia monstruosa, se vuelven ante nuestros ojos, por un mero artificio discursivo, personajes "normales", verosímiles, de los cuales tendemos a "olvidar" su tamaño, *a pesar* de que se nos relata cómo habitan comunidades enteras dentro de su boca, o cómo de "pequeño" se requerían 17.903 vacas para su lactancia, o para vestirlo "se trajeron 813 varas de satín blanco. Para la esclavina, 1.509 pieles y media de perro, para sus calzas 1.105 varas y una tercia de tela de estambre blanca", etc. La *exactitud* del número –típico recurso para verosimilizar el desmesurado enunciado– sirve también para hacernos deslizar en el terreno apariencial de lo *conocido*, de tal modo que se diluyen, desaparecen ante nuestros ojos, como la carta robada de Poe, los límites de la literatura fantástica, empujándonos a la vorágine hipnotizante de la *creencia*, al espejo mágico del relato realista. Ese pase ilusionista no se sustraería al mero fuego artificial de ingenio técnico, si no fuera porque su serpenteo seductor "pulveriza *literalmente* el relato, en un decurso enloquecido y fabuloso cuya audacia nos aterra aún hoy como la más fascinante empresa verbal que pueda intentar un escritor", según lo dice bellamente M. de Dieguez. Desde el primer párrafo del Prólogo (cuya "voz" delirante habría que estudiar en relación al Prólogo del Quijote) Rabelais induce al lector a aceptar su historia como "real", repitiendo su exhortación a la creencia una y otra vez hasta el hartazgo, con una insistencia zumbona que evidentemente logra el efecto contrario: con un sólo y mismo movimiento Rabelais reconstruye y destruye todos los verosímiles trabajosamente acumulados por sus predecesores, desmintiendo (más de cuatrocientos años antes) el esquema todoroviano sobre la necesidad de que lo Fantástico se encuentre sólidamente anclado en alguna clase de "realidad" mimética, no solamente para aumentar su verosimilitud sino para enfatizar el contraste entre el elemento natural y el sobrenatural. Aquí sucede más bien lo contrario: en un primer momento, son los elementos "reales" los que se recortan con un efecto de *extrañeza* sobre la atmósfera fantástica (o "maravillosa", si se quiere permanecer en el esquema de Todorov) para luego transformar lo fantástico en *realidad*; y ambos movimientos son simultáneos, de manera que el discurso se precipita en una enunciación *clivada* cuya "esquizia" predetermina una lectura también dividida, tributaria de una ambigüedad que va mucho más allá de la mera polisemia, hacia el cuestionamiento mismo de lo real en su estructura ficcional. El libro se transforma así en una verdadera Fisiología de lo Imaginario, en una denuncia de la ausencia de realidad en la realidad que no se somete a las abstracciones de la metafísica, porque ni siquiera tiene la infatuación de tomarse en serio a sí mismo: la Risa que lo atraviesa (convulsión gratuita, puro "gasto" como diría Bataille, *pérdida* de las energías puestas en el sentido que es en verdad ganancia de lo que puede enunciarse como escritura) desautoriza e inhabilita el recurso a la *gravedad*, es decir a la caída de esos cuerpos monstruosos en cualquier servidumbre ideológica. Es cierto que por este sesgo el texto no se sustrae a la sombra de la teología –no tanto por las referencias explícitas a los debates de la época, sino porque la teología puede ser pensada como el límite y el lugar de absorción de esa "identidad" genérica que al libro le falta– pero Rabelais podría sostener con Borges que la teología no deja de ser una rama de la literatura fantástica: la postulación de un pensamiento cuya radical *otredad* respecto del sujeto (ya hemos señalado la futilidad de preguntarse *quién habla* en la boca de Pantagruel) hace que éste se reduzca a una manifestación de la buena voluntad de la voz que lo evoca. Y allí la "identidad" no es otra cosa que una mera gentileza gramatical.

VI

Es en este cuestionamiento, en esta *puesta en abismo* de las relaciones entre lo "real" y lo "fantástico",

donde hay que ir a buscar lo que se ha llamado el *grotesco* rabelesiano: una pasión vertiginosa por llevar hasta el extremo de lo *decible* la introducción de una extrañeza en la propia lengua, la fabricación de una distancia con el idioma a partir del remedo de un habla "popular", de una presunta tradición oral trabajada por un goce sólo pensable en el abono de un saber, sí, pero fundamentalmente de un *amor de la lengua* (siempre traicionado, nunca satisfecho) que conduce a la problematización de ese conocimiento por la labor de la letra. Como lo destaca Spitzer, "un neologismo como *pantagruelismo*, nombre con el que bautizó Rabelais su filosofía estoico-epicúrea (una cierta alegría de espíritu, confitada en el desprecio de las cosas fortuitas), no es sólo una explosión juguetona de auténtica jovialidad, sino también un intento de evasión del dominio de lo real al reino de lo irreal y desconocido". De un lado, la fórmula con el sufijo *ismo* evoca, en efecto, una escuela de severo pensamiento filosófico (como aristotelismo, escolasticismo, etc.); del otro, la base *Pantagruel* es el nombre de un personaje fantástico (pero, ¿no lo es también el propio Rabelais, ese atributo de Alcofribas? ¿no se dice también de alguien que es un *rabelesiano*? ¿no se construye sobre esos términos toda una tipología, un "análisis caracterológico"? El efecto de realidad de esas adjetivaciones, el poder obturante de ese saber, ¿no es *risible*?). El solo hecho de poder calificar la "filosofía" rabelesiana de *estoico-epicúrea* nos abandona ya al malentendido del oximoron. Pero, más importante que eso –y si puedo parafrasear a Merleau Ponty– la "prosa del mundo" de Rabelais es, justamente, un *mundo en prosa*, una entidad sin identidad fuera del lenguaje (que de todas maneras le es escaso, ya lo hemos visto, para dar cuenta de todo lo real) donde la palabra crea un efecto centrífugo con respecto al objeto al cual finge referirse, como en esa precipitación de epítetos contra los enemigos declarados del autor, académicos de la Sorbona, que no se priva de la fiesta anagramática y anamorfósica: "¡sorbillans, sorbonagros, sorbonígenos, sorbonícolas, sorboniformes, sorbonísecos, niborcisans, sorbonisans, saniborsans!", etcétera. El listado contabiliza diez o quince lexemas. Podrían ser cincuenta. O mil. El resultado de esta clase de acumulaciones es un efecto de *inacabamiento*: el lenguaje de Rabelais –su mundo, por lo tanto– se encuentra en un estado de flujo permanente. Si la novela tiene un punto final, es por pura ilusión tipográfica: no hay nada en ella que no sugiera que se podría haber seguido escribiendo eternamente, así como un niño que comienza a incorporarse el lenguaje transmite la perturbante sensación de haberse montado en un tobogán vertiginoso que no tiene fin pues es por definición in-finito, vale decir incompleto, interminado e interminable. Rabelais parece haber capturado ese momento de irresponsable *omnipotencia* capaz de absorber y dejar convivir en la lengua todas las contradicciones semánticas, las aporías retóricas, los disparates lexicales, el estremecimiento de la carcajada inexplicable, del *humor* corporal y el exabrupto escatológico, de la voracidad oral y el desperdicio anal, y construir con esa masa informe esa "imagen formal del caos" transformadora del comercio inmediato con un cuerpo *real*, incluso con sus funciones excrementicias y mortíferas, en un organismo radicalmente literario: después de él, sólo unos pocos privilegiados –a los nombres de Joyce y Céline me atrevería a sumar el esperpento valleinclanesco– han logrado ese amalgama desconcertante. Porque no es, claro está, que la escritura de Rabelais sea el producto de una "lengua de niño" (¿qué sería esa entelequia, de todos modos?) sino que es, ella también, el simulacro del "niño" y la desterritorialización del "adulto" (más: es el *destierro* de esas categorías banales), la posibilidad misma de una convivencia imposible que hace de esa imposibilidad la condición de un merodeo infinito por las paredes ripiosas no de las "primeras letras", como se dice de las lecturas infantiles, sino de las *últimas*, últimos parapetos antes de la *roca viva* que las ensordecería con su Silencio...

Ultimas pero *sin fin*, sin objeto, más allá de lo *representable*. En la edición de 1564 del Quinto Libro, aparecen dos caligramas de Rabelais en forma de botella (ambos serán "plagiados" muchas veces en la historia posterior, la última vez por Miguel Romero Martínez en 1942) que constituyen una verdadera elegía al vino. Así como el anagrama respecto del enigma, el caligrama (una larga tradición que arranca del griego Simmias en el siglo IV a.C.) mantiene en la Edad Media una relación de especie a género con el *emblema*, variante junto con el jeroglífico de la llamada "escritura cifrada", metáfora aplicada a la naturaleza, al mundo sensible, a la historia, a la figura humana –metáfora favorita de Borges, entre nosotros–, que Occidente debe a la voz arábigo-española *cifra*, término que en el sistema numeral árabe designa al cero y que significa, estrictamente, *vacío*. En España y en Francia la *cifra* es el segmento icónico del emblema, y la *letra* el segmento escritural. Es casi frívolo extraer una conclusión: la escritura de la letra es lo que viene a taponar ese agujero indescifrable, ese vacío que organiza las endebles plenitudes del sentido...

Miguel D'Ors califica los caligramas de Rabelais de "imperfectos" pues la figura de la botella o vasija no se encuentra conformada por las palabras mismas de lo escrito, tal como obliga cierta tradición, sino que el contorno del recipiente ha sido cuidadosamente dibujado de tal modo que el texto queda como "encerrado" dentro de la figura: ¿descuido, negligencia de Rabelais? No podemos saberlo, pero nada me impide edificar esta ficción: si el caligrama es a la vez la ironía y el síntoma de ese lazo entre la cifra y la letra, Rabelais *desintomatiza* ese dispositivo al desnudar el procedimiento, al puerilizarlo y mostrar la "verdad" del encierro de las palabras.

VII

El lenguaje de Rabelais: una manipulación de la letra que se instala como un singular *sin-lugar* –como una Utopía–, ocupando sin embargo un espesor desaforado, resistente pero traslúcido, entre lo que solemos llamar alegremente "realidad" y una Cosa Otra que no llamamos de ninguna manera porque de "eso"... ¿quién querría saber algo? Seguramente no el "ideal" renacentista, en el que Rabelais ha sido a veces precipitadamente encorsetado. En el estilo histórico del Renacimiento se encuentra el esfuerzo de expresar el ideal clásico, reconciliando las bases fundamentales del orden y de la composición de la obra con las de la representabilidad del mundo. En Rabelais, el orden composicional del texto reina como un mundo en sí mismo, haciendo aparecer lo verdadero de su estilo: ya no se trata solamente de una acumulación, de la producción de un vocabulario inmenso y desorbitado, sino de la sustitución del espesor y la materialidad del mundo (de las "cosas") por un espesor y una materialidad equivalente de la Palabra. Esa confianza –"humanista" quizá, pero dificilmente renacentista– en un (in)mundo de puras palabras hubiera sido también severamente recusada por el *realismo* de los "padres" de la Edad Media, y, sin embargo, muchos de los recursos

retóricos explotados por Rabelais no se alejan demasiado, a primera vista, de los empleados por los Santos Padres en sus exégesis y alegorías. ¿Se puede pensar en una *manera* más eficaz de incorporarse a los "antepasados" destruyendo la oposición entre lo *real* del fantasma y lo simbólico de la propia invención? Es esta aporía constitutiva lo que provoca *risa* (esa risa cuyas propiedades curativas exalta el Prólogo, siguiendo las doctrinas hipocráticas), risa que no excluye la extrañeza sobrecogedora, como la alegría gélida que se puede experimentar a veces ante el espectáculo de uno de esos carnavales barrocos o uno de esos grabados mexicanos en el que el estallido hilarante se dibuja sobre el rostro descarnado de una calavera. . . Risa e inquietud ante un indeterminable, *imposible* proceso de destrucción creadora de la lengua que incorpora los más inauditos procedimientos de un habla delirante, de los cuales un inventario mínimo debería incluir: perífrasis inesperadas, acumulaciones hiperbólicas, parodias estilísticas (de la Biblia, de los tratados retóricos griegos y latinos, de la jerga universitaria, eclesiástica o judicial), confluencia de diferentes lenguas, dialectos o sociolectos, neologismos, anarmorfosis textuales, recurso a falsas fuentes, falsas explicaciones seudocientíficas o falsas citas de libros inexistentes (¿otra vez Borges?), alteraciones arbitrarias de frases hechas, metáforas caprichosas, etimologías fantásticas, semantización disparatada de nombres propios, etc., etc... La inquietud, sí, pero también la pletórica, dionisíaca exaltación de una omnipotencia que hace de la lengua un reservorio lúdico donde *casi* todo puede ser dicho, donde las palabras recuperan su valor puramente productor depreciando (y despreciando) su valor de cambio y desprendiéndose como pajarracos sardónicos del mundo que dicen representar...

Y aún así, o por ello mismo, en su tonalidad polifónica y multicolor insiste el eco de una auténtica sensualidad que no se evita la asociación perversa de la palabra y el alimento, haciendo del goce del discurso algo *masticable*, un bocado sabroso y aromático con el cual puedo chorrearme la barbilla, limpiarme con el dorso de la mano y escupir los trozos amargos, pero no sin antes paladear incluso su aspereza. No seré yo quien se sorprenda de encontrar algún día bajo la firma de Alcofribas Nasier estas líneas *ahítas* de Michel Leiris: "Cualquiera haya sido el papel claramente especulativo que le asignara a la poesía, encontraba en el manejo del lenguaje un determinado placer sensual –saboreando el peso y el gusto de las palabras, haciéndolas derretirse en mi boca como frutas– y ese placer se asemejaba, en el orden de mis preocupaciones, a los goces propiamente eróticos".

Bibliografía

AUERBACH, Erich: *Mimesis: la realidad en la literatura*, México, FCE, 1975.
BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de F. Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.
BELAVAL, Yvon: *La filosofía en el Renacimiento*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
BLOOM, Harold: *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1977.
BROOKE-ROSE, Christine: "The Evil Ring" en *Poetics Today*, Vol. 1 Nro. 4, Tel Avid, 1980
CURTIUS, Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955.
DIEGUEZ, Manuel de: *Rabelais*, Paris, du Seuil, 1978.
D'ORS, Miguel: *El caligrama de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, Eunsa, 1977.
DUBOIS, Claude-Gilbert: *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980.
FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1977.
GARCIA, Germán L.: "El oximoron barroco", en *Diwan 8/9*, Barcelona, Alcrudo Editores, 1980.
GOYET, Francis: "La preuve par l.anagramme" en *Poetic* Nro. 46, París, du Seuil, 1981.
HAYMAN, David: "Más allá de Bajtin: hacia una mecánica de la farsa", en *Espiral Nro. 7*, Barcelona, Fundamentos, 1980.
HATZFELD, Helmut: *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973.
KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco*, Bs.As., Nova, 1964.
KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
ROMANO, Eduardo: *Estudio preliminar a "Gargantúa y Pantagruel"*, Bs.As., CEAL, 1967.
SKLOVSKI, Victor: "François Rabelais y el libro de Mijail Bajtin", en *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975.
SPITZER, Leo: *Linguística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1974.

El responso del rezante

OSCAR PEREZ

Llegamos a saber más tarde que mi padre inició su amistad con el beato, luego de intentar matarlo, durante el velorio de una de las mujeres del prostíbulo. Velorio donde aquél estaba oficiando su servicio de rezante y en donde apareció mi padre, cuchillo en mano, gritando que por encargo de la virgen, había ido a matarlo para evitar que la palabra del señor siguiera rodando entre putas. El beato, en medio del chillón revoltijo de mujeres que trataban de dispersarse se puso de pie enfrentando a mi padre. Lo miró hondamente un segundo, sin prestar atención al cuchillo que se sacudía delante de sus ojos. Luego, levantando el rostro hacia las chapas del techo, recitó con voz firme y pausada:

–"Porqué no he venido yo a llamar a los justos sino a los pecadores"–.

Dicho esto se persignó lentamente. Le dio la espalda y volvió a arrodillarse a los pies de la cama de la difunta continuando con el rosario. Al segundo salve mi padre guardó su arma y se arrodilló a su lado. El amén final lo pronunciaron juntos. Sus voces se destacaron claramente sobre el espeso murmullo de las meretrices.

Eso ocurrió la noche en que lo escuchamos llegar acompañado de alguien, identificado como hombre por la voz, que dos días después –cuando abandonaron la pieza donde se habían encerrado aquella madrugada– supimos era el beato. Nos lo dijo mi padre penetrando en la cocina, donde nos encontrábamos comiendo, seguido por un hombre de pequeña estatura y edad imprecisa, rostro aindiado y barba rala. Mi padre con cierta solemnidad, nos dijo:

–"Este es el hombre que reza"–.

Mi padre dijo esto cruzando su brazo por sobre los estrechos hombros del rezante que paseó por nuestras figuras sus pequeños ojos, negros y brillantes. Salieron sin pronunciar palabra alguna. Eso es todo. No hay ningún otro detalle que recordar; salvo que cuando se marcharon, nosotros, sin comentarios, continuamos tomando la sopa de crema de arvejas que había preparado tía Rosa.

Alguna madrugada después regresaron. Volvieron a encerrarse en la habitación que mi padre utilizaba como biblioteca y durante otros dos días, allí permanecieron. Los escuchamos discutir constantemente, rezar a los gritos, llorar, insultarse. Al anochecer del tercer día de su estada en casa, cruzaron sin mirarnos el pasillo hacia la calle. Cruzaron por el pasillo sin dirigirnos la más mínima palabra. Salían a recorrer novenarios, boliches y velorios; no sólo los de nuestro pueblo, sino también los de los pueblos vecinos. Y en todo lugar, invariablemente mi padre repetía su declamada intención de acuchillar al beato; éste recitaba una plegaria del evangelio, se persignaba y terminaba de rezar el rosario con mi padre arrodillado al lado suyo. Después regresaban. Al encierro, a los insultos, a los rezos desaforados. A nuestra desesperación. Porque ya para entonces nos habíamos descubierto desesperados, acechantes a los menores ruidos. Tratando de distinguir los llantos de las risas,

los ronquidos de los estertores, que llegaban desde aquel cuarto al fondo del pasillo. Porque también, ya huidizamente, deseábamos que finalmente mi padre matara al beato. Cada uno de nosotros, en la soledad de nuestras piezas pensábamos lo mismo. Desvelados, con el corazón astillado de angustia, soñábamos que un buen día ya no regresaban, ni partían, ni se encerraban. Que nuevamente éramos libres de acecharnos nuestros propios ruidos nocturnos.

Pero ellos siguieron entrando, encerrándose, saliendo. Un tiempo larguísimo durante el cual no nos hablaron más de dos o tres palabras y apenas si nos miraron. Como si antes de aquella siesta, cuando regresaron un poco más borrachos que de costumbre, no hubiéramos existido. Salimos de la cocina ante los gritos de mi padre que parado en el centro del patio hacía cruces en el aire con su cuchillo. Tenía la cabeza levantada y el sol daba de lleno sobre su rostro abotagado, los ojos sanguinolentos, el rictus de baba de los labios. Atrás suyo, el beato apoyado en el tosco bastón que nunca abandonaba, miraba fijamente algún punto de la enredadera que cubría una de las paredes.

—"Cada cual tiene que cumplir su penitencia"— gritaba sin dejar de acuchillar el aire —"y yo cumpliré la mía, ofreciéndote, virgen santísima, la sangre de este falsario que corrompe la palabra de tu padre, nuestro señor"— su turbia mirada nos recorrió febrilmente y luego volvió a fijarse en las alturas.

—"¿No es lo justo madre?"— sollozaba entre hipos que lo sacudían entero.

—"¿No es lo justo que cada uno cumpla su penitencia?"—.

El beato se movió suavemente hasta colocarse frente suyo y levantó una mano a la altura de los ojos de mi padre. Entrelazando los dedos de esa mano levantada, tenía un rosario de pequeñas cuentas oscuras que sacudía suavemente.

—"Esta es la penitencia por cumplir"— dijo en un susurro.

Bajó la mano, le dio la espalda y se arrodilló frente a las macetas, tarros y ollas viejas de las begonias, jazmines y claveles. Mi padre lo imitó en seguida. Lo siguió tía Rosa y luego tú y yo a un mismo tiempo. Fue cuando por primera vez escuchamos cómo su voz, tensa y delgada, desgranaba cantarinamente los misterios del rosario. Sus dedos corrían por las pequeñas cuentas oscuras con la misma unción del rezo.

—"Unción sobria y precisa"— nos había dicho luego, cuando nos preparaba para que lo acompañáramos en sus letanías. Porque aquella tarde decidieron que debíamos unirnos a ellos en sus salidas de rezantes; y esa misma noche, sentado en la cabecera de la mesa de la cocina, el beato comenzaba a enseñarnos el oficio. Nos recomendaba las pausas y entonaciones, la expresión correcta de cada una de las plegarias. Una y otra vez. Noche tras noche, se repetían infatigablemente sus lecciones. Así, siguiendo sus pacientes correcciones, memorizamos responsos y rosarios. Encontramos el ritmo justo para que sobre la sílaba final de nuestro coro "El señor es contigo" el beato iniciara su "Dios te salve María". Ese contrapunto, fue el orgullo de mi padre desde nuestro primer velorio. El de aquella vieja con el trapo amarillo atado a las quijadas. Nuestro primer velorio guiados por la voz del beato a un costado de su asiento a los pies del féretro. La noche estaba fría de humedad y apenas si tuvimos tiempo de llegar a casa cuando se descolgó la lluvia. Era muy cerca del amanecer y antes de dormirme estuve largo rato pensando en que las cuentas del rosario del beato eran lentejas. Que pese a ellas mi padre finalmente lo mataría. Que cuándo sería finalmente. Sobre la visión de la rendija desdentada de la vieja que acabábamos de velar, pensé que todo esto era un juego del cual sólo mi padre y el beato conocían las reglas. Entre sueños escuché sus voces apagadas por el caer de la lluvia sobre las hojas de los árboles, sobre la tierra apisonada del patio, sobre una pradera de pañuelos amarillos y cadáveres desdentados.

Los velorios se sucedían casi indistintos, casi ni los sentíamos pasar. Noches para las cuales vestíamos ropas oscuras y momificamos en nuestros rostros ese gesto de contricción piadosa que el beato tanto nos había recomendado.

"Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome cada día su cruz y sígame".

Nosotros seguíamos. Atravesábamos detrás de ellos por un laberinto de mecheros de aceite, flores, velas. El paso de la noche al día junto a un cadáver. Donde se zurcían medias, se bebía ginebra, se urdían chismes, se lloraba, se hablaba de tal o cual ánima. Las flores se mezclaban, algunas naturales y otras de papel crepé. Vagar el pueblo, los pueblos, buscando muertos para rezar por ellos. Muertos de todos los días presentes en nuestras conversaciones, en nuestros sueños, en nuestras comidas.

Al volver a casa, el sonambulismo de los amaneceres nos disimulaba las ojeras y lo tenso de nuestros gestos. Ellos, a esa hora se repartían lo cobrado por el servicio de rezo. Terminaban de emborracharse. Mi padre agitaba su cuchillo. Le anunciaba a la virgen que iba a cumplir su penitencia y el beato echaba mano al evangelio.

". . . porque en adelante se dividirán las casas, se dividirán el padre contra el hijo, y el hijo contra el padre".

Divididos en distintos juegos, le dije a tía Rosa cuando regresábamos del último velorio. Ella me dijo que las cuentas del rosario del beato le parecían viejas gotas de sangre. Era un amanecer triste, gris, como si el cielo estuviera hecho de cenizas. Ellos caminaban delante, hablando de que en tal lugar había alguien bastante enfermo, que convendría acercarse para que nos fueran teniendo en cuenta para la mala hora. Jamás decían muerte, sino la mala hora. Se lo había escuchado decir muchas veces, pero esa mañana comprendí que su juego no tendría final por ellos mismos. Que siempre encontrarían la trampa para despistar su mala hora de mártir y penitente. Comprendí esa mañana que él finalmente tenía que cumplirse como un milagro, que transformándolos al ideal que eligieron, los dignificara. El haber comprendido aquello me llenó de una alegre seguridad y casi sin darme cuenta crucé mis brazos sobre tus hombros y los de tía Rosa cuando ya entrábamos a casa.

"Porque quien quisiere salvar su vida la perderá, pero quien perdiere su vida por amor a mí, se salvará".

Estaba diciendo el beato cuando recibió la primera puñalada. La que le di en el pecho luego de quitarle el cuchillo a mi padre. Su rostro se contrajo de dolor y sorpresa, abrió la boca como para gritar, pero para entonces volví a apuñalarlo. Quiso levantar la mano para evitar una nueva cuchillada y fue cayendo, despacio, con los ojos bien abiertos, sin decir una palabra. Cayó entre dos sillas, y de las sillas al suelo. Con los ojos abiertos. Vos y tía Rosa arrastraron a mi padre desde el rincón donde lo habían tenido. Se dejó traer sin oponer resistencia, mirando todo con ojos insospechadamente mansos. Les ayudé a arrojarlo sobre el cuerpo ensangrentado y quieto.

—"El beato"— gimoteaba mi padre mientras lo aplastábamos contra el moribundo.

—"El beato, se muere"— lloriqueaba levantando su rostro hacia nosotros y nosotros dele refregarlo contra el muerto.

—"Se muere, el beato se muere"— tía Rosa le dio el último empujón y salimos de la cocina.

Todo esto tú lo sabes tan bien como yo. Pero me gusta oirme hablar de ello cada vez que nos amamos y sabemos a tía Rosa, con la oreja pegada a la puerta de tu cuarto, haciéndose el amor con los sonidos del nuestro. Cuando nos amamos y sabemos a mi padre, en alguna celda del manicomio cumpliendo por fin su penitencia. Cuando nos amamos y sabemos que nuestro último responso, el del velorio del beato, estuvo muy bien rezado.

Dos cuentos

GRACIELA A. LOPEZ

EL ABANICO O LA MUERTE DE LA VIEJA

Un pesado cuerpo incómodo sobre el pavimento era todo. La muerte, quieta, para siempre.

El pleno aire total de la ciudad reinaba. Como lombrices de sus agujeros salió la gente.

Un expediente es incómodo para manejar porque tiene las hojas muy desiguales. Tan incómodo como sacarlo del portafolios cuando está con el lomo para dentro.

Allí no estaba anotado, faltaba un cuarto más de probanzas para ayudar.

Todos los lentes de la ciudad se paralizaron en el cuadro. El camión, una pequeña curva dibujada en la planimetría y muchas cosas más.

Pero faltaba el cuarto de prueba que estaba en el círculo de la muerte. De esa muerte despareja de la vieja: un fuerte empujón por el hombro le deshizo la clavícula y otro golpe al dar en el suelo, desacompasado, dio el final. La vejez se desplomó dolorida por todos los costados.

Faltaba la claridad de aquella prueba redonda que estaba en aquel sector, en la forma de cuatro testigos de la muerte.

Los expedientes son todos derechos, bien alineados, de hojas numeradas, encarpetados, limpios; ordenan la vida, la manejan. Después, ésta desaparece y queda sólo lo que está allí, en el trágico expediente. Pero la lógica no se resiente.

Un oficial, clavado, tableteando la máquina. Más frío el segundo interrogatorio y una seriedad que se acentúa. Desde el agente de facción que vio hasta el Juez que sin una molestia apaga su cigarrillo, gira hacia atrás la silla y comienza el paso suave de las hojas. Dieciocho personas dejaron su señal y ninguna puso el cuarto de prueba que faltaba. La señal.

María Ruiz, Teresa Ysaurralde, Rubén Torres y Gladys Contreras. En sus distintas cosas cada uno lo vio. Y Su Señoría, mirando sobre los anteojos, se sorprende. Vieron, por ejemplo, que el camión cruzó el paisaje, con marcha de alegría, sin cambios, a toda velocidad, sin cambios. Después, un golpe; y la mujer, animal muerto sobre la ruta. La guía de todo estaba en el alcohol: 1,80. La dueña de la vida que se acabó sólo sabía de cruzar lentamente la calzada doblando la vejez y las caderas.

El hombre bajó del camión, solo, maloliente, sin emoción, transformado en el canalla que mató a la vieja. Estaba dentro del círculo de la cuarta parte de la prueba que faltaba.

Más allá el mundo sería más blando para él. Soslayó el círculo y apeló.

Así, los papeles dicen que la vieja pobre con su miedo tembleque iba hacia la muerte, buscándola.

Varios hijos comentan apresurados. El destino. Y González, el camionero, apeló a los suyos y a la mano del diablo que pudo más que el comisario.

Ahora una losa con un nombre nuevo abre una fecha, inicia otra ceremonia y nuestro amigo del volante pasa olvidado por aquel círculo de los cuatro testigos que no aparecieron para que la cuarta parte de la prueba no dijera que la mancha de sangre estaba del todo en el lado contramano de González...

PANCHO BOLA

Pancho Bola se apoya en un palo para remediar el peso de su cuerpo sobre la pata a medias que Dios le dio. Nació con los dedos doblados.

Hoy sus poderosos años apenas se marcan en el pelo blanco y la barba mora, en las mejillas rosas y los ojos fuertes. Camina con una especie de inclinación suave sobre el lado más corto del cuerpo. Su cuerpo fuerte me atrae. Siento tanta fuerza, tanto aliento, tanto hombre en esa sola cosa. Me atrae de él todo lo que no soy. Su ojo avizor sin cansarse recorre la distancia como posándose en el monte y así, horas sin hablar.

La casa de mi abuelo tiene el jagüel, la cama, el mate, la vieja que se fue y la cola de cerda amarilla donde se cuelgan los peines. También hay unos perros dormidos ente los dueños de casa y el portón.

¿Cómo llego yo hasta la casa? Espanto recuerdos, el aire transparente y tantas cosas que van del auto a la mesa. Pancho las recibe indiferente pero el rebenque comienza a golpear más rápido en el suelo. Y se acomoda a nosotros.

Una larga nostalgia, la poderosa voz de los años, callada, oculta detrás de las tinajas y Pancho gozando la lechuga que con toda locura le llevo en un bolso.

No puedo despellejarme, no puedo entregarles mi silencio. Sólo una charla de cualquier cosa que a veces es hiriente. A mí hasta me duele la cabeza. Tanto recuerdo. En aquel suelo seco, en aquel límite de campo dibujado igual.

La casa quieta, taciturna, blanca de barro blanco, seco, las paredes muy anchas. Pancho golpea la fuente con el tenedor picoteando la lechuga. Un lujo que le damos. La casa sigue igual. Pancho, muy tranquilo, se duerme y ronca en el catre del corredor que le pertenece. Las crines del techo del rancho son duras. El apero de Jaime, brilloso. Las mujeres, el luto arrastrado en la tarea. Una vieja que se fue.

¿Cómo llegó? No puedo tocar lo que ya no es pero el olor del rancho es el mismo y los ángulos, las voces a gritos hasta la represa, también. Sólo este Pancho con su cuerpo tan vivo marcando el suelo con una sola pata no sabe la irreverencia que comete. No sabe nada de bajo del tala, ni del madero fijo para picar la carne, ni de los años que tienen los palos brillosos de la cocina, ni de detrás de la casa que se mira por la misma ventana, ni de esta otra ventana que yo le abrí al mundo sin saber quizá que ya nunca podría cerrarla.

Leónidas Lamborghini

LA VENTANA

Como el que
enciende la luz
y mira
desde la ventana.

Como el que
desde allí
mira
la noche.

Como el que
con la luz de su cuarto
ha creado
la noche
y la mira desde

la ventana
que lo separa.

NUBES

Como el que
observa
esa nube
de paso

que pasó antes de que él mismo
pudiera darse cuenta.

Como el que
observaba
esa nube
que pasó

que pasó antes.

Como el que
observaba
esa nube
que ahora pasa:

y pasó antes de que él mismo
pudiera darse cuenta.

EL FETO

Como el que
pone oído
al croar
del corazón del feto.

Como el que
al croar anhelante
del feto
pone oído.

Como el que
pone oído
al feto
y tiembla
por el croar de ese anhelo.

EL LUGAR

Como el que
estuvo en el lugar
y trata de recordar
pero
no recuerda bien.

Y recordarlo todo de una vez
para olvidarlo todo.

Como el que
en la espesura
de su mente
trata de recordar
ese lugar.

Y recordarlo todo de una vez
para olvidarlo todo.

Como el que
no recuerda bien
pero algo
recuerda
en la espesura de su mente:

Y recordarlo todo de una vez
para olvidarlo todo.

Introducción del cine, descomposición del campo

MARIO LEVIN

Hace poco más de un año, cuando volvía a Buenos Aires luego de ocho años de ausencia, leí en el avión una pequeña noticia policial, de esas que son utilizadas a menudo por los franceses como punto de partida en un guión cinematográfico. Ellos lo llaman "*faits divers*", algo sin demasiada importancia, casi al margen de las verdaderas noticias. El hecho era una banda de adolescentes anclada en el Abasto. La noticia, muy breve, mezclaba lo monstruoso de las relaciones personales, la eficacia de los "golpes" y la captura que parecía ser el efecto de la propia desintegración o delación del grupo. La posibilidad de *embragar* un guión y una película a partir de esta noticia, me recordó otras del género que podemos llamar "adolescente-negro" como, por ejemplo, *Los Olvidados* de Buñuel, donde el recorrido de tres adolescentes –que mantienen una relación asimétrica respecto de la Ley–, construye una tragedia despojada de lo trágico, que al no poder apoyarse en un discurso coherente de los personajes –todos analfabetos– pone en juego al cuerpo de manera inmediata y fulminante. Esta película de Buñuel, que no tiene nada que ver con *Deprisa, deprisa* de Saura (aquí reina el amor y la amistad sublime: el enemigo es la sociedad y la estrategia es la delincuencia apoyada en una ideología ecologista), entraba en resonancia con "la banda del Abasto" donde también –al menos que esté mezclando dos noticias– la violencia pasaba por el dominio sexual: no hacia afuera, sino entre los miembros. El decorado natural del Abasto, los camiones, las ratas, las escaleras mecánicas y hasta el nombre de las calles del barrio ponían en marcha una ensoñación de cinéfilo y un gesto instintivo de realizador de cine, que, más que una elección temática, implica el recorte de una zona, que la convierte en un escenario de límites claros, y la transforma –de hecho– en un espacio ficcional.

Los ya no tan "nuevos" cineastas alemanes, no se cansan de repetir que el inesperado interés despertado por sus películas (cinefilia y *remakes* aparte) se debe sobre todo al poder universalista que tienen sus temas absolutamente nacionales. En *La Zona* de Tarkovsky, la desesperación de los personajes en la búsqueda de un territorio que nunca encuentra sus límites (ni ideológicos, ni geográficos) puede interpretarse como una duplicación de la posición del cineasta que hace una película para denunciar los límites ficticios de una "zona" barrida o inventada a cada golpe de mirada. La "zona" no es nada, y si el campo es el del deseo, no es entonces nada más que el recorrido de una errancia que hace retroceder los límites del abismo. En *Los Olvidados*, se aclara de entrada: son los barrios marginales de la ciudad de México. *El Director de Orquesta* (Wajda), gira alrededor de un personaje que vuelve a su ciudad natal luego de cincuenta años de exilio. *Gloria* de Cassavetes es la reconstrucción violenta de las calles de Nueva York. Los recorridos de Hitchcok delinean un laberinto a fuerza y golpes de suspenso.

El trabajo de la imagen en cine pareciera soportar un deseo arquitectónico-escenográfico (puesto de manifiesto, por ejemplo, en *Uno Contra La Multitud* de King Vidor), y el montaje (la idea, el concepto y no sólo el momento técnico), se presenta como una máquina de agenciamientos donde el resultado es la inscripción sincrónica de sus partes, (Resnais da una muestra fantasmática en *Mi Tío de América*, al filmar de dos modos diferentes las fotos de la película al principio y al final de la misma), y el objeto es el film: la película que pasa a engrosar la masa de celuloide filmado, un cuerpo no exento de deterioro.

Este deseo del espacio, plano (la línea en Mizoguchi, el aplastamiento del télex en *Kagemucha* o la composición eisensteniana) o en profundidad de campo (como en Wells o Lang), despega al cine de una pretensión de calco o copia de la realidad, e independiza el análisis o la crítica de toda ilusión del referente. Al mismo tiempo, deriva la reflexión sobre el cine a interrogar cualquier película o corriente cinematográfica como un efecto de deconstrucción del espacio que va a la par de la construcción de un universo fílmico. El polo opuesto de esta posición prefiere pensar el cine como una técnica de embalsamador, donde lo que se embalsama es la "realidad" (André Bazin), y se apoya en una crítica (toda en nuestro país) que logra reducir cualquier película a un argumento más o menos novelesco. En cuanto a la crisis del cine nacional, la explicación se reduce a la falta de buenos libros (que no se lo llame guión y que al montaje se lo denomine "compaginación", muestra claramente que se sigue pensando el cine como literatura), y a la incapacidad de los directores de "contar". Cada uno tiene lo que se merece: a un cine de la condensación, una crítica de la reseña.

Primer Plano

El cine, desde el momento que comienza a trabajar la fragmentación y desprenderse de la rigidez del cubo escénico teatral, no sólo crea la posibilidad de la narración

Dreyer La pasión de Juana de Arco, 1928.

cinematográfica, sino que además plantea un espectáculo donde la síntesis se abandona a favor de una constante reubicación del punto de vista. Esta desestabilización atravesada por diferentes duraciones, se recodifica rápidamente en la medida que cualquier variación escalar del plano no implica una ruptura respecto de la visión geométral (antropocéntrica), donde el punto de vista se ubica en el entrecruzamiento de líneas de fuga que organizan la escena. De un plano del conjunto a un plano más cerrado, lo que cambia puede ser el sentido, pero en efecto, no se realiza violencia alguna al espacio formulado a "la medida del hombre", heredero de la perspectiva renacentista.

El único momento en que el espacio sufre una transformación radical, es en la utilización del primer plano o *plano de detalle*. Y esto no se debe tanto al carácter monstruoso del objeto o la parte del cuerpo que se apropia de la pantalla, como a la producción de una discontinuidad en el espacio fílmico, ("*El primer plano es la trasgresión de la perspectiva escenográfica normal*", S.M. Eisenstein), que desorienta a una visión organizada, educada a ir al centro y hacer masa en un punto, donde luego de estabilizarse puede arriesgar algunos merodeos en el sin-sentido de la imagen. Esto es cierto en cada caso salvo en uno: cuando el primer plano es un rostro, donde el primer plano pierde toda su eficacia. Se sabe que el rostro, al menos en Occidente, es el asiento del reconocimiento de la persona, el lugar elegido de la interlocución y de la identificación inmediata. Cuando esto se olvida, el resultado no puede ser otra cosa que una película anodina, y condena a los actores a pasearse a lo largo de noventa minutos con la máscara hinchada de dramatismo, como puerta al aburrimiento psicologista donde se busca establecer una complicidad rápida con el espectador (la famosa identificación en cine). *El Infierno tan Temido* (premio de la crítica nacional 1980) es un ejemplo de lo que estamos diciendo, ya que allí no sólo se abunda en resoluciones en primer plano de rostros, sino que la utilización de la luz rebotada impide cualquier matiz o desorganización de la máscara.

No obstante, el rostro puede ser el lugar elegido de la descomposición y por ende de la reconstrucción (montaje) de un sentido. Un ejemplo de la literatura donde se describe una fotografía: "*Se ve en ella una cara irregular y un poco mofletuda. La nariz levemente torcida. La frente, sin arrugas, pero con surcos, cae fláccidamente sobre las cejas, las que se juntan a la altura del comienzo de la nariz. La mirada, floja, como incapaz de penetrar nada. Y una mezcla de estupor y de disgusto (de disgusto concreto, como si estuviese ante un plato de comida un poco repugnante) envuelve la zona de la boca, el labio inferior ancho y un poco caído, una comisura lateral empujando al labio superior hacia arriba. Y como todavía no había aprendido la ventaja que consiste en ocultar el tamaño de las orejas llenando de cabello los costados de la cabeza, las orejas aparecían en su tamaño natural, largas y un poco separadas*". Esta fragmentación espectacular de un rostro, realizada por Oscar Masotta en "*Roberto Arlt, yo mismo*", también se puede operar en cine. El *tipaje* eisensteniano, donde se mezcla el estereotipo (un burgués es un burgués) y la absoluta individuación del personaje, instaura el espesor de un cuerpo e historiza (en el espacio de la ficción) política y personalmente cualquiera de esos rostros. En *Juana de Arco* (Dreyer), los rostros fueron elegidos en una serie de oposiciones, y se los iluminó oblicuamente y por partes, haciendo resaltar las líneas –marcas, arrugas y verrugas–, exagerando la oblicuidad respecto del punto de vista de la cámara.

Dreyer; La pasión de Juana de Arco, 1928.

En *El Infierno...* la horizontalidad es la norma, y el personaje es la representación repetida de una sola idea: "él está angustiado". Este grado de condensación anticinematográfica es el que prima en cada una de las resoluciones adoptadas en la película: entre los hombres (alto, bajo, gordo o flaco) los diálogos son intercambiables y cualquiera puede decir los parlamentos del otro, y respecto de las mujeres: son todas de la noche, aunque algunas canten y otras no. En cuanto a la referencia del espacio que hacíamos al principio, los bordes de Buenos Aires son tan fláccidos como una visión melancólica (supuestamente porteña), que se deshace en un costumbrismo con ideales *for-export*.

Deconstruir...

La construcción en cine está en todos lados. *Primer tiempo*: se de-construye el espacio con la puesta de cámara: cada *encuadre* es un recorte, y también se deconstruye al personaje al que se lo muestra fragmentado en cada uno de sus rostros y sus gestos, y en relación con los otros personajes y lugares por la *puesta en escena*: (¿tragedia o comedia?, no hay drama. Lacan *dixit*.). Segundo tiempo (sincrónico del primero): la deconstrucción *ya* produjo la construcción de un espacio nuevo, esto se llama *montaje*. El "ritmo" de una película es la construcción a partir de la fragmentación. Cada plano vale lo que muestra, lo que enmascara (respecto del efecto de máscara y la función del fuera de campo, véase el texto de P. Bonitzer, en este mismo número), por su duración y por la relación con los otros planos. El cine es metonímico: la parte... por la parte...

Montaje Transversal

La voz, dice Lacan, es un órgano y la imagen es una superficie. La puesta en relación será entonces del orden del injerto. Cuando se inventó el cine parlante, las resistencias aparecieron por todos lados. El cine se acercaba a sus ideales naturalistas, y el ritmo puramente visual (no pocas veces asociado a la música) que caracterizaba el montaje cedió el paso a escenas de duración más larga: el tiempo de la escena podía reunirse con la ilusión del tiempo vivido.

Uno de los realizadores que más rápidamente dió la alerta fue Eisenstein, para quien la oposición en el interior o entre los planos debía desplazarse entre la imagen y el sonido. Y *Tiempo de Revancha* de A. Aristarain, es un magnífico ejemplo (como un efecto de guión incorporado a la puesta en escena) donde el cine, sin abandonar los límites de la ficción, puede llegar a preguntarse sobre su función, ya que la imagen gana en importancia –hasta comprometer el cuerpo en un final absolutamente coherente– y rompe la vieja complicidad –entre la imagen y la voz– cuya función es la de reforzar el punto de vista (que ganó territorio a partir de la década del treinta).

El cine es trabajo con la imagen y el sonido. Y el cineasta tiene la responsabilidad de mostrar ese trabajo, ya que es ahí que el cuerpo olvidado del actor y del espectador (uno borrado, el otro seducido por la imagen) puede aparecer, así como aparece nuestro cuerpo (escondido en la imagen que cada uno tiene de sí mismo), en un tic, un dolor o el placer que siempre recortan una parte, que nunca alcanzan la totalidad, y que el cine nos permite imaginarla –por eso pagamos– entre el momento que se levanta el telón y la palabra fin.

DESENCUADRES

PASCAL BONITZER

La perspectiva, el encuentro de la pintura con la óptica geométrica euclidiana, el sometimiento milagroso de los cuerpos figurados a las idealidades matemáticas, toda esta ciencia del Renacimiento tiene un sentido profundamente equívoco, como lo puso de manifiesto Panosfsky en *La Perspectiva como forma simbólica* (Edit. *de Minuit*): "La historia de la perspectiva es concebible como un triunfo del sentido de lo real, constitutivo de distancia y objetividad, tanto como un triunfo de ese deseo de potencia que habita en el hombre y que niega toda distancia; como una sistematización y estabilización del mundo exterior y como una ampliación de la esfera del Yo. Al mismo tiempo, la perspectiva, debía obligar necesariamente a los artistas a interrogarse constantemente sobre el sentido en el que debían utilizar este método ambivalente: ¿la disposición en perspectiva de una pintura, debía regularse a partir del punto de vista ocupado efectivamente por el espectador (...) o, inversamente, era necesario pedir al espectador que se adapte por medio del pensamiento a la ubicación adoptada por el pintor?" (op. cit. pp. 160-161).

Entre las querellas teóricas engendradas por esta alternativa, Panofsky cita el tema de la distancia (larga o corta), y la oblicuidad o no del punto de vista; como ejemplo opone el *San Jerónimo* de Antonello da Messina, que por estar pintado a distancia larga sitúa el punto de vista en el centro del cuadro: construcción que mantiene al espectador "en el exterior" de la escena, con el de Durero, cuya distancia corta y la vista oblicua produce un efecto de intimidad y provoca la impresión de que se trata de una "representación determinada no por las leyes objetivas de la arquitectura, sino por el punto de vista subjetivo del espectador que llega en esos momentos" (op. cit. 172). En cierto modo, la distancia corta y la oblicuidad del punto de vista "aspiran" al espectador al interior del cuadro.

La pintura clásica llevó más lejos aún –al precio de una asombrosa centrifugación de la composición– el efecto de esta seducción del espectador por el dispositivo. El operador de esta "centrifugación" (no tengo otro término a mano), es la mirada. El *San Jerónimo* de Durero está inclinado sobre su escritorio y hace del espectador el *voyeur* de su meditación: pero si levantara la cabeza y mirase, ¿qué ocurriría? El cuadro más famoso que pone en juego este efecto es, se sabe, *Las Meninas* de Velázquez, que representa una escena cuyos personajes principales están situados en el exterior del cuadro, en el lugar del espectador, y su imagen es fuliginosamente evocada en abismo por un espejo situado en el punto de la fuga de la perspectiva (son, debemos recordarlo, Felipe IV y su esposa); pero lo que los vuelve tan presentes, tan necesarios en la escena, son todas las miradas de los personajes del cuadro que están dirigidas hacia ellos mientras posan para el pintor autorretratado. No insistiré sobre las implicancias generales de esta representación, que han sido analizadas por Michel Foucault (*Las Palabras y las Cosas*). Quisiera señalar solamente el orgullo y la audacia de esta seducción suprema, que fuerza al espectador a creer que la escena prosigue más allá de los bordes del marco, y que lo mantiene adentro al mismo tiempo que lo empuja hacia afuera, multiplicando la potencia de la representación al evocar allí lo irrepresentado, si no lo irrepresentable, y que lo lleva a abrir un espacio ilimitado *(indefinitus)*.

Tal vez, en ninguna otra obra –en la época clásica al menos– las posiciones respectivas del artista y el soberano fueron puestas en escena de modo tan retorcido, con tanta tensión y dramatismo (al hacer del espectador anónimo el testigo fascinado y el árbitro de este drama). Ninguna duda de que Velázquez no dice mucho más de lo que parece decir, y que toda la ciencia y la astucia desplegada no enuncian sino una tensión entre la humildad del cortesano y el dominio del artista. La representación no es, y jamás lo fue, ese doble maníaco de lo visible: también es evocación de lo oculto, juego de la verdad con el saber y el poder.

El espacio sin amo de la representación moderna también está atestado de lagunas, de solicitaciones de lo invisible y lo oculto; no obstante este juego se ha complicado o más bien se ha oscurecido al tiempo que se aplanó y simplificó. En la pintura actual, Cremonini, Bacon, Adami... o algunos hiperrealistas, Ralph Goings o Monory –podríamos multiplicar los ejemplos– trabajan mucho las máscaras* y los desencuadres que transforman al cuadro en el lugar de un misterio, una narración interrumpida y suspendida, un interrogante eternamente sin respuesta (los surrealistas también lo hicieron pero la mayoría de las veces sin sutileza). Quiero insistir sobre el procedi-

* El término es *cache*. En la jerga fotográfica se utiliza tal cual e indistintamente con el español máscara. Respecto del alcance nacional véase la nota 1 del autor del texto (N. del T.).

"Trabajar en la dificultad, para apresar lo real":Bresson; Pickpocket.

miento que llamo –a falta de algo mejor– desencuadre. No es en absoluto lo mismo que la "visión oblicua" de la pintura clásica. Cremonini por ejemplo: sus salas de baño, cuartos de amantes, compartimentos de tren (*Les parenthéses de l'eau, Posti occupati, Vertiges,* etc.) me parecen más interesantes o más seductores que los *Cavaliers y Boufs Tués* de sus primeras telas, justamente por los ángulos insólitos; los miembros truncos en detalle,** los reflejos insuficientes en los espejos turbios que invaden sus últimas telas. Es cierto que aquí la invisibilidad parcial del decorado y los personajes, a la inversa de las *Meninas*, no tiene importancia desde el punto de vista de la identidad, del verdadero rostro de los personajes: se trata de cualquiera y de cualquier lugar: el hombre medio, el *habitat* de la masa. Sin embargo el espectador es capturado por un efecto de misterio, angustia o semi-pesadilla. Me asombro lo poco que se ha señalado hasta qué punto, en este caso, la pintura cita o parece citar al cine.

¿Acaso no es el cine quien inventó los campos vacíos, los ángulos insólitos, los cuerpos parcelados en detalle o en primer plano? El despedazamiento de las figuras es un efecto cinematográfico bien conocido; se ha escrito mucho sobre la monstruosidad del primer plano. El desencuadre es un efecto menos conocido, a pesar de los movimientos del aparato. Pero si el desencuadre es un efecto cinematográfico por excelencia, se debe precisamente al movimiento, a la diacronía de las imágenes de una película que permiten reabsorber tanto como desplegar los efectos de vacío.

Por ejemplo, una mujer arquea los ojos con horror ante un espectáculo visto por ella solamente. Los espectadores ven sobre la pantalla o la tela la expresión de horror de esta mujer, la dirección de su mirada, pero no el objeto, la causa de este horror, fuera del cuadro. Así es como recuerdo una tela de Dino Buzzati (el escritor) que representa una mujer gritando, aparentemente desnuda, recortada a la altura del busto por el marco de una ventana, creo, o incluso en el marco convencional de una historieta, con los ojos fijos sobre una cosa desconocida situada, según su mirada, más o menos a la altura de sus rodillas, una leyenda inscripta, como en las historietas sobre la tela señalaba con perfecto sadismo a través de una interrogación banal (¿qué es lo que la hace gritar así? –no recuerdo exactamente), el carácter enigmático de la cosa en cuestión. En el cuadro (lo mismo ocurriría en la fotografía), el enigma evidentemente está destinado a permanecer en suspenso –el horror expresado por el rostro de la mujer–, ya que no hay desarrollo diacrónico de la imagen. En el cine en cambio (y en las historietas que imitan el principio), un reencuadre, un contracampo, un plano etc., pueden –y en cierto modo deben, si el autor no quiere ser acusado de mantener voluntariamente la frustración de los espectadores– mostrar la causa de este horror, responder a la pregunta planteada ante los espectadores por la escena trunca, es decir, responder al desafío abierto por esta hiancia: llenarla o produoir una apariencia satisfactoria de la causa, tal que, dicho de otro modo, los espectadores puedan experimentar verdaderamente el horror. El suspenso consiste en diferir, para alimentarla, esta satisfacción.

No hay duda que cualquier solución de continuidad puede ser, según los casos, escenográfica y narrativa. Estos planos no se recubren. El segundo es el producto del primero, en la medida en que hacer del marco una máscara, o sea el operador de un enigma, es necesariamente embragar un relato[1]; a cargo del cual queda la tarea de tapar el agujero, la *terra incognita*, la parte oculta de la representación. En el cuadro de Buzzati, como en cualquier otro, la carga del relato cae sobre el espectador ya que el cuadro sólo puede ponerlo en marcha (*l'amorcer*). No es azaroso si uno de los raros cineastas que mutila sin remisión los cuerpos por medio del encuadre, "rompiendo" sistemáticamente y sin arrepentimiento el espacio –hablo de Bresson más que de Eisenstein–, se glorifica pensando

** La expresión es ***en amorce***, traducido en nuestro medio por detalle, pero la terminología española no permite ver la connotación de pedazo o trozo que por lo demás remite al "fragmento" eisensteniano (N.del T.).

el "cinematógrafo" en términos de pintura (cf: *Notas sobre el cinematógrafo*). Straub, Duras, Antonioni también son pintores debido al uso de encuadres insólitos y frustrantes. Introducen en el cine algo como un suspenso no narrativo. Su escenografía lagunar no está destinada a resolverse en "una imagen total donde se ubican los elementos fragmentarios" como por el contrario lo quería Eisenstein (*Montaje 38, en Reflexiones de un cineasta*). Una tensión perdura entre plano y plano, que no es liquidada por el "relato". Una tensión transnarrativa debida a los ángulos de cámara, encuadres, elección de objetos y duraciones que valorizan la insistencia de una mirada (como la tela de Buzzati lo hace de modo erótico), donde el ejercicio del cine se duplica y se marca en una interrogación silenciosa sobre su función.

El desencuadre es una perversión que pone un punto de ironía sobre la función del cine, la pintura y la fotografía, como formas de ejercicio de un derecho de mirada. Sería necesario decir, en términos deleuzianos, que el arte del desencuadre, el desplazamiento del ángulo, la excentricidad radical del punto de vista que mutila y vomita los cuerpos fuera del cuadro y focaliza sobre las zonas muertas, vacías, estériles, del decorado, es irónico sádico (como resulta claro en el cuadro de Buzzati; me gustaría también citar los dibujos de Alex Barbier que aparecen raramente en *Charlie* mensual). Irónico y sádico en la medida que esta excentricidad del encuadre, frustrante en principio para los espectadores y mutilante para los "modelos" (término bressoriano), habla de un dominio cruel y de una pulsión agresiva y fría: el uso del encuadre como filo cortante, el rechazo de lo viviente (por ejemplo el abrazo de los amantes en *Vertiges* de Cremonini) en la periferia, fuera del cuadro, la focalización sobre zonas sombrías o muertas de la escena, la exaltación equívoca de objetos triviales (la sexualización de lavabos, utensillos de baños, en Cremonini una vez más), valorizan lo arbitrario de la mirada dirigida de manera tan curiosa, y tal vez gozando de este punto de vista estéril.

Tal vez. Por que esta mirada, después de todo, sólo tiene una existencia fantasmática. La mirada no es el punto de vista. Podría serlo, si existiese el goce del punto de vista. Lo que la supone es la extrañeza del punto de vista, implicada por el desencuadre, porque lo que llamo –tal vez impropiamente– desencuadre, la desviación del encuadre, que no tiene nada que ver con la oblicuidad del punto de vista[2]– no es otra cosa que esa extrañeza subrayada. Esta extrañeza se subraya en la medida en que en el centro del cuadro, en principio ocupado en la representación clásica por una presencia simbólica (la imagen de los soberanos en las Meninas, por ejemplo), no hay nada, no ocurre nada. El ojo habituado (¿educado?) a centrar rápidamente, a ir al centro, no encuentra nada y refluye a la periferia, donde todavía palpita algo, a punto de desaparecer. *Fading* de la representación, que se refleja también a menudo en las figuras y los temas que se representan: los autos vacíos y los *drugstores* desiertos de Ralph Goings, las carnes enloquecidas de Bacon, los ciegos casi cadavéricos de Cremonini[3], los ojos emparchados de Monory... la ironía es mostrar fríamente, decir fríamente, lo cadavérico.

Esta obsesión del amo en un espacio sin amo, esta obsesión del lugar del amo, correlativo a menudo de un neo-dominio histérico (el hiperrealismo), tiene seguramente en su seducción misma algo displacentero y siniestro. Es el aspecto mortificante del desencuadre que es penoso y sin humor. La fotografía, por ejemplo, que es por excelencia el arte del encuadre y el desencuadre (un pedazo de realidad despegado en vivo o en frío en la instantánea o la composición), es un arte básicamente desprovisto de humor, consagrado a la ironía, la denuncia[4].

Ahora bien, sobre este ítem el cine presenta más posibilidades, quizás a causa del movimiento que es su ley, y por los hechos que está obligado a producir: los hechos en cine, todo lo que sidera el marco, tiene siempre la forma del humor; el prototipo de hecho cinematográfico es el gag o la catástrofe no trágica, sin ser por eso el comienzo (el pecado) ni el final (el castigo), sino que sur-

"El deber del artista es hallarse en el punto de máxima incomodidad, buscar ese punto" Welles; Macbeth.

ge por el medio y procede por repetición. Lo que está en juego y pertenece específicamente al cine, es el poder de hacer bascular el punto de vista y las situaciones. En Godard, por ejemplo, no es importante el encuadre ni el desencuadre, sino lo que viene a siderar el marco, como las trazas de video en la superficie de la pantalla, líneas, movimientos que decepcionan toda inmovilidad dominante de la mirada. En los planos fijos de 6x2, lo que importa no es el sadismo aparente del marco estático, sino la *duración* que allí se combina para producir acontecimientos de voces o de gestos. El desencuadre en este sentido no es divisor, despedazante (sólo lo es desde el punto de vista de la unidad clásica perdida), sino al contrario, multiplicador, generador de nuevas disposiciones.

También, como lo muestra el apólogo de Jean Eustache, *Une sale histoire*, la ironía sádica del encuadre excéntrico puede bascular en cualquier momento de un modo humorístico-masoquista al otro lado del decorado. El gran irónico, el maestro, es Hitchcock, que no lo muestra jamás y una de cuyas declaraciones resume así Truffaut: "Hay algo que el cineasta debería admitir y es que para obtener el realismo en el interior del encuadre previsto, puede ser necesario, eventualmente, aceptar una gran irrealidad del espacio circundante; por ejemplo, un primer plano de un beso entre dos personajes que se supone están parados, puede obtenerse ubicando los dos actores de rodillas sobre una mesa de cocina". (*El cine según Hitchcok*, cf. también el pasaje concerniente a *Psicosis* en el mismo capítulo). Pero lo que constituye el encanto de la historia de Piq/Lonsdale, y hace del film de Eustache una lección ético-teórica del cine, se debe a que el agujero esté a ras del suelo y que el *voyeur* deba operar apoyando la mejilla contra el piso, con sus cabellos rozando casi el charco de orina. El humor es la alegre confesión del *trabajo* que le costó esta postura, y de haber obtenido de allí ese sentimiento de dignidad sobre la palabra con la que se cierra, por dos veces, la película.

Traducción: M. Levin

Notas:

(1) Conocemos la distinción baziniana entre marco y máscara. "Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico permite entenderlo a veces, el marco de la imagen, sino una máscara (cache) que no puede sino desenmascarar una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia el interior, y se supone que todo lo que la pantalla muestra –al contrario– se prolonga indefinidamente en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga", (¿Qué es el cine?, pag. 270, edit. RIALP). Nada que agregar a esto salvo que estas dos propiedades pueden pervertirse mutuamente, como por otra parte lo muestra Bazin.

(2) Sobre la oblicuidad del punto de vista y la sutura de la posición subjetiva del espectador en el cine clásico, cf. Jean Pierre Oudart, *La suture*, "Cahiers du Cinema" 209 y 211.

(3) Althusser comentó (*Cremonini peintre de l'abstrait*) en Cremonini, esta ceguera e indiferencia de los rostros y la extraña ausencia que los acosa: "Una ausencia puramente negativa, la de la función puramente humanista que les es rechazada y que ellos mismos rechazan; y una ausencia positiva, determinada, la de la estructura del mundo que los determina, que los hace esos seres anónimos, afectos estructurales de las relaciones reales que los gobiernan". Un poco más adelante en el mismo artículo: "El no puede "pintar" esta abstracción sino a condición de estar presente en su pintura bajo la forma determinada por las relaciones que pinta: bajo la forma de su ausencia, es decir en este caso bajo la forma de su propia ausencia". Esto debemos entenderlo, supongo, como el rechazo de toda idealización especular, narcisista. Lo que es extraño es que este rechazo deja una huella, una ausencia señalada (señalada al menos por Althusser, hasta el punto de verla duplicada). Al mismo tiempo se puede ver en esta "ausencia", que barre también la tela con grandes líneas que se oponen a la profundidad, la inscripción pura del sujeto-mate (*¿sin brillo, apocado, sin profundidad?* N. del T.), evanescente, del "discurso de la ciencia" donde Althusser tiende a ubicar los enunciados pictóricos de Cremonini, y que no es otra cosa que esta ausencia subrayada.

(4) Respecto de la oposición ironía-humor, sadismo-masoquismo, se puede ver Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher Masoch* (Minuit 10/18). Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues* (Flammarion), sobre todo pp. 83-84. En cuanto a la fotografía, pienso entre otras cosas en un álbum de Helmut Newton, *Femmes Secretes* (Flammarion), fotos eróticas de lujo, y en una vacilación significativa del prologuista: "El ojo de Newton es inhumano, frío y de muchas maneras cruel. Ningún calor atempera el humor en el que se baña su obra, y sin embargo el humor –o tal vez sería más apropiado decir la ironía– tiene libre curso". Un poco más adelante: "Estas mujeres de físico siempre asombroso se sujetan sin embargo –en el mundo de Newton– a su ojo de amo y se transforman allí en símbolos cuya atracción erótica está despojada de humanidad: no son personas sino *personae*". Se trata aquí, desde luego, de un ejemplo un poco particular. Sobre la función de ironía y denuncia de la foto remito al modo más general del reportaje periodístico, o también a los retratos (Avedon, por ejemplo).

La literatura fantástica

FUNCION DE LOS CODIGOS SOCIOCULTURALES EN LA CONSTITUCION DE UN GENERO*

ANA MARIA BARRENECHEA

Hoy es casi un lugar común de la crítica afirmar que toda obra literaria crea con su producción el propio código que la sustenta. Además, una experiencia como la de Barthes en *S/Z* destaca el funcionamiento de los códigos del extratexto (incluidos los literarios) en la conformación de un texto.

En esta comunicación me propongo analizar cómo los datos procedentes de códigos socioculturales (extratextuales) son elaborados por el texto en el caso de un tipo especial de obras que suelen clasificarse como pertenecientes a la literatura fantástica[1].

Descarto previamente la discusión sobre la legitimidad de la noción de género en teoría literaria, la existencia de lo fantástico como género o subgénero y la dificultad de la elección de rasgos para definirlo. Todo eso no invalida el hecho de que pragmáticamente se maneja la categoría de lo fantástico en la producción de las obras (como tradición literaria que los autores pueden aceptar o rechazar) y en la comercialización (puesto que se imprimen, venden y critican colecciones, antologías, bibliografías y obras particulares cuyos títulos o subtítulos las califican de fantásticas).

Ahora me interesa destacar: 1) que la correlación con ciertas áreas del código sociocultural es indispensable para la constitución del género; 2) que las relaciones entre cómo esos datos son manipulados por el texto y cómo aparecen organizadas esas áreas en el extratexto varían de época a época y de autor a autor; 3) que esa relación es muy compleja; 4) que si en la serie extratextual los códigos están determinados en el tiempo y en el espacio, en cambio el texto goza de libertad para elegir y combinar rasgos respetando o no esas determinaciones y creando las reglas que rigen internamente sus mundos.

Dos puntos adicionales quedan sobrentendidos en este planteo, pero no serán tratados; 5) que no debe confundirse esta relativa autonomía que postulamos con la negación de los condicionamientos histórico-culturales, los cuales rigen la creación de toda obra literaria; 6) que no debe deducirse de esa autonomía la idea de que toda obra fantástica, por serlo, implica necesariamente una huida de la realidad o una alienación[2].

Antes de entrar en materia –para evitar confusiones– diré con qué concepto de literatura fantástica opero. Me refiero a un grupo de obras delimitado por medio de dos parámetros: uno, los tipos de hechos que se narran, y otro, los modos de presentar dichos hechos. En cuanto a los tipos de hechos, llamo obras fantásticas a aquellas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo *normal*, y otros, a los de lo *anormal*, según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuesto cuando no los explicita.

Pero no basta tener en cuenta lo narrado, hay que contar con el modo de presentarlo. El relato puede mostrar esa convivencia de hechos normales y anormales como *problemática* o como *no problemática*: en el primer caso tendremos la literatura fantástica, en el segundo algunas formas de lo maravilloso; por ejemplo, los cuentos de hadas.

Aquí se hacen necesarias ciertas aclaraciones: unas, relativas al significado que doy a los términos; otras, al modo de acotar los acontecimientos que entran en cada una de las categorías. Por *problemática* entiendo suscitadora de problemas, conflictiva para el lector (y a veces también para los personajes); de ninguna manera quiero decir dudosa o insegura en cuanto al juicio sobre la naturaleza de los hechos. Para comprender el significado que doy a las palabras *normal* y *anormal* pondré por el momento ejemplos tomados de la llamada "realidad", o sea, de la serie extraliteraria.

* Leído en el XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh (1979).

En la experiencia cotidiana nos manejamos con códigos culturales para decidir qué cosas son pensables en la vida de los hombres, ya sea por las creencias en el orden natural físico y psíquico (saber científico, saber popular) y en el orden sobrenatural y parapsíquico (creencias religiosas y míticas, magia, brujería, supersticiones). Estos códigos están condicionados por el lugar y el tiempo, como todo hecho cultural[3]. Aclaro, pues: lo admitido en ambas esferas (natural y sobrenatural) es un acontecimiento *normal* para el grupo que lo considera como posible por esporádico que sea: cabe dentro de las regulaciones de los hechos humanos y divinos en esa sociedad. (Por ejemplo, a un niño enfermo puede salvarlo un médico experto o la intervención de la Virgen.) Lo anormal es todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión. Así queda aclarado que no consideraré obras fantásticas las narraciones míticas (por ejemplo, el *Popol Vuh*), ni tampoco los relatos medievales sobre lo maravilloso cristiano (milagros de la Virgen, vidas de santos) producidos en épocas y lugares en que hay homogeneidad de creencias, y ese consenso está inscrito en el relato mismo. Lo que ocurre es que las creencias de una sociedad no suelen ser homogéneas y lo admitido como normal por unos (especialmente en el ámbito sobrenatural) resulta anormal para otros.

Los problemas se complican cuando se pasa de las sociedades y sus códigos culturales al modo en que los textos los reelaboran. Pensemos que el mundo imaginario que ofrece la obra puede estar configurado con códigos muy diversos que no tienen que ser necesariamente los del propio escritor ni los de su público lector —coincidentes o no en tiempo y lugar—, todas entidades extrínsecas al texto. Dentro de las consideraciones intrínsecas, el nivel de lo enunciado y el de la enunciación (el de los acontecimientos narrados y el del narrador) agregarán también otros motivos de convergencias y divergencias. A ello se añade la exigencia genérica de que la convivencia de lo normal y anormal plantee problemas. La manera en que están presentados los hechos conflictuales sugerirá a veces que los acontecimientos están vistos a través de las creencias del narrador, o de uno o varios personajes, o del oyente o lector implícito o explícito en la obra. Y éstos pueden coincidir o no entre sí y también ser distintos o iguales a los del lector y la sociedad que recibe el relato.

Por mucho que algunas corrientes críticas deseen o hayan deseado separar radicalmente el texto del orbe extratextual, es indudable que éste subyace a toda lectura. Aunque una obra organice su mundo imaginario con códigos de tiempos y lugares remotos siempre será leída contrastando con los del lugar y tiempo de la lectura. Ese contraste puede estar explotado o no en el texto mismo, según se verá más adelante.

Una de las fórmulas literarias usuales en la historia de lo fantástico ha sido elegir lo que es motivo de creencias contrarias en grupos culturales que conviven (por ejemplo, lo demoníaco, las apariciones de ultratumba, etc.) y presentar los hechos a través del testimonio divergente de narradores y/o personajes que sostienen posiciones opuestas. Entonces el enfrentamiento en las creencias (científicas, religiosas, etc.) y el debate sobre su legitimidad marca el conflicto de la conjunción de lo normal y lo anormal, pero no es el único recurso empleado en el género.

Otro grupo de obras acepta dentro de su orbe imaginario la existencia de hechos anormales sin que provoquen un debate interno. Unas veces los justifica con curiosas explicaciones, otras simplemente los presenta. Entre los relatos que ofrecen aclaraciones bastará recordar *La invención de Morel*, de Bioy Casares[4], o el caso de Borges, que suele concluir sus ficciones (y aun sus ensayos) con un abanico de explicaciones posibles, y a veces privilegia la más asombrosa. Es obvio que todas las obras que incluyen comentarios (pseudocientíficos, filosóficos, teosóficos o sostenidos en creencias populares de ocultismo o de magia, etc.) inscriben en su texto los códigos culturales con los que se elaboran las categorías de lo anormal y lo normal. La explicación se destaca siempre en contraste expreso o tácito sobre el sistema de creencias del lector implícito que el mismo texto construye.

Consideremos ahora el grupo de relatos que insertan el hecho inusitado como existente, pero sin explicación: por ejemplo, que el mago de "Las ruinas circulares" sueñe y sea soñado, en Borges; que el tiempo fluya desde la muerte hacia el nacimiento, en Carpentier; que existan los trasvasamientos de tiempos, de espacios, de individualidades, en Cortázar ("Oxolotle", "El otro cielo", "Lejana"); que se trastornen las ideas comunes sobre tiempo, espacio, causalidad, unidad del yo, materia, mundo y trasmundo, etc. Es indudable que la conjunción de opuestos como problema debe estar inscrita de algún modo cuando el texto no recurre al debate de narradores y/o actantes para que la obra no caiga en lo simplemente maravilloso (el cuento de hadas, lo maravilloso cristiano, etc.). Así, en "Viaje a la semilla"[5], de Carpentier, basta la yuxtaposición de los dos capítulos que abren y cierran el relato (el I y el XIII con su dirección temporal marcada por el sol de Oriente a Occidente, del nacer al morir, en contraste violento con los del tiempo invertido), las alusiones a la disolución en una y otra dirección temporal ("cuando llegó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra", cap. I; "todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de casa", cap. XII; "porque el sol viajaba de Oriente a Occidente y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte" cap. XIII). También se agregan en este cuento unas líneas con vaga alusión a las prácticas mágicas de los esclavos africanos (caps. II y IV), y es indudable que coadyuvan las tradiciones filosóficas y específicamente literarias del género fantástico en la temática con sus juegos temporales y en el estilo narrativo. Pero ¿no hubiera bastado acaso la virtuosa, morosa, imaginativa descripción de los resultados de la inversión temporal y el consecutivo vuelco que destruye y relativiza la concatenación causal llevados a cabo por Carpentier?

No intento agotar la enumeración de las múltiples soluciones aportadas por los relatos que no debaten ni explican los acontecimientos sobrenaturales, sino llamar la atención sobre algunos caminos seguidos. Por ejemplo, Anderson Imbert ha retomado los argumentos de los mitos clásicos o de las leyendas medievales en *El gato de Cheshire*, pero no clasificaríamos sus textos ni entre la literatura mítica ni entre lo maravilloso cristiano. Así, en "Vértigos" y "Paraíso" reescribe el milagro del monje trasladado al paraíso por el canto de un pájaro y su vuelta a la tierra. Basta la reelaboración libre con variantes, a la que se agrega el refuerzo de la ironía y los juegos intertextuales (en el primero, la leyenda de tradición islámica sobre la yegua *Alburak*, que arrebata a Mahoma y vuelca con su pata una jarra de agua, popularizada por Borges[6], y la alusión al pintor Jacquemart de Hesdin; en el segundo, la alusión al *Panteón* de Godofredo de Viterbo en boca del ángel, como hecho a la vez contemporáneo del lector y alejado por siete siglos). Anderson Imbert es el ejemplo nítido del autor que juega con el manejo contrastado de dos códigos culturales (cristiano-medieval en lo

que se narra, ateo-contemporáneo en el tono de la narración) y su contraposición irónica.

Pero la trayectoria histórica del género va acentuando cada vez más su trabajo en la experiencia de los límites y en el relativismo de todo saber. Llegamos así a un punto en la evolución del relato fantástico en el que parece superfluo preguntarse dentro de qué pautas culturales se eligen los hechos que representan los campos de lo anormal y lo normal. El mundo occidental en el siglo XX ofrece una historia en la que los grupos más avanzados: literarios, psicológicos, filosóficos, científicos cuestionan radicalmente los códigos anteriores (citaré unos pocos: el realismo y la verosimilitud, o la obra como mímesis, en la literatura; la física newtoniana frente a las teorías de la relatividad, o de los cuanta, o la noción de antimateria, en las ciencias de la naturaleza; la disolución de un yo unificado, en las teorías freudianas).

Mencionaré sólo dos casos típicos y muy distintos en la línea de la literatura fantástica. En Virgilio Piñera[7] (1912) se muestra el ejemplo de una fabulación que metaforiza la disyunción en el absurdo generalizado. Hay una falta de correlación y de lógica en los hechos contados (lo enunciado) y en el nivel de la enunciación y sus convenciones admitidas, pero también en las relaciones entre ambos niveles.

Por ejemplo, en los hechos narrados no se produce lo que se esperaría en la vida: el hombre condenado a morir rechaza las mil oportunidades de escaparse que le ofrecen (mujer, carcelero, jefe de prisión) y elige buscar la liberación por el desaforado ejercicio del raciocinio a la misma salvación ("El conflicto", 112). Tampoco concuerdan los hechos y las reacciones de sus espectadores ("El álbum") ni se da la secuencia esperada entre los hechos mismos ("El señor ministro", 164). Si se analizan además las secuencias desde el punto de vista de la narratividad, se comprueba que tampoco siguen las pautas tradicionales. El modo de narrar los acontecimientos crea en el lector expectativas y luego el relato se corta sin futuro[7] ("El parque", 99; "El comercio", 101; "La boda", 103). Tampoco hay armonía entre la naturaleza de los sucesos y la manera de contarlos. En "La caída", "La carne", "El caso Acteón" se habla de monstruosidades (muertes, despedazamientos, antropofagia) con el tono neutro de quien relata acontecimienos que no lo afectan emocionalmente o con el tono exultante de quien los valora positivamente, aun a pesar de ser su víctima. Otras veces ocurre a la inversa: se intensifica la nota emocional en el relato de asuntos sin importancia ("Alegato contra la bañadera desempotrada", 167), hasta que sumergido, perdido en el lenguaje de las relaciones comparativas espacio-temporales, siente el peligro de quien se pierde en los laberintos terrestres ("La locomotora", 161-162). El absurdo generalizado construye literariamente un mundo en el que ya no es posible funcionar con la contraposición de lo normal y lo anormal, porque desde lo nimio a lo de máxima importancia todo pierde su condición de clasificable en tales orbes, y el "orden" que rige los códigos socioculturales estalla hecho pedazos.

Analizaré algo más extensamente uno de sus cuentos, "El álbum" (64). En él, las gentes de una pensión interrumpen sus actividades cotidianas y se quedan fascinadas durante meses oyendo la descripción que una de las pensionistas hace de las fotos contenidas en su álbum (en realidad, de parte de una sola foto, que capta parte de una escena de su boda: cuando corta el pastel). Hay una puesta entre paréntesis total del "vivir" y de la temporalidad y de la muerte. Por ocho meses olvidan lo que no sea la azarosa descripción: no se mueven, comen, defecan en el lugar y uno de los personajes llega a morir antes de concluirse la sesión. La suspensión del "vivir" queda sustituida por el arte verbal de la descripción de una foto, que es a su vez copia de un instante pretérito "vivido". Pero el total azar guía a la relatora en la elección de fragmentos de la foto y de fragmentos de memoria conectados con ellos en un orden que no está regido por ninguna ley. No los busca ni por la importancia, ni por el interés, ni por la belleza, ni por la simple distribución especial en la reproducción fotográfica, ni por la supuesta secuencia temporal de los acontecimientos registrados, ni por el más leve resquicio de finalidad. La descripción empieza por un acto azaroso al abrir el álbum y señalar con el índice una foto, se detiene o se apresura, saltea o señala, divaga en el recuerdo y concluye tan azarosamente como empezó.

Agregaré un último caso, el de García Márquez[8]. En él, los códigos culturales con que configura las categorías de hechos normales y anormales no parecen responder a experiencias socioculturales, localizables histórica y geográficamente. En las entrevistas publicadas insiste en decir que en su tierra colombiana todas esas extrañas creencias pueden convivir, pero no hay que tomar muy en serio sus afirmaciones ni basar la crítica en una supuesta correspondencia del mundo de Macondo con la "realidad" americana. Hay que entenderlas como elaboración —con desborde imaginativo y desaforada exageración superlativa— de variados elementos, tomados unas veces de creencias populares, otras de fuentes literarias (la historia del judío errante, la leyenda del buque fantasma, la Biblia, *Las mil y una noches*, etc.).

Lo que llama la atención en García Márquez no es que la gente crea en jóvenes que suben al cielo, curas que levitan, alfombras que vuelan, ángeles que caen del cielo. Lo original es la distribución de los rasgos que caracterizan a los seres y hechos normales o anormales, los predicados que los determinan, y también la adjudicación de las creencias y de las reacciones entre los distintos personajes o lo inusitado de las proyecciones que esos hechos tendrán en el desarrollo de la historia.

Si recordamos *Cien años de soledad*, no sólo sorprende que se acepte que los gitanos vuelen en las alfombras, sino que eso parezca un recurso poco científico, lo que anula todo código de creencias mágicas y de cientificidad que podría haber servido de análogo. Los patrones que rigen la credulidad o las suspicacias de José Arcadio Buendía y de los demás personajes no corresponden a ningún modelo cultural que sea coherente y localizable (incluidas las regulaciones literarias). García Márquez parece dotar a cada uno de sus héroes (y a veces a sus narradores) de códigos particulares totalmente arbitrarios con respecto a los que rigen o rigieron alguna vez en la serie histórica, pero totalmente congruentes con la función que quiere hacerles desempeñar en el relato y que justifican sus acciones.

Del cuento "Un señor muy viejo con unas alas enormes" no podría decirse que es maravilloso porque los hechos extraordinarios no son aceptados sin llamar la atención, pero tampoco sigue los cauces en que el género fantástico se desarrolló durante el siglo XIX y parte del XX, porque rompe los cuadros de la distinción normal/anormal y trastorna la analogía con las convenciones extratextuales (incluidas las literarias). La distorsión de esos patrones, la forma original de hiperbolizar su diseño o de borrarlo en una desaparición y aparición espectacular y aparentemente arbitraria lo acercan a un manejo de prestidigitador de los códigos paralelo al de los truchimanes de feria que se complace en incluir en sus relatos y tan gozoso como el espectáculo de ellos.

De este breve planteo sobre algunos de los modos

en que las narraciones fantásticas crean las categorías de lo normal y lo anormal, cuya confrontación conflictiva constituye la base del género, surgen algunas conclusiones:

1. Que cada obra crea sus propias categorías por una compleja red de relaciones textuales (en el nivel de la narración y de lo narrado) y extratextuales (con materiales de los códigos sociocultúrales, incluidos los específicos de la tradición literaria y del propio género).
2. Que si los códigos con que se ha conformado al lector implícito son decisivos en la orientación de la lectura, no dejan de funcionar los códigos del lector real en constante contrapunto, nunca totalmente acallado.
3. Que en la transformación diacrónica del género se va acentuando un proceso de cambio en la utilización de los códigos. Estos eran al principio fácilmente localizables en tiempo, espacio y grupo social que los sustentaba, pero cada vez se han convertido en más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos y las convenciones del extratexto. Así se nota en muchos una subversión de la tradición mimética y del respeto a las reglas de verosimilitud, seguidas anteriormente aun en la literatura fantástica.

Notas

1 Es bien sabido que Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (París: Seuil, 1970), pone como rasgo definitorio de lo fantástico el carácter dudoso de los acontecimientos sobrenaturales para el lector implícito. Véase mi posición y mis objeciones en "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana,* XXXVIII, 80 (julio-setiembre de 1972), incluido en *Textos hispanoamericanos* (Buenos Aires: Monte Avila, 1978), pp. 87-103.

2 Borges, en "La escritura del Dios", puede proponer el mundo de Alvarado y el del sacerdote Tzinacán en la época de la conquista, y construirlo —como observa con humor en el "Epílogo" a *El Aleph*—poniendo "en boca de un 'mago de la pirámide de Qaholom' argumentos de cabalista o de teólogo".

3 Todorov, *op.cit.*, p. 88, dice que el narrador representado (narrador-personaje) conviene a lo fantástico tal como él lo define, porque deja en la duda sobre el *status* de lo narrado (¿ilusión, alucinación, error, superchería?) lo que ha sido visto o experimentado por él. Jean Bellemin-Nöel, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", *Littérature,* 2 (mayo 1971), pp. 103-118, y "Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)", *Littérature,* 8 (diciembre 1972), pp. 3-23, llama la atención sobre la separación entre *protagonista y narrador* (pues aunque éste sea la misma persona, cuenta más tarde y alejado de la experiencia) y considera el desdoblamiento entre el héroe y el narrador-testigo *(relais)* como fundador del género (que define como Todorov basándose en la duda).

4 Sobre el acierto o desacierto del escritor al incluir explicaciones de lo anormal habló Bioy Casares en su "Prólogo" a la *Antología de la literatura fantástica* compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (Buenos Aires: Sudamericana, 1940). Las invenciones de Bioy y de Borges son calificadas por ellos mismos como *"fantásticas,* pero no *sobrenaturales"*, refiriéndose cada uno a la del otro: véase Jorge Luis Borges, Prólogo a *La invención de Morel* (Buenos Aires: Emecé, 1954), p. 14.

5 Véanse, entre otros, los análisis de Manuel Durán, "Viaje a la semilla": el cómo y el porqué de una pequeña obra maestra", en *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano* (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1972), pp. 63-87, y en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (La Habana: Casa de las Américas, 1977), pp. 295-320; Roberto M. Assardo, "Viaje a la semilla", *Explicación de textos literarios,* vol. 1, pp 39-47, y Eduardo G. Gonzalez, "Viaje a la semilla" y *El Siglo de las Luces:* conjugación de dos textos", *Revista Iberoamericana,* XLI, 92-93 (julio-diciembre de 1975), pp. 423-444.

6 Borges la cita como epígrafe de "El milagro secreto" en *Ficciones, Obras Completas,* 5 (Buenos Aires: Emecé, 1956), pero originariamente había puesto la leyenda del monje y el ruiseñor según "Newmann, *A Grammar of Assent,* note III" *(Ficciones,* Buenos Aires: Sur, 1944, p. 181); Borges y Bioy Casares, en el *Libro del cielo y del infierno* (Buenos Aires: Sur, 1960), p. 169, mencionan la leyenda de Mahoma según "Sale, Prólogo del Corán", y tambien citan a Alfonso el Sabio, "Cantiga CIII", p. 168, y a Viterbo en p. 170.

7 Cito por la edición de sus relatos *El que vino a salvarme* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970) con indicación del número de página.

8 García Márquez, como bien lo vio Emir Rodriguez Monegal, puede ofrecer por medio de sus narradores "el mundo de la invención total, el mundo de la invención creada y aceptada e impuesta como ficción", cuya primera aparición descubre en un párrafo de "Los funerales de la Mamá grande", en el que el Papa viaja en góndola desde Roma por la vía Apia y "a través de los caños intrincados y las ciénagas que marcaban el límite del Imperio romano y los hatos de Mamá grande" ("Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad", Nueva Narrativa Hispanoamericana,* 1,1 (enero de 1971), pp. 25-26. Pero junto a esta conducta del relator que lo acercaría más al mundo de lo maravilloso ofrece otras variadas conductas, especialmente de personajes (vistos por un relator que no toma partido), los cuales interpretan, rechazan o aceptan los acontecimientos inverosímiles por las razones más inesperadas. Por otra parte, también lo aleja de lo maravilloso el presentar los hechos sobrenaturales en formas que subvierten las convenciones literarias, como se ve en el ángel despojado humorísticamente de todo el prestigio de lo maravilloso cristiano.

Ferdydurke en español

Este prólogo escrito por W. Gombrowicz acompaña la primera edición de Ferdydurke en español, aparecida en el año 1947 en la Editorial Argos. La edición posterior —Sudamericana, 1964— no reproduce dicho prólogo ni tampoco las notas sobre la traducción que se encuentran en la primera edición, apareciendo en cambio precedida por un prólogo de E. Sábato. No hemos de detenernos aquí en los efectos de tal sustitución, ni intentaremos constatar en la comparación la figura adecuada para que una mal llamada "investigación histórica de la literatura" obtenga por las pruebas de lo documental el origen de su fundamento; su publicación tampoco responde a una supuesta "legitimidad", porque no está en juego ninguna reivindicación; no se trata del rescate o del olvido (zona despreciable que suelen recorrer las revistas literarias), mucho menos de "curiosidad".

Ocurre simplemente que un prólogo es una de las formas de la cortesía, y que a veces bajo el tópico de la amistad o del agradecimiento puede dar lugar al recorrido de una lectura. Tal vez si una mano retenía a la otra en el instante de escribir, el gesto gombrosiano de llevarse la mano a la oreja nos señala el momento mismo de la lectura, porque basta el vuelo de una mosca para que este acto se interrumpa. O porque esas muecas que disponen la escritura de Gombrowicz agrietan siempre, por duro que sea el mármol, el destino de cualquier busto literario.

L.G.

Este libro vio la luz del día en Polonia, un año antes de la guerra y para comprender su clima no hay que olvidarse de esta fecha. Yo antes había publicado un volumen de cuentos intitulado *Memorias del período de la maduración.*

Como la mentalidad polaca de preguerra iba por caminos completamente distintos del que yo había elegido, no abrigaba al publicar *Ferdydurke* mayores esperanzas de éxito. Si a fin de cuentas las cosas no salieron tan mal, esto se debe a un grupo de decididos y fervientes partidarios de esta aventura, que eran en su mayoría gente joven. Gracias a ellos el libro fue ampliamente analizado y lo que se ha escrito sobre *Ferdydurke* en estudios, polémicas, comentarios, etc., sobrepasa varias veces su tamaño. No obstante, ni yo ni *Ferdydurke* hemos entrado de lleno en la literatura oficial polaca lo que, por cierto, nos apena muy profundamente.

Cuando las olas de la polémica estaban por calmarse y pensaba en escribir algo nuevo, fui invitado a participar en el viaje de inauguración de un nuevo transatlántico nuestro, puesto en servicio entre Polonia y la Argentina. Llegué aquí para tres semanas solamente, pero ellas se prolongaron en más de seis años, ya que estalló la guerra. Los que a través de *Ferdydurke* captarán ciertas particularidades de mi alma, comprenderán también por qué el alma, en vez de buscar vinculaciones con los "círculos" locales llevaba una vida anónima y bohemia muy cercana, desgraciadamente, a la miseria. Perdido en este país, entontecido y aplastado por los acontecimientos europeos, vagaba por las calles sin ganas de hacer nada, o, bajo una mesa de café, lloraba amargamente. Me alejé por completo de las letras, y sólo debo a mi feliz inclinación hacia el infantilismo que, a pesar de toda índole de desastres y humillaciones, lograra conservar un grano de alegría. Ultimamente me ha vuelto el ánimo para el trabajo literario y creo que en breve tendré el placer de publicar alguna nueva obra.

Ahora ya sabéis de dónde os cayó este librito. Claro está que no se trata aquí de una novela realista y por lo tanto no hay que imaginarse que —digamos— los escolares polacos en realidad se preocupan hasta tal punto por su inocencia o que los criados fueran abofeteados por sus señores. Tampoco se trata de un libelo político, pues este libelo no tiene nada que ver con la derecha ni con la izquierda. ¿De qué se trata, entonces? Comprobé en Polonia que, a pesar de la abundancia de prefacios y aclaraciones, el sentido general de *Ferdydurke* escapó a muchos lectores, al extremo que varios llegaron a dudar si *Ferdydurke* tendría algún sentido. Sin embargo lo tiene y no hay inconveniente en exponerlo así nomás —de modo sencillo y sin ninguna clase de muecas— si esto puede facilitar la lectura.

Los dos problemas capitales de *Ferdydurke* son: el de la Inmadurez y el de la Forma. Es un hecho que los hombres están obligados a ocultar su inmadurez, pues a la exteriorización sólo se presta lo que ya está maduro en nosotros. *Ferdydurke* plantea esta pregunta: ¿no véis

que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima? Mientras fingís ser maduros vivís, en realidad, en un mundo bien distinto. Si no lográis juntar de algún modo más estrecho esos dos mundos, la cultura será siempre para vosotros un instrumento de engaño.

Pero *Ferdydurke* no sólo se ocupa de lo que podríamos llamar la inmadurez natural del hombre, sino ante todo de la inmadurez, lograda por medios artificiales: es decir que un hombre empuja al otro en la inmadurez y que también – ¡qué raro!– del mismo modo actúa la cultura. Existen muchas razones por las cuales uno tiene interés en que otro caiga en la inmadurez, pero la más importante es nuestro amor por la inmadurez en sí. Ahora, la cultura infantiliza al hombre porque ella tiende a desarrollarse mecánicamente y por lo tanto le supera y se aleja de él.

El héroe de *Ferdydurke*, infantilizado primeramente por el temible Pimko, se ve arrastrado en el proceso de mutua inmadurización que constituye el gran goce secreto de la humanidad, su diversión más dulce y su dolor más terrible. ¿A qué tipo de psicología nos lleva este proceso? Los personajes de *Ferdydurke* no tienen ideales, ni dioses, sino "mitos inmaduros" que podríamos definir como un ideal adaptado al nivel de la auténtica realidad íntima del hombre (mito del peón, de la colegiala, de la tía, etc.). Ellos no hacen lo que quieren, ni tampoco sienten según su propia naturaleza, sino que la mayoría de sus sentimientos y actos les es impuesta desde el exterior. Se empujan mutuamente hacia actitudes, situaciones, sentimientos o pensamientos ajenos a su voluntad y sólo después se adaptan psíquicamente a lo que se les ha ocurrido cometer buscando *ex post* una justificación y explicación... siempre amenazados por el absurdo y la anarquía. Sus dos rasgos característicos más destacados son los siguientes: primero, el aparato de las formas maduras de la cultura no es para ellos nada más que un *pretexto* para entrar en contacto entre sí –y para gozar y excitarse recíprocamente– y para armonizarse en sus dolorosos, inmaduros juegos. Lo importante para ellos es bailar; qué baile bailan, no les importa. Segundo: ellos sin cesar producen la forma, pero nunca la logran. No *tienen* creencias, ideales, convicciones, aptitudes, sentimientos, sino se los *fabrican* según sus necesidades y las necesidades de la situación. A cada momento se fabrican entre sí sus personalidades –uno crea al otro.

Ferdydurke sostiene que es justamente nuestro anhelo de madurez lo que nos arrastra hacia esa inmadurez número dos, inmadurez artificial –y nuestro anhelo de forma el que nos lleva a una forma mala. Parecidos a alguien, que temiese su propia desnudez, echamos mano a cualquier vestimenta a nuestro alcance, aún la más grotesca, y así se crea ese mundo hecho de indolencia, insuficiencia, no-seriedad e irresponsabilidad, mundo de la subcultura, de las formas caducas, malogradas, desviadas e impuras, donde se desarrolla nuestra vida íntima. Allí se fabrican sorprendentes sub-ideales, sub-religiones, sub-sentimientos, y varias otras sub-cosas muy diferentes de las del mundo oficial. Y lo importante es que todo eso se efectúa por vía formal: para que en tal sentido, dos personas se obliguen a la regresión no hace falta que sean pacientes de Freud y del freudismo, porque aquí se trata de algo tan elemental como que el estilo de ser de una persona influye sobre el estilo de ser de la otra.

¿Cuál debería ser nuestra actitud, en tanto que seres conscientes, frente a aquel infra-mundo? El supremo anhelo de *Ferdydurke* es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible. Podemos en forma madura expresar la inmadurez ajena, podemos, por ejemplo, describirla artística o científicamente, pero con eso no logramos nada, porque así no expresamos nuestra propia inmadurez, sino que –de modo maduro– describimos la inmadurez ajena. Aun si nos pusiéramos a analizar y confesar nuestra propia insuficiencia cultural siempre lo haríamos desde el punto de vista de la cultura y en forma madura. Mas para que esta insuficiencia fuera expresada de modo consciente y a la vez directo, sería menester que nos esforzásemos en escribir no-libros sabios sobre el tema de la tontería, sino sencillamente libros tontos –y malos– e indolentes– lo que, claro está, es un disparate. Por eso ni la ciencia, ni el arte, ni ningún otro medio de expresión cultural, permite al hombre manifestar por vía directa su propia realidad inmadura, condenada al eterno mutismo. Mas por otra parte, si todos vamos a seguir con esa mascarada obligatoria e inevitable, la cultura irá convirtiéndose en un juego cada vez más mecánico y fragmentario, y por fin perdería todo contacto con nosotros mismos. Si yo, hablando con Fulano, trato siempre de ser lo mejor educado posible y él hace lo mismo respecto de mí, nuestra conversación pronto se volverá tan bien educada que terminaremos por sentirnos muy molestos –y eso es lo que ocurre con nuestro arte que se vuelve demasiado "artístico", con nuestra sutileza que se vuelve demasiado sutil o nuestro heroísmo que se vuelve demasiado heroico. ¿Qué nos queda entonces por hacer? Estamos en la situación de un niño que se ve obligado a llevar un traje demasiado grande para él y en el cual se siente incómodo y ridículo; el niño no puede quitárselo puesto que no tiene ningún otro, pero, por lo menos, puede proclamar en voz bien alta que el traje no está hecho a medida, y que tal modo establecerá una distancia entre el traje y su persona. Esto significa: tomar distancia frente a la forma. Cuando logremos compenetrarnos bien con la idea de que nunca somos ni podemos ser auténticos, que todo lo que nos define –sean nuestros actos, pensamientos o sentimientos– no proviene directamente de nosotros sino que es producto del choque entre nuestro yo y la realidad exterior, fruto de una constante adaptación, entonces, a lo mejor la cultura se nos volverá menos cargante.

Ferdydurke, además de plantear este postulado teóricamente, se propone realizarlo en la práctica. Desde luego yo no podía hacer otra cosa sino tratar de escribir un libro bueno y no un libro malo. Pero lo que quería conseguir a toda costa, era una mayor libertad de palabra en este campo de la cultura, donde el escritor malo, no puede decir nada porque es malo y el bueno tampoco puede decir algo porque es bueno –esclavo de su nivel y de su estilo– asustado por su grandeza, su situación social y sus múltiples (a menudo ilusorias) responsabilidades. Por eso en vez de ocultar mi propia persona en tanto que autor, la puse en juego junto con las personas de mis héroes. En vez de esconder mi insuficiencia cultural, mi dependencia de la esfera inferior y los móviles personales de mi trabajo, como lo hacen otros autores, los desnudé con toda crudeza y además demostré mi propia inconformidad con la forma de la obra: el lector puede ver cómo me enloquece la tiranía de las formas idiomáticas, el mecanismo del estilo, la construcción y la armonización de las partes, etc., etc... Así que *Ferdydurke* tiene un doble aspecto: por un lado es un relato y una novela, una descripción y, por otro, un acto de mi lucha personal con la forma. Aquí el autor, confesando su propia inmadurez, consigue –supongo– más soberanía y libertad frente a la forma y, al mismo tiempo, deja entrever el mecanismo de su inmadurez.

¡Uff! Este sería el esqueleto intelectual de *Ferdydurke*. Yo no soy ni filósofo, ni psicólogo, y pido disculpas por las eventuales fallas de exposición. Ni siquiera sé si mis puntos de vista son nuevos y originales; y eso no me preocupa porque no espero realizar descubrimientos, sino proyectar al exterior con la mayor energía posible todo un cúmulo de asuntos, que, indudablemente, me hicieron sufrir mucho. Cada uno se queja de lo que le duele y yo hago lo mismo. Me cuido muchísimo que mi voz no suene nunca como la de un "escritor", "filósofo", "poeta", "intelectualista", sino como la de una persona privada. En verdad, cuando empezaba *Ferdydurke* no sabía casi nada de esas ideas y ellas me vinieron por sí mismas a medida que escribía. Al crear este poema orgullosamente práctico sabía sólo que debía emprender algo así como una "crítica desde abajo", y que llegaba la hora de arreglar cuentas tanto con el mundo superior como con el inferior, pues ambos me fastidiaban bastante. Y francamente me cuesta reducir una obra tan alocada en sus absurdos y desenfrenada en sus intenciones a un esqueleto seco, duro y rígido.

Me atrevo a creer que en todo caso la publicación de *Ferdydurke* en la América Latina tiene su razón de ser. Existen varias analogías entre la situación espiritual de Polonia y la de este continente. Aquí como allá el problema de la inmadurez cultural es palpitante. Aquí como allá el mayor esfuerzo de la literatura se pierde en imitar las "maduras" literaturas extranjeras. Aquí y allá los literatos se preocupan por todo menos por verificar sus derechos a escribir como escriben. En Polonia como en Sudamérica todos prefieren lamentarse de su condición inferior de menores y peores, en vez de aceptarla como un nuevo y fecundo punto de partida. Pero mientras en Polonia la formidable tensión de la vida echa por tierra toda esa "escuela literaria" (la palabra "escuela" está aquí plenamente justificada) la apacible existencia del feliz sudamericano le permite eludir la revisión básica de esas cuestiones, le induce a menudo al cultivo de comineerías estéticas e intelectuales, y un estéril formalismo sofoca toda su expresión. Dudo mucho si mis razones serán compartidas por los maestros consagrados de ambas literaturas, pero fijo mis esperanzas en los maestros que están por nacer.

Esta traducción fue efectuada por mí y sólo de lejos se parece al texto original. El lenguaje de *Ferdydurke* ofrece dificultades muy grandes para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco. En estas condiciones la tarea resultó, tan ardua, como, digamos, oscura y fue llevada a cabo a ciegas –sólo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero.

La realización de la obra se debe ante todo a la iniciativa y el apoyo de Cecilia Benedit de Debenedetti, a la cual deseo expresar mi mayor agradecimiento.

Bajo la presidencia de Virgilio Piñera, distinguido representante de las letras de la lejana Cuba, de visita en este país, se formó el comité de traducción compuesto por el poeta y pintor Luis Centurión, el escritor Adolfo de Obieta, director de la revista literaria "Papeles de Buenos Aires" y Humberto Rodríguez Tomeu, otro hijo intelectual de la lejana Cuba. Delante de todos esos caballeros y gauchos me inclino profundamente. Pero, además, colaboraron en la traducción con todo empeño y sacrificio tantos representantes de diversos países y de diversas provincias, ciudades y barrios, que de pensar en ello no puedo defenderme contra un adarme de legítimo orgullo. Colaboraron: Jorge Calvetti, Manuel Claps, Carlos Coldaroli, Adán Hoszowski, Gustavo Kotkowski y Pablo Manen (pacientes pescadores del verbo), Mauricio Ossorio, Eduardo Paciorkowski, Ernesto J. Plunkett y Luis Rocha (aquí se juntan Brasil, Polonia, Inglaterra y la Argentina), Alejandro Russovich, Carlos Sandelín, Juan Seddon (obstinados buscadores del giro adecuado), José Taurel, Luis Tello y José Patricio Villafuerte (eficaces e intuitivos). Debo también eterno agradecimiento a un simpatiquísimo señor, ya de edad, y muy aficionado al billar, que en un momento de feliz inspiración me procuró la palabra "remover" de la cual me había olvidado por completo. Tengo que agradecer – ¡por Dios!– a todos esos nobles doctores en la "gauchada", y a los criollos les digo sólo eso: ¡viva la patria que tiene tales hijos! Si a pesar de un número tan serio de colaboradores el texto castellano tuviese alguna falla proveniente, no de las insuperables dificultades de la traducción, sino del descuido, esto se debería, creo, al exceso de amenas discusiones que caracterizaba las sesiones, realizadas casi todas en la sala de ajedrez de la confitería Rex bajo la enigmática y bondadosa sonrisa del director de la sala, maestro Paulino Frydman.

¡Me alegro que *Ferdydurke* haya nacido en castellano de tal modo, y no en los tristes talleres del comercio libresco! Todavía una palabra: a lo mejor el libro pasará desapercibido, pero seguramente algunas personas de mi amistad se sentirán obligadas a decirme una o dos frases, de esas que siempre se dicen cuando un autor publica un libro. Quisiera pedirles que no digan nada. No, no digan nada, porque, debido a toda clase de falsificaciones, la situación social del así llamado "artista", se ha vuelto en nuestros tiempos tan pretenciosa que todo lo que se le pueda decir suena a falso y, cuanta más sinceridad y sencillez pongáis en vuestro "me gustó muchísimo" o "estoy encantado", tanta más vergüenza para él y para vosotros. Callaos, pues, os lo ruego. Callaos en espera de un futuro mejor. Por el momento –si queréis expresar que os gustó–, tocad sencillamente, al verme, vuestra oreja derecha. Si os agarráis la oreja izquierda sabré que no os agradó, y la nariz significaría que vuestro juicio está en el medio. Con un leve y discreto movimiento de la mano agradeceré esta atención para con mi obra y así evitando situaciones incómodas y aún ridículas, nos comprenderemos en silencio. Muchos saludos a todos.

WITOLD GOMBROWICZ

Dos palabras sobre *Ferdydurke* en español.

La lengua usada en *Ferdydurke* se aparta de la convención general del idioma, de sus leyes universales, de su ritmo regular y diario. Una de las sorpresas de esta obra –entre muchas que ofreció al lector polaco fue su insólita manera de manejar el idioma. Manera que abarcaba desde la distorsión de la frase o del período hasta la aportación de nuevas palabras o locuciones enteras.

El lector español no avisado de estas peculiaridades estilísticas creería que *Ferdydurke* ha sido incorrectamente vertido: podría estimar que en algunos pasajes, cierta dureza propia a la frase, cierto sabor arcaico se deben a incompetencia por parte de los colaboradores en la labor de traducción.

Se trata, por el contrario, de un nuevo y distinto enfoque del lenguaje; enfoque que va, en consecuencia, a proponer al lector una nueva y distinta forma de lectura. Por ejemplo, pasajes como el que a continuación trascribimos, aparecen persistentemente aquí y allá en el *Ferdydurke*: "Al oír eso perdí los restos de fe en la eficiencia de mis protestas; no, ya no me creerá nunca que soy adulto, pues por efecto de mi presencia gustó más los encantos de sí misma y de su hija. Y cuando a la madre le gusta más su hija con alguien, ya no hay caso, ya tienes que ser así como es necesario para los encantos de la hija. Podría yo protestar, –¿quién dice que no podía?– podía en cada momento levantarme y a pesar de todas las dificultades aclarar sencillamente que no tenía dieciseis años sino treinta. Podía –pero no podía, porque me faltaban ganas".

Otro aspecto estilístico lo constituye la serie de palabras inventadas por el autor –unas originadas de otras palabras polacas, las demás, de pura creación– y que, *prima facie*, podrían desconcertar a los lectores. Importa decir que dichas palabras no son, en ningún caso, soluciones verbales o puro juego conceptual; todas ellas son "llaves" en la narración. Por ejemplo, la palabra "culeíto" (y sus casi infinitas variantes) constituye, por así decir, la simbólica del problema capital en *Ferdydurke* –esto es: la infantilización. Asimismo se encontrarán palabras tales como "podermiento" y "nopodermiento", "ingusto", "tial", "tíobagatela", "cocinal", "fachalfarra" y "farrafachal", "muslano", "piernal", "facha" (ésta usada exclusivamente en su acepción latina de cara) y muchas más, que, o por no encontrárseles un equivalente exacto en español, o por tenérselas que usar perifrásticamente, fue preciso crearlas en nuestro propio idioma.

Pondremos un solo ejemplo. La palabra "podermiento" expresa, como es lógico presumir, *condición o estado de poder*. Ahora bien, en la economía propia de *Ferdydurke* soluciones perifrásticas o gramaticalmente correctas de nuestro verbo español "poder" hubieran sido letra muerta. Expresar la palabra polaca moznosc a través de frases como "la voluntad de poder" o "el poder posible" significaba nada menos que anular el íntimo sentido y fuerte poder de evocación que dicha palabra encierra en el texto original. Fue entonces que nos decidimos por el barbarismo y neologismo salvador. Así nació "podermiento", y tantas y tantas otras palabras que galvanizarán constantemente al culto lector. Por otra parte, aunque en principio tomamos como norma al español literario, hemos puesto que *Ferdydurke* está muy lejos, repetimos, de todo academicismo y purismo idiomáticos.

Respecto a la traducción en sí, ya se sabe, por la extensa explicación del Prefacio, cómo fue llevada a cabo y en qué circunstancias. Pero a fin de entregar más claridad a los lectores añadiremos un breve comentario sobre la técnica que presidió a este difícil trabajo de traducción, retraducción y versión final. Seguidamente trascribimos unas líneas del comienzo de la obra en las que se podrá advertir cómo se operaba con la "palabra en bruto", todavía medio polaca y medio española, para llevarla a una decente, honesta propiedad idiomática.

El autor nos presentaba su versión de primera mano: "El martes me desperté a esta hora inanimada y vacía, cuando la noche ya estaba acabando y sin embargo todavía no ha nacido la madrugada".

Entonces con la colaboración del autor y la de "esos pacientes buscadores del verbo", la cosa quedaba así: "El martes me desperté a esa hora inanimada y nula en que la noche ya está por terminar y sin embargo todavía no ha nacido el alba".

Finalmente, el título mismo de la obra constituye una invención más del autor. Este nos dice que *Ferdydurke* no tiene género en polaco, o los tiene todos. Así, el *Ferdydurke*, la *Ferdydurke*, lo *Ferdydurke*. El lector puede escoger.

Los Traductores

Salvar la ropa

RICARDO ZELARAYAN

La pobre, pobre cortada,
para las pisadas que queman.
La pata suelta de langosta
y la media guacha,
cada cual con su trayectoria,
mientras la artillería orgánica
dispara contra la basura
que se lleva el viento.
Pata de mosca pelada,
nostalgia de la piel venenosa
y de la roña que se filtra por la ropa
y a la inversa.
Nadie se salva del tiempo, guay!
crac, crac, crac,
de la botella rota,
corazón dinamitado.
Filo
rimimusa
y la última cagada encima
mientras sale una canción entre los dientes cariados.
La boca sedienta se llena de arena
y los ojos de la víbora relucen
entre los pajonales
y un mango de cuchillo
a la puña,
cuarteado,
y siguen las contravenciones mugrientas
sentadas en papeles limpios
y el río se come las costas
hasta que la inundación entra en las cajas de fósforos,
los raspados se salvan
por los agujeros de las ollas viejas
que los tungos patean al voleo,
en la resolana
o bajo los antifaces de la sombra.
Y ya no es cosa de llenar lo que no cabe
en medio del galope pringoso
de patas de hormiga
y patas de anteojos.
Ya la rata consume oscuridad
para dar dos pasos tambaleantes
y sumergirse transparente de barro
con un asomo de muerte sin sangre,
con troncos pelados como zancos.
Y un bocado de sorete
recorre el estómago,
bote a la deriva.

Imposible echarse atrás,
entre la punta en blanco acerado
y las mil chíspas abortadas por la inundación.
Imposible la rebelión de las uñas
y de los dientes
y de los fósforos encendidos en la planta de los pies.
Y las sombras alacranas,
putas,
cancerosas,
sobre la mierda de la carne sarnosa
y la comida que flota en la inundación.
El zorzal, magistral,
se apaga sobre el espinillo,
y a la víbora inquilina
se le han mojado los dientes.
La evaporación es el gato cansino
que persigue sin ganas
al líquido ratón.
El tigre uturunco
ha perdido las ganas de descolgarse
y el viento en los sauces le hace cosquillas
cosquillas de arena,
que se descuelgan por el trombón-esófago,
y vuelve la roña, la sarna, la cama flotante
y las imágenes penetran como balas
en los ojos atentos del ñacurutú.
La resolana explica todo lo que pudo ser
sobre el agua verdosa
y las cenizas reinan gloriosas
sobre el barro,
y la mugre sobre la sarna.
Una escupida flor es la respuesta
del zorzal que se ha tragado el canto
con el agua.
Desfondado por la patada en el aire
el borceguí va en busca de la media guacha
que se arrastra como lampalagua
y las escamas se deshojan
sobre el conejo colorado.
El sonido del timbre pasa de largo
como el canto de la lepra
y el ahogado verdoso
ya no sufre del corazón.
El jabalí detiene su marcha
con toda la noche encima.
Las salidas son las de siempre:
ropa roñosa colgada en el alambre de púa
y grandes alas de murciélago
sobre la inundación nocturna.
Pero la podredumbre no se rompe.
Los agujeros naturales se le pegan a uno
como la canasta de huevos testiculares
y las troncales ganas de lanzar excrementos rubios
como rayos de resolana.
Un círculo para el tapir hipnotizado
y una pezuña de cabra cubierta de moscas chuecas
con dos metros de telas robadas
a los turcos sisesteros.
Pata de mosca rascadora,
entretelada sobre viejas latas al sol
sedientas de sangre roñosa.
Las viejas se amontonan y las jovencitas se preparan

para la bailada.
La música de los caranchos y gavilanes
hará el resto. . .
Los pingos sarnosos se vienen
con paisanos borrachos.
Algún toro viejo se hace el jabalí.
Un arreglo de caballeros:
la daga está que se sale 'e la vaina.
Por buena ha de ser
¡Flor de utilidad!
Las rápidas fauces de la botella rota
arrimándose al cogote mugriento
como la hormiga rubia a la rosa blanca.
¡Tal para cual!
Despeñadero del vino
sobre el párpado cubierto de moscas,
mosca pelada, sin el rubor del vino morado.
Aguante el paladar,
y afloje la tripa.
No me largue el vaso así nomás. . .
Préndase con las uñas, carajo,
de ande pueda arrímase al costao,
que sorba la trompa
y suene como tal,
y alce el ventarrón que suba el esqueleto
sobre las entrañas moradas.
Al degollado en el suelo
ya comienzan a crecerle
las telarañas
y a la cabeza suelta
le crece la barba como siempre.
Después, la enorme boca del espacio
escupirá con certeza.

La risa del tiempo

LUIS THONIS

> Quedémonos en la superficie... A propósito de superficie ¿es exacto que usted haya dicho o escrito: lo que hay de más profundo en el hombre es la piel?
>
> Paul Valéry

Ignoramos cuál es esa "idea fija" en *La Mujer parecida a mí*, el relato de Felisberto Hernández. Quizá porque inevitablemente tengamos ideas demasiado fijas: la idea fija comienza donde no hay comienzo y el sujeto es ya caballo. Después, cuando ya lo sabemos —es lógica—, es tarde, porque el despliegue de un pasado simple hace que la espuma suspendida del recuerdo venga con demasiada facilidad al presente, en un flujo temporal sin fisuras, revelación de un recuerdo todavía exento de olvido: "Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, empezaba a andar mi recuerdo de caballo."

Al parecer el hombre duerme, y el caballo, el recuerdo de haber sido caballo (como la memoria bergsoniana, esa memoria que tanto molestaba a Valéry a causa de su movimiento interrumpido) es un tiempo que todo lo conecta y lo ofrece en los relatos tradicionales. No ya como la duración que a veces fulgura en Felisberto Hernández, sino como sucesión en la que el pasado simple viene y se enlaza a un presente pleno.

Sin embargo, el tiempo que abre el relato, el recuerdo de "alguna vez haber sido caballo" está ya en una implicación contradictoria; a saber, se abre un hueco entre el pasado y el presente, y la simplicidad finita los remite uno a otro; algo cae del teatro pleno del que escribe "hacia" un tiempo que abisma al sujeto en lo que llamaré su enunciación imposible y acarrea la repetición sin simplicidad del pasado y sus efectos: el crimen, la ruptura de la persona, la risa y la irrisión del orden codificado. Un tiempo viejísimo y nuevo como la risa —ficticia, ausente— del caballo. Porque todo sucede en la "ficción".

Hay, pues, un tiempo disímil al acto de recordar puro o al tiempo lleno y fluyente; ese recuerdo que surge en el comienzo del relato pronto se anula en otro pliegue que implica el olvido y el recuerdo y en los cuales todo lo que fluye, viene, fulgura, comienza otro recomenzar que tropieza, se mezcla, desata temporalidades "pesadas" en la notación de ese paso, equívocamente contrapunteado (las manos del pianista Felisberto). Paso repetido y recomenzado de un tiempo ya sin idea, que repite una idea fija: la de haber sido caballo. Un tiempo "caballuno", que atraviesa no sólo los espacios codificados, las connotaciones, las palabras, sino que suspende la precipitación de todos los tiempos, en esa detención muy "parecida" a la risa: risa que no ríe porque puede escuchar la lenta disgregación de las palabras codificadas. La risa que es el paso del caballo que, en cada paso, abre un claro a una risa, que tropieza en su paso, donde el pasar es el tropezar. Y que si "atraviesa" no lo hace como la veloz flecha de Plinio en *La enciclopedia natural*, sino como la flecha suspendida en un abismal retroceso que no va hacia atrás ni hacia adelante, la flecha argumentada del sofisma del paradojal Zenón.

Volvamos a la primera frase: hay dos pronombres personales; uno explícito, otro implícito (el que empieza a tener la idea); dos tiempos: uno simple, otro pluscuamperfecto. Uno y otro están indicados y se remiten entre sí. El que empieza a tener la idea en el acto de enunciarla es ya un pronombre extremadamente disímil a los performativos en donde "decir es hacer" (y viceversa) —a los que "forman" las ideas y los cuerpos en el acto de enunciarlas.

Esa idea fija no surge entre dos pronombres; está sin conexión con ellos por la implicación contradictoria, la "risa" a la que remite sin inclusión en unas series temporales y rotas —es, probablemente, el aprendizaje que Felisberto Hernández hizo de Proust—; un tiempo sin "expresión" que cumple la idea fija no en una primera, segunda o tercera persona gramatical sino en una cuarta, implicada contradictoriamente en una enunciación "imposible" que, incluso cuando no habla, desconcierta los símbolos y el espacio, complica las designaciones y despliega, retrocediendo y plegándose a ella, la idea fija. Es, diría, en la "caballidad" de la escritura de Felisberto Hernández que recurre, en la enunciación imposible, una idea fija que es harto distinta a las "ideas" en el sentido de Husserl, a las esencias que un presente pleno, a través de sus retenciones y protensiones, tomaría más allá del cuerpo y sus sofísticas.

Esa corrosión, tan distinta de la anulación del tiempo por el otro tiempo y de la idea por la idea fija, siempre detenida, ocurre en y por la idea fija, en el tiempo caballuno de un extraser, el caballo, regresando al tiempo sin esencia de su enunciación imposible. En ese "ahora" se escribe un "más allá", en el tiempo "caballuno" que disloca los hábitos, las idealidades, las esencias. Mientras el caballo da otro pasito.

En cuanto leemos la "caballidad" y sostenemos la implicación contradictoria de la enunciación del caballo, nosotros, lectores, ya no somos un plural mayestático sino un plural neutro que desprende las colecciones del cuerpo, abre otra risa, la que sólo puede reír en y por la enunciación imposible y en el cuerpo "caballuno" en un cuerpo viejísimo y nuevo que se despliega en toda la "literatura" de Felisberto Hernández.

El tiempo es, por completo, disímil a la duración —flujo que pudiera atribuírsele a través de un Bergson—. Es un tiempo donde la flecha sigue suspendida y el recuerdo produce la idea fija; es decir, la *repite*, en un cuerpo viejísimo y nuevo, que recomienza el movimiento detenido de su escritura.

Macedonio Fernández decía que los sistemas pesimistas reposan en errores, por ejemplo, cuando hacemos demasiado hincapié en el mal recuerdo y excluímos los buenos. Sin embargo, con esta versión simple del recuerdo, Macedonio se protegía del "mal signo" que pone en riesgo precisamente el signo y abre la enunciación imposible en la escritura del propio Macedonio.

Las escrituras no "positivas", enunciativas, trabajadas por la enunciación imposible, por lo indecible —que no puede confundirse, ciertamente, con lo "indecible" como un decir diferido que pronto alcanzaría su expresión— se abren en un espacio, pero específicamente en un tiempo, que no puede reducirse a la oposición del optimismo. Aquí el recuerdo no es malo ni bueno, ni pesadilla ni sueño. Salvo si lo pensamos desde Freud como un "Block Maravilloso", una escritura que implica un juego de capas que, en su repetición, abre ese tiempo en el que "no hay tiempo", para entreabrir lo real de una escritura y las modulaciones de un deseo que nunca es uno y se dice en pluralidades. En este caso —en una de las líneas y series del deseo— no deja de implicar la muerte —los crímenes del caballo—, pero que son punto en un tiempo siempre discordante, por el cual la muerte acaece por la imposibilidad de seguir en esa enunciación imposible, sin avances ni retrocesos, que enuncia un extraser y un tiempo "caballuno". Tal es el paso del caballo y el "paso" sin simplicidad de la risa de Felisberto Hernández.

Es que el primer tiempo, el simple recordar, el "había sido caballo", viene a un sujeto que es el hombre que lo recuerda; pero hay otro tiempo que no anula, ni niega, ni se conecta con este primer tiempo donde era el caballo que recuerda haber sido hombre. Porque adviene a lo que siempre —la flecha suspendida, la idea fija, el tiempo detenido en la ausencia de tiempo— había sido: un ser que está —¿más acá o más allá del ser ?—.

Es un extraser en un tiempo "caballuno" —viejísimo y nuevo, como la flecha y la idea fija— imposible de medir porque se suspende a sí mismo y deviene cada vez menos y menos hombre y más caballo. Pero sin la creciente que organiza el delirio o la alucinación sino en ese tiempo caballuno que se suspende en la risa de su paso. El tiempo que abre el relato se implica en la "inocencia" de los relatos tradicionales: el "había una vez...". Es otro tiempo, cuyo orden lógico no puede reducirse al tema —aún y si se habla de la ausencia temática— de la espacialidad de la escritura, porque ésta se encierra en el tiempo —se deja devorar por él— y no cabe en un espacio por trascental que fuera su caja.

El tiempo caballuno no puede dosificarse, domarse, codificarse del mismo modo que el cuerpo que echa a andar en ese tiempo, desprende las colecciones de las partes como colecciones sin concierto, y rompe la toma —y la doma— de los espacios a causa de que la enunciación implica un extraser que al decirse, crea la "ilusión" de un avance: "Ya era la noche: pero seguí. Apenas empecé a andar me sentí más liviano. Tuve la idea de que algunas partes de mi cuerpo se habían desprendido o andarían perdidas en la noche. Entonces, traté de apurar el paso".

El cuerpo —*después del recuerdo* del crimen— se ligera y alivia en la idea fija, la de ser caballo, y para la cual —como para toda idea fija— el verbo "ser" no basta. Felisberto, en ese movimiento, en todos sus textos, lleva al castellano a un interregno de lagunas en las que nada está estructurado. Donde la lengua no sólo —estilísticamente— procede por fragmentos sino que se fragmenta en la ausencia de toda norma —si a esto oponemos un desvío—; en este caso, en la enunciación imposible (y los problemas del tiempo que despliega al encerrarse) de un extraser que implica la conjunción del recuerdo y del olvido. Lo que ya era, en su enunciación imposible, se envuelve en una configuración heterogénea que se disloca del orden representativo, funcional, instrumental, de las figuras y las identidades a paso de caballo, y desencadena la *risa del tiempo*. Caballo imposible de montar: no simetrizable por paradigmas. Olvido de las filiaciones, de los antepasados, salida de la superstición de pertenencia, en el descentramiento de la lengua y la literatura.

Ahonda la separación entre el narrador y el que escribe, entre el saber y el no saber —todo el saber pasa al estatuto de no saber cuyo sujeto es un extraser de enunciación imposible— donde el que escribe es un caballo —los otros le ponen nombres y apodos, lo llaman "un caballo. . . un caballo" o "el turbiano"—, que desde el instante —falso origen del tiempo "caballuno"— implica un recordar en la enunciación imposible del extraser: "En ese instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre. Una noche no podía dormir porque sentía hambre, recordé que en el ropero tenía un paquete de pastillas de menta. Me las comí, pero al masticarlas hacían un ruido parecido al maíz". . . "Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo. Mis pasos tienen un eco profundo; estoy haciendo sonar un gran puente de madera". . . "Por caminos muy distintos he tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan".

La idea fija, la metamorfosis en lo que yo era supone varios órdenes en los que hay que detenerse mediante la contemplación, porque si se desbordaran arrastrarían al sujeto, al caballo, al rebullir de todas las colecciones, de las partes, de los miembros. Recordar "ser hombre" le permite que se escuche "algo humano" en el ¿interior? del olvido "caballuno"; aquí también, como en el Zaratustra vernáculo, las mínimas diferencias se oyen en sus transmisiones —es el parecido de las pastillas de menta al maíz— pero en la vía del olvido extravernáculo. Paso suspendido del olvido que excede la contemplación. El recuerdo anda porque no hay camino.

En el paso extravernacular no hay principios ni fines, no cuentan, debido a que cada frase en cada momento está alcanzando su término. Es también, la *reductio* de Felisberto en cuanto a la frase que se cierra en fragmento, para que el tiempo las llame y las haga regresar a una enunciación imposible. La regresión de la frase no debe entenderse como una progresión al revés; como una vuelta al pasado desde un presente demasiado presente, y, en consecuencia, anacrónico. Por eso los temas contemporáneos del espacio de la escritura no son suficientes para pensar este tiempo, impensado a causa del extraser que lo desprende, incumplido en torno al ciclo de la frase.

Prefiero pensar el tiempo según el tópico que lo presenta como un gran devorador; Borges, Proust, Beckett, para no incurrir en Joyce, han hablado muchas veces de haber sido devorados por el tiempo. La devoración en y por el tiempo implica la disgregación corporal en los distintos *pathos* de tiempos que remiten a un cuerpo que puede *localizarse*.

La enunciación aquí remite a "esa otra muerte", hay que morir para dar un paso de caballo o de tortuga, si recordamos con Gilbert Ryle que la tortuga es un ser

que no puede pensar. Es la condición, sin embargo, de la risa: una risa excesiva, pero no a carcajadas siempre, que nos remite a caballos y a tortugas. El tortuoso reír de un goce que desborda un río fuera de toda clase universal.

Aquí el nombre propio es un término neutro: ni marcado ni no marcado. Idea fija. Avatar muy sencillo pero no simple. Los otros dan voz a un nombre impropio que acaece en la enunciación imposible. Luego los nombres rebotan porque el problema de ese cuerpo no es el del nombre sino el del agente. Ser el hombre es ya ser el agente, tener un nombre cualquiera al cual la revelación de un cuerpo de *parte, extra-partes* y de miembros dispersos, se le anuncie o se produzca en el entrecruzamiento de recuerdo y del olvido.

En Felisberto Hernández, el recordar –así como Kafka hablaba del "escribir"– no tiene como objeto una escena imposible, sino que es la repetición del recuerdo que genera, al repetir, una escena que sólo la atribución de un sentido –así como los otros nombran inútilmente al caballo– puede pensar como relaciones coherentes y sistematizables. La idea fija "empezó" en un pasado simple y sin vértigo que enmascara, sin disimular, un presente liberado de todo pasado. Que no es presente porque lo enuncie un extraser que complica al máximo las relaciones temporales al encadenar ese tiempo devorador, de modo que al acaecer la metamorfosis en caballo se es no sólo cada vez menos hombre o menos caballo –en una homogeneidad por la cual tales o cuales órdenes de metamorfosis pudieran mensurarse– sino que el menos es el signo (dislocado de toda identidad) del caballo que, diría Macedonio Fernández, se hizo cosmos. Un cosmos que no es el otro, lo que niega el caos, sino la irrupción del caos –aquí la "caballeidad"– en el regulado interior del cosmos (así como Borges hace irrumpir las periódicas repeticiones del caos en el interior de la biblioteca).

En su primera "novela", *Los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto escribe: "No sé bien por qué no quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos". Y: "Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es acaso, fatalmente oscura; y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro".

Lo otro no es una unidad: implica la dispersión del saber de ese espacio de transiciones en lo desconocido de la escritura de Felisberto. Que actúa respecto a la "tradición literaria" en olvido de los antepasados y respecto a la serie literaria en un desprendimiento que implica esa enunciación imposible y la repetición del extraser.

Su escritura está poblada de catástrofes, de heterogeneidades y de metamorfosis, donde de continuo irrumpe –silenciosamente– la repetición de la muerte. Que ahonda al máximo la diferencia entre el sujeto del enunciado y la enunciación. Podríamos argumentar *ad hominem* –tratándose justamente de un caballo– con Zenón, que mientras el sujeto del enunciado (el hombre) enuncia la idea fija como memoria (de haber sido un caballo) la enunciación ha dado un paso (la idea fija, siempre repetida) mientras el sujeto del enunciado dice el "ser" del hombre. Paso que vuelve a repetirse desde el extraser del caballo, que en el entrelazamiento del olvido y el recuerdo memora que había sido hombre.

Esta prisión del tiempo –porque es absurdo o demasiado sensato hablar de libertad en esta escritura, en todo caso viene a mostrar que la libertad no es una palabra libre desde el tiempo "caballuno"– produce una catástrofe en el espacio formulario y representativo, y pasa todas las dimensiones que proceden por "copia de copia", sean cuales fueren sus ideas.

Obrar sin obra y escribir sin dirección. Sin nombre. No de manera innombrable sino en lo innombrable. En una escritura de *partes extra-partes* que ninguna ideología puede "llenar" a causa de que esta escritura remite a una clase vacía. En todo caso, la ideología sólo podría hacerse cargo del primer sujeto, (el hombre); pero lo inescribible de la enunciación imposible cuyo sujeto (el caballo) no puede "ser" sino exterior a esa lógica. Y sean cuales fueran los nombres que le den, la enunciación imposible *escucha* las designaciones de la superstición de pertenencia para dar un paso, no en busca de sus antepasados, sino hacia ese primer recuerdo, sin origen, sin fin, que desbarata el "entre" de las finitudes ahuecando el nombre en la impenetrabilidad de las cosas.

Escuchando, cada vez, en frases que a cada momento están alcanzando su término, el tiempo que tropieza, procede por choques, por caída, por corrosiones, por disgregaciones, fuera del tiempo en una memoria y un olvido que caben en un paso. Los niños lo adivinan: "El niño que tenía las orejas dobladas me levantó el belfo superior y mirándome los dientes me dijo: 'este caballo es viejo' ".

Pero los particulares ostensivos que usan los otros sujetos responden a los signos cotidianos del lenguaje instrumental, a la figura que ese lenguaje produce al enunciarlas; hay, al respecto, una audición neutra del caballo que no se detiene a interpretar las palabras de los otros porque va en el paso sencillo "hacia" lo que no tiene figuración.

Esa literatura no es ejemplar y deviene en este relato un avatar "caballuno" (por el tiempo que despliega) en la risa del tiempo. Supone un lector que se incluya en todas las líneas exclusivas, entrecerrándose en ese tiempo que ríe en la ausencia de nombre; es la risa del tiempo que hay que reír en varios tiempos. A poco, es posible tropezar con él. A poco, es posible preguntarse cuándo eso –la idea fija, el recuerdo de haber sido caballo– sucedió.

"Eso se escribe", decía Kafka. Y cuando eso se escribe, una escritura es "originaria" –la "reproducción" tiene el lugar de una estructura de origen– porque complica, y hasta eclipsa las líneas homogéneas de la tradición, sus lugares –siempre "fijos"–, las filiaciones, la explicación del presente por el pasado. Al punto que es posible preguntarse si para este tipo de escritura, trabajadas por el olvido –que abren "otras" historias– importa demasiado localizar los préstamos, o los orígenes.

A la literatura como Saber, Felisberto no responde porque produce una y otra vez el no saber, el desaprender, el olvidar. Y la metamorfosis en caballo es prueba de que nunca se desaprende demasiado poco. Incluso si se sabe. Es que en el escrito de Felisberto todo lo que se constituye, localmente, como "copia de copia" es objeto de risa por el tiempo de una escritura que remite a un caso singular, sea Felisberto Hernández, sea el caballo sin nombre, ni siquiera bayo.

¿Qué hacer con los "argumentos" que, aun sin exponerlos, hacen pensar en lo que tienen de no pensado y de no saber, un extraser que lleva una y otra vez a la inanimidad del ser y la risa, más allá de toda semejanza? La obra, en su ausencia, en su enunciación imposible, dice de la ausencia de "obra". De lo no literario de la literatura. De la contrafigura del olvido que se desprende como exterior a la tradición de los antepasados. A los que no condena, pero que tampoco asume. Y todo a paso de caballo. El olvido y la tradición interesan. Felisberto es el olvido de los antepasados, de los textos fundadores, de las líneas de transmisión, de las buenas filiaciones. Hay otro tipo de sujeto. El retorno ya no es lo mismo porque lo mismo resuena en un extraser de caballo.

Olvido, para nosotros, difícil de recordar si nos detenemos en un poema de Borges: "Sólo una cosa no hay: es el olvido". Borges, podía sostenerse en la voz "viva" de los antepasados, antes de comenzar esa errancia en la que pierde su nombre o en que su yo se disgrega en esos objetos "conjeturales", heterogéneos: *El Aleph* o *El Sahir* en donde la lengua sale del paradigma yendo hacia un no lugar, un espacio no homólogo a los espacios, por el cual un muro se levanta en la hipérbole sin figura del Tiempo. Y también, en el Sahir ese objeto conjetural, heterogénea en moneda cuyas caras no se superponen y enuncia la nadería de ese otro tiempo que es morir antes o después.

Quizás Borges al escribir el poema, habrá *recordado* el único personaje, el único poema que no puede escribirse, la lengua funesta del memorioso Funes para la cual no puede haber lo único que no hay, el olvido. Entre Borges y Funes no hay, como se dice, "entre" posible a causa de que una lengua y otra no son simétricas ni inversas ni iguales ni distintas: se dicen en otros espacios y en otros tiempos. De tal modo, cuando Borges, o, si se quiere, el narrador borgeano, cruza hacia la Banda Oriental, lleva en su valija varios y planificados libros en latín; entre otros los comentarios de *La Guerra de las Galias* de Julio César, abundantes y explícitos en cuanto a la división de la lengua y el territorio. Esos libros, con los que transita a la otra orilla y que pronto escuchará en la voz de Funes que desconoce el latín, no sin asombro ni algo de horror, como lengua funesta, porque ésta ya no es el latín que había querido aprender en su "pasión de lenguas", sino esa misma lengua pero extremadamente otra, que está en las antípodas de las llamadas abstracciones del escribir de Borges –y del olvido que "no hay" según ese poema– que se entrelaza en otro pliegue.

Es una voz que se destapa como una isla en el texto, un basural de memoria que va de retención en retención, sin olvido ni separación, huella o borradura; es una palabra local, vernácula y "cimarrona" de excéntrica convergencia, puesto que cualquier lengua puede adentrarse y ovillarse ahí donde no hay huella. Es lengua funesta porque puede enumerar el aquelarre de todos los nombres, en todas las lenguas que ahí se ovillan; enumerar el nombre de Ciro que sabía ennumerar uno por uno el nombre de todos los soldados de sus ejércitos y enumerar uno por uno los soldados de los ejércitos de Ciro; proyectar un idioma en el cual cada pájaro o rama tengan un nombre propio, hacer que cada sola y única cosa e incluso deshechar esto por parecerle "demasiado general". Es, pues, la vía de Funes, singularidad vernacular que procede por unidades en la subdivisión que no se subdivide del tiempo memorioso. ¿Se ha pensado en algo más fúnebre?

De otro modo el cuerpo de Funes es funesto ya que ahí todo es discernible pero sin huella. La superficie local de la memoria recoge el tiempo como basura, pero de modo que la podredumbre del tiempo no pueda morir; hay, luego, en los paredones de esa memoria, también una escucha, un asombro renovado cada vez: "Su propia mano en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minutero; Funes discernía tranquilamente los tranquilos avances de la corrupción; de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario espectador de un mundo multiforme, solitario y preciso". Es la prisión del tiempo en su simplicidad: el tiempo viene, se oye, progresa, hasta se magnifica, pero siempre de modo tal que la simplicidad del tiempo no pueda devorar nada de la memoria ni soltar una hoja del bosque memorioso, por mucho que se particularice esa hoja dando nombres a la vibración de su tallo.

Funes procede "uno por uno"; busca darle un nombre propio a cosas que tienen un nombre común; transgrede los nombres partiendo desde el nombre y yendo la vía funesta de la singularidad vernacular. De otro modo, la muerte está implícita en un velo que no muere; escucha la disgregación corporal –como cada uno la escucha, como el propio Borges la anuncia, la anticipa luego de recibir, raro contradón, el Sahir– en una diferencia que no piensa porque no olvida, en unas series sin desprendimiento que estarán una por una completa, aunque Funes se esfuerce en llevarlas al máximo en su modo de trillar lo singular, haciendo incluso pasar el "uno por uno" al uno del uno y por mucho que despliegue un infinito yendo de la vía común a la propia.

Asimismo, si viera, él, el Aleph, el punto del espacio que contiene todos los puntos y en el que cada cosa es infinitas cosas; entre otras, el zaguán de la casa de Fray Bentos –donde es posible que ande cerca el memorioso– vería todas las hormigas que hormiguean en el Aleph, el rostro de Beatriz Viterbo –la mujer comenzada a olvidar– y a repetir en el punto todos los puntos de memoria que pueda repetir. Y olvidar a través de ese punto ese objeto "cuyo nombre usurpan los hombres". Ver el Aleph es haber olvidado, perdido, para que el narrador pueda repetir, transcribir, todos los puntos en una sucesión que lógicamente es imposible de enunciar a la vez simultáneamente porque si todo se inscribiera en una sola vez, un solo trazo, ocurriría una catástrofe generalizada; todas las sucesiones pasarían a ser simultaneidades y encajarían en leyes de dispersión.

Ante el uno por uno de Funes, el narrador de Borges le da "tiempo al tiempo" para que haya por lo menos un Aleph que impida el dislocamiento y la inscripción simultánea de todas las heterogeneidades, esa misma que Funes congrega en memoria acumulada, y la sucesión de paso al infinito olvido de esos escombros que irradian a través del punto Aleph, ese desprendimiento del espacio que desprende solo –y solamente– algunos tiempos. Porque si el infinito olvido que Funes retiene y acumula, gran propietario de un lenguaje sin olvido, pasara por ahí, estaríamos nada menos que ante la "locura" (por eso George Bataille dirá que escribe para no volverse "loco"; a saber, escribe para que la escritura coloque una barra, un muro y un límite). En esta lógica, si se franquea el límite, el Aleph, lo simultáneo, no habría posibilidad de transcripción y el Aleph se inscribiría sin poder ser enunciado.

Como ocurre en las inscripciones, esos trazos arañas de los muros donde se vuelve a inscribir una historia invisible, sin lenguaje, pero no menos real. O, en este texto, en donde no se desencadena el mismo trazo –ese puro olvido de las antilenguas que inventaron su propia gramática hasta devenir un puro *collage* de superficies–, sino que se inscribe en ese tiempo que tropieza, en el cual las secuencias irregulares –exentas de ley– entrelazan el recuerdo de una idea fija y el escribir de su olvido. . . uno menos uno, a paso de caballo en una "lengua primera", no calculable, intraducible, de un caballo que habla y escucha como caballo, el uno menos uno del caballo ante el uno por uno de Aristóteles y Funes.

Y el narrador de Borges, su larga errancia (Juan García Ponce: "La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski". Anagrama), engendrador de babeles de falsa simetría en el interior del castellano, que hace pasar las simultaneidades, todas las que se quieran, en sucesiones sin ley por el punto Aleph, hueco en la lengua donde la

memoria y el tiempo de la memoria pueden repetirse; el memorioso Funes, pliegue que Borges cierra para inaugurar otra vez el olvido, su recomenzado pasaje que tropieza también entre antepasados locales y lejanos; Funes, rememorando en memoria funesta todo el "vaciadero de basura", familia de lenguas y de nombres que se encastillan para guardar el pasado común "que los interlocutores compartieron" en todas las tierras, en un espacio que anula –al memorarlo– el Tiempo: es la consagración de la basura universal como memoria a la que engulle como propietario simbólico (esa larga pesadilla a la cual James Joyce, inversamente, hace pasar por laberintos hechos de escombros de todas las lenguas).

Y el *narrador-caballo* de Felisberto Hernández en su borde extravernacular, con su estructura –su diminutivo, sus voces guturales y onomatopéyicas– cambia el paso de la "historia literaria" en sucesiones no idénticas, sin ley, en una escritura antifilogenética –ir al encuentro de un antepasado sin pasado, repetirlo en una lengua originaria, primera, contra los orígenes, desprender una escritura de otra hasta disolver toda memoria– en la errancia no humana, en su espacio y su verdad (Roberto Echavarren, "El espacio de la verdad", práctica del texto en Felisberto Hernández, Sudamericana), viejísimo y nuevo. Como el caballo. Es una de las posiciones del escritor Felisberto.

Ese recomienzo en el olvido de la filiación y la historia puede comenzar por cualquier punto, si no hay historia ni filiación; en cualquier caso, se trata de identificarse –extravernáculamente– con alguien que no tenga identidad, y llevar lo no idéntico en el interior coherente de una sucesión sin ley, como en las "primeras invenciones" de una "lengua primera": "A los locos nos tienen mucha confianza en estas cosas. Escribiremos sólo algunos de los datos del primer ensayo y dejaremos especialmente a la orilla del plato los de la formación del jurado de los dioses". Ahora es un loco el que escribe pero que no "está loco" y que toma como punto de partida lo no idéntico para hacerlo hablar, escribir.

Entonces las analogías imperfectas son exactas en lo que tienen de no analógico y de incalculable. El caballo tropieza. Su tropiezo es el parecido. Cuando el texto diverge en la repetición de la idea fija y parece organizar una sucesión sin ley en su olvido, encuentra su punto de parecido en el momento en el que creíamos que no había semejanza posible: el caballo se parece a una maestra con cara de caballo. El caballo no es metafórico ni metonímico, ni conjuntivo ni disyuntivo, es, como dice un niño, Alejandro: un "ajetivo" –como si el niño supiera en su error la "verdad" del caballo–, un error gramatical. La maestra corrige: "Se dice adjetivo" y agrega: "adjetivo no es nombre, es adjetivo", un extraser que hace vacilar las designaciones. Se produce entonces la falsa conjunción y la falsa disyunción –"ahí va la maestra y el caballo", dicen unas voces; "o el caballo o yo" dirá al final el novio– y se desencadena la risa de los falsos parecidos.

A diferencia de todo "arte" de caracteres, en Felisberto las escenas ocurren entre antimodelos. La maestra no es totalmente el magister; ella también recuerda un no parecido en su rostro, un resto, una metonimia que está esperando ser repetida: "la maestra recordó a su vez que en aquella oportunidad la amiga le había dicho que tenía cara de caballo. Yo miré, pues la maestra se me parecía. Pero de cualquier manera aquello era una falta de respeto para con los seres humildes. La maestra no debía haber dicho eso estando yo presente". La maestra recuerda su "ajetivo", su no semejanza, su anomalía, y querrá "iniciarlo" de modo anómalo.

Lo indecible le permite decir casi todo a Felisberto Hernández. Al entrar en esa risa del tiempo cuyo sitio sin lugar es un extraser, instituye la risa que está en implicación con el tiempo, la idea fija, y que al introducirse en las relaciones intersubjetivas no puede sino volverlas extremadamente cómicas, una comicidad que hace estallar de risa a la inanidad del ser.

Anexo: Dinero I

RAMON ALCALDE
DE JUDIOS,DINEROS Y BOLSAS:
DRUMONT, BLOY, ZOLA, MARTEL.

LEON BLOY
LA SALVACION POR LOS JUDIOS

EMILIO ZOLA
NOTAS MANUSCRITAS PARA L'ARGENT

Ramón Alcalde
De judíos, dineros y Bolsas: Drumont, Bloy, Zola, Martel

I

En Buenos Aires, 1981, fuera de los vergeles académicos, bajo el palio de ninguna Jornada de Literatura, en un Sitio que todavía no lo tiene, ocuparse de León Bloy (1846-1917), y tan luego de *La salvación por los judíos* (1892),* ¿no les parece una exhumación? ¿Qué tiene que ver con nosotros, hoy, ese fósil? Ni *Tel-Quel*, ni *Communications*, ni *Poétique*, ni *Ornicar*, ni *Diwan* se acuerdan de su existencia, y eso que son franceses (o barceloneses, que de Francia saben más que en París).

Pero es que Bloy en *La Salvación*, Edouard Drumont en *La France juive* (1886), Emile Zola en *L'argent* (1891) y nuestro Julián Martel en *La Bolsa* (1891) hablan todos juntos y al mismo tiempo, aunque desde discursos y con escrituras radicalmente enfrentadas, de un solo y mismo tema, el *dinero*, y su forma libidinosa, la *especulación*, bajo lo que entonces eran sus más tangibles ectoplasmas: la Bolsa y los grandes financistas *judíos*, los Rothschild, Pereire, Mirès, Hirsch. ¿Y en qué otra cosa que no sea el dinero, el *crach* y la *débâcle* le dejan pensar a uno en Buenos Aires, desde hace tres años por lo menos?

Conste que la asociación no es sólo mía. En *La Prensa* del 27 de julio pasado, Rogelio Garay intitula su columna: "La crisis del 90 noventa años después; de *La Bolsa* al *Escándalo bancario*", conjugando, con toda pertinencia, el asombro de dos *outsiders*, patéticamente energúmeno aquél, virginalmente atónita ésta, como Eneas ante el cuerpo de Polidoro: "¡A qué cosas no obligas los mortales pechos, hambre sacra del oro!" ¡Qué malo es los hombres, Silvinita, viste?

Y Carlos Moyano Llerena, en *La Nación* del 24 de mayo, en un artículo, "El capitalismo y las virtudes teologales", que forma parte de una serie de cuasifantasía-científica consagrada a "La sociedad postindustrial", nos informa que a comienzos de este año accedió en EE.UU. de Norteamérica a la confirmación de best-seller un libro, *Riqueza y pobreza*, de George Gilder, "uno de los intelectuales que mayor influencia tiene sobre el grupo de funcionarios que rodea al présidente norteamericano (Reagan) y que lo guía en la aplicación de "la nueva teoría económica que recibe el nombre de *suply-side*". Gilder –afirma Moyano–, después de hacer la crítica de Adam Smith y de la teoría del propio interés, sostiene que: "Los economistas [capitalistas] que desconfían de la religión nunca podrán comprender *la relación con lo divino por la cual se alcanza el progreso* [económico]". Pienso que Gilder y Bloy podrían llegar a entenderse, o por lo menos a escucharse, mejor entre sí que cualquiera de los dos con Zola, Drumont o Martel. O con Juan Alemann.

Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast) tuvo a su manera pruritos teológicos análogos, que curó reinsertándose en el discurso antisemita de Martel y de Drumont, amplificado ya por el *Gniga Kahal* [Libro del kahal] de Branfman (1870) y *Der Talmudjude* [El judío del Talmud], de August Rohling (1871) y *Los protocolos de los sabios de Sión* (1902), cuya autenticidad, con dudosa inocencia, Wast da por descontada. (Dicho sea de paso, *Los protocolos* pueden adquirirse en este momento a 9.000 pesos viejos en todos los quioscos de subterráneo, junto con *La cura por el agua, La vida sexual después de los 50* y los horóscopos de Horangel). Sólo un detalle: *Oro* y *El Kahal* son de 1936, Gustavo Martínez Zuviría es el Director de la Biblioteca Nacional, sinecura recibida de Uriburu; Agustín P. Justo, preside a los argentinos; Mussolini y Hitler han reemplazado a Vittorio Enmanuèle II y a Bismark, en el ínterin), y los judíos argentinos, que en la época de Martel eran un puñado, son varios centenares de miles. . .

¡Qué enternecedor resulta Gerchunoff y sus *Gauchos Judíos* (1910), los de Mauricio Hirsch, que en sus pingos galopan por los pagos de Estación Domínguez, provincia de Entre Ríos, o tuestan semillas de girasol y de zapallo en Moisés Ville, Santa Fe! ¿Te acordás cuando el peoncito Rogelio, "en su portentoso alazán, venía a todo correr con Myriam en ancas. Pasaron como viento, erguido altivamente el criollo, y ella, suelta la cabellera, envolvió a la gente [los judíos de su familia] con una mirada de desafío, hechos una llama los ojos, y cuando los colonos volvieron de su asombro, la pareja fugitiva era un punto en la distancia" (*42*)? Perdón, Gerchunoff, ¡ojalá usted, la *Alliance Juive Universelle*, Crémieux, Rothschild y Hirsch no se hubieran equivocado! Pero ya se lo advirtió Herzl en *El estado judío* (1896): "El que quiera hacer de los judíos agricultores (, cuando no lo son,) está en un error muy craso" (*34*). Claro que a Herzl hay que leerlo también en su contexto, y sobre sus otros aciertos [o algunos de sus aciertos], angustiosamente, la Historia no ha dicho la última palabra.

II

Las concordancias de Drumont, Martel, Zola y Bloy no son sólo cronológicas y temáticas, sino también interaccionales e intertextuales.

Bloy escribe *La salvación* contra Drumont. El detonante es su indignación por un affiche, que según informa Bernanos (*134*), reproducía el cromo de la tapa de una edición popular (resumida) de *La Francia judía*, mediante la cual se quería propagar la agitación antisemítica entre obreros y campesinos: Drumont, transvestido

en Caballero del Santo Sepulcro, alancea, como San Jorge, no a la Sierpe sino a Moisés (*infra*, página 68). En el "Prólogo" de 1892, suprimido en la edición de 1906 (*infra*, página 86), relata su misteriosa expedición a Médam después de la lectura de la recién aparecida *La débâcle* para transmitir a Zola, en calidad de "mensajero del Absoluto", una admonición, sin duda inspiracional. Sabemos por su Diario Manuscrito (Bollery, III, *40*) que en esos precisos días trabajaba en *La salvación*. El odio que atesoró Bloy y que brama ya en este "Prólogo" errumpe muchos años después, en pleno Proceso Dreyfus, el 21 de octubre de 1899 y el 4 de febrero de 1900, en la revista *Par le Scandale*: "La seconde enfance de Zola", recogido en *Je m'accuse*, de ese mismo año. Si su resentimiento y envidia pueden tener algún atenuante, éste es sólo que su inquina contra el naturalismo sólo es parangonable con la que terminó profesando a los disidentes Huysmans y Paul Bourget (véase *Les dernieres colonnes de l'Eglise*).

Drumont, en el "Prólogo" de *La Francia judía*, se prestigia con el método utilizado: "Mi libro se filia con todos los trabajos intentados bajo formas diferentes por los psicólogos, novelistas y cronistas de los acontecimientos cotidianos, los Daudet, los Goncourt, los *Zola*, los Claretie, los Platell, los Scholl, los Maupassant, los Uzanne, los Bonnières, los Fournel, para pintar ese mundo que cambia de alguna manera ante nuestros ojos" (*XVI*). En verdad, tergiversa luego totalmente el trabajo de realistas y naturalistas (uno sospecha si los habrá efectivamente leído), adosándoles opiniones antijudías absolutamente inexistentes. (Tal vez el grado máximo de fraude lo alcance al hablar (*40*) de George Elliot y su *Daniel Deronda*, que probablemente no leyó, o calculó que no habían leído sus propios lectores).

El artículo "Pour les juifs", publicado por Zola en *Figaro* el 16 de mayo de 1896, que marca su ingreso en la lucha política contra el antisemitismo, está inequívocamente dirigido contra Drumont, aunque no lo menciona por su nombre. (Y es clave para justipreciar el discurso-pastiche antisemita de Saccard en *L'argent*, *94* y *95*). A las 48 horas, Drumont, desde *La Libre Parole* regurgita incendios contra Zola: sus últimas novelas han tenido poca venta; está desesperado por entrar en la Academia; novel abogado de los judíos, se asemeja a ellos "en la parte cochinamente blasfematoria y obscena (*ordurier*) de sus libros"; su prosa es la de un farmacéutico de aldea, de un almacenero virulento. En lo referente a los últimos cargos, Drumont y Bloy coinciden en un *odium theologicum* compartido. No es sorprendente: para los ultras católicos de esa época (Bloy y Drumont lo son) los Tres Enemigos del Alma son cuatro: masones, *youtres*, protestantes y naturalistas.

También en *La Libre Parole*, pero dos años antes, Drumont había publicado los materiales secretos sobre el arresto de Dreyfus, que le había pasado el coronel Henri, el amigo de Esterhazy. En 1896 Dreyfus estaba ya en la isla del Diablo; faltaban dos años para que Zola lanzara el *J'accuse*. Drumont azuzaría entonces junto con Régis los progromos de Argelia, que siguieron al juicio de Zola, su condena y exilio en Inglaterra.

Martel anticipa como folletín *La Bolsa* en *La Nación*. En el mismo crepuscular matutino aparece, traducida, y también en folletín, *L'argent*.

"Drumont, en una obra escrita con tanta pasión como talento, y en la cual abundan datos abrumadores que nadie ha rectificado, dice, entre otras cosas, que tienen formada una gran asociación, que se llama Alianza Universal Israelita y cuyas ramificaciones se extienden a todas partes del mundo en que haya modo de lucrar a costillas del hombre ario" (*123*). "¿Quién ha levantado sus cargos? ¿Recuerdas aquel dato de la sociedad francesa probando. . . no, no exagero, probando, sí, probando que está sometida al yugo judío? Pues bien, la América, y especialmente la República Argentina, está amenazada del mismo peligro" (*124*), hace decir Martel a Glow. Y todo el capítulo 7, al que pertenecen estas citas y que constituye más del 10% de la obra, está destinado —congelando el relato— a compendiar prolijamente *La Francia judía*.

III

El año en que Zola y Bloy deciden ocuparse de los judíos y el dinero se cumplía exactamente un siglo de uno de los actos más trascendentales de la Revolución Francesa, junto con la abolición de la esclavitud: la declaración de los judíos como ciudadanos franceses con igualdad de derechos, el 27 de setiembre de 1791. La Convención enervaba así, civilmente, el decreto del I Concilio Lateranense (1179) que había prohibido la convivencia de judíos y cristianos. El cumplimiento de estas ordenanzas había sido encarecido y reglamentado en 1556 por la Bula *Cum nimis absurdum*, de Paulo IV, seguida un año después por la fundación del gueto de Roma.

Dentro de esta centuria, el lapso entre las revoluciones de 1789 y 1848 es el de la emancipación (*jurídica*) de los judíos en todos los países de Europa. Durante las tres décadas siguientes, los salidos del gueto se incorporan vigorosamente a la vida social y cultural global (comercio, finanzas, periodismo, profesiones liberales). En los dos últimos decenios, el de 1880 y el de 1890, cuaja y se organiza el *antisemitismo político*, que hasta entonces sólo había tenido expresión religiosa o filosófica. Los progromos de Rusia, inmediatamente después del asesinato de Alejandro II, el 13 de marzo de 1881, son su expresión más aterradora. Las emigraciones masivas de los judíos del Imperio Zarista hacia los países europeos del oeste, América del Norte y del Sur (Argentina), Palestina, junto con la articulación del movimiento sionista, son su resultado.

El antisemitismo políticamente organizado (Drumont en Francia, Adolf Stöcker en Alemania, Géza von Onody en Hungría) se reúne en el Primer Congreso Internacional Antijudío, con sede en Desde, en 1882. Del 3 de mayo de ese mismo año son las "Leyes de Mayo" rusas. Cuenta ya con un *discurso*, iniciado desde el momento mismo en que culminó la emancipación jurídica. Su perímetro es la *Judenfrage*, la *Question Juive*.

La literatura francesa, en parte, presencia y testimonia este proceso, en parte interviene, *registrándolo y elaborándolo*, principalmente desde la novela (que es la que aquí ha de interesarnos) y secundariamente desde el drama. Pero es una *literatura escrita por no judíos*. Cuando, tardíamente y fuera de Francia, autores judíos asumen su *especificidad*, hablan de ella *reflexivamente*, aceptándose como *dados*. No se preguntan por los no judíos: literariamente, no existió nunca una *Goienfrage*. Cuando, después del holocausto nazi, en 1946, Jules Isaac, por ejemplo, reflexiona sobre la tradición católica respecto de los judíos (*Jesus et Israel*) todo su muy valioso alegato culmina en proponer a los católicos una revisión de los contenidos tergiversados en la interpretación histórica, teológica y litúrgica de la personalidad de Jesús y la actitud del pueblo palestino respecto de él: Israel en cuanto tal no desconoció ni dio muerte a Jesús. ¿Cuestionar al Otro implicaría cuestionarse a sí mismo como *indeterminado*, como no necesariamente congelado por

Alguien, para toda la eternidad, en una modalidad *mítica* Conozco una sola excepción: Birnard Lazare.

El hecho es que desde el Shylock de Shakespeare (1600) hasta el Isaac de York en *Ivanhoe* de Walter Scott (1820), la figura del judío como *poseedor eminente* del oro y del dinero (*argent*) no está significativamente representada en las literaturas europeas. El seguimiento que haré aquí de algunos momentos clave estará centrado en sólo dos aspectos: la *construcción del personaje* y las *asignaciones de sentido* que hacen los propios autores a propósito de esa construcción. Para ello son fundamentales los "Prólogos". En el caso de Zola, la inclusión de una selección de sus Notas manuscritas (*infra*, páginas 91 y 95) ha parecido conveniente por su contenido mismo y como contraste con Bloy. El porqué de la remisión a Scott se hará evidente por sí mismo.

Walter Scott tiene detrás de sí (o sobre sí) la agobiante presencia de Shylock, pero sólo en la misma medida que soporta las de Lear, Hamlet, Otelo y la de todos los personajes del ciclo histórico medieval shakesperiano, que él ha decidido reinterpretar. *Ivanhoe* es de todas sus novelas la que mayor difusión y gravitación tuvo en el Continente. Balzac, por ejemplo, en el "Prólogo" de 1842, describe su aporía en el momento de alumbrar la idea de la Comedia (1834): "Si bien yo concebía la importancia y la poesía de esta historia del corazón humano, no veía ningún medio de ejecución. . . Fue con ese pensamiento que leí las obras de Walter Scott. Walter Scott, este inventor (*trouveur*) (trovero (*trouvère*)) moderno, imprimía entonces una andadura gigantesca a un género de composición injustamente llamado secundario. . . Walter Scott elevaba, pues, al valor filosófico en la historia, la novela. . ." (*20-21*). Y en enumeración de los grandes personajes ficcionales de todas las épocas (Dafnis y Cloe, Rolando, Quijote, Werther, etcétera), el único de Scott que cita es, precisamente, Ivanhoe. Más aún: cuando publica en 1829 *El último Chuán* y Sainte Beuve lo critica como imitador de Scott, Balzac responde que "su intención ha sido hacer para la época actual lo que Walter Scott ha hecho para la Edad Media".

Isaac de York, el judío de *Ivanhoe*, y su hija, Rebecca, deberían haber tenido en el desarrollo del relato una importancia infinitamente menor. Su función actancial se limita a prestar a Ivanhoe el dinero necesario para adquirir la armadura (Isaac), y servir de objeto para la lujuria del templario Bois-Guibert y de receptora de sus confidencias (según yo las leo) acerca de cómo la reforma, bajo una forma espuria y libertina, corroía ya el catolicismo feudal, no en vano a través del contacto con Palestina y el Oriente (Rebecca).

Pero Scott termina arrasado por sus personajes. Tanto, que en la segunda edición (1830) se ve obligado a aclarar: "El personaje de la hermosa (*fair*) judía ha encontrado tanto favor ante los ojos de algunas hermosas (*fair*) lectoras, que el Autor ha sido censurado porque, al planear los destinos de los personajes del drama, no otorgó la mano de Wilfredo (Ivanhoe) a Rebecca, en lugar de hacerlo con la menos interesante Rowena. Pero, por no hablar de que los prejuicios *de la época* hacían tal unión casi imposible, el Autor quisiera señalar de pasada que él piensa que un carácter de estampa altamente virtuosa y altiva es degradado más que exaltado por cualquier intento de recompensar la virtud con la prosperidad. . . y es una doctrina peligrosa y fatal enseñar a las personas jóvenes, que son los lectores más comunes de novelas, que la rectitud de conducta y de principio están naturalmente aliadas con la *gratificación de nuestras pasiones* o el logro de nuestros deseos" (*215*). La bastardilla no está en el original. Para interpretar el sentido que asigno a mi resalte, téngase presente el encubrimiento de "*mujeres* que leen" novelas de amor bajo "personas jóvenes" y "lectores". Jessica no hubiera estado de acuerdo: no sólo huye (eso sí, disfrazada de muchacho) con Lorenzo, sino que despoja a su padre Shylock del oro y de las joyas. "Now, by my hood, a Gentile, and no Jew", comenta Graciano.

Las pías consignas de lectura que a sus lectoras de la segunda generación imparte Scott (debió sentir que lanzaba al mundo una progenie de Francescas de Rimmini y de Emas Bovary) son importantes por la *operación* disociativa que introduce en el *arquetipo* Jessica: la hetaira oriental y la casta Susana. Veremos como Balzac anula y ratifica a la vez en Ester esta disociación. Y como Drumont la reunifica, pero eliminando el segundo de los términos.

Detrás de Isaac de York está el avaro de comedia latina y del Arte (Euclión), que ya es usurero (Harpagón), vale decir, el judío ha sido despojado del aspecto *diabólico* pero humanizante con que aparecía Shylock. No creo que sería demasiado injusto ver detrás de su sed de sangre el *crimen ritual* que en la visión auténticamente medieval de Chaucer ("Cuento de la priora") expresa la versión originaria del mito.

Pero Isaac no es una figura degradada, y, lo que más importa, no lo es *como judío*. No es él, sino Bois-Guibert, el portador activo del Mal. Tampoco es sórdido: su casa de York encierra un refinamiento propio de Oriente, que ni sajones ni normandos pueden emular. La fortuna que atesora procede del comercio y de los préstamos a nobles y reyes. Como cualquier otro judío, es saqueado, encarcelado, torturado por los barones; paga un impuesto especial. Su aspecto físico no es fisionómicamente repugnante. Su nariz, *como la de Rebecca*, es "aquilina", no ganchuda; lleva cabellos y barba largos; la frente es despejada. Sería positivamente hermoso, comenta Scott, si no fuera porque el aborrecimiento del vulgo y la persecución de los nobles ha desarrollado en él un "carácter nacional" mezquino y *unamiable*. No obstante ello, está dispuesto a morir antes que entregar a Rebecca.

Scott no conoce aún "la cuestión judía", porque tampoco ha comenzado, aunque ya los Rothschild inician, precisamente en Inglaterra, su carrera ascendente hacia el status de Midas y de Creso que los convertirá en referencia obvia e inevitable a partir de 1840. Isaac y los hebreos de Inglaterra son, como los sirvientes moros de los Templarios en el mismo *Ivanhoe* o los gitanos de *Wawerley*, menciones ineludibles en su fresco rafaeliano de la Edad Media gótica. En notas al pie de página o al final de las novelas Scott acumula toda la información erudita pertinente. Para que entre en escena el dinero y el judío *burgueses* hay que esperar que el realismo de Balzac liquide el romanticismo. Que la comedia divina, laicicizada en la prosa, se piense a sí misma como Comedia Humana.

IV

Gobseck, *Nuncingen* y *Esther*, los tres personajes judíos balczacianos, reiteran y modulan líneas melódicas de Scott. Gobseck es todavía prestamista y usurero: actúa en 1818-1819, en plena Restauración; Nuncingen es ya el banquero, financista, *loup-cervier*, par de Francia, hechura de la Revolución de Julio. La mansión que compra para Esther se inaugura en 1830. Gobseck es hijo de *holandés* y de madre judía; Nuncingen, *alsaciano*, hijo de judío converso. Ambos siguen siendo ancianos: Gobseck tiene 67 años; Nuncingen 60. Esther, la *fille galante*, no es hija de Gobseck, solamente su sobrina, pero su belleza es fascinante, y su atractivo sexual tan fuerte y misterioso, que los dandies, sus clientes, le han

dado como apodo "La Torpille" (pez torpedo, o eléctrico, que paraliza a su víctima). Gobseck lega su fortuna a Esther, cuyo paradero desconoce. Y Esther, bajo la esclavitud, sexual primero, amorosa después, de Lucien de Rubempré, es manipulada por el falso *abate* Herrera para despojar a Nuncingen del dinero necesario para que Lucien perpetre su casamiento aristocrático con Clotilde de Grandlieu. Esther otorga lealmente, y por el precio convenido, una empeñosa noche a Nuncingen, pero a la mañana siguiente se suicida, como lo tenía decidido. Hetaira primero, heroína luego romántica del amor *cristiano*: Esther había sido forzada al bautismo por Herrera y educada por las monjas. La *codicia de Rubempré* es la que la precipita otra vez a la prostitución de alto vuelo y la que deja como única posible expiación el suicidio.

De Nuncingen, Balzac da dos perspectivas complementarias, bien diferenciadas por el *tratamiento formal*. La primera es épica, en *La casa Nuncingen*, y llama la atención por un recurso de composición inusitado: el *esquema ditirámbico* (relator / coro). El Narrador de la historia es alguien que, escuchando detrás del tabique de un restaurante, se entera de la historia de la fortuna de Nuncingen. El corifeo-relator es el pérfido Bixiou; el coro está formado por un gran *industrial*, un *periodista* a su *servicio* y un *especulador*. La selección de las profesiones y la introducción que hace Balzac a la presentación de los personajes tienen el claro designio de mostrar la articulación de sectores y funciones socioeconómicos que implicó el paso del capital financiero desde la época de Gobseck y D'Alddriger, el ex-patrón de Nuncingen, hasta la ficcionalmente actual, en la que este último actúa. Por supuesto, las tres quiebras fraudulentas que permitieron a Nuncingen "optimizar" el monto de su capital son aplaudidas como tres admirables jugadas que revelan su genio financiero. "A tout seigneur, tout honneur."

La segunda visión de Nuncingen, en *Grandeza y miseria de las cortesanas*, es la de su, para Esther, *trágica* pasión senil. Nuncingen no se autodestruye, como tampoco el oro, el más noble de los metales, se oxida, pero no tiene la ataraxía que Zola habrá de conferirle a Gundermann. Como sea, su dinero no está aún alienado de su *trabajo productivo*, es decir, del cuerpo, sino que sigue estando a su servicio, bajo la forma del consumo y del placer, más valioso, o más refrendado, cuanto menos según naturaleza.

Las tres figuras judías carecen de cualquier rasgo envilecedor. El aspecto corporal de los dos varones es completamente distinto y no se ajusta a un esquema: Gobseck es pálido, impasible, de cabellos lacios bien peinados, "labios de alquimista", un "viejecillo seco". (Leitmotiv del judío cabalista-nigromante.) Sólo sus ojos llaman la atención: "amarillos, sin pestañas", "de garduña". De Lázaro. Nuncingen (el único personaje de Balzac caracterizado por su fonética) es bajo, cuadrado, pesado: un renano bebedor de cerveza, que oportunamente apela a las píldoras del serrallo". Y Balzac tiene perfecta conciencia de lo que hace; "Los judíos, aunque *tan frecuentemente degradados por su contacto con otros pueblos*, muestran entre sus *numerosas tribus*, filones que han conservado el tipo sublime de las bellezas asiáticas. Cuando no son de una fealdad repugnante, presentan el carácter magnífico de las figuras armenias" (*Grandeza y miseria, 368*). Es verdad que está hablando de Esther, pero es y, lo que más interesa, coherente con su posición epistemológica de partida: "¿Acaso la Sociedad no hace del hombre, según el medio donde su acción se despliega, otros tantos hombres diferentes como hay variedades en zoología?. . . Han existido siempre Especies Sociales ["tribus"], como hay Especies Zoológicas. Pero la Naturaleza ha trazado límites dentro de los cuales la Sociedad no debía mantenerse" ("Prólogo" a la *Comedia*, 19). Y pocas líneas antes había aclarado que la idea de la *Comedia* le vino a partir de la comparación entre "la Humanidad y la Animalidad". La Moneda y el Oro.

El "Prólogo" es demasiado conocido, y su análisis minucioso imposible aquí. Pero tampoco puedo dejar de señalar su significación como *contraste* con las *operaciones* mitologizantes que habrá de realizar Drumont (*infra*, páginas 56 y 58) y aun con la *matriz interactancial* que utilizará Zola. Tampoco pueden omitirse dos leit-motiv ya mejor desarrollados: a) mujer judía - *ex*ótica - oriental - joven - preservada de la *usura* que provoca la condición abyecta socialmente del Pueblo Judío-fascinadora de no judíos; b) deformidad askhenazi / belleza sefardí. Que, cargada políticamente, da askhenazi = alemán, "enemigo del francés" y, a partir de cierta época, askhenazi = alemán socialista - bolchevique, genera "enemigo. . . del género humano", en cuanto humano. Maupassant era demasiado inteligente y brechtianamente distante para dejarse atenacear por semejantes cosmogonías. Su pulcritud la aprendió en la dura escuela de Flaubert.

V

Los casi 50 años que separan a *Grandeza y miseria* del *Mont-Oriol* (1887) de Maupassant son los años de la constitución del discurso antisemítico, proceso que se cumple sustancialmente fuera de Francia y la literatura. *Chien-Caillou* (1847), de Champefleury (Jules-Fleury Husson) y *Manette Salomon* (1867) de E. y J. Goncourt se mantienen dentro de los arquetipos judío-usurero y judía-hetaira. Pero lo que es más importante, no innovan en cuanto al escenario donde actúan protagonistas y antagonistas. Maupassant introduce actancialmente dos sectores sociales hasta ahora ausentes del conflicto: la nobleza terrateniente arruinada por el despilfarro (la familia Ravenel) y el campesino rico (la familia Oriol). Hay dos personajes burgueses: el *joven* financista judío Andermatt, y Paul de Brétigny, hijo de un industrial, amante de la mujer de Andermatt, que concibe de él una hija, cosa que no había podido con Andermatt. La acción no transcurre en París sino en la ociosidad forzosa de una aldea campesina.

William Andermatt tiene apenas 30 años. No es alto, y ha engordado ya un poco para su talla. Es calvo, mofletudo y rosado, con aire de bebé. Tiene las manos grasosas y los muslos cortos. Posee "gran flexibilidad de espíritu, rapidez de penetración y seguridad de juicio" habla con "una facilidad asombrosa". Su capital no es grande: cinco o seis millones, pero ha emprendido negocios que pueden convertirlos en doce. Según su insobornablemente veraz cuñado Gontran de Ravenel es "un hombre muy honesto, de una irreprochable lealtad en asuntos de negocios" (*291*). Sobre su origen nacional no se dice nada. El nombre propio, William, haría pensar que es inglés. Tampoco se dan precisiones sobre el momento en que se desarrolla la acción. Pero hay un término *post quem*, una citación de "La beauté" de Baudelaire (*Flores del mal*, 1857), lo que la sitúa en la misma década del II Imperio en que transcurre la acción de *L'argent* zoliano.

La anécdota económica es la formación de una sociedad anónima para explotar las fuentes termales descubiertas por azar en el predio de los Oriol, en Auvernia (Oriol habla en patois, como Nuncingen farfulla en alsaciano). Andermatt toma como socio a un ingeniero hidráulico e incorpora al viejo campesino Oriol a la sociedad. Para imponer el balneario compra el patrocinio a varias celebridades médicas.

La alianza capital-ciencia-técnica no estaba presente en Balzac, como tampoco la sociedad anónima por acciones. Maupassant y Daudet (*El nabab*, 1877) tratan a fondo este tema, pero sin asignarle, como hará Zola, sus consecuencias sociales y políticas. Con todos sus trucos, Andermatt es todavía un empresario, no un financista: "Gracias a él [el ingeniero], que nos ha dicho cosas admirables durante la cena [sobre las posibilidades hidráulicas de la fuente]. . . yo arruino a la vieja Sociedad [termal] sin tener siquiera necesidad de comprarla" (*67*). Antes ha opuesto la aldea actual a la ciudad turística que creará, "llena de grandes hoteles, que estarán llenos de gente, con sus ascensores, sus domésticos, sus carruajes".

No es casual que Andermatt sea el primer *protagonista judío* desde Gobseck (porque Nuncingen no lo es) ni tampoco su juventud. Es un judío nuevo, con una nueva forma de capital (industrial) que crece y está superando a las anteriores. En primer lugar, al capital terrateniente. La nobleza, lúcidamente decadente, lo sabe. Y no tiene escrúpulo en venderse para salvarse. Para empezar, mediante la consanguinidad. El marqués de Ravenel superó rápidamente sus resistencias a casar su hija *Christiane* con Andermatt. Y cuando la Sociedad Anónima comienza a prosperar, le dispensa esta edificante homilía: "¡Eh, pequeña! No sería raro que algún día llegaras a ser una de las mujeres más ricas de Francia, y que te nombraran como hoy se nombra a los Rothschild. Will es verdaderamente un hombre notable, muy notable por su inteligencia" (*174*).

Paul de Brétigny, el romántico flaubertiano, lector de Walter Scott, Dickens, Baudelaire y George Sand, siente celos por este elogio del marido de su amante y se lanza a una tirada en la que contrapone el *oro* (no el dinero) al desinterés. Gontran asume la defensa de su cuñado: "Se puso a reír, y con su voz maligna, con la que se atrevía a decirlo todo, en sus horas de chanza sincera: —En todo caso, querido, esos hombres tienen un raro mérito: casarse con nuestras hermanas y tener hijas ricas que se conviertan en nuestras esposas" (*175*).

El cierre de la acción es una verdadera moraleja de apólogo: Brétigny abandona a Christiane, a la que sedujo con el mejor estilo de Adolphe, para casarse con una de las hijas del sórdido Oriol; Christiane, dejada, recapacita después del parto, en el que había estado a punto de enloquecer de desesperación, descubre la calidad humana de Andermatt, y decide que la niña no se llamará ni Genoveva ni Margarita, como había elegido Brétigny, sino *Arlette*. "Yo hubiera querido llamarla *Christiane* como tú" objeta Andermatt. Pero ella "lanza un profundo suspiro: —¡Oh, eso augura demasiados sufrimientos, llevar el nombre del crucificado. El se ruborizó, porque no había pensado en esa relación, y levantándose dijo: —Bueno, Arlette es un nombre muy lindo. En seguida vuelvo, querida".

Los rasgos de avaricia y codicia que hubieran sido esperables en Andermatt aparecen paradójicamente repartidos alícuotamente entre Oriol; su hijo; el increíble cazurro Coloche, que finge parálisis y curación milagrosa en las termas; los Ravenel, padre, hijo e hija (adúltera ésta por conveniencia); Brétigny, en quien Maupassant se encarniza especialmente (¿a través de él con el Romanticismo?). Pero quizá lo más importante es que el *judío Andermatt entra en posesión de la tierra*. De una tierra tan auroralmente francesa como el nombre de su hija, Arlette. El Bien al cual, durante toda la Edad Media, los judíos habían tenido *expresamente* prohibido acceder. Las Leyes de Mayo renuevan la prohibición. Con el dinero que se abandonó en sus manos habían podido adquirir hasta el símbolo, el *von* de los von Rothschild, pero la preposición que supone la posesión originaria, feudal, carecía de un referente real. (Roth-Schild, "De escudo rojo", es el emblema de la casa de cambio de la familia en el gueto de Frankfurt), y Cristiane, privada sálicamente del *de*, nobiliario, elige para su hija un nombre burgués, mejor dicho, plebeyo.

VI

Mont-Oriol se publica como folletín en el *Gil-Blas* desde el 23 de diciembre de 1886 al 6 de febrero de 1887. En abril de 1886 había aparecido *La France juive. Essai d'histoire contemporaine*, de Edouard Drumont (dos tomos, 1200 páginas en total). El primero de los dos tomos se divide en dos partes: la primera, "sistemática", en la que se expone y fundamenta la tesis central de la *oposición inconciliable* entre la raza *semítica* (judíos) y la *aria*; la segunda, histórica, en la que se analiza el papel de los judíos en Francia desde comienzos de la Edad Media hasta el momento de cerrarse la obra. El segundo tomo es un fichero, con cómodo índice alfabético, que incluye 3.000 nombres, todos los judíos franceses con alguna relevancia económica, política, intelectual.

Drumont nació en París, en 1844. Es cuatro años menor que Zola y dos años mayor que Bloy. Su padre era un ínfimo empleado municipal, entusiasta republicano, como su esposa; durante el II Imperio. Muere cuando Edouard tiene 17 años. A éste, una beca le había permitido estudiar en el Liceo Carlomagno. Heredó el puesto de su padre, pero renunció a los seis meses para dedicarse al periodismo. En 1869 ingresa en *La Liberté*, propiedad de los banqueros judíos sansimonianos Isaac y Émile Pereire, rivales de los Rothschild. Trabaja allí 10 años. Indiferente en materia religiosa (Víctor Hugo le había aconsejado abandonar la fe), se convierte tardíamente (como Bloy) a la práctica fervorosa del catolicismo.

El antisemitismo que se define como católico preexiste en Francia a Drumont. Comienza a tomar cuerpo en 1880 con las obras de E.A. Chabauty y los intentos abortados de periódicos antisemitas (véase *infra*, Bibliografía). Dos hechos habían contribuido a exacerbar la prédica contra los judíos, considerados, junto con protestantes y masones, por la mayoría del clero y la nobleza terrateniente como sustentos de la III República: la encíclica de León XIII contra la masonería (1884) y la quiebra de *L'Unión Générale*, compañía financiera dirigida por un Eugène Bontoux, en 1882 (transformados, respectivamente, por Zola en la *Unión Universelle* y en el Saccard de *L'Argent*), quiebra que Bontoux atribuyó a un complot de la banca judía. La *Unión* de Bontoux había reclutado sus accionistas entre la nobleza, el clero y la pequeña burguesía católicos.

Drumont, empero, fue sí el artífice y el brazo secular del antisemitismo político. *La France juive*, su plataforma. En el momento de su salida se venden sólo 25 ejemplares. Una polémica entre los reseñantes de los diarios católicos y republicanos atrae la atención sobre ella. A fin de sólo ese primer año, se habían vendido 100.000. Para evaluar esta cifra, es útil compararla con la venta de *L'Argent*. A pesar de su enorme popularidad antes, y sobre todo después, del proceso Dreyfus, Zola vendió 89.000 ejemplares de *L'Argent* entre la fecha de aparición (1891) de la novela y 1902, año en que fallece. En 1891 Drumot funda su diario antisemita *La Libre Parole* y se lanza de lleno al *dirty work* de la acción agitativa y directa.

La difusión de *La France juive* explica que haya

sido la referencia necesaria de Zola y de Bloy, y que no haya dejado de serlo hasta el presente en Francia como prolegómeno de todo antisemitismo virtual o real. Qué puede haber inducido a nuestro Martel a convertirlo en 1890 en texto de crestomatía antijudía (*La Bolsa* sigue siendo lectura recomendable para los chicos de 4to. y 5to. de la enseñanza secundaria) supera mi imaginación, por lo anacrónico. Pero me divierte imaginármelo a Miró confraternizando con Juárez Celman al grito de "Hermano" (o, en indogermánico más castizo, "*¡Bhrater!*") ante la atónita mirada de celtas (gallegos), longobardos (piamonteses) o vándalos (andaluces), recalados en nuestras demasiado acogedoras y desprevenidas playas para, todos unidos con judíos y siriolibaneses, infestar nuestro Ser Nacional. Además, tengo dos hipótesis: *esnobismo* (para qué hacía falta que Mackser fuera barón y al mismo tiempo ejecutivo volante de los Rothschild ingleses, como si éstos estuvieran tan holgados de baronazgos que pudieran desparramarlos por los cuatro continentes. Bastante trabajo les había costado conseguir el suyo. Pero Buenos Aires, aun para el mal, no puede ser menos que París), y *socialismo*: Mackser muestra la pata caprina.

De todas maneras, Drumont no se compromete en una obra de ficción sino en un análisis histórico-sociológico. No por ello su práctica es menos ficcional, pero no literaria sino *mitologizante*. Construye su artefacto sincrético, El Judío, mediante la adición aparentemente caótica de rasgos negativos e imputaciones truculentas, que extrae de los discursos más diversos y hasta recíprocamente excluyentes: historia, sociología, etnografía, religión, literatura, medicina. Pero ese caos recibe sentido unitario a través de *sucesivas operaciones dialécticas y retóricas*.

1. *Afirmación de la historicidad* concreta y parcialmente autónoma de un *proceso* (la judaización a la que ha llegado la Francia contemporánea, empíricamente comprobable) para *negarle* esa misma historicidad, reduciéndolo a *momento dialéctico* necesario dentro de una *filosofía de la historia* bipolar y etnocéntrica, entroncada sin solución de continuidad con los tiempos míticos. La evolución de la humanidad es sólo el *devenir*, el despliegue en el tiempo, de una *contradicción óntica* entre dos razas, la aria y la semítica, que a lo largo de los siglos se disputan el imperio sobre la superficie de un planeta donde el resto de la humanidad carece de razón de existir, y apenas es mencionada. Los ni arios ni semitas son las *mutae personae*, presentes sólo como comparsas, menos aún, como utilería, en un escenario de auto sacramental. (No hago metáfora: de esto, literalmente, se trata, de distinta manera, en Drumont y en Bloy). Ya los troyanos eran semitas, como los helenos eran arios. Y la perversidad del hebreo y exitoso Ludovico Halévy se muestra, previsiblemente, no explicitándolo en su opereta *La Belle Hellène*.

2. Homologización de *raza* (humana) con *especie* biológica. El motor del conflicto de exterminio entre arios y semitas no es la incompatibilidad de *intereses* humanos sino el *determinismo* automático que lanza una especie zoológica contra otra: carnívoros devoran herbívoros, no por preferencias o refinamientos gastronómicos, sino porque les es tan imposible dejar de hacerlo como a los rumiantes metabolizar proteínas animales.

Los semitas muestran, fenoménicamente, con más uniformidad que los arios sus caracteres o rasgos *específicos*: de ahí la "monotonía" del biotipo judío. Drumont hace un salto mortal de espaldas y cae mucho más atrás que Balzac (véase *supra*, página 54) y hasta de Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire (ergo, de Taine), quien 36 años antes, en 1850 decía: Los caracteres específicos de las especies zoológicas son "fixés, pour chaque espèce, tant que elle se perpétue an milien des mêmes circonstances: ils se modifient si les circonstances ambiantes viennent a chânger" (citado por Darwin en *El origen de las especies*, 1859).

Biotípicamente, el judío se presenta con: ojos parpadeantes o lagañosos; dientes apretados; orejas sobresalientes; torso muy largo; pie plano; rodillas demasiado sobresalientes; a veces un brazo más corto que otro. Hasta aquí, el retrato es antropométrico, el del etnógrafo físico, trasladable como modelo a la descripción (por contrastes implícitos) de cualquier etnia distinta de aquella a la que pertenecen el *etnógrafo*, o el explorador o el misionero, y *su público*, para ser leída con algún espejo de bolsillo sobre la mesa y verificar las desviaciones significativas respecto de la norma, Uno.

Pero la prosopografía vira hacia la etopeya cuando la mirada se dirige hacia las manos: las uñas son cuadradas, no almendradas (rasgo susceptible de medida y comparación), pero la *mano en su totalidad* es blanduzca y húmeda: "la del hipócrita y traidor". Al juicio de valor negativo ("monotonía") comienza a sumarse la *asignación de significaciones*. Ingresamos ya en el discurso mítico. De la misma manera, los judíos "alemanes, del norte" tienen ojos *huidizos*, su piel es amarillenta, el cabello color cola de pescado, la barba rojiza, con reflejos indefinibles, a veces negros, a veces de un verde *desagradable*; los judíos "portugueses, del sur" tienen los dedos tan curvos (*crochues*) que se ven obligados a "esconderlos usando siempre guantes", y son los suyos "dedos *estremecidos siempre por la avidez*, siempre contraídos para el *rapto*". Sintéticamente, el Judío Alemán es "el tipo del viejo mercader de hombres, del usurero de baja estofa, del mercachifle sórdido".

Es significativo que el salto semiológico de la descripción de rasgos a las asignaciones de significados se produzca precisamente en el tránsito de la visión actual al *contacto imaginado*, a la interacción virtual de persona a persona. Pero hay más: la sensación de *repugnancia táctil* es sólo una condensación de un saber intuitivo, corporal, directo: el judío, en efecto, es excelente portador de enfermedades, a la vez que él mismo resiste mejor a las epidemias; la mayoría de las veces, es anémico de tercer grado, y el debilitamiento de su sistema nervioso lo hace especialmente apto para la neurosis. De hecho, Charcot "ha comprobado la gran incidencia de la neurosis entre los judíos rusos", morbo que los hebreos han transmitido durante los últimos veinte años a la generación cristiana joven (es decir, los crecidos bajo la III República).

Con alimañas de esta clase, todo contacto tendría que ser, por norma, imposible o, por lo menos, sólo funcional o, como última hipótesis, *perverso*. Sin embargo, en Francia, los matrimonios mixtos son cada vez más frecuentes, aunque desastrosos. ¡Inconcebible!, porque El Judío es hediondo, emite un *fetor judaicus* que ya Marcial había percibido.

Es que en el Judío subsiste siempre un residuo, irreductible para la antropología de Drumont, una Emanación plotiniana del Uno Judaico que perturba todas las oposiciones: *La Judía*. Esta no es meramente la hembra del judío o El Judío hembra, sino un alófono muy especial.

Partamos, sobrios, de los hechos. Es cosa averiguada que entre las prostitutas predominan las judías. Y que los judíos son fatalmente proxenetas. No vacilan en vender sus propias hijas. Y lo logran fácilmente, porque La Judía es sobrehumanamente *hermosa* (aquí Drumont empalma con Shakespeare, Scott, Balzac, los Goncourt), hermosa como se es hermosa en Oriente, como Esther, la Reina de Saba, Herodías. Hermosas mujeres que seducen

y *matan* o hacen matar. Y de esa siniestra beldad Drumont habla con conocimiento de causa. Cuando visitó el gueto de Presburgo (Bratislava), vio "junto a *viejos* de fealdad asombrosa, *mujeres* adorablemente bellas". (Este *flash* del gueto hay que retenerlo para compararlo con el gueto de Hamburgo visitado por Bloy, *infra*, página 69). Que los judíos descriptos literariamente sean casi sin excepción *ancianos* y que vayan sistemáticamente acompañados o conectados con una judía *joven* es un punto esencial del tratamiento mitológico del tema. La heteróclisis de Andermatt la hemos explicado.

Pero el enigma biológico es sólo aparente. En todas las especies, las hembras difieren de los machos: el pavo real hembra no tiene cola ni el canguro macho marsupio. Dios o la Selección así lo dispusieron, para beneficio de la especie en su conjunto, sólo que en la especie *homo judaeus*, la hermosura de la hembra es funcional *hacia afuera* de la especie: la Judía es, en realidad, una prótesis cibernética del Judío, mediante la cual expresa y "arruina a la juventud aristocrática y obtiene informaciones" secretas que luego emplea contra los arios. (La apelación a la "aristocracia" es transcripción desprolija de Branfman, *El Kahal*).

3. Drumont ha cumplido una tercera operación: la *suspensión (Aufhebung)* del determinismo *natural*, que le había sido necesario para sustentar su filosofía de la historia, mediante la afirmación de lo *espiritual*, pero sólo bajo el modo de lo *concreto negativo*: el espíritu del Mal se ha objetivado en la naturaleza. El puente es la *Physiognomique* de Lavater, a quien cita en nota de la página 34.

El Pastor ginebrino, tras enumerar aproximadamente los mismos rasgos somáticos que Drumont (éste, evidentemente, lo viene utilizando como fuente) y a propósito de la "barbe rare" que atribuye al Judío, dice de ésta: "Marca ordinaria de los temperamentos afeminados. . . *la degradación física sigue siempre a la degradación moral*; se hace notar más fuertemente en los hebreos y es el resultado de una *completa depravación*". El judío, rescatado por un momento de la naturaleza, y humanizado por el mal uso de su libertad, es devuelto a ella, pero el *determinismo* que lo eximía de culpa se ha transformado en *destino*, como una retribución por el mal.

4. *Hipostasiar* la raza semítica ha sido relativamente sencillo, bastó una sinécdoque, que deja afuera a todas las etnias árabes actuales, por ejemplo y se desentiende en el pasado de acadios, babilonios, cananeos, etcétera. El hebreo, pueblo sin Estado, sin territorio, es el Otro para todos los otros pueblos en cuyo seno está instalado. Su cultura, de contenido exclusivamente religioso, es unitaria. Su lengua, el hebreo, también. Las dos grandes ramas de la diáspora, "alemanes" y "portugueses", pierden sus diferencias en la medida en que los no-judíos no se las reconocen *jurídicamente*. Para el Derecho Eclesiástico, como para el Derecho Civil, son un sólo y mismo sujeto.

Más difícil, aparentemente insoluble, es la sustancialización funcional de los no-judíos. La cristiandad medieval se ha fragmentado en Estados, en naciones; la unidad de la fe se ha desmembrado; los rasgos étnicos reniegan del común origen; en la lengua se ha llegado al babelismo. Y Drumont, a diferencia del Santo Sínodo Ruso, sueña con un *antisemitismo internacional* como soporte de su Internacional del Antisemitismo. ¿Cómo hermanar en una acción común contra el común enemigo a eslavos, germanos, griegos, celtas y latinos, que desde 1500 años por lo menos sólo cruzan sus fronteras respectivas para invadirse, saquearse, anexarse? Y para no salir de Francia, ¿qué propuesta *viable* puede hacerse a comunardos y anticomunardos, a Louis Blanc y a Thiers, por ejemplo?

Un solo saber, *laico*, puede ofrecer ese fundamento: la lingüística histórica comparada, La *Gramática comparada* de Bopp es de 1833. Su difusión, mucho más tardía. De las tres designaciones en curso, "indoeuropeos", utilizada por Bopp; "indogermanos", favorecida por los lingüistas alemanes; y "arios", preferida por los ingleses, Drumont se queda con la última. Lo cual tiene varias ventajas: 1) la hipótesis, indemostrable, de que así se autodenominó la etnia originaria; 2) la eliminación de tensiones sémicas y políticas (germanos); 3) el refuerzo del etnocentrismo (eliminación de los "indos"). Con simultánea ampliación del horizonte apelativo (eliminación de "europeos"). Con sólo que los coloniales argelinos, por ejemplo, se reconozcan como judíos, se tornan arios, dóciles al somatén para el progromo.

5. La Naturaleza, que en la suspensión se le quitó al judío para convertirlo en el mal empírico, se le devuelve ahora, pero como *Sobrenaturaleza*, para potenciarlo en un *exceso de mal*, un pleroma, un *Mal Inhumano*: el judío es el *Deicida*. No todos los judíos, apunta pedantemente Drumont, porque los karaitas de Wilna, Wothinia, Odesa, Crimea habían emigrado antes de Palestina, única razón por la que no vociferaron en favor de Barrabás y en contra de Jesús.

Pero el dios que los semitas mataron era, en realidad, el dios de los arios. O el Dios del que los arios no renegaron, pero los semitas sí. Semita por la carne, Jesús es ario, solar, por su naturaleza divina. Cualesquiera hayan sido los arcanos e inefables designios que tuvo ese dios para revestir carne semita, cuando pudo haber elegido otra (céltica, gala, por ejemplo), subsiste el hecho de que el Deicidio es un *Segundo Pecado Original*, un *míasma* heredable e irredimible, pero *no universal*, como el de todos los que pecamos en Adán, sino *particular*, privativo de los descendientes de lo que en el pretorio le gritaron en latín a Pilatos: "Tolle, tolle, crucifige".

Esta teología herética y delirante, en parte explicitada, en parte latente en sus premisas, y objeto de una *catequesis* entre los católicos franceses es la que enardece a Bloy. El catolicismo de Drumont es blasfematorio porque niega la irrevocabilidad de la Elección y la Promesa a Israel, la universalidad de la Redención y, por consiguiente, el principal de los atributos divinos: el Amor.

Es incuestionable que tiene razón. Como el mismo Drumont, los románticos, los simbolistas y medanistas disidentes (Huysmans), Bloy ama la Edad Media, sólo que el Medioevo que él ama es el gótico; el de Drumont es el druídico, el de las *Eddas*. Para advertirlo, basta comparar los estilos de ambos, hiperbólicos, exasperados los dos. Pero Drumont es épico; Bloy, flamboyante. Si Drumont hubiera podido, habría querido escribir como Zola o como Michelet. Además, el barroco simbolizante, exegético, melismático, de Bloy no hubiera sido eficaz frente al público de *épiciers* que Drumont quiere agitar. Un público, después de todo, idólatra de la *clarté française*.

6. Porque hay un *recorte* del Judío en el que Drumont *particulariza* su discurso y habla de ario francés a ario francés. Los semitas, explica a Monsieur Jourdan, son mercantiles, ávidos, intrigantes, sutiles, *terrenales*, atenidos sólo al presente, negociantes *por instinto*, incapaces de creatividad: sólo saben explotar la ciencia, la técnica, las aplicaciones productivas descubiertas por los arios. Es decir, son enemigos *directos*, competidores por nuestra clientela de comerciantes, artesanos, burócratas y profesionales. (Estos habían sido los capítulos de cargo de Brétigny, *supra*, página 55).

Y tanto más ominosos para la contabilidad por partida doble, cuanto que el Ario es entusiasta, heroico,

caballeresco, desinteresado, *confiado hasta la ingenuidad*; hijo del Cielo (Zeus, Júpiter, *dyaúnh*), preocupado por aspiraciones superiores, por el IDEAL, agricultor, monje y *sobre todo*, soldado. La síntesis de Lo Semita son *Las mil y una noches*; la de Lo Ario, *Parsifal*. (Juro que este epifonema es mérito exclusivo de Drumont: no retoco nada, le soy indogermánicamente leal).

VII

El propósito que, según él afirma, tuvo Drumont fue mostrar cómo una minoría judía está conquistando a Francia, y que esta *conquista* es fundamentalmente, *económica*: hace 70 años, cuando los Rothschild franceses llegan a Francia, no tenían los 3.000 millones de francos que ahora tienen; no hicieron inventos, no descubrieron minas, no desmontaron tierras. Hoy, todo un pueblo (francés) trabaja para otro pueblo (judío) que se apropia del producto de su trabajo, realiza un descuento anticipado (*prelévement*) sobre el trabajo del primero.

Sin embargo, *La France* contiene muy poco análisis político-económico, aunque rebose de chismografía periodística sobre negociados, estafas, peculados. Drumont no quiere demostrar a su público; quiere patetizarlo. Es didáctico, y su obra es, más que nada, una *historia natural* del judío, una guía práctica de comportamiento para el *hônnete homme* francés desorientado, que sólo por casualidad y en París exclusivamente ha tropezado jamás con uno.

En cambio para Zola y para Bloy lo importante no es el judío en cuanto tal sino el judío como detentador mítico o real del dinero. La *función y/o el simbolismo* del dinero, que en definitiva es quien hace del judío lo que el judío es, y no a la inversa.

Las perspectivas de ambos no podrían ser más opuestas. Zola busca primordialmente la función, y secundariamente el simbolismo, en el *mundo profano, histórico y social contemporáneo*, descrito e investigado sin juicios previos de valor: "El dinero, sin atacarlo ni defenderlo. No oponer lo que se llama nuestro siglo del dinero a los que se denomina siglos del honor (los de otrora). Mostrar que el dinero se ha convertido para muchos en la dignidad de la vida... Luego, la fuerza irresistible del dinero. No existe más que el amor y el dinero". (Véase *infra*, página 91).

Bloy se desinteresa por completo de la función económica del dinero como mediador de relaciones materiales entre los hombres y como expresión de los dinamismos sociales que mueven la historia, para centrarse exclusivamente en su *estatuto simbólico*, dentro del devenir sagrado de la manifestación de Dios en la temporalidad humana: "Se ha escrito mucho sobre el dinero. Los políticos, los moralistas, los psicólogos y los mistagogos se han agotado en ello. Pero no observo que ninguno de ellos haya expresado jamás la sensación de *misterio* que suscita esta palabra asombrosa" (*infra*, página 70). Bloy vuelve a Pascal, como Zola a Balzac y Adam Smith.

Zola había leído *El capital* (la traducción francesa del primer volumen apareció en 1873, sobre la segunda edición alemana, con modificaciones en el texto hechas por el propio Marx). Lo relee para trazar el personaje del menor de los hermanos Busch. En cambio, no conoció el "Capítulo del dinero" de los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, escritos en 1857-1858, pero que permanecieron inéditos hasta 1939. Marx pudo ser para Zola lo que Balzac había sido para Marx. Ello no obstante, *L'argent* cumple una labor de *desmitificación del dinero* en la que Zola supera los límites iniciales de su optimista humanismo burgués: "*Ella* (Caroline) *es la esperanza*. Ella ama la vida. ¿Por qué? No lo sabe en absoluto. Ella es como la humanidad, que vive en la miseria aterradora, rejuvenecida por la juventud de cada generación... Ponerse todo entero allí. Como la humanidad, ella no sabe a dónde va, ella quiere creer que es hacia algo alegre y feliz. Alegre en medio de los desastres y corajuda, sintiendo en sí la invencible esperanza" (*infra*, página 93). Optimismo, por otra parte, impregnado de vitalismo, que, ya sobre el cierre de su *roman fleuve* o *Ziklenroman* (*L'argent* es la 17ª de las novelas; faltan 2 para la terminación) hace reinterpretar a Zola el sentido de toda su Comedia: "La vida tal como es, pero aceptada, pese a todo, por amor a ella misma, en su fuerza. Lo que yo quisiera, en resumen, que resultara de toda mi serie de los Rougon-Macquart (*infra*, página 91). La biología de la herencia superada por el *sentido* de la historia. No se equivocaba Anatole France (*Le Temps*, 22 de marzo de 1891): "Yo no me había dado cuenta (antes de esta novela) hasta qué punto el señor Zola es apocalíptico". Porque, indudablemente, lo es; sólo que lo que preanuncia no es el Fin de los Tiempos, como Bloy, ni el Reino Universal del Kahal, como los antisemitas Drumont o epígonos, sino la sociedad socialista. Tímida, contradictoriamente.

Esta premisa no dicha, o no llevada a sus consecuencias, es la que permite a Zola retomar el *leit motiv* del judío con el mismo *distanciamiento comprometido* que habían adoptado Balzac y Maupassant, simétrico del que practica Alfonso Daudet en *El nabab* respecto del capitalismo financiero. (La *Caja Territorial de Córcega*, que a su vez, como *Las Termas de Mont-Oriol*, reencarna la *Casa Nuncingen*, es el antecedente inmediato de *La Universal*). "No olvidar que la cuestión judía se encontrará en el fondo de mi tema, porque no puedo tocar el papel del dinero sin evocar todo el papel de los judíos, antes y hoy. Tendré, pues, el triunfo judío sobre la nobleza, el judío despreciado otrora, abajo, que se encuentra en lo alto... Pero yo quisiera que mi hombre fuerte, llegando y limpiando al judío, o más fuerte que él, o alguna otra cosa, enfín, que muestre la fuerza del dinero, por encima mismo de *esta cuestión de los judíos, que, según pienso, lo trivializa todo*" (*infra*, página 91). Drumont, de haber tenido acceso a estos apuntes, hubiera ya entonces, echado espuma por la boca.

Zola tuvo que enfrentarse por tres veces con la "cuestión judía". La primera, en *L'argent*, donde, según hemos comenzado a ver, el judío es lo secundario y su función económica lo principal. Aunque no mencionado de manera explícita, su referencia es *La Francia judía*, cuyos argumentos compendia en el relato del monólogo interior antisemita de Saccard el día de su visita a Gundermann: "¡Ah, el judío! el (Saccard) tenía contra el judío el antiguo rencor de raza, que uno encuentra sobre todo en el mediodía de Francia; era como *una revuelta de su carne misma*, una repulsión de piel, que a la idea del menor contacto lo llenaba de *asco* y de violencia, fuera de todo razonamiento, sin que pudiera vencerse. Pero lo singular era que él, Saccard, ese terrible urdidor de negocios, ese verdugo del dinero de manos aviesas, *perdía la conciencia de sí mismo*; no bien se trataba de un judío, hablaba de él con una aspereza, con indignaciones vengativas de hombre honesto que vive del *trabajo de sus manos*, puro de todo negocio usurario". Y después de afirmar que los *cristianos necesariamente pierden frente a los judíos* en todo negocio dudoso: "Es el don de la raza, *su razón de ser* a través de las nacionalidades que se hacen y se deshacen. Y profetizaba con arrebato *la conquista final de todos los pueblos* por los judíos, cuando hayan acaparado la fortuna total del globo, cosa que no tardaría... y se podía ver ya en París, reinar a un Gunderman sobre un trono más sólido y más respetado que el del emperador" (*94-95*). La misma referencia a *La France* supone la breve descripción de la judería cercana a la Bolsa y de la persona de Busch el usurero, justificada narrativamente por la introducción del propio Busch y de su socia, madame Méchain, que es la que descubrirá el rastro del bastardo de Saccard.

La segunda ocasión para enfrentarse con la cuestión judía se la da también Drumont, que actúa ahora desde su diario *La Libre Parole*, fundado en 1891. La campaña antisemita ha conseguido ya la degradación de Dreyfus (Teodoro Herzl asiste como corresponsal a la ceremonia) y su deportación a la Isla del Diablo. En esta primera etapa del proceso, Zola no había intervenido. Pero el 16 de mayo de 1896 publica sorpresivamente en *Figaro* un artículo, lleno de fuerza serena y lucidez, dirigido directamente contra *La Libre Parole*: "Desde hace algunos años sigo la campaña que se intenta llevar a cabo en Francia contra los judíos, con una sorpresa y repugnancia crecientes... Hay personas, entre las que se cuentan inclusive algunos amigos míos, que dicen que no los pueden sufrir, que no les pueden tocar la mano sin sentir en la piel un estremecimiento de repugnancia".

Resume luego todos los capítulos de cargo antisemitas, y prosigue: "Pero, en verdad, esta razón de la *hostilidad de raza a raza* no es suficiente... *el proceso serio es, sobre todo, de orden social:* se acusa a los judíos de ser una nación dentro de la nación... de llevar una vida de casta religiosa, de ser, por encima de las fronteras, una suerte de *secta internacional*... capaz un día, si triunfara, de adueñarse del mundo... que en menos de cien años han acumulado entre sus manos fortunas enormes, y que parecen asegurarles la realeza *en un tiempo en que el dinero es el rey. Y todo esto es verdad.* Sólo que sí se constata el hecho, es necesario explicarlo. Lo que hay que añadir es que *los Judíos, tales como existen hoy día, son nuestra obra*, la obra de nuestros 1800 años de imbécil persecución... Sobre todo, *se les abandonó desdeñosamente el dominio del dinero*, que entonces se menospreciaba, haciendo socialmente de ellos traficantes y usureros... Si todavía hay judíos, es culpa vuestra. Habrían desaparecido, *se hubieran fundido*, si no se les hubiera forzado a defenderse, agruparse, empecinarse en su raza. Y aún hoy, su mayor poder real proviene de vosotros... *El día que el judío sea sólo un hombre como nosotros, será nuestro hermano*... La táctica indicada es la absolutamente opuesta (al exterminio): abrir de par en par los brazos, *realizar socialmente la igualdad reconocida por el código*. En circunstancias muy distintas a las de Marx, cuando éste escribe en 1844 *La cuestión judía*, Zola llega a la misma conclusión. Subsiste como problema el sentido que asignaba a la "fusión". Personalmente creo que, desde sus premisas, "fusión" no implica "asimilación" (metáfora fisiológica y química, acertadamente criticada por Robert Misrahi, *1967*) en cuanto anulación de la particularidad, sino su libre mantenimiento. Pero no hay que perder de vista que el problema de la autoconciencia judía no podía tener en la última década del siglo pasado la complejidad teórica y práctica que cobró después, sobre todo desde la instalación del estado de Israel.

Esta segunda confrontación de Zola con Drumont es ya política, aunque mantenida en el terreno de la polémica de ideas. La tercera, con *J'accuse*, la *Lettre a la jeunesse* y la *Lettre a la France*, que culminan en su juzgamiento y condena, la huída a Inglaterra, los motines de París y los pogromos promovidos por Drumont, rebasa la literatura y el debate intelectual. Imposible examinarla aquí, y está ampliamente documentada.

De estos sucesivos tratamientos de la "cuestión judía", el único que se hace en función del análisis del dinero es el ficcional, el de *L'argent*. Que es el más fecundo. La *construcción de los personajes* es el eje principal. La confrontación del esquema preparatorio, contenido en las *Notas Manuscritas*, (*infra*, páginas 93 y 94), con el texto definitivo, además de hacernos ver el imperio despótico de Zola sobre sus materiales, permite discernir con toda claridad la matriz interaccional. (Por otra parte, asombra la calidad literaria de las Notas, que nos muestran un Zola bastante distinto del recolector y rapsoda de historiales clínicos, estadísticas o noticias policiales al que nos tienen acostumbrados muchas historias literarias).

Este modelo interaccional es estereoscópico, pentaédrico, pero termina achatándose, a través de sucesivas neutralizaciones parciales, en la antítesis Gundermann-Saccard. Lo integran tres judíos *alemanes* y dos católicos (indiferente uno, practicante el otro) *franceses*. La acción ficticia se sitúa en 1867, tres años antes del colapso del II Imperio y de la guerra franco-prusiana. El argumento lo da la quiebra de *La Unión Génerale* y es, además, una metáfora y un signo premonitorio del derrumbe del Imperio, que tratará en *La débacle* un año después (1892).

Los judíos son tres: Gundermann (ficcionalización de Rothschild, véase *infra*, página 95); el *youtre* anónimo Busch (ni siquiera tiene nombre propio); su hermano menor Segismundo, ficcionalización de Carlos Marx. Los católicos: el Arístides Rougon (que había adoptado al nombre de guerra de Saccard) de *La curée* y el ingeniero Georges Hamelin (Bontoux), que ha vivido muchos años en Oriente y tiene un portafolio rebosante de proyectos para la construcción de ferrocarriles, unificación de empresas de navegación, etcétera. Zola ha escindido en dos al ingeniero Bontoux. Pero en vez de hacer de Hamelin, como hubiera podido, un personaje secundario lo convierte en socio de Saccard y le da una hermana, Carolina, cuya importancia central como portapalabra de Zola ya hemos mencionado. Es difícil no ceder a la tentación de ver en la figura de Hamelin, por sobredeterminación, una reelaboración del ingeniero François Zola, el padre de Emilio, trotamundos hijo de dálmata y de griega, que actuó en Oriente y en Argelia, participó como topógrafo en la instalación del primer ferrocarril europeo y formó una Sociedad Anónima para construir un canal en Aix, durante cuya excavación murió. "En su portafolio" el ingeniero François había tenido una nueva fortificación de París, construcción de un segundo puerto en Marsella, etcétera. Mayor audacia, en cambio, requeriría ver en Carolina rasgos de la madre de Zola, viuda desde joven, cuya abnegación le permitió a este completar su educación secundaria.

Independientemente de ello, Hamelin (como el ingeniero de *Mont-Oriol*) es el representante de la ciencia, de la técnica y del conocimiento de los países exóticos, donde el capitalismo europeo, en este caso francés, accede a la etapa colonialista-imperialista. Capitalismo imposible de concebir sin el desarrollo de las sociedades por acciones, la Bolsa, y la publicidad (envilecimiento profesional de los intelectuales) para la captación de fondos, confiada en *L'argent* a Jantron, al que Saccard pone al frente del periódico financiero que compra para promover su *Unión Universelle*. Capital acumulado; ciencia positivista; *fantasía* participatoria en el dinero, el placer, el consumo ostentoso o, por lo menos, en una seguridad frente a la vejez y la muerte.

Como Nuncingen, Gundermann es banquero, pero la banca de 1830 no es la banca de 1867, como tampoco

el Saccard enriquecido con la *especulación inmobiliaria* a comienzos del Imperio (*La curée*) es el Saccard que quiere rehabilitarse especulando en la Bolsa con acciones de su *sociedad anónima* cuasi ficticia. Zola lo dice expresamente en las *Notas*: "El judío, el dinero viejo. Mi personaje central, el dinero nuevo" (*infra*, página 91). Y, a propósito de Gundermann: "Fortuna enorme, *no juega* (a la Bolsa) *más que con sus capitales*; de ahí la base sólida de sus operaciones", mientras que a Saccard decide "ponerlo arriba, bruscamente, no como un Rothschild, después del ahorro de todo un linaje de banqueros, sino por sí mismo, como capitán de corsarios que triunfa de un golpe" (*infra*, páginas 92 y 93). Saccard, pues, como Glow, son los advenedizos, los sedientos de lujos y placeres inmediatos, de poder ostentado. La autoconsigna de Zola lo explicita: "Oponerlo [Gundermann] a Saccard apasionado: un ser frío y acumulador". Vicio y virtudes drumontianas aparecen subvertidos: el ario "preocupado por intereses superiores, por el IDEAL" ha revestido una vez más la avidez carnal, la rapacidad judaica.

Gundermann, financista, amo de la Bolsa, no está ya en contacto de intercambio con *mercancías* ni con *personas*, ni siquiera los margraves, grandes duques, electores palatinos y Serenísimas Altezas con que negociaban empréstitos sus antepasados. Ha salido del reino de la *cualidad* para entrar en el de la *cantidad*, del reino de lo *sensible* para acceder al de la *idea*.

No trata con *firmas, razones sociales* a cargo de propietarios visibles y tangibles, con sus honestidades o deshonestidades personales bien conocidas *en plaza*, su *conducta comercial*, su buen o mal trato con empleados y clientes, su capital en instalaciones, stock de mercancías, efectivo y efectos de comercio, que crece mediante el trabajo de la producción o circulación de bienes.

La empresa industrial o comercial que conoció en su juventud tenía cuanto podía *mostrar* concretamente, al fisco, a un proveedor o cliente, al departamento de informes del Banco. Valía por lo que tenía. La Sociedad por Acciones vale por lo que el tenedor, comprador, vendedor de sus cuotas partes *calcula* o *imagina* que la Sociedad *tendrá* en el momento de repartir dividendos. Y mucho más importante, por lo que todos los otros posibles compradores o vendedores de acciones, es decir, desde el obrero o empleado ahorrativo hasta la condesa de Beauvilliers "que otrora, sin contar sus inmensos dominios de Turena y Anjou, poseía en la Rue Grenelle una mansión magnífica" (*L'argent*, 69), *imaginan* también que la SA tendrá. Un sistema objetivamente persecutorio. *Speculari* "especular", es término militar: "explorar, observar al enemigo", de la misma raíz que está en "espía". El teatro de operaciones, la Bolsa.

Lo más grave es que el enemigo peor es el *interno*. Lo que mis acciones valgan dentro de una semana, este mediodía, no depende de mí: depende de lo que hagan el enemigo externo (la competencia), pero también –y decisivamente– mis aliados, los otros tenedores de acciones. Si los socios de Saccard no hubieran vendido secretamente, y en contra del compromiso contraído, sus acciones en el momento en que Gundermann jugaba a la baja, Saccard no hubiera quebrado.

Gundermann, a pesar de sus 60 años, es como Andermatt otro *judío nuevo* o una nueva forma de la judaeidad, porque posee también una nueva forma del dinero. Al "perro infiel" Isaac de York podían robarle los nobles y el porquerizo Wamba podía negarse a sentarse con él en la misma mesa: no era un *peligro*, para cualquiera que supiera abstenerse de tomar sus préstamos usurarios. También Shylock. Pero Gundermann es un peligro para *todos*, para cada francés y para La Francia, como sus congéneres alemanes lo son para todo alemán y para Alemania. Y, como *poseedores antonomásicos* de esa nueva forma del dinero, efectivamente lo son. Si actúan de consumo, suyo es el imperio del Mundo, de un mundo que ni Drumont ni Martínez Zuviría pueden imaginar independizarlo de ese dinero nuevo. Martínez Zuviría fisiocráticamente: el alquimista Julius Ram, mediante la piedra filosofal, transforma el plomo en oro (¡elimina el dinero y conserva las clases!). Drumont no hubiera aceptado esa solución: si no se elimina al Judío, se apoderará del plomo y lo impondrá otra vez como dinero. Zola y Bloy tomaron muy en serio la propuesta genocídica de Drumont. Visionarios.

Gundermann es el nuevo judío real; Segismundo Busch, *el nuevo judío virtual*, el judío posible cuando el dinero (la forma del dinero) de Gundermann alcance el máximo de su desarrollo. Su hermano mayor es el *youtre* de los *youtres*. Su descripción acumula deliberadamente todos los rasgos del estereotipo denigrado: vestimenta desastrada, cráneo calvo rodeado de mechas "pálidas", cara alargada y aplastada. Usurero, comerciante clandestino en piedras preciosas, es una abominación sólo superada por los Tres Viejos de Bloy (*infra*, página 69). "Adora con pasión maternal a su hermano menor", al que mantiene y atiende en su enfermedad consuntiva (¡tisis!). Segismundo ignora totalmente los negocios infames de su hermano, aunque viven en sólo dos piezas contiguas, pero ¿podía ignorar el Busch mayor los "negocios" del menor? ¿O es el *modo no dicho* que tiene *Zola de asignar a Israel la misión salvífica* que para Bloy contiene la clave de su misterio, del misterio de su supervivencia histórica?

Segismundo ha sido discípulo y colaborador de Marx, en Colonia, en la Nueva Gaceta Renana. Mantiene con él asidua correspondencia desde que el maestro se exilió en Londres. Poco antes de morir, recibe la recién aparecida edición de *El capital* (la cronología ficticia, vimos, coincide exactamente con la real). Encerrado en su habitación: "Gastaba su vida... en mejorar la sociedad de mañana, cubriendo de *cifras* inmensas páginas... retiraba el capital a los unos para repartirlo a los otros, removía los millares de millones, desplazando con un trazo de pluma toda la fortuna del mundo" (*39-40*). . . Muere sobre su mesa de trabajo.

VIII

Para quien conociera sus antecedentes (*El desesperado*) y su posición ideológica, la comparecencia irruptiva de León Bloy en la querella antisemítica trabada por Drumont era tan imprevisible como paradójico resultó su alegato. Introduce un corte abrupto en la secuencia que venimos siguiendo dentro de la literatura francesa y la descentra del eje en torno del cual giraba. Lo que el realismo y el naturalismo se habían propuesto era *dar cuenta mediante el recurso de la ficción*, de los judíos como grupo social que había venido a alterar empíricamente la distribución de clases y sectores de clase heredada del Antiguo Régimen. Si junto con ello tomaron implícitamente partido contra el antisemitismo orgánico y político, esto es un epifenómeno, como lo fueron cualesquiera otras de sus definiciones en materia religiosa, política, moral o estética, impuestas por el racionalismo del iluminista que son continuadores. Con un mérito muy destacable: al dar cuenta del judío, profundizaron también en lo *histórico concreto* de todas las capas sociales, y en la propia situación, por ende, cumpliendo una tarea que ni la filosofía, ni la historia, ni las rudimentarias ciencias del hombre podían acometer, pero que supieron luego utilizar y de ella sigue medrando. En pocos momentos históricos logró la literatura hacer más actual su virtualidad de *instrumento cognoscitivo* privilegiado para el estudio del hombre. El propio Zola, según vimos, se vio arrastrado a la acción política por un imperativo ético, que se le impone desde fuera de la literatura.

En cambio Bloy desde un primer momento se propuso una *praxis*. Para la cual rechazó siempre enconadamente la designación de política. Su desplante a propósito del Proceso Dreyfus es tan célebre como ideológicamente manoseado, en gran medida por descontextualización: "No soy dreyfusista ni antidreyfusista: soy anticerdos". Pocos días antes de aparecer *La salvación*, y aludiendo a ella, escribe a un príncipe Urusof: "Los que me busquen en el bando judío se engañarán; los que me busquen en el bando antijudío, se engañarán. Los que me busquen entre ambos, se engañarán de una manera absolutamente monstruosa" (Bollery, 3, *47-49*). Coartada verbal que, conociendo a Bloy, no contradice de ninguna manera su carta del 2 de enero de 1910, incluida en *El viejo de la montaña*, y que es una síntesis compacta de todas su definiciones posteriores a *La salvación*: "Dos crímenes, dos ultrajes, han colmado la medida irreparablemente... El primero es la desobediencia... a Nuestra Señora de la Sallette, el segundo, contemporáneo, y consecuencia del primero... se llama antisemitismo, propagado por Drumont, primero, y por los Padres de la Asunción, después". Al antisemitismo político que se proclama religioso Bloy no puede verlo como una mera política (no le hubiera interesado), sino como una *prevaricación*.

Desde su remota Praga, el sionista Franz Kafka leyó a Bloy como éste reclamaba ser leído: "Conozco un libro de León Bloy contra el antisemitismo, *La salvación por los judíos*. Un cristiano defiende en él a los judíos como parientes más pobres. Y además, Bloy puede injuriar. Bloy posee un fuego que recuerda el ardor de los profetas. ¿Qué digo? Bloy injuria mucho mejor. Es fácil explicarlo, porque *su fuego se alimenta de todo el estiércol* de los tiempos modernos" (Janouch, *47*).

La judía Raïssa Umansof y su entonces novio Jacques Maritain, dos jóvenes *sorbonards*, hicieron en 1905 la misma lectura que Kafka. Raïssa consigue los fondos para reeditar *La salvación* y se convierten ambos al catolicismo. Jacques, cuando en 1938 pronuncia su conferencia "Los judíos entre las naciones" en el *Theatre des Ambassadeurs* (traducida y editada aquí ese mismo año por *Sur*), fundamenta su oposición *teológica* al *antisemitismo nazi* precisamente con una cita de su padrino de bautismo, Bloy: "¿Cómo expresar la enormidad del ultraje y de la blasfemia que consiste en vilipendiar la raza judía?" (*40*). Por otra parte, la argumentación teológica empleada por Maritain deriva explícitamente de *La salvación*.

No sólo en el nivel discursivo sino, quizá más, en el de la *forma literaria* y en el del *lenguaje*, la irrupción de Bloy es innovadora. *La salvación* no entra en ningún género: ¿diatriba polémica? ¿ensayo teológico? ¿testimonio autobiográfico de una experiencia mística? ¿poema en *prosa poética*, al estilo de *Las canciones de Maldoror*?

Esa prosa es lo que tempranamente sedujo al esteticismo de Rubén Darío (*Los raros*). Y la caracteriza así: "Una mezcla de deslumbrantes metáforas y bajas groserías, verbos impuros y adjetivos estercolarios... Como a todos los castos, a Bloy lo persiguen las imágenes carnales, y, a semejanza de los profetas y videntes, como Dante y Ezequiel, levanta las palabras más indignas e impronunciables y las engasta en sus metáforas y deslumbrantes períodos" (*76*).

Coprología, "grosería" (= plebeyismo) carnalidad de la imagen, fulgurancia del período, fuego, gema, profetismo escatológico. Dos registros tan opuestos como el de Kafka y el Modernista (que escribe su caracterización desde Buenos Aires ¿alguna conferencia en El Ateneo?) absorben las mismas señales, no por casualidad, aunque Rubén tergiversa por completo el *pathos*. No es de extrañar: no se lee lo mismo desde el gueto de Praga y desde el Pedemonte. Aquí las centellas de la lava se imaginan a partir de las burbujas de Poméry: Epocas Bellas generan bellas lecturas. ¿Qué hubiera dicho, de conocer la dedicatoria que escribió Bloy en uno de los recién publicados ejemplares de *La Salvación*: "A mi amigo Henry Cayssac, mientras espero la lluvia de mierda que debe preceder inmediatamente al diluvio de fuego" (*Diario Inédito*).

Bloy comienza a escribir a los 38 años, desprovisto de toda formación literaria sistemática y abrumado por el veto de su padre contra la literatura como profesión: "No discerniendo más que una rebelión *impía*... pero absolutamente penetrado de su impotencia, me dio, sin embargo, una última prueba de la más inaclarable ternura al no maldecirme jamás lisa y llanamente" (*El desesperado, 12-13*). Desobedecer tal interdicción significó para Bloy matar –no sólo simbólicamente– a ese padre: "Soy parricida, por lo tanto, ¡tal es la única visión de mi espíritu! (*ibídem*, 11). Aparte de que *El desesperado* es una autobiografía apenas novelada, que se complace en mostrarse como tal, su correspondencia, sus diarios publicados e inéditos, los datos recopilados por Bollery, reafirman, haciendo ociosa toda interpretación, la certidumbre triunfal que poseyó a Bloy de haber elegido el escribir como una *operación parricida*, sacramentalmente eficaz en cada trazo, renovada en cada punto y seguido, que es lo que imprime a su escritura la exacerbación y el *sadismo orgásmico* (quejumbroso siempre, sin embargo, porque sufre de su ilegitimidad) que convierten a su lectura en una *complicidad* forzosa y ambivalente.

Accede, sin embargo, a un *estilo*. *La salvación*, junto con *Las últimas columnas de la Iglesia*, es su acabamiento. Pero no lo encontró propuesto por ninguna tradición ni corporizado en ningún modelo, no lo apuntaló en ninguna escuela. "Ausente de todas partes", como el Espíritu Santo (*infra*, página 84), lo constituye premiosamente mediante una síntesis, absolutamente arbitraria y personal, de elementos heterogéneos y discordantes: romanticismo, simbolismo, latín litúrgico y de la Vulgata, escritores místicos. De esa construcción fue plenamente consciente, como del *efecto* buscado. (Véase *La mujer pobre*, página 135).

Adueñado de él, como se va adueñando en los años inmediatamente posteriores a su conversión religiosa –tutelada por Ernesto Hello y el sacerdote René Tardif de Mondrieu–, de una anárquica formación teológica, especialmente escrituraria, *lo asume* como única *retórica* posible para: 1) comunicar una experiencia que él considera místico-*inspiracional*; 2) horadar la red de catacresis, verbales y conceptuales, en la que está apresada y engobada contra cualquier porosidad la *conciencia católica burguesa*. Los títulos irritantes de cada una de sus obras, los autoapelativos (Empresario de Demoliciones, Desesperado, Licántropo, Mendigo, Ingrato, Invendible, Cautivo en Cochons-sur-Maine) y, sobre todo, la *Exégesis de lugares comunes* son lo que muestran con más concisión este sentido programático.

Bloy está escribiendo *El desesperado* cuando aparece *La Francia judía*. Caín Marchenoir, en la jugada decisiva del aquelarre que fue la Cena Literaria, o de VIPS literarios, a donde lo arreó –así se excusa el improvido Caín– Propercio Beauvivier, cuando la conversación deriva sobre "el duelo, tan desdichado como ridículo, de un cofrade católico [Edouard Drumont] suficientemente

independiente, por milagro, y suficientemente valeroso para haber escrito un libro contra la sociedad judía, pero suficientemente inconsecuente para haber aceptado *cruzar el hierro* con uno de los más desacreditados representantes de esa gentuza [Arthur Meyer, el director del *Gaulois*]" y le preguntan su opinión, responde así: "Pienso que es un asunto idiota. . . Un hombre que demuestra hasta la evidencia, en muchos centenares de páginas, que los judíos son ladrones, traidores, asesinos, una raza de cerdos ilegítimos engendrados por perros bastardos, y que se apresura, inmediatamente después, a aceptar un duelo con el más vil de ellos. . . Su libro, aunque mal construido, le hacía bastante honor" (*El desesperado* 283).

El pasaje (*284-286*), lleno de matices, no tolera ser citado, pero es decisivo para penetrar en la posición de Bloy respecto de Drumont y el antisemitismo, tal como se concreta seis años después en *La salvación*. Drumont, al aceptar batirse, incurre en dos derogaciones: 1) se autoniega como católico; 2) *no sabe darse su lugar*: "El duelo es una proeza de hidalgos, y nosotros (Drumont y Caín) somos *goujats*" [canallas, pero de *vassus*, vasallo, *ibídem*, 284]. O sea, que, como los judíos, los neocatólicos Caín y Drumont, no ocupan *un lugar* tan cierto que no puedan perderlo o *mejorarlo*. ¿Si uno pudira retornar a la Cristiandad, a esa Edad Media "llena de patíbulos y basílicas", de Verlaine (*infra*, página 78)? ¡Ojalá!, pero, sería *desertar* de una tarea: encontrar ahora el lugar asignado en el Plan Divino a *Israel*, estatuto privilegiado del que el *youtre* reniega y contra el que blasfema Drumont. Lugar, además, ocultado por un oculto Dios, al que hay que desemboscar, como San Pablo, de los enigmas, las borrosas imágenes especulares, las prefiguraciones, los símiles, las figuras, las parábolas. Que, loco en la Cruz, se manifiestó enloquecidamente a la demencial Verónica, a la que León tuvo que llevar aullando en un *fiacre* al manicomio de Santa Ana. Drumont hubiera podido hacerlo, lo entrevió, pero se echó atrás, rebajando el *misterio* de Israel a una "cuestión de portamonedas", de *youtres* y de *épiciers*.

Sólo Caín Marie-Joseph Marchenoir podía atreverse. "Su padre. . . lo había mamarrachado, por consejo del Venerable de su Logia y a modo de desafío, con el nombre de Caín, ante el inexpresable horror de su madre, que se había apresurado a hacerlo bautizar con el vocablo cristiano de Marie-Joseph" (*Desesperado*, 37). Protegido por su Marca, Caín ambula con comodidad por las tinieblas de su fratricidio; José, abandonado por sus hermanos en la cisterna del desierto, se ingenia para interpretar, en beneficio de Israel, los sueños del Faraón (alucinada, Verónica confunde a Bloy con Jesús y con San José). Los hermanos de José saben conformarse con su *minoridad*, como Esaú acepta el fraude de Jacob, gestado por Rebeca, guardiana de la promesa de Jahvé. Un dios veraz que sólo consigue ser verídico gracias al fraude de quienes se entremeten para salvarlo de su *humanización* de prometer y no *poder* cumplir. Un dios *especulador* que apuesta a la necesidad de su criatura. Después de todo, un dios farisaico, semítico, incapaz de envidia, como envidioso era el prepotente Zeus. A Bloy se le fue la vida en entenderlo: "No hice lo que Dios quería de mí. He soñado, por el contrario, lo que yo quería de Dios. No cabe duda, y aquí estoy, a los 68 años, teniendo en la mano sólo papel" (Carta a Jean de Laurencie, 4 de febrero de 1915, un año antes de morir).

Autoacusación excesiva. *La salvación por los judíos*, en primer lugar, es la única respuesta católica al *antisemitismo confesional*, por lo tanto, teológico, en que está comprometido militantemente gran parte del clero francés sin que los obispos, ni conjunta ni individualmente, se den por enterados. Pero, además, *ultima una imagen de Dios* (aristotélico-tomista) con no menos de siete siglos de vigencia. El motor inmóvil, eterno e impasible en sí, que se interpone entre lo divino y la *necesidad* de lo divino que acucia al hombre religioso. Un *velamen* teológico-ideológico que no es ya otra cosa que el fundamento de una *estructura de poder eclesiástico, clerical*: talmudismo y rabinato católicos. Sólo hoy puede valorársele a Bloy, el literato-profeta, la liberación de Dios que sus sueños parricidas produjeron. Tarea en la que le precedió Dostoievsky, y que Nietzsche (*La gaya ciencia*, 1882) estaba llevando a cabo paralelamente.

La "cuestión judía" se eleva primero a "enigma histórico" y luego al "misterio de Israel"; el dinero, a través de una cadena de polinomios simbólicos, es desenajenado y reconectado con su referente "la sangre del pobre". Las categorías de Bloy no podrían ser socioeconómicas, por supuesto. Opera con el rudimentario código económico de los Evangelios: pobres/ricos; Mammona de iniquidad / *elemosüme* [compasión, misericordia, caridad por *agapé*, no "limosna"] y toma a lo terco, a lo necio, las Bienaventuranzas, las Parábolas, los camellos y el ojo de la aguja, no el Ojo de la Aguja. La oposición maniquea-drumontiana ario/semita se reitera en su bipolaridad, pero trasladada a una *totalidad concreta histórica*: los hombres, desde su creación hasta su inminente deificación. Circunciso/incircunciso, con la circuncisión paulina de los corazones y el bautismo por el agua, primero, y por el fuego del Espíritu Santo en cualquier momento.

Bloy consideraba a *La salvación* "el único libro del siglo XIX donde se habla de la Tercera Persona Divina". . . "un compedio asombroso de años de trabajo, plegarias y dolores. . . absolutamente por encima de la medida". . . "el único después de diecinueve siglos en el que se ha hecho oír una voz cristiana en favor de Israel". . . "el único libro que me atrevería a presentar ante Dios". . . "un alegato puramente exegético cuyo alcance podría suponerse incalculable si la humanidad contemporánea fuera curiosa aún de los símiles revelados". Y lo presenta como una mera paráfrasis del capítulo XI de la *Epístola a los Romanos* (sabe bien que lo está desbordando ampliamente). Pero su preocupación por Israel tiene un predecesor insigne que apenas menciona. "Ver lo que hay de claro en todo el estado de los judíos, y de incuestionable", se había dado Pascal como escueto mandato en los *Pensamientos* (fr. 602). Y a cumplirlo dedica las secciones VIII a XII inclusive. Los temas fundamentales de *La salvación* también son pascalianos: la locura de la cruz y la prolongación mística del suplicio; la preocupación por la exégesis de las *figuras (túpoi)*, en sentido escriturario, y, en primer lugar, el misterio *teologal* de la preservación del pueblo de Israel a pesar de la diáspora y todas las persecuciones, y su detentación de las Escrituras.

Por eso le es fácil revolcar a Drumont en el ridículo en sólo tres de los 23 capítulos de *La salvación*: "¡Y basta, de una vez por todas! No entra en mi propósito. . . insistir en este personaje. Pero ¿cómo no nombrarlo en el momento de abordar esta incomparable cuestión de Israel, que él se vanagloria de haber rebajado hasta el nivel cerebral de los burgueses más imbéciles?" (*infra*, página 69).

Es que, en realidad, Drumont ha sido para Bloy sólo un desencadenante, si no un pretexto, para terminar de sistematizar la masa de hallazgos que ha ido acumulando durante los 23 años transcurridos desde su conversión religiosa. En la miseria siempre, pero humillado en míseros empleos de copista y de escribiente; de la Trapa a la Cartuja; de una redacción de semanarios a la otra, para hacerse despedir no bien logra una ocupación permanente

(*Gil Blas*); cohabitando con una prostituta, Ana María Roulé (Veronique) a la que convierte y empuja hacia el misticismo del cual pasa ella a la demencia y a la reclusión de por muerte en dos sucesivas casas de orates, no sin haberle legado antes el *núcleo inspiracional* de *La salvación*, refrendado por Ernest Hello; en el concubinato con Berta Dumont y la madre de ésta (Berta, una griseta trágica, fue obrera doradora, contrajo en su explotación el saturnismo y murió dantescamente de tétano convulsivo, mientras Bloy corre de un amigo a otro mendigando para llamar a un médico); en "cabarets literarios" (*Le Chat Noir*); generando hijos naturales que no reconoce, sino que despacha *"en nourrisse"* a la campaña. Sólo a partir de su matrimonio con Jeanne Molbech, dinamarquesa y *protestante* (1890) se encauza su vida y su producción, aunque lo mejor, *El desesperado*, queda atrás.

Bloy sabe lo que San Pablo formuló de una vez para siempre: la elección de Israel por Jahvé como primogénito es *irrevocable*, a pesar de que no reconoció a Jesús como el Mesías prometido; la crucifixión y el deicidio tenían que cumplirse para que la *expiación* y la *redención* pudieran realizarse; esta redenciónes *virtual* ("en esperanza") y sólo culminará cuando, según lo prometido a sus apóstoles, el Cristo retorne "en el esplendor de su gloria"; la "obcecación" y la dureza de corazón" del pueblo de Israel es, precisamente, la *exigencia* de que se cumpla esa promesa: "Descienda de la cruz, y creeremos en él". Sobrenaturalmente –afirman Pascal y Bloy– la *historia humana* ha quedado congelada: Jesús sigue en la cruz, padeciendo místicamente en su cuerpo (el Pobre, dice Bloy): no *puede* descender si su pueblo no cree, y su pueblo no cree si él no desciende. ¿Cómo y por qué? San Pablo no lo supo o no lo quiso decir. Tampoco lo sabe la Iglesia, que, con Jeremías, se limita reiterar ritualmente a las *Lamentaciones* y los *Improperios*, cada Viernes Santo. (Como la liturgia hebrea repite cada Rosh-Ashanna: "El año que viene en Jerusalén".)

El misterio de la supervivencia de Israel, de su abyección actual (simétrica de la de los católicos: Iglesia y Sinagoga, las dos hermanas prostitutas, *infra*, página) es tan sólo una faceta del misterioso plan de Dios: creación-pecado original-encarnación-muerte en la cruz-resurrección-fundación de la Iglesia-fin de los tiempos-parousía-unión beatífica con Dios. *Misterio* en su doble sentido: 1) ocultado; 2) incomprensible para el entendimiento humano. Lo *oculto* puede ser revelado, y de hecho, Dios no ha cesado de revelarlo, sólo que siempre parcialmente y *in aenigmate*, en enigma. Y esa revelación reviste formas distintas: 1) la revelación *escrita* de Dios (los dos Testamentos de la Escritura); 2) la *manifestación* directa (Lourdes, La Sallette); 3) la *prefiguración* a través de la acción histórica de individuos y pueblos.

Escrituras e Historia tienen que ser *interpretadas*. El intérprete es necesariamente *profeta*, en su sentido originario: portavoz, portapalabra. Y el profeta puede ser creído o no; también, lapidado. Pero le incumbe hacer todo lo posible para que lo escuchen. Por el *contenido* de lo que anuncia; por la *autoridad* (Dios) que lo habilita; por la *forma* en que lo enuncia. Bloy se sabe investido de una misión, profética: anunciar el advenimiento inminente del Espíritu Santo y el fin de los tiempos. Y sabe que su testimonio será el martirio. "La sociedad cristiana está condenada sin remisión. Todo es inútil ya, excepto la *aceptación del martirio*. . . Observará usted que yo muestro el mal sin ofrecer ninguna reforma. Indudablemente, porque sé que no hay manera de escapar al *castigo*, y podría ser muy bien que el castigo comenzara este mismo año. Yo me preparo para el martirio y preparo a mis hijas para él y estoy absolutamente persuadido de que no queda otra cosa que hacer" (Carta del 2 de enero de 1910, en *El viejo de la montaña*, el párrafo siguiente es el citado *supra*, página 61 sobre el antisemitismo como signo escatológico).

Bloy cree tener la clave del misterio de Israel. Sólo la clave, no, por supuesto, la imposible *comprensión*: Israel es una figura del Espíritu Santo, "que procede del Padre y del Hijo", y es, por consiguiente, el hermano menor. Está prefigurado en todos los segundogénitos preferidos por el Padre: en Abel, en Isaac, en el Hijo Pródigo, Jacob: "Los hermanos anatematizados o perseguidores representan siempre el Pueblo de Dios contra el Verbo de Dios" (*infra*, página 79). Pero Israel es también una figura de la Cruz mística, donde el Verbo estará enclavado hasta que los judíos ejerciten su "poder de abrogar la ley de tormento que dictaron *sin saber lo que hacían*, por una asombrosa impulsión de Abajo" (*infra*, página 79).

Es decir –y la conclusión a la que se lanza Bloy rebasa ya la exégesis para convertirse en *teologema*–, por más que parezca "absurdo, monstruoso y blasfematorio suponer un antagonismo en el seno mismo de la Trinidad, no es posible *presentir* de otro modo el inexpresable destino de los judíos. . . Todas las violaciones imaginables de lo que se ha convenido en llamar la Razón pueden aceptarse de un Dios que *sufre*" (*infra*, página 80).

IX

Lo hasta aquí expuesto sobre *La salvación* es tan sólo una parte mínima, aunque central, del complejo sistema gestado por Bloy para hacerse inteligible *la historia* en que vive y asumir su lugar propio en ella. Su reflexión sobre los judíos y el dinero no terminó en esta apología, sino que fue permanente. Culmina en *La sangre del pobre* (1909) en "El Abogado del Santo Sepulcro", el poeta del idisch Morris Rosenfeld, a través del cual Bloy toma conciencia de la existencia del *proletariado judío*; del cual nada sabía al escribir *La salvación*. "Por grande que sea la variedad de su obra, todo quedó dicho de Rosenfeld cuando se lo nombró el *poeta de los proletarios*. Lo es más que nadie, porque el judío es esencialmente proletario. Pero el proletario –como las lágrimas– pertenece a todos los pueblos y todos los tiempos. Sólo que las lágrimas judías son las más pesadas. Tienen el peso de muchos siglos. Las de este poeta han sido generosamente vertidas sobre un gran número de desdichados que no eran de su Raza, y están ahora ahí, esas lágrimas preciosas, en la balanza del Juez de los dolores humanos, que no hace acepción de pueblos más de lo que la hace de personas".

El aporte de Bloy a la desmitologización del judío es de una trascendencia que retrospectivamente cuesta imaginar: se hace cargo del único aspecto del discurso de Drumont que Zola no podía desmontar, el *deicidio*, y, todo lo anárquicamente que se quiera, inaugura un pensamiento social-católico que, con todos sus meandros y contradicciones, quizá contenga ingredientes para la superación del economicismo reduccionista que tanto daño ha hecho y sigue haciendo al pensamiento y la acción políticas socialistas.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFIA

*BALZAC, Honoré de. *Gobsek.* Scènes de la vie privée, Tome II. *La Maison Nuncingen.* Scènes de la vie parisienne. Tome III. *Splendeurs et Misères des Courtisanes.* (I. Partie: "Esther heureuse"; II Partie: "A combien l'amour revient aux viellards"; III Partie) Scènes de la vie parisienne. Tomes III y IV. Oeuvres complètes de H. Balzac. Paris, Alexandre Houssiaux, 1868.

BEGUIN, Albert. *Bloy l'impatient.* Friburgo, Egloff, 1944.

BERNANOS, Georges. *Le grand peur des bien-pensants, Edouard Drumont.* Paris, Bernard Grasset, 1931.

BOLLERY, Joseph. *Léon Bloy, essai de biografhie. Avec de nombreux documents inédits.* Paris, Albin Michelle, 1947, 1949, 1954. (Tres volúmenes.)

*BLOY, Léon. *Le Salut par les Juifs.* L'Ouvre Complète de Léon Bloy. Paris, François Bernouard.

BRAFMANN, Jacob. *Das Buch vom Kahal. Auf Grund einer neuen Verdeutschung des russischen originals, herausgegeben von Dr. Siegfried Passarge.* Leipzig, Hammer Verlag, 1928. (Dos volúmenes.)

BYRNES, R. F. "Edouard Drumont and *La France Juive". Jewish Social Studies,* 10 (1948): 2, pp. 165-184.

COLLEYE, Hubert. L'âme de Léon Bloy. Bruselas, Desclée de Brouwer, 1930. (Hay traducción: Buenos Aires, Desclée de Brouwer, 1945).

*DARIO, Rubén. *Los raros* /1896/. Buenos Aires, Continental, 1943.

DELHORBE, Cécile. *L'Affaire Dreyfus et les écrivains Français.* Paris, Attinger, 1932.

*DRUMONT, Edouard. *La France juive. Essai d'histoire contemporaine.* Paris, C. Marpon y E. Flammarion, 1886. (Dos volúmenes: XX+ 579; 601 pp.). *La France Juive devant l'opinion.* Paris, C. Marpon y E. Flammarion, 1886. 308 p. *La fin d'un monde. Étude psychologique et sociale. Paris,* Albert Lavine, 1889. 345 p. *Le testament d'un Antisemite.* Paris, E. Dentu, 1891. 456 p.

ELBOGEN, Ismar. *A Century of Jewish Life.* Traslated by Moses Hadas. Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1944.

FUMET, Stanislas. *Mission de Léon Bloy.* Desclée de Brouwer, 1935.

*GERCHUNOFF, Alberto. *Los gauchos judíos* /1910/. Buenos Aires, Eudeba, 1964.

*HERZL, Theodor. *Der Judenstaat.* 1896. (Traducción: Buenos Aires, Federación Sionista Argentina, s/f. Prólogo de Chaim Weizmann.)

JANOUCH, Gustav. *Gespräche mit Kafka* Frankfurt am Main, Fischer, 1961.

LOS PROTOCOLOS DE LOS SABIOS DE SION. /1902/. Buenos Aires, Editorial Primicia, 1976.

ISAAC, Jules. *Jésus et Israël.* Paris, Fasquelle, 1959. (Segunda edición; la primera es de 1946.)

JOURNET, Charles. *Destinées d'Israel.* A propos du salut par les Juifs. Friburgo, L.U.F., 1945.

LAZARE, Bernard. *La fumière de Job.* (Obra póstuma, recogida por su gran amigo Charles Péguy en *Les Cahiers de la Quinzaine,* 11 (1910) y precedida de un ensayo del propio Péguy.)

LORY, Marie-Joseph. *La pénsee religieuse de Léon Bloy.* Bruselas, Desclée de Brouwer, 1951. (Tesis doctoral, con bibliografía exhaustiva hasta esa fecha.)

*MARITAIN, Jacques. *Los judíos entre las naciones.* Buenos Aires, Sur, 1938. (Conferencia pronunciada en el Théâtre des Ambassadeurs, Paris, 5 de febrero de 1938.)

MARITAIN, Raïssa. *Les grandes amitiés.* Bruselas, Desclée de Brouwer, 1943. (Hay traducción: Buenos Aires, Desclée de Brouwer, 1945.)

*MARTEL, Julián /Juan María Miró/. *La Bolsa. Estudio social.* /1891/. Introducción y notas de Diana Guerrero. Buenos Aires, Huemul, s/f.

*MAUPASSANT, Guy de. *Mont-Oriol* /1887/. Paris, Luis Conard, 1910. (*Oeuvres Completès* de Guy de Maupassant.)

*SCOTT, Walter. *Ivanhoe* /1820/. Edinburgo, Adam y Charles Black, 1877. (The Wawerley Novels. Author's Edition Entire. Volúmen II.)

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexiones sobre la cuestión judía.* /1944/. Traducción de José Bianco. Buenos Aires, Sur, 1960.

WAST, Hugo /Gustavo Martínez Zuviría, 1935/. *El Kahal.* Buenos Aires, Thau, 1944. (11ª. edición.) *Oro.* Segunda Parte de *El Kahal. (Ibídem.)*

*ZOLA, Emile. *L'argent.* /1891/. L'Oeuvre Complète de Emile Zola. Paris, François Bernouard. *Une campagne. (Ibídem.) Nouvelle campagne. (Ibídem.)*

LA SALVACION POR LOS JUDIOS
LEON BLOY

Léon Bloy
La salvación por los Judíos

Tradujo: RAMON ALCALDE

EX QUIBUS CHRISTUS SECUNDUM CARNEM [1]
Rom. IX,5

A RAÏSSA MARITAIN

dedico estas páginas escritas a la gloria católica
del Dios, de Abraham, de Isaac y de Jacob.

La Salvación por los Judíos, *publicada en 1892, estuvo enterrada doce años. Como el editor –un hombre excelente y digno, formado del limo terrenal expresamente para la producción tipográfica de esta única obra– cambiara repentinamente de oficio, llevó a su nueva morada, a manera de presa, la multitud apreciable de los ejemplares no vendidos. No teníamos contrato, y como esa masa de impresos le pertenecía, durante dos lustros y medio debí resignarme al secuestro arbitrario del más importante de mis libros. He relatado esta aventura dolorosa y este perjuicio enorme en las páginas de* Mon Journal.

Esta nueva edición ha sido corregida en diversos pasajes, sin modificaciones esenciales. Se ruega, no obstante, tomar en cuenta que los menores cambios tienen extrema importancia en un alegato puramente exegético, cuyo alcance podría suponerse incalculable si la humanidad contemporánea tuviera aún curiosidad por las Afirmaciones o Símiles revelados. Aparte de la inspiración sobrenatural, puede decirse que La Salvación por los Judíos *es, sin duda alguna, el testimonio cristiano más enérgico y más apremiante en favor de la Raza Primogénita después del capítulo onceno de* San Pablo a los Romanos.

"Si su delito –dice este Apóstol– es la riqueza del mundo y su disminución la riqueza de las naciones, ¿cuánto más lo será su plenitud?

"Si su pérdida es la reconciliación del mundo, ¿cuál será su asunción, sino la vida de entre los muertos" [2]

La Salvación por los Judíos, *que se creería una paráfrasis de ese capítulo de San Pablo, hace notar, desde la primera línea, que la Sangre que fue vertida sobre la Cruz para la Redención del género humano, lo mismo que la que se vierte invisiblemente, cada día, en el Cáliz del Sacramento, es natural y sobrenaturalmente* sangre judía, *el río inmenso de la Sangre Hebrea que tiene su fuente en Abraham y su desembocadura en las Cinco Llagas de Cristo.*

Esto es todo. No hay otra cosa que saber. ¿Advertirá, por fin, el mundo judío este libro que lo honra más allá de toda esperanza y que nada le ha costado?

19 de noviembre de 1905.
Octava de la Dedicación de las Iglesias.

León Bloy

DE PROFUNDIS

DESDE EL FONDO DEL ABISMO, JESÚS CLAMA A SU PADRE, Y ESE CLAMOR DESPIERTA, EN LAS ENTRAÑAS MÁS ÍNTIMAS DE LOS ABISMOS —INFINITAMENTE POR DEBAJO DE LO QUE PUEDEN CONCEBIR LOS ANGELES, INDECIBLEMENTE MÁS ABAJO DE TODOS LOS PRESENTIMIENTOS Y DE TODOS LOS MISTERIOS DE LA MUERTE—, EL MUY SOFOCADO, EL MUY LEJANO, EL MUY PÁLIDO GEMIDO DE LA PALOMA DEL PARÁCLITO QUE REPITE COMO UN ECO EL TERRIBLE *DE PROFUNDIS.*

Y TODOS LOS BALIDOS DEL CORDERO VIBRAN ASÍ EN LA HORRENDA FOSA, SIN QUE SEA POSIBLE SUPONER UNA SOLA QUEJA EXHALADA POR EL HIJO DEL HOMBRE QUE NO RESUENE *IDENTICAMENTE* EN LOS IMPOSIBLES EXILIOS DONDE SE ACURRUCA EL CONSOLADOR . . .

I

Salus ex Judaeis est. ¡ La Salvación viene de los Judíos ! [3]

He perdido algunas horas preciosas de mi vida leyendo, como tantos otros infortunados, las elucubraciones antijudías del señor Drumont, y no recuerdo que él haya citado esta palabra simple y formidable de Nuestro Señor Jesucristo, referida por San Juan en el capítulo cuarto de su Evangelio.

Si ese periodista copioso se dignó alguna vez informarse en los Textos sagrados, y si está en condiciones de demostrar, para mi confusión, que este importante *precepto* se menciona en éste o aquél de los voluminosos libelos con que abruma periódicamente a los pueblos cristianos, habrá que decir que tal homenaje al Libro santo es tan maravillosamente afónico, penumbral, rápido y discreto, que resulta casi imposible advertirlo y completamente imposible sentirse conmovido por él.

¡Algo significa, sin embargo, ese testimonio del Hijo de Dios!

Si bien que San Agustín debilitó de manera terrible el alcance en su menguada exégesis de las "dos murallas", que es viable consultar en el décimoquinto tratado del comentario famoso de este venerable Doctor.

Pero estábamos entonces en el siglo V; la Reprobación de Israel había comenzado después de la exorbitante catástrofe de Jerusalén; la especie humana, conquistada ya a medias por los sucesores de San Pedro, había irremediablemente fruncido su corazón y se había endurecido por toda la duración de los tiempos contra la descendencia execrada de los verdugos de Cristo.

La aterrorizante quemadura de las primeras persecuciones se cicatrizaba por fin y las grandes siembras de la sangre de los Mártires estaban cumplidas.

La Pedagogía de lo Sobrenatural quedaba a cargo de los teólogos, de los explicadores, de los filósofos desilusionados, y la embarazosa afirmación de Aquél a quien se llamó el *Hijo del Trueno* podía hacerse respetuosamente a un lado sin peligro alguno de escándalo o de simple asombro para una Iglesia toda teñida de rojo que daba aún vagidos en su cuna.

Aquella palabra perdura, sin embargo. Subsiste, a pesar de todo, en su fuerza misteriosa, y se asemeja a una gema muy sombría, de brillo turbado, a la que la temeraria desatención de los ecónomos o los controladores de la Fe vuelve más inestimable.

II

¡La Salvación viene de los Judíos! ¡Texto desconcertante que nos coloca furiosamente lejos del señor Drumont! ¡No quiera Dios que yo le declare la guerra a ese triunfador. La lucha, verdaderamente, sería demasiado desigual!

El libelista de *La Francia judía* puede vanagloriarse de haber encontrado el buen ángulo y el buen lugar. Considerando con una profunda sabiduría y con la sangre fría de una cabeza sutil que el guijarro filosofal del buen tacto consiste en dar a los vientres humanos las bellotas que más apetecen, inventó contra los Judíos la volcánica y pertinaz reivindicación de las monedas de cinco francos.

Era el infalible secreto para domeñarlo todo, para abrirse paso por todas partes, para encaramar su persona a las crestas más altísimas.

Decir al primero que pase, aunque sea el más zaparrastroso recipiendario en el pudridero de los desesperados: "Esos pérfidos hebreos, que te salpican de barro, te han robado todo tu dinero: ¡Recupéralo, pues, oh Egipcio! ¡Perfórales el pellejo, si te atreves, y persíguelos en el mar Rojo!"

¡Ah! decir eso perpetuamente, decir eso por todas partes, berrearlo sin tregua en libros y diarios, tener de vez en cuando un duelo para que resuene noblemente más allá de los montes y de los ríos, pero sobre todo, ¡oh, sobre todo!, *no hablar jamás de otra cosa:* he ahí la receta y el arcano, el *medium* y el *retentum* de la balística del gran éxito. ¿Quién ¡Dios mío! resistiría esto?

Agreguemos que este gran hombre reivindicaba en nombre del Catolicismo. Ahora bien, todo el mundo conoce el desinterés sublime de los católicos actuales, su inquebrantable desprecio por las especulaciones y los chanchullos financieros y el celestial desprendimiento que enarbolan. Yo mismo he compuesto libros para expresar la admiración casi dolorosa con que me saturan estos escolares de la caridad divina, y sé muy bien que me hubiera sido imposible abstenerme de hacerlo.

Es fácil, pues, concebir la impetuosidad de su celo cuando las manos hurgonas del Antisemita vinieron a cosquillear en ellos el presentimiento de la Justicia. Hasta puede decirse que en esta ocasión las escamas cayeron de un gran número de ojos y que generoso Drumont apareció como el apóstol de los tibios que no sabían que la religión fuera tan provechosa.

III

Algunos profanos se preguntaron, es verdad, qué victoria decisiva podría resultar para la moral –siquiera *práctica*– del hecho innegable de haber emprendido la tarea de reemplazar el famoso Becerro de oro por un cerdo del mismo metal, y qué ventaja preciosa reportaría el catolicismo de esas recriminaciones de agiotaje.

Porque, en definitiva, el señor Drumont entraba en Babilonia como un héroe, después de haber derrotado a todas las naciones semíticas, y los admiradores de este conquistador olisquearon sobre él el polvo del santo rey Midas, mezclado con los ungüentos y cinamomos con que se acicala habitualmente la osamenta de los dioses mortales.

La cosa, para hablar menos líricamente, marchaba en firme: las grandes tiradas se multiplicaban y los derechos de autor ingresaban en caja con una precisión rothschildiana que hacía babear de concupiscencia a todo un celoso populacho de plumíferos de la misma calaña, que no habían tenido esta fructífera idea y que resolvieron de inmediato encarnizarse en las mismas empresas.

Todos los lívidos comedores de cebollas cristianas del Alto y Bajo Egipto comprendieron admirablemente que la guerra a los Judíos podía ser –al fin y al cabo– un excelente truco para cicatrizar más de un desastre o vigorizar más de un negocio valetudinario.

Se vio, incluso, a sacerdotes sin número –entre los cuales debía haber, con todo, no pocos cándidos siervos de Dios– inflamarse con la esperanza de una próxima embestida en que la sangre de Israel sería derramada en cantidad suficiente para embriagar a millones de perros, mientras los íntegros carneros del Buen Pastor ramonearían, bendiciendo a Dios, los quinquefolios y los tréboles de oro en las pasturas enviadas desde la Tierra de promisión.

El ardor había sido tan repentino y tan prodigioso el impulso, que, aún hoy, ni uno solo de ellos parece haberse interesado por saber –decididamente– si no habría algún peligro grave, para un corazón sacerdotal, en peticionar así el exterminio de un pueblo al que la Iglesia Apostólica Romana ha protegido diecinueve siglos, en favor del cual su Liturgia más dolorosa habla a Dios el Viernes Santo, de donde salieron los Patriarcas, los Profetas, los Evangelistas, los Apóstoles, los Amigos fieles y todos los primeros Mártires; sin osar hablar de la Virgen Madre y de Nuestro Salvador mismo, que fue el León de Judá, el JUDIO *por excelencia de naturaleza* – ¡un Judío indecible!–, y que, seguramente, había empleado una eternidad previa en codiciar esta extracción.

Pero, ¡qué! ¿No era preciso, acaso, seguir hasta el fin al ávido saltimbanqui, organizador y predicador de esta cruzada en favor de los ahorrillos, que no cesa de sermonear de semana en semana [4] sobre lo pequeño que es el número de los elegidos de la Todopoderosa Caja de Caudales?. ¿Y podría citar alguien *una sola* protesta católica cuando, sobre nuestros muros, que se echaban atrás, se exhibió la abominable efigie de ese Bufón sacrílego *con armadura de caballero del Santo Sepulcro y hollando bajo sus plantas...* ¡ ¡ ¡A MOISES!!!?

¡Ah! eso lo dice todo.

IV

¡Y basta, de una vez por todas!

No entra, lo repito, en mi propósito ni en mi tema insistir particularmente sobre este personaje, cuyo triunfo hubiera podido ser mayor aún sin el desconcertante ridículo de su vanidad de celador de colegio adeñedizo, y a quien, por otra parte, la justicia del crimen acaba de aplicarle una rigurosa sanción. [5]

Pero ¿cómo no nombrarlo en el momento de abordar esta incomparable cuestión de Israel, que él se vanagloria neciamente de haber rebajado hasta el nivel cerebral de los burgueses más inbéciles?

Debo ser poco sospechable de un tierno amor para con los descendientes actuales de esta raza famosa. He aquí, para empezar, lo que escribía hace seis años en un libro de cólera que la hostilidad general se esforzó por sofocar por todos los medios imaginables:

"La Edad Media –decía yo, hablando de los Judíos– tenía el buen sentido de acantonarlos en zahurdas reservadas para ellos e imponerles una indumentaria especial que permitía a todos evitarlos. Cuando uno tenía absoluta necesidad de tratar con esos hediondos, uno lo ocultaba como una infamia y uno se purificaba enseguida. La vergüenza y el peligro de su contacto eran el antídoto cristiano contra su pestilencia, visto que Dios se empeñaba en la perpetuación de tal canalla.

"Pero hoy, cuando el cristianismo parece dar los últimos estertores bajo el talón de sus propios creyentes, y cuando la Iglesia ha perdido todo crédito, nos indignamos estúpidamente al ver en ellos los amos del mundo, y los contradictores furibundos de la Tradición apostólica son los primeros en asombrarse. Prohiben el desinfectante y se quejan de tener fétido el aliento. Tal es la idiotez característica de los tiempos modernos." [6]

No veo cómo podría cambiar un cuarto de línea de esta página benévola. Hoy, más que nunca, es evidente para mí que la sociedad cristiana está apestada por una ralea bien asqueante, y es terrible saber que es *perpetua* por la voluntad de Dios.

Desde el punto de vista moral y físico, el Marrano [7] moderno parece ser la confluencia de todas las deformidades del mundo.

V

El año pasado, hallándome en Hamburgo, tuve la curiosidad, al estilo de los viajeros más ordinarios, de ver el Mercado de los Judíos.

La sorprendente abyección de ese emporio de detritos enfitéuticos es difícilmente expresable. Me parecía que todo lo que puede asquear de vivir era el objeto lucrativo de aquellos logreros impuros cuyos clamores *obsecuentes* me aferraban, me asían, se pegaban a mí físicamente, infligiéndome el malestar fantástico de una especie de flagelación gelatinosa.

Y todos esos rostros de lucro y de servidumbre tenían el mismo timbre terrible que expresa claramente el Desprecio, el Hartazgo divino, la Separación irrevocable del resto de los mortales y que los hace tan profundamente idénticos, en cualquier rincón del mundo, sea el que fuere.

Porque es una ley singular que ese pueblo de anatematizados no haya podido asumir la reprobación colectiva con la cual se honra sino al precio fabuloso del *protagonismo* eventual del individuo. La Raza repudiada no ha logrado producir jamás ninguna clase de César.

He ahí por qué desconfío de la tradición, ingeniosa pero poco conocida, imagino, que da al pueblo romano por antepasados a los Hebreos y reemplaza a los compañeros de Eneas por una colonia de Benjamitas, explicando la leyenda de la loba y de los dos Gemelos fundadores por medio de la inescrutable predicción de Israel moribundo: *Benjamin,* LUPUS *rapax, mane comedet praedam et vespere dividet spolia* "Benjamín, lobo rapaz, por la mañana devorará la presa y por la tarde dividirá los despojos". [8]

Los inmundos ropavejeros de Hamburgo pertenecían por entero, en verdad, a esa homogénea familia de menecmos [9] avarientos al servicio doméstico de todos los indecentes demonios de la identidad judaica, tal como se la ve pulular a lo largo del Danubio, en Polonia, en Rusia, en Alemania, en Holanda, en Francia misma ya, y en el Africa septentrional, donde los Arabes algunas veces hacen con ella un odioso emplasto, bueno para frotar los carneros sarnosos.

¡Pero cuando mi náusea, lo confieso, sobrepasó toda conjetura y toda esperanza, fue cuando la aparición de los Tres Viejos...!

VI

Los llamo los Tres Viejos porque no conozco ninguna otra manera de designarlos. Son tal vez cincuenta en aquella ciudad privilegiada, que no parece enorgullecerse más por ello. Pero yo no tenía más que tres ante mis ojos, y era bastante para que los dragones más insólitos se me aparecieran.

Todo aquello que llevara una impronta cualquiera de modernidad se desvaneció de inmediato para mí, y los marranos subalternos que me codeaban hormigueando como mosquitos de matadero interrumpieron su existencia. No tenían ya derecho a ella, pues no eran absolutamente nada al lado de éstos.

Su ignominia, que yo había juzgado completa, irreprochable y tán sabrosa como puede serlo un elixir de maldición, no tenía ya la menor sapidez y parecía nobleza en comparación con aquella indesvelable pesadilla de oprobio.

El aspecto de estos tres fantasmas emanaba una tan sin par calidad de horror, que sólo el blasfemo podría ser admitido a interpretarla simbólicamente.

¡Imaginemos, si es posible, los Tres Patriarcas sagrados: Abraham, Isaac y Jacob, cuyos nombres, obnubilados por un impenetrable misterio, forman la Delta, el Triángulo equilátero donde dormita, en los cortinajes del rayo, el inaccesible Tetragrama!

¡Figurémonos –apenas oso escribirlo– estos tres personajes, mucho más que humanos, de cuyo flanco todo el Pueblo de Dios y el mismo Verbo de Dios salieron; supongámoslos, un minuto, vivos aún; habiendo, por un milagro muy único, sobrevivido a la más centenaria primogenitura de los inmoladores de su gran Hijo crucificado; habiendo tomado sobre ellos – ¡sabe Dios con vista a qué irrevelables retroventas!– la destitución perfecta, la basura sin nombre, la vileza infinita, el inagotable tesoro de las excecraciones del mundo, los abucheos de toda la tierra, el vilipendio en todos los abismos– y el asombro eterno de los Serafines o de los Tronos al verlos arrastrarse así en el lodo de los siglos...!

VII

Porque, en efecto, en el espíritu de esta visión, que parecerá sin duda insensata, los tres seres horrendos realizaban bien el arquetipo y el fenómeno primordial de la Raza indeleble, que cumple, desde hará ya pronto dos mil años, el prodigio sin par de sobrevivir, ella también a sus exterminadores y de apelar eternamente ante todos los infiernos en favor de su *sustancial* revocación.

Pero, ¡Santo Dios!, ¡qué espantosos antepasados!

Eran verdaderamente demasiado clásicos para no

manifestarse tan abominables como sublimes. Desde Shakespeare hasta Balzac se ha machacado terriblemente sobre el tipo del viejo Hebreo sórdido y encorvado, rebuscando el oro en las inmundicias, en los tumores de la humanidad, para adorarlo por fin como un sol de dolores y un Paráclito de amor coigual y coeterno de su Jehová solitario.

Realizaban por triplicado ese monstruo en sus idénticas personas, agregando al horror trivial de ese viejo mito literario las ansias desmesuradas de su verídica presencia...

¡Abraham, Isaac y Jacob descendidos hasta esos limbos nefastos...! Porque mi imaginación desarbolada por el espanto, les acordaba instintivamente los apelativos divinos.

¡Y a fe mía que renuncio a pintarlos, dejando ese decimotercer trabajo de Alcides a los documentadores de la carroña y a los cosmógrafos de las fermentaciones verminosas!

Durante largo tiempo me acordaré, sin embargo, de aquellos tres incomparables crapulosos, a los que veo todavía con sus guiñapos putrefactos, inclinados frente contra frente sobre el orificio de un saco fétido que hubiera espantado a las estrellas, donde se amontonaban, para la exportación del tifus, los innominables objetos de algún negocio archisemítico.

Les debo este homenaje de un recuerdo casi *afectuoso*, por haber evocado en mi espíritu las imágenes más grandiosas que puedan entrar en el habitáculo sin magnificencia de un espíritu mortal.

Diré todo esto de inmediato y tan claramente como me sea dado decirlo.

Entretanto, afirmo, con todas las energías de mi alma, que una síntesis de la cuestión judía es el absurdo mismo, sin la previa aceptación del "Prejuicio" de una *restricción esencial*, de un secuestro de Jacob en la más abyecta decrepitud, sin ninguna esperanza de avenencia o de remisión, hasta tanto su "Mesías", ardiendo todo él en gloria, no haya caído sobre la tierra.

VIII

Hasta ese día, la perfecta justicia de lo alto o de lo bajo continuará exigiendo imperiosamente que se lo execre vomitándolo. En rigor, sé bien que los Israelitas pueden ser llamados nuestros "hermanos", con igual título, mucho me temo, que las plantas y los animales, denominados así por el seráfico San Francisco, que jamás se equivocó. Pero amarlos como *tales* es una propuesta que subleva la naturaleza. Es la exageración milagrosa de la santidad más trascendente o la ilusión de una religiosidad imbécil.

Se necesitó nada menos que la autoridad de uno de los Doce para certificar que "Elías fue semejante a nosotros", pues este profeta, que tuvo al Fuego por servidor, parece haber sido mucho más que un hombre: pero los Judíos nacidos o por nacer después de la Misa Solemne del primer Viernes Santo no pueden ser jamás nuestros *semejantes*.

Su carne triste, refractaria a toda mezcla durante un número tan grande de siglos, nos advierte sobreabundantemente acerca de su prodigioso estado de excepción en la humanidad.

Es la Cepa, a pesar de todo, de Nuestro Señor Jesucristo y está, en consecuencia, *reservada*, inarrancable, inmortal, espantosamente podada, sin duda, desde el día siguiente del solemne "Crucifigatur",[10] pero intacta en su soporte y con las raíces adheridas a lo más profundo de la Voluntad divina.

Por ello todos son imperturbablemente idénticos y están completamente resorbidos en la personalidad exterior de sus pánicos ancianos. Los harapos negros y la pestilencia senil no cambian absolutamente nada, y porque yo veía con precisión a todos los millonarios contemporáneos, machos o hembras, que son el orgullo de nuestras sinagogas perfumadas, en las tres osamentas mencionadas antes, por eso fue que me impresionaron tan duramente.

La historia de los Judíos obstruye la historia de la humanidad como un dique obstruye un río, para elevar su nivel. Están para siempre inmóviles, y lo único que puede hacerse es franquearlos saltando sobre ellos, con más o menos estrépito, sin esperanza alguna de demolerlos.

Ya se intentó bastante ¿no es cierto? y la experiencia de sesenta generaciones es irrecusable. Soberanos a quienes nada resistía pretendieron borrarlos. Multitudes inconsolables de la Afrenta hecha al Dios viviente se lanzaron a su matanza. La Viña simbólica del Testamento de Redención fue infatigablemente escardada de estos parásitos venenosos; y este pueblo, diseminado en veinte pueblos, bajo la tutela sin merced de varios millones de príncipes cristianos, cumplió, a lo largo de los tiempos, su destino de hierro, que consistía simplemente en no morir, en preservar siempre y en todas partes, en las ráfagas y en los ciclones, el puñado de *barro* maravilloso del cual se habla en el Libro santo y que aquél cree que es el Fuego divino.[11]

Esa nuca de desobedientes y de pérfidos, que Moisés encontraba tan dura, fatigó el furor de los hombres como un yunque de un metal poderoso que desgastaría todos los martillos. La espada de la Caballería se melló allí y el sable finamente templado del jefe musulmán se quebró allí igual que el garrote del populacho.

Está, pues, bien demostrado que no hay nada que hacer y, considerando lo que Dios soporta, conviene, seguramente, a las almas religiosas preguntarse de una buena vez, sin presunción ni rabia imbécil y cara a cara con las Tinieblas, si algún misterio infinitamente adorable no se oculta, después de todo, bajo las especies de la ignominia sin rival del Pueblo Huérfano condenado en todas las instancias de la Esperanza, pero que, acaso, en el día señalado, no se verá privado de apelación.

IX

¡Paciencia! Escuchad esto, vosotros, pobres gentes por quienes Jesús quiso sufrir.

Si algún fanático de mi prosa pudiera un día ser suscitado, acaso el desdichado podría descubrir, con la ayuda del cielo, las líneas siguientes, tan perfectamente ignoradas, imagino, como la página citada anteriormente:

"Se ha escrito mucho sobre el dinero.[12] Los políticos, los economistas, los moralistas, los psicólogos y los mistagogos se han extenuado en ello. Pero no observo que ninguno de ellos haya expresado jamás la sensación de *misterio* que emana de esa palabra asombrosa.

"La exégesis bíblica ha señalado esta particularidad notable, que, en los Libros Sagrados, la palabra DINERO es sinónima y figurativa de la viviente Palabra de Dios.[13] De donde se deduce esta consecuencia, que los Judíos, antiguos depositarios de esta Palabra, a la que terminaron por crucificar cuando se convirtió en la Carne del Hombre, retuvieron, posteriormente a su propia decadencia, el simulacro de ella, a fin de cumplir su destino y no errar sin vocación sobre la tierra.

"Es, pues, en virtud de un decreto divino que poseen, no importa cómo, la parte mayor de los bienes de este mundo. ¡Gran alegría para ellos! Pero, ¿qué hacen con aquéllos?"[14]

Lo que hacen con el dinero, voy a decíroslo, lo *crucifican*.

Pido perdón por esta expresión bastante generalmente inusitada, creo, pero que no es más extravagante, si bien se mira, que esta otra: "Comerse el dinero",[15] cuya monstruosidad *real*, divulgada, haría morir de espanto a los innumerables humanos que la emplean.

He dicho exactamente lo que quería decir. Lo crucifican, porque esa es la manera judía de exterminar lo que es divino.

Los símbolos y las parábolas del Libro Santo *son* para siempre, puesto que la Iglesia, infalible, no ha raspado de él las figuras más de lo que ha dado de baja a las profecías. Sólo la eternidad posee la medida de ellas, y los Judíos que degollaron al Verbo hecho carne después de haberlo guardado celosamente durante todo el tiempo que no resplandeció a sus ojos carnales, desposaron sin saberlo la espantosa penitencia de quedar para siempre fijados a su sacrilegio y de continuar con rabia sobre el indestructible Símbolo lo que habían hecho con la carne pasible del verdadero Dios.

¿Crucificar el dinero? ¡Pero si eso es exaltarlo en el patíbulo, como a un ladrón; es enhestarlo, ponerlo en alto, *aislarlo* del Pobre, de quien es precisamente la sustancia...!

El Verbo, la Carne, el Dinero, el Pobre... Ideas análogas, palabras consustanciales que designan en común a Nuestro Señor Jesucristo en el lenguaje que el Espíritu Santo habló.

Porque, tan pronto como se toca una u otra de esas espantosas Imágenes, que son tan numerosas, acuden todas a la vez presurosas y mujen desde todas partes como torrentes que se apresurasen saltando hacia un abismo único y central.

– ¡Soy yo!– grita cada una de ellas.

– ¡Soy yo, el Dinero, el que soy el Verbo de Dios, el Salvador del mundo! ¡Soy yo, el que soy la Senda, la verdad, la Vida, el Padre del siglo futuro...!

– ¡Soy yo, la Carne, la Carne débil, la que soy, a pesar de ello, la alegría de los Angeles, la Pureza de las Vírgenes, el Cordero de los agonizantes y el Buen Pastor de los muertos...!

– ¡Y soy yo, siempre yo, el Pobre, el Padre de los pobres, el que soy el Tesoro de los fieles, tesoro de gusanos y de abyección, al mismo tiempo que el Rey de los Patriarcas y la Fuerza de los Mártires! ¡Sí, soy yo, el Esclavo, el Escarnecido, el Humillado, el Leproso, el Mendigo horrible de quien todos los Profetas han hablado... y el Creador de las vías lácteas y de las nebulosas, por añadidura!

Pero, ¿quién podría tener pensamientos dignos de tales objetos?

X

¡Ah! cuando Jesús clamaba hacia su Padre: "Perdónalos, porque no saben lo que hacen", una tal plegaria de tal moribundo, aun cuando se pretendiera *que no debía ser acogida* –suposición bien desconcertante, que implica la más audaz blasfemia–; una semejante deprecación de agonías, debió llegar infinitamente más allá de lo que puede ser concebido o presentido por los hombres o por los Espíritus de los cielos.

Como la naturaleza de los gritos divinos es lanzarse hacia todas partes a la vez, debió atravesar la corteza del globo y repercutir eficazmente en las sombrías vetas de la tierra, donde yacen los minerales peligrosos mantenidos en reserva y encubiertos con cuidado por la desesperación de los Angeles vencidos.

El impasible Dinero, el execrable y santo Dinero, por medio del cual quiso Dios que a El mismo lo comprasen como una res, fue investido entonces, para espanto del género humano, de la Supervivencia misteriosa y profundamente simbólica, cuyos curadores iban a ser los hijos de Jacob.

Por el prodigio de un enceguecimiento que sobrepasa toda miseria y descorazona toda piedad, el más pálido de los metales reemplazó, para un pueblo condenado a durar eternamente, al Dios lívido que expiraba entre dos ladrones.

Por consiguiente, estimo que es puerilidad sin inocencia de una emulación mercantil incriminar obstinadamente a esa muchedumbre melancólica por su felonía y su codicia sin límites. Más valdría, sin duda, esforzarse por percibir, aunque sólo fuera en un surco de relámpago, a través de la columna de humo fétido que se alza siempre sobre su frente de guerra, el espectáculo prodigioso de su castigo sin fin.

Yo decía, hace sólo un instante, que en vano se ha aporreado, abrasado, abatido a los Judíos durante siglos y sobre la superficie de todos los imperios. Están *forzados* por Dios, invencible y sobrenaturalmente forzados, a cumplir las abominables cochinerías que necesitan para acreditar su deshonor de *Instrumentos de Redención*.

Se recomenzaría hoy la misma carnicería con el mismo fracaso, ya que no pueden en absoluto evitar ser lo que son, y porque necesitan, por lo menos, la llegada de Elías y el desclavamiento de las Manos y de los Pies de Cristo para obtener su perdón.

XI

La simpatía por los Judíos es un signo de bajeza, eso es algo bien sabido. Es imposible merecer la estima de un perro cuando uno no tiene la repugnancia instintiva de la Sinagoga. Esto se enuncia tranquilamente, como un axioma de geometría rectilínea, sin ironía y sin amargura.

En lo que a mí respecta, me tiene sin cuidado lo que los teólogos o los economistas les reprochan. Me basta saber que han cometido el Crimen supremo, en comparación con el cual todos los crímenes son virtudes, el Pecado sin nombre ni medida que toca a la Integridad divina y que no tendría ninguna posibilidad de remisión si la plegaria insensata de Jesús, ebrio de tormentos sobre su Cruz loca, no se interpusiera.

Ellos han detestado al POBRE con detestación infinita. Lo han detestado a tal punto, que para ultrajarlo y torturarlo a su antojo, fue necesario que se congregaran desde todas partes y que llamasen en su socorro la energía del fuego subterráneo de los resentimientos hereditarios contra un Sabaoth que castigaba, tan terriblemente, otrora, sus transgresiones.

Fue necesario que con la paciencia de un millón de hormigas que se encarniza en construir una montaña, acumulasen por anticipado, durante generaciones, contra el Hombre Unico y voluntariamente desarmado, los más feroces testimonios del Libro implacable donde el Espíritu del Dios de Israel había escrito su cólera.

Volviendo contra él la excesiva amenaza de sus viejos textos, parecían decirle: "Tu Padre nos castigó con varas, pero nosotros te castigaremos con escorpiones".[16] "Trillaremos tu carne con las espinas y los abrojos del desierto."[17]

Los clamores de poseídos que precedieron a la Sentencia y que acompañaron, como un bajo continuo, el inconmensurable Suplicio, fueron seguramente la más

completa manifestación del horror humano por la Pobreza.

Ese delirio sobrenatural no podrá jamás ser sobrepasado, y cuando la marejada de los populachos demenciales ruja de júbilo sobre los cadáveres de los "Dos Testigos" cuya inmolación ha profetizado el Apocalipsis,[18] no será más espantoso.

No hace falta haber hecho poderosos trabajos de exégesis para saber que en efecto Jesucristo ha sido el verdadero Pobre —designado como tal en cada página del Antiguo o del Nuevo Testamento—, el único entre los más pobres, insondablemente por debajo de los Job más verminosos, el diamante solitario y el carbunclo de Oriente de la Pobreza magnífica, y que él fue por fin la Pobreza misma anunciada por Videntes inflexibles que el pueblo había lapidado.

Tuvo por compañeras las "tres pobrezas", ha dicho una santa. Fue pobre de bienes, pobre de amigos, pobre de Sí mismo. Y esto en las profundidades de la profundidad, entre las paredes viscosas del pozo del Abismo.

Puesto que era Dios y no había aceptado venir sino para probar que era Dios manifestándose verdaderamente pobre, lo fue en la irradiación y la plenitud infinitas de sus Atributos divinos.

No hubo, pues, otra Víctima que el Pobre, y los excesos absolutamente incomprensibles de esa Pasión siempre actual, flagrante a perpetuidad, cuyo espanto el propio ateísmo no puede atenuar, son inexplicables para aquellos que no saben qué es la Pobreza, "la elección en el horno de la pobreza", según las palabras de Isaías, *que mostró las cosas futuras* y que fue aserrado entre dos postes.

XII

A los Judíos les cabe el indeleble honor de haber traducido, para el uso de la humanidad, el odio al Pobre en un estilo de tormentos cuya elocuencia excede a todos los espantos conocidos.

Hasta tal punto supieron la enormidad de su tarea, que inventaron la Coronación de espinas, para que fuera irrefragable desde entonces que habían tenido el poder de investir[19] por lo menos un *verdadero* Rey de la abyección y del dolor.

Ceremonia sin ejemplo hasta entonces, cuyo sentido profundo no debían ignorar los sabios del viejo Templo. Las Espinas son el ingrediente esencial de la maldición suprema, desde el Desastre inicial, y "la cosecha de espinas en lugar de la cosecha de trigo candeal" es uno de los lugares comunes más hebraicos.

Recordaban sin duda el grito del Lamentador: "Humilláos, sentaos en el suelo, tristes siervos del Señor, porque la corona de vuestra gloria cayó de vuestras cabezas".[20] Y acaso los pétalos de sangre viviente que brotaban de la frente del Cristo les hacían pensar con rabia en el *Coronemus* ROSIS del cántico blasfematorio de la *Sabiduría*.[21]

Pero, ¿sabían, esos doctores llenos de ironía y crueldad, que esa Corona horrenda reinaría para siempre sobre ellos y los oprimiría más duramente que el Faraón, puesto que estaba colocada sobre la cabeza muriente de Aquel que no podía tener otro sucesor que el odioso dinero, del cual, después de su muerte, se convirtieron en miserables esclavos?

Porque es éste un misterio muy perturbador. La muerte de Jesús separa esencialmente el Dinero y el Pobre, el prefigurante y el prefigurado, del mismo modo que separa el cuerpo del alma en los óbitos ordinarios.

La Iglesia universal nacida de la Sangre divina tuvo al Pobre como hijuela, y los Judíos, atrincherados en la inexpugnable fortaleza de una recalcitrante desesperanza, guardaron el Dinero, la pálida plata arañada por sus sacrílegas espinas y deshonrada por sus salivazos, ¡como hubieran guardado sin tumba el cadáver de un Dios sujeto a la corrupción, para que emponzoñase el Universo!

XIII

Pero ¿quién puede interesarse por esas venerables Imágenes, por más que el mundo haya vivido de ellas y quién querría esforzarse por comprenderlas? Un trabajo como éste no permite casi descartarlas, ¿y cómo escapar a la desalentadora certidumbre de que uno no será escuchado?

¡Tienen a veces un aire tan contradictorio esos vocablos, familiares o raros, cuyo sentido literal es tan diverso y su acepción espiritual tan invariable, que dicen todos a su manera la Sustancia infinita y que no son sino velos de un tisú cambiante delante del *mismo* tabernáculo!

Uno siente tentaciones de creerlos incoherentes o caprichosos, porque a veces se precipitan los unos sobre los otros, y parecen ora devorarse, ora abrazarse amorosamente. Cuando se los mira con fijeza, se compenetran súbitamente y se coaligan en un solo frente para multiplicarse de nuevo tan pronto como pretendemos asirlos.

Y cuando, llenos de lasitud, nos desviamos de ellos para contemplar vanas sombras en los enigmáticos espejos de este universo, vuelven insidiosamente, como sitiadores muy sutiles, y rodean el espíritu con sus trincheras silenciosas...

Por más que uno sepa que son las olas de un idéntico Océano y que no puedan romper los diques de la Unidad absoluta, la ondulación perpetua de sus aspectos y el conflicto aparente de sus colores desconciertan infaliblemente la orientación más atenta.

Es necesario resignarse a no obtener jamás sino intermitentes relampagueos, puesto que Jesús mismo, que vino, decía, para "cumplirlo" todo, sólo se expresó en parábolas y símiles.

La interpretación de los Textos sagrados era en otros tiempos considerada el más glorioso esfuerzo del espíritu humano, puesto que, según el testimonio del infalible Salomón, la "honra de Dios es encubrir la palabra".[22]

Era, entonces, el tiempo de los amos y del reinado tranquilo de las especulaciones de arriba. Ahora es la hora de los siervos y de la victoria decisiva de las curiosidades de abajo.

Es, pues, por lo menos superfluo esperar un poco de atención, y yo me cuidaría muy bien de pretenderla, si no supiera que en los establos de Pastor hay quienes mueren de hambre y que un gran número de voces reclaman ya la llave del siglo próximo, donde los indigentes suponen que la Providencia ha guardado en reserva la saciedad de los espíritus.

Tengo el dolor de no poder proponer a mis ambiciosos contemporáneos un revelador auténtico. La conserjería de los Misterios no es mi empleo y yo no he recibido la consignación de las Cosas futuras. Los profetas actuales, están por otra parte, tan privados de milagros, que parece imposible discernirlos.

Pero si es verdad que se los reclama, como una consecuencia natural de ese punto de fe de que debe llegar su día, yo me pregunto por qué no se los pide nunca al *único* pueblo del cual salieron todos los Secretarios de los Mandamientos de Dios.

XIV

No olvido, por cierto, la historia de la higuera maldecida porque fue encontrada sin frutos cuando Jesús tenía hambre. Es verdad que "no era todavía el tiempo de los higos". El Evangelio lo hace notar.

Y hasta dice que no hay razón de desesperar del todo si se cava alrededor de ella y se echa allí "excrementos".[23] Un poco de paciencia; siempre habrá tiempo para abatirla si se obstina en no producir fruto alguno.

Esa pobre higuera que no tiene nada que ofrecer al pobre Cristo, porque el tiempo de sus higos no ha llegado, me interesa apasionadamente. Porque es el indiscutible símbolo del pueblo judío, cuya *prosperidad* expresa soberanamente.

¿Mas no era menester que, a la espera del diluvio de inmundicias para la exuberancia de una fecundidad ulterior, diera de todas maneras un *fruto* cualquiera a ese Redentor impaciente que la había maldecido, y no es lícito conjeturar que el impenetrable Traidor que resumía con tanta exactitud la Raza bífida se colgó precisamente de ese árbol de desesperación, a cuya sombra todos los buenos Hebreos de la tradición se sentaban con confianza?

Debe ser el asombro de los Espíritus del cielo —a partir de esa horrible *primicia*— comparar la suerte de los judíos con las antiguas promesas de dominación gloriosa y de alegría *in aeternum* de la que sus Libros están saturados.

Con la aparición del Pobre —imprevista al cabo de mil años— huyó por completo todo lo que había en ellos de espiritual y su naturaleza carnal de idólatras contadores de dinero se manifestó.

Judas es su tipo, su prototipo y su supertipo, o, si se quiere, el paradigma cierto de las innobles y sempiternas conjugaciones de su avaricia, hasta el punto que se los creería a todos salidos, al mismo tiempo que los intestinos, del vientre reventado de ese cambalachero de Dios.

Era un *ratero* vulgar —*Cleptes*, según el griego—, dice el dulce evangelista San Juan, y era él quien "tenía la bolsa". La tiene todavía, más que nunca, y es eso —exclusivamente— lo que nos proporciona el espectáculo generoso de las indignaciones periodísticas del acéfalo denigrador de Sem.[24]

La Edad Media, que apenas tenía la noción del portamonedas y cuyo corazón zozobraba de amor, no iba más allá de las treinta monedas de plata, que le parecían tal vez una suma fabulosa y que hubiera preferido sin duda menos considerable, para que el oprobio de su Dios fuera aún más primo hermano de la humillación de los míseros que pedían una limosna en su Nombre.

Los cristianos de entonces comprendían muy bien que en el drama tumultuario de Viernes Santo no hay más que *dos* personajes: los Judíos y el Pobre, y repartían equitativamente sus almas simples entre la oración dolorosa y el horror sin límites, abandonando todo lo demás a los doctores sutiles que hablaban latín.

No sé ya exactamente dónde leí la aventura bastante ingenua de ese anciano caballero que presidía en su calidad de distinguido notable un sínodo reunido para el juicio eclesiástico de un rabino turbulento que había puesto en circulación ciertas vituperables glosas contra la Virgen María.

Después de una larga disputa en que el audaz circunciso había confundido fácilmente a los teólogos ignaros que se le oponían, y cuando el equívoco silencio que precede la evacuación de un fallo sin misericordia había comenzado ya, el anciano revestido de hierro, que no había dado hasta ese momento señal de vida, descendió lentamente del alto sitial donde había parecido dormitar y, aproximándose al talmudista, le dijo: "Judío, has hablado muy bien, pero queda un argumento que tú no habías previsto y que te dejará sin respuesta".

Tras estas palabras, desenvaina su inmensa espada de Ptolomeo o Antíoco y lo parte en dos, como a un Sarraceno felón, de la cabeza a los pies.

Anécdotas como ésta son preciosas para exasperar a los imbéciles y refrescar la imaginación de los buenos cristianos.

XV

¡Humilde y grande Edad Media, época la más cara a todos aquellos a quienes importunan los clamores de la Desobediencia y que viven retirados en el fondo de sus propias almas!

Los tres últimos siglos han hecho mucho por borrarla y desacreditarla, alterando por medio de todos los opios las gloriosas facultades líricas del viejo Occidente. Hasta existe una corriente nueva de historiadores críticos y documentarios, para quienes esta odiosa tarea es la permanente preocupación.

Pero estoy persuadido de que los Mil años de llantos, de cruentas locuras y de éxtasis continuarán escurriéndose a través de los dedos de los pedantes, mientras el corazón humano no haya dejado de existir, y es curioso observar que los Judíos son, en definitiva, los testigos más fieles y los conservadores más auténticos de esa cándida Edad Media que los detestaba por el *amor de Dios* y que quiso tantas veces exterminarlos.

Evocaba yo al comienzo el recuerdo de aquellos indecentes y sublimes individuos que me fue dado contemplar en Hamburgo, animales tan bien conservados en sus líquidos excrementales, tan intactos, tan prodigiosamente inmaculados de todo lo que no fuera la miseria de sus ascendientes y de sus allegados, que sentí la angustia de hallarme en presencia del mismo rebaño que hacía vomitar a las personas nacidas en el reino de Felipe Augusto o de Federico Barbarroja, diseminadas bajo la tierra o en los surcos de los cielos, después de tantas generaciones de haber muerto recordando la muerte de Cristo.

Entreví la enorme grandeza de aquellos tiempos lejanos en que la militante Iglesia, que había sojuzgado al universo y cuyos pies de Inmaculada Concepción se posaban sobre la cerviz de los reyes, trituraba, sin embargo, su poderío contra un pueblo de lombrices que le resistía sin morir jamás.

Hasta hubiera podido decirse, al parecer, que aquel obstáculo imposible de vencer le advertía, en plena victoria, acerca de su condición precaria de desposada de un Dios sangrante a quien todo había resistido.

Convertida en semejante al mar, tuvo, estremecida, que tomar para sí misma la concisa prohibición del Señor: "Hasta aquí llegarás y no pasarás más adelante, y ahí quebrantarás la hinchazón de tus olas".[25]

Sin embargo, la guerra a los Judíos no fue jamás, en la Iglesia, otra cosa que el esfuerzo mal dirigido de un gran celo caritativo, y el Papado los cobijó generosamente contra el furor de todo un mundo.

XVI

Exspectans exspectavi,[26] cantaban los cristianos, esperando la Resurrección de los muertos.

¡Exspectaveram et adhuc exspectabo!,[27] rectificaban con profundidad los gemidos de Israel. Había esperado y quiero esperar aún. ¡Vuestro Mesías no es mi Mesías, y aunque todas vuestras tumbas se abrieran, yo esperaré siempre!

La paciente Iglesia de Jesús consideraba silenciosamente a esos suspensos eternos, fortificados por una esperanza indecible, y cuya penitencia espantosa ningún

salvador hubiera podido soportar, mientras las basílicas y los monasterios hacían sonar sus carillones para gloria de un Niño Judío que había muerto en la ignominia para salvar a los vagabundos.

Los sollozos o los cantos de las campanas, que hacían estremecer de amor a todos los imperios cristianos, golpeaban en vano el alma obstinada de esos huérfanos de Leviatán.[28]

Acreedores de una Promesa imperecedera, que la Iglesia consideraba cumplida y validos de un Pacto sempiterno inscripto por el Espíritu Santo hasta trescientas veces, el Hijo de María les parecía apenas el igual de aquel rey leproso, que reinó sobre Jerusalén, que estuvo "lleno de lepra hasta el día de su muerte", terrible habitante de una casa solitaria, por el crimen de haber usurpado el incensario de los hijos del gran sacerdote.[29]

¡Cómo debían despreciar las pompas dolorosas del Cristianismo, esos harapientos indómitos que pensaron siempre que la Gloria del Dios de Ezequiel tenía necesidad de su propia gloria!

¡Ah! Por más que la Iglesia les dijera: "Aquel que vendió a su hermano, un hijo de Israel, y que recibió el precio por ello, debe sufrir la muerte",[30] toda la posteridad de Jacob podía responderle:

—Si nos crees semejantes a Caín porque andamos errantes y fugitivos sobre la tierra, recuerda que el Señor señaló con el SIGNO a ese asesino, para que quienes lo encontraran no lo matasen,[31] y mira, después de eso, qué vanas son tus amenazas de exterminio.

Nosotros tenemos la palabra de honor de Dios, que nos juró su alianza eterna, y nos negamos a desligarlo de ella. Esa palabra subsiste para siempre, y cuando ella se cumpla, te convertirás en nuestra esclava.

Si el que hemos crucificado es su Hijo, que se salve a sí mismo, ese Salvador de los otros, ya que hemos prometido creer en él cuando haya descendido de su Cruz.

XVII

Y la Madre de los fieles, helada de horror, continúa en la imperturbable serenidad de su Liturgia, las Lamentaciones sublimes:

"¡Cómo se ha tornado solitaria la ciudad antes tan populosa! La Dominadora de las naciones ha quedado como viuda; la Soberana de las provincias es ahora tributaria.

"Ella llora inconsolable en la noche, y corren las lágrimas por sus mejillas; entre los que fueron sus amigos no hay quien la consuele; todos los que la amaban la desprecian y se han convertido en enemigos suyos.

"Emigró Judá, por verse oprimido con muchas maneras de esclavitud. Fijó su morada entre los gentiles, mas no halló reposo; todos sus peregrinos lo oprimieron con angustias.

"Lloran los caminos de Sión, porque no hay quien vaya a su Solemnidad; destruidas están todas sus puertas, gimiendo sus sacerdotes, tristes sus vírgenes y ella, oprimida de amargura.

"Los extranjeros se han enseñoreado de ella y los que la odiaban se han enriquecido, porque el Señor habló contra ella a causa de la muchedumbre de sus iniquidades, sus pequeñuelos han sido llevados al cautiverio en presencia del que los oprimía.

"*Jerusalén, Jerusalén, conviértete al Señor, tu Dios!*

"La hija de Sión ha perdido toda su hermosura; sus príncipes han venido a ser como carneros que no hallan pasto, y han desfallecido delante del que los conduce.

"Jerusalén ha recordado los días de su aflicción y la inconstancia de todos aquellos bienes de que gozó desde los tiempos antiguos, cuando su pueblo se arruinaba por obra de sus perseguidores, sin que nadie acudiese a socorrerlos; la vieron sus enemigos, y se burlaron de sus solemnidades.

"Enorme pecado fue el de Jerusalén; por eso ha perdido su estabilidad. Todos aquellos que la glorificaban la han despreciado, por haber visto su ignominia; y ella misma, sollozando, ha vuelto hacia atrás su mirada.

"Hasta sus pies llegaron sus inmundicias, y ella no pensó en su fin. Está profundamente abatida y no tiene quien la consuele. Considerad, señor, mi aflicción, porque el enemigo se ha envanecido.

"*¡Jerusalén, Jerusalén, conviértete al Señor, tu Dios!*

"El enemigo se adueñó de cuanto Jerusalén más apreciaba, y ella vio que su santuario era invadido por los gentiles, que tenían prohibido entrar en tu Iglesia.

"Todo su pueblo está gimiendo y anda en busca de pan; todo cuanto tenía de precioso lo ha dado para conseguir un mendrugo a fin de reanimar sus fuerzas. Considera, Señor, cuánto estoy envilecida.

"¡Oh, vosotros, cuantos pasáis por este camino, atended y considerad si hay dolor como mi dolor! Porque el Señor, según anunció el día de su gran furor, me ha despojado de todo.

"Desde lo alto envió fuego dentro de mis huesos, y me hizo comprender; tendió una red a mis pies y me hizo retroceder. Me ha dejado desolada, consumida todo el día por la tristeza.

"Vio el yugo de mis iniquidades y las arrolló con su mano alrededor de mi cuello. Mi vigor se ha debilitado extremadamente y el Señor me ha abandonado a una fuerza de la que no podré desasirme.[32]

"*¡Jerusalén, Jerusalén, enmiéndate, por el amor de tu pobre Dios que te implora!*"

XVIII

Jesús agonizará hasta el fin del mundo, escribía Pascal,[33] el más deplorable, a mi juicio, de los grandes hombres que se han equivocado mucho.

Pensamiento de una elevada belleza triste, que el huraño jansenista, seguramente, no hubiera explicado y que no podía ser, ante sus propios ojos, sino una hipérbole de piedad.

No sería muy fácil, sin embargo, expresar hasta qué punto esa combinación de sílabas tiene el poder de obsesionar a un corazón profundo, que la supusiera más humana...

A fuerza de amar, la Edad Media había comprendido que Jesús está siempre crucificado, siempre sangrante, siempre expirante, escarnecido por el populacho y *maldecido por Dios mismo*, según el texto preciso de la antigua Ley: "Aquel que pende del madero está maldito por Dios".[34] ¿Cómo, pues, hubiera podido no aborrecer a los Judíos?

¡La Pasión era para ella tan contemporánea, tan flagrante, la Sangre de Cristo tan tibia aún, tan bermellón, y en sus oídos bordoneaba tan fuerte el clamor execrable!

¿Ese pueblo demoníaco no aullaba, acaso, dirigiéndose al Cobarde condenado a lavar eternamente sus manos homicidas: "Caiga su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos"? Era menester, pues, satisfacerlo, cumpliendo, para vilipendio eterno de un pueblo entero, el penal versículo de ese Nuevo Testamento, profético tanto como el Antiguo, del que se dijo que no pasará una iota ni un punto mientras subsistan la tierra y el cielo.

Los sufrimientos de Jesús fueron el pan y el vino de la Edad Media, su escuela primaria y el pináculo ceñudo de su clerecía. Fueron su morada, su hogar lleno de blandones y de chispas, su lecho para nacer y para morir y, a veces, el paraíso de sus Santos, que no imaginaban nada mejor que llorar con la Madre de las Siete Espadas y con el Buen Ladrón durante eternidades.

Fueron y tenían que ser, en efecto, la gran emoción, el poema siempre nuevo, la rediviva peripecia de un drama siempre angustiante, para una sociedad ingenua cuyas facultades de entusiasmo y de dilección flamearon con una magnificencia que sólo las hogueras del Paráclito podrían volver a encender un día.

Esas tiernas multitudes sentían maravillosamente la *Pobreza* del Señor, y la compasión por un Dios tan lamentable hacía a veces morir a otros pobres que aceptaban voluntariamente, encima de sus propias miserias, todo lo que podían llevar de la carga de aquél.

Para sufrir mejor con él, se estrechaban contra la Virgen afligida que sostiene sobre sus rodillas —como una nueva cruz—[35] a su gran Hijo muerto y arranca de su Cabeza, con preciosas tenazas, las duras espinas que le hundieron en ella.

"Sois doliente y lacrimal, Virgen María, Señora nuestra", le decían, "¿con quién compararos o igualaros? Vuestra contricción es como el mar. Hacedme llorar con vos, hacedme llevar *la muerte de Cristo*, haced que sea el convidado de su Pasión y el espejo de sus llagas."[36]

Sólo ella podía narrarles la pena infinita del Dios *Sin-haber* que había traído humildemente al mundo entre animales y que nunca había descansado de tener pesares y de festejar la tribulación.

XIX

Y la inmensa mirada desolada con que la Estrella de la mañana anegaba a los que se condolían con Ella era para estos una respuesta de la más desgarradora suavidad.

—Los pérfidos Judíos —creían escuchar— han acusado a mi divino Hijo de ser un hombre glotón y bebedor,[37] lo cual es bien cierto, os aseguro, porque aun estando en su Cruz gimió para que le dieran de beber.

¡Tenéis razón en decir que en ese momento *él veía* MIS LAGRIMAS!

Esas lágrimas estrechamente emparentadas con su Humanidad santa y armadas entonces contra él con la omnipotencia de impetración en favor de un universo herido de locura, se elevaron como una multitud de olas en torno de su Cruz solitaria...

Antes que todo se consumara, cuando todas las antiguas profecías habían terminado de engendrar sus horribles cumplimientos, —cuando, al cabo de cuatro mil años de humillación, la Mujer está, por fin, *de pie* ante el Arbol de vida, con su planta sobre la cabeza de la Serpiente y la frente en las doce estrellas—, toda la descendencia miserable del primer Desobediente, magnificada por mi Compasión, se manifestó en el esplendor de mis lágrimas.

El Cáliz de amargura infinita que Jesús pidió a su Padre que apartara de él, bajo los olivos, y que llenó de espanto a su Alma sagrada hasta el Sudor de sangre y hasta la Agonía, era preciso que lo bebiera ahora de manos de Aquella que él había elegido desde el comienzo para ser el ministro sin tacha de la parte más cruel de su Suplicio.

¡Pues se había quejado de sed, era preciso que lo apurase hasta la última gota, y que no le fuera permitido expirar hasta que todas las lágrimas de las generaciones hubieran salido de ese verdadero *Cáliz de su Agonía* que era Mi Corazón!

El Angel que lo había asistido la víspera había huido al cielo, su Padre acababa de abandonarlo, la rigurosa sentencia: "¡Ay del que está solo!" se cumplía en El de manera infinita y sin ejemplo.

Su misma Madre se había convertido para él en una extranjera, desde que se había despojado de Ella en favor de su discípulo, antes de pedir de beber.

Estaba ahora solo para siempre y frente a frente con Judit, como un Holofernes clavado en el lecho de su perdición.[38]

Estaba solo para siempre y frente a frente con Judit, como un Holofernes clavado en el lecho de su perdición.[38]

El sol ya se oscurecía para escapar al horror de esa confrontación silenciosa y los muertos comenzaban a menearse en sus sepulcros...

—Bebed, Hijo mío —decían las voces desoladas de mi abismo—; bebed estas lágrimas de tristeza y de cólera. La hiel no tenía suficiente amargura y el vinagre no tenía suficiente acidez para apagar una sed semejante a la vuestra.

Bebed estas lágrimas de huérfanos, de viudas y de exilados;

Bebed estas lágrimas de adúlteros, de parricidas y de desesperados;

Bebed también esto, que es el océano de las lágrimas de la Avaricia, de la Concupiscencia carnal y del Orgullo;

Bebed, en fin, estas lágrimas de *plata*, que serán en adelante el único patrimonio de Israel y que algún día la sacrílega irrisión de los falsos cristianos esparcirá sobre el catafalco agusanado de la vanidad de los muertos.

Todo esto es lo que el Pueblo de Dios ha guardado para alivio de vuestra segunda Agonía, y os lo ofrece por mi intermedio, porque es a mí a quien designasteis cruelmente para abrevaros antes de vuestro último aliento.

Vos habéis dicho que "los que lloran son bienaventurados", y porque yo lloro las lágrimas de todas las generaciones, "todas las generaciones me llamarán Bienaventurada".

Yo no había hablado más que *seis* veces en el Evangelio. Tal fue mi Séptima Palabra, que no oyeron ni el Evangelista, a mi derecha, ni Magdalena, a mi izquierda, pero a la cual respondió el clamor poderoso del *Consummatum*.

Jesús bajó su Cabeza aterradora para que la muerte pudiera aproximarse...

Y el Velo del Templo fue desgarrado de arriba abajo, como la túnica de Caifás o el vientre del Entregador, para expresar que los Judíos crueles no tendrían ya sino tabernáculos desiertos.

XX

Las desolaciones y los terrores del Evangelio eran hasta tal punto ambientes para aquellas buenas gentes de antaño, que su aversión a los Judíos tomaba prestado a la naturaleza misma de su sensibilidad algo de profético.

Los Judíos no solamente habían crucificado a Jesús, ¿qué digo?, no solamente lo crucificaban actualmente delante de ellos sino que, además, rehusaban *hacerlo descender de su Cruz creyendo en él.*

Porque todas las palabras del Texto son vivientes.

Para esas almas profundas y amorosas no podía ser cuestión de retórica o de vana literatura, cuando se trataba de la Palabra de Dios.

Los pergeñadores de libros, que todo han dilapidado, dormían todavía en los limbos de las maternidades futuras, y el horror hubiera sido grande si alguien hubiera osado suponer que el Espíritu Santo podía haber contado una anécdota o relatado un incidente accesorio, amputable sin inconveniente.

No encontraban, en el Libro, una sílaba que no se refiriese al mismo tiempo al pasado y al porvenir, al Creador y a las criaturas, al abismo de arriba y al abismo de abajo, envolviendo a todos los mundos a la vez en un único resplandor, como el remolineante espíritu del Eclesiastés, que "pasa considerando los universos *in circuitu*, y que retorna siempre en sus propios círculos".

Este fue, por otra parte, en toda época, el infalible pensamiento de la Iglesia, que amputa de sí, a la manera de un miembro podrido, a quienquiera toca esta Arca santa repleta de truenos; la Revelación por las Escrituras, eternamente *actual* en el sentido histórico y *universal*, absolutamente, en el sentido de los símbolos.

En otros términos, la Palabra divina es infinita, absoluta, irrevocable en todo sentido, iterativa, sobre todo, prodigiosamente, *pues Dios no puede hablar sino de Sí mismo.*

Aquellas almas simples se hallaban, pues, "razonablemente" persuadidas de que la Burla judía, consignada por los dos primeros Evangelistas, no es nada menos que un vencimiento profético de la historia de Dios contada por Dios, y su instinto les advertía que el "Reino terrenal" del Crucificado y el fin glorioso de su permanente Suplicio dependían, de alguna manera inexpresable, de la buena voluntad de esos infieles.

XXI

Pero he aquí la voluntad de éstos, precisamente, era infernal. Aquellos malditos se sabían poderosos y su abominable alegría consistía en retardar indefinidamente ese Reino glorioso aguardado por los cautivos, eternizando a la Víctima.

La Salvación de todos los pueblos se veía así, por la malicia de aquéllos, diabólicamente *suspendida* —en sentido figurado y en sentido propio— y aquel de los Apóstoles que había sido fariseo y que comprendía sin duda estas cosas mejor que nadie, se había visto forzado a confesar que nadie estaba salvado sino "en esperanza", sólo en esperanza, y que hacía falta aún esperar la Redención, exhalando, con el doliente Espíritu del Señor, gemidos inenarrables.[39]

La negativa de esos canallas inmovilizaba espantosamente, por minutos y segundos, los más rápidos episodios y todas las peripecias de la Pasión.

El fétido Judas besaba siempre a su Maestro en el Jardín y el deplorable *hijo de la Paloma*, Simón Pedro, no cesaba jamás de negarlo, mientras "se calentaba" en el Vestíbulo.

Salivazos, Bofetadas y Magulladuras llovían sin interrupción ni merced, al mismo tiempo que la batahola de las Injurias y el estrépito sobrenatural de los *Cinco mil* Golpes de correas con plomos, mencionados por la tradición, resonaban más horriblemente que nunca, acrecidos y multiplicados por todos los ecos del Dolor de la tierra, como el carillón de los huracanes.

Bajo el alto pórtico de una colosal morada, de donde parecían salir las tinieblas, el moroso Pilatos se lavaba las manos desde hacía mil años, pensando sin duda lavárselas mil años más, para ver si obtendría de algún océano lo que en vano había esperado de todos los ríos.

Y ante ese juez oblicuo, la imperdonable Corona, la auténtica "Zarza ardiendo", que era el tocado del Hijo de la Virgen, hundía siempre sus puntas atroces en la Cabeza divina del Ajusticiado, que el trabajo de los flageladores había puesto incandescente como una brasa.

La enorme grita de los asesinos de Dios rugía más fuerte que el bramido obstinado de una catarata, agravado por la voz plañidera de los corderos destinados a la inmolación pascual, que se escuchaba a cada instante del lado de la Piscina probática...

Y esa Cruz de demencia, el enclavamiento y el desclavamiento de Cristo, languideces inexplicables y las Siete Palabras que pronunció, la Estación de la Madre y esa Muerte de entre las muertes, que espantó al sol durante tres horas; todos los detalles, en fin, de esa orgía escandalosa de torturas, cuyo solo presentimiento consume a los extáticos, estaban despiadadamente determinados y discernibles, fijos para siempre en el tiempo y en el espacio, anquilosados por un infrangible querer.

"*Descendat* NUNC *de cruce*... Que descienda ahora de su cruz y creeremos en él Destructor del templo de Dios, sálvate a ti mismo". No había como salir de este ultimátum. Nada terminaba porque nada podía terminar, y porque las cosas que terminaban renacían de inmediato por todas partes.

Todos sangraban con Jesús, todos eran acribillados con sus llagas, todos agonizaban con su sed, todos eran abofeteados por brazos que se turnaban, al mismo tiempo que su Majestad sagrada, por toda la canalla de Jerusalén, y hasta los niños que no habían nacido aún se estremecían de horror en el vientre de sus madres cuando se oía el Martillo del Viernes Santo.

Los labradores sollozantes encendían entonces míseras antorchas en los surcos de la tierra, para que esta nodriza de los desdichados no fuera esterilizada por la inundación de las tinieblas que se expandían desde lo alto del Calvario, a la manera de un largo penacho negro, en el momento del Ultimo Suspiro.

Era, en ese día, el gran Interdicto de la compasión y del temblor. Las aves migratorias y las fieras moradoras de los bosques se asombraban de ver tan tristes a los hombres, y los animales sin cólera sudaban de angustia en el fondo de los establos al oír llorar a sus pastores.

Los cristianos, a imagen de un Dios Altísimo descendido tan bajo, se reprochaban amargamente haberlo hecho a su semejanza y temían mirar el techado de los cielos...

Desde los Maitines del Jueves *absoluto* hasta el inmenso aleluya de la Resurrección, el mundo estaba lívido y silencioso, ligadas las arterias, paralizadas las fuerzas, "cabeza lánguida y corazón doliente". Arbitrario absoluto de la Penitencia. Una sola puerta lúgubre, rodeada de pálidos monstruos acusadores, estaba entreabierta para ir hacia Dios. Los resplandecientes *vitraux* se amortecían. Las buenas campanas no tañían más. Apenas se tenía la audacia de nacer y casi no se osaba morir.

En vano trataban de consolar a la Virgen de las Espadas, cuyos ojos abrasados por las lágrimas se asemejaban a dos soles muertos. Esa Faz maternal, que parecía desterrar todo consuelo, se había convertido en un volcán de horror, y echaba por tierra las multitudes...

"¡Que descienda!", seguian aullando los chacales de la Sinagoga. ¿Y para qué, oh Israel? ¿Acaso para devorar a ese nuevo José engendrado en tu vejez, a quien hiciste una tan hermosa "túnica de diversos colores"[40], y que está allí en los brazos en cruz de esa Raquel inmóvil a la que no se puede consolar?

XXII

"Oremos también por los pérfidos Judíos, para que Dios Nuestro Señor quite el velo de sus corazones y reconozcan también ellos a Nuestro Señor Jesucristo. ¡Oh Dios Sempiterno y Omnipotente, que no excluyes de tu misericordia ni siquiera a la perfidia judaica, oye las plegarias que te hacemos por la obcecación de ese pueblo, para que, reconociendo la luz de tu verdad, que es el Cristo, sea arrancado de sus tinieblas".[41]

Tales eran y tales serán hasta el FIN las plegarias de la Iglesia por la asombrosa descendencia de Abraham. Plegarias absolutamente solemnes que no se recitan públicamente más que el sólo día del Viernes Santo.

En ese momento, sin duda, los corazones de antaño cesaban de latir y el silencio de las cóleras era prodigioso, en la esperanza universal de oír llegar de los lugares subterráneos el preliminar suspiro de la conversión del Pueblo obstinado.

Se comprendía confusamente que esos hombres de mugre y de ignominia eran, a pesar de todo, los carceleros de la Redención, que Jesús era su cautivo, que la Iglesia era su cautiva, que el consentimiento de ellos era necesario para la difusión de las alegrías, y que ése era el fin para el cual un milagro persistente guardaba su primogenitura.

En cumplimiento de la más impenetrable de las leyes, estaban poderosamente anclados en su voluntad perversa de adormecer la Fuerza de Dios y aplazar implacablemente su Gloria, para que en efecto una y otra parecieran ociosas en presencia de las desesperaciones de la humanidad —hasta la hora admirablemente oculta en que la Propiciación dolorosa del Verbo hecho Carne sería consumada *en todos sus miembros.*

Y esta hora furtiva, Jesús mismo había declarado no conocerla, afirmando que "nadie, excepto el Padre, la conocía..."[42]

Pero cuando el misterio se hacía intolerable por completo era ante la idea de que ese momento único, deseado famélicamente, desde todas las edades, por la universalidad de las criaturas, dependía aún ahora y siempre de esos mismos Judíos, acreedores inexorables del Espíritu Santo, que interponían *oposición de derechos* sobre la Sangre de Cristo.

Los siglos habían fluido como el agua y las generaciones vivientes se habían apilado sobre las generaciones muertas. En vano se exhibían títulos o cédulas rubricados con esa preciosa Sangre y refrentados con la sangre de todos los Mártires; jamás se encontraba otra cosa que el rostro odioso de esos usureros del Consolador y la magnificencia de Dios permanecía cerrada.

En este sentido es que los Judíos, tan duramente oprimidos por los adoradores de la Cruz, hacían correr, en desquite, tantas lágrimas cristianas detrás de ellos y tan terribles lágrimas, que hubiera podido en verdad creerse que el Mar Rojo se había lanzado en su persecución... y por eso es que la Iglesia tenía el valor de rogar por ellos con un corazón destrozado.

XXIII

Los Judíos no se convertirán hasta que Jesús haya descendido de su Cruz, y precisamente Jesús no puede descender de ella hasta que los Judíos se hayan convertido.

Tal es el imposible dilema en que se retorcía la Edad Media como entre los brazos de un torno. De ahí que no cesaran de maldecir y exterminar a esos antagonistas abominables sino para arrastrarse a sus pies, suplicándoles, con sollozos, que tuvieran piedad del Dios sufriente.

No hay poema que pueda compararse con esa genuflexión insensata de todas las naciones ante un rebaño de brutos fangosos, para implorar *en Nombre* de la Sabiduría eterna en agonía:

"*¿Quid feci tibi, aut in quo contristavi te?*

¡Pueblo mío! ¿Qué te hice o en qué te contristé? Respóndeme.

"Porque te saqué de la tierra de Egipto, preparaste una cruz a tu Salvador...

"Porque te guié cuarenta años por el desierto y te alimenté con maná y te llevé a una tierra muy buena, preparaste una cruz a tu Salvador...

"¿Qué más debí hacer por ti que no haya hecho? Yo te planté como mi viña magnífica, que se volvió para mí muy amarga, pues abrevaste mi sed con vinagre y traspasaste con una lanza el costado de tu Salvador...

"Por ti flagelé a Egipto con sus primogénitos, y tú me entregaste para ser azotado...

"Yo marché delante de ti en la columna de nubes, y tú me condujiste al pretorio de Pilatos...

"Yo te sacié de maná en el desierto, y tú me diste bofetadas y golpes de vara...

"Por ti golpeé a los reyes de los Cananeos, y tú golpeaste mi cabeza con una caña...

"Yo te di el cetro real, y tú diste a mi cabeza una corona de espinas...

"¿Qué te hice, pues?..., oh pueblo mío... Yo te exalté con gran poder y tú me suspendiste en el patíbulo de la Cruz..."[43]

Imploración vana y rechazo insultante siempre idéntico. "¡Él puso su confianza en Dios. Pues entonces, que Dios lo salve ahora, si lo ama, ya que ese salvador de los otros pretendió ser su Hijo!" La amenaza del derrumbe de los cielos no hubiera podido arrancarles otra respuesta.

XXIV

La raza anatema, pues, fue siempre, para los cristianos, a la vez un objeto de honor y la ocasión de un temor misterioso.

Sin duda, el cristiano era parte del rebaño sumiso de la dulce y poderosa Iglesia, infalible e indefectible, en cuyo seno tenían la seguridad de no perecer; pero sabían también que el Señor no lo había dicho todo, que su revelación parabólica o similitudinaria era penetrable sólo hasta una escasa profundidad...

Sentía *allí* algo que no estaba explicado, que la misma Iglesia no conocía del todo y que podía ser infinitamente temible...

De no ser así, ¿por qué esos furores, esas súplicas?

Si alguien tenía la fuerza y la audacia de aventurarse hasta el borde del abismo, de inclinarse sobre el pavoroso embudo de los arcanos no develados, era para morir por el vértigo de sólo imaginar que Israel, tan "fuerte contra Dios" y que menospreciaba tanto las lecciones de Cristo, era, sin embargo, el *único*, tal vez, que había tenido verdaderamente el derecho y la desconcertante prerrogativa de exhalar —a partir del quinto milenio de la Catástrofe primordial— la quinta reivindicación del *Padrenuestro*: "¿Perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores?"

¿Qué deudas? ¿Qué deudores?

Puesto que los hijos de Jacob tienen por acreedor al Pobre —el Pobre que es Hijo de Dios—, ¿por qué no admitir que sean a su vez, en un sentido más misterioso, los acreedores de ese pródigo Espíritu Santo, cuyas Escrituras Jesús, con su muerte, habría dejado *protestar*?

Y esa misma muerte, obra de ellos, ¿no sería entonces, y por consecuencia, la bellaquería profunda y perfecta, la perversidad *en abismo* que la precisión litúrgica ha designado con el nombre muy particular de "perfidia judía"?

¿No se trataba, en efecto —para no salir de las comparaciones abyectas que convienen tan perfectamente al Dios de la abyecta humanidad—, de hacer *anticipos* al

Consolador para obligarlo a *pagar*, con una extremada usura, aunque fuera a veinte siglos de plazo, a expensas del doliente Cristo que continuaría sangrando y muriendo sobre el leño de oprobio, hasta que los exactores crueles consideraran haber percibido todos los intereses?

Porque la Salvación no es una broma de sacristanes polacos, y cuando se dice que costó la sangre de un Dios encarnado en la carne judía, eso quiere decir que ella ha costado *todo* desde los tiempos y desde las eternidades.

Recuérdese ese Padre que espera siempre, también El, y que espera mucho más que nadie, puesto que es el único que conoce el Fin.

La historia del Hijo pródigo es una parábola tan luminosa de su eterna Ansiedad beatífica en el fondo de los cielos, que se ha vuelto trivial y ya nadie la comprende.

Id a decir, si no, a los católicos modernos que el Padre del que se habla en el relato de San Lucas, que reparte la SUSTANCIA[44] entre sus dos hijos, es el propio Jehová, si es lícito nombrarlo por su Nombre terrible; que el hijo primogénito, que se mantuvo cuerdo y que "está siempre con él", simboliza, sin lugar a dudas, a su Verbo Jesús, paciente y fiel; y, en fin, que el hijo menor, aquél que viajó "a una región lejana donde devoró su sustancia con prostitutas", hasta el punto de verse reducido a guardar cerdos y a "desear henchir su vientre de las bellotas que comían esos animales", significa, muy seguramente, el Amor Creador, cuyo soplo es vagabundo y cuya función divina parece ser, en verdad, al cabo de seis mil años, alimentar a los cerdos cristianos, después de haber apacentado los puercos de la Sinagoga.

Agregad, si os divierte, que el Becerro gordo "que se mata, se come y con el cual uno se regala" para festejar el arrepentimiento del libertino, es aún ese mismo Cristo Jesús, cuya inmolación entre los "mercenarios" es inseparable siempre de la idea de emancipación y de perdón.

¡Intentad por un momento hacer penetrar esos símiles grandiosos, familiares cuanto más a algunos leprosos, en la pulpa untuosa y cataplasmática de nuestros devotos acostumbrados desde la infancia a no ver en el Evangelio otra cosa que un edificante tratado de moral, y escucharéis clamores muy bonitos!

XXV

No tengo, ciertamente, motivo para suponer que los cristianos de la Edad Media poseyeran, en general, tan transcendentes percepciones acerca de Dios y de su Palabra. Pero, como no habían visto el siglo XVII ni la Compañía de Jesús, eran simples y cuando no creían con un alma amorosa, creían aun así con un corazón trémulo, como está escrito de los demonios,[45] y eso bastaba para que por lo menos adivinaran algo, para que sus temores y sus esperanzas llegaran más allá de los horizontes de dehesa entrevistos por las soñolientas reses de la piedad contemporánea.

"No es en broma que te amé", oyó un día la visionaria sublime de Foligno. Esta palabra ingenua cuenta la historia de muchas centenas de millones de almas.

La religión no era risible entonces y la Vida divina percibida por doquier era, para esas gentes simples, la cosa más seria, más perentoria.

En el Evangelio se habla de cierto Simón de Cirene a quien los Judíos obligaron a llevar la Cruz con Jesús que sucumbía bajo su peso. La tradición nos dice que era un hombre pobre y compasivo, que inmediatamente quiso hacerse cristiano para tener el derecho de llorar sobre sí mismo recordando a la Víctima cuya ignominia había tenido la gloria de compartir.

¿No os parece, como a mí, que tal asistente del Redentor mortificado es una evidente prefiguración de esa Edad Media llena de patíbulos y de basílicas,[46] de tinieblas y de espadas sangrantes, llena de sollozos y de plegarias, que durante el lapso de mil años cargó sobre sus hombros todo lo que pudo de la inmensa Cruz, caminando así por los negros valles y sobre las colinas dolorosas, criando a sus hijos para la misma angustia y sin tenderse sobre la tierra hasta que éstos habían crecido lo suficiente para relevar fácilmente con su compasión la propia?

¡Prodigiosa, infatigable resignación!

> Sin pan a veces, nunca con reposo,
> Su mujer, sus hijos, los soldados, los impuestos,
> Los acreedores y las prestaciones
> Le pintan el retrato cabal de un desdichado.
> Llama a la muerte. Ella viene sin tardar,
> Le pregunta qué se ofrece:
> —Es para que me ayudes
> *A cargar nuevamente* este Leño...[47]

La Fontaine se equivocó. No era un haz de leña lo que los leñadores pedían a la Muerte que les ayudara a cargar otra vez sobre sus hombros.

Era el LEÑO de la Salvación del mundo, la "Esperanza única" del género humano, que los Judíos los obligaban despiadadamente a llevar.

Ellos no decían nunca que no, por mucho que estuvieran exterminados de fatigas, envueltos en una perpetua bruma de miserias, y si a veces se rebelaban contra los pérfidos, era, como he dicho, porque estos se negaban a poner fin a las Languideces de Cristo; ¡sentimiento de una ternura inefable que nadie comprenderá jamás!

XXVI

Cierto es que los Circuncisos mismos están condenados a llevar la Cruz desde hace diecinueve siglos, pero de muy distinta manera.

Dije antes que los Judíos de la Edad Media, perseguidos a la vez por todas las jaurías de la indignación o de la generosidad cristianas, tenían aún el recurso de oponerles, echando espumarajos, el *Signo* terrífico desenterrado de entre los huesos del primer Caín, en virtud del cual nadie podía exterminarlos con la espada de la Cólera o con la espada de la Dulzura sin ser castigados *siete veces*,[48] es decir, sin exponerse a la represalia infinita del Septenario omnipotente a quien los cristianos llaman Espíritu Santo.

Ahora bien, el signo con el cual fue marcado el Patriarca de los asesinos y que Moisés no tuvo autorización para revelar, muy bien pudo haber sido el Signo de la *Cruz*, si tenemos como regla cierta la inspiración perpetuamente reiterativa de los Textos sagrados.

Esta historia maravillosa de Caín, de la cual los moralizantes excogitadores de exégesis sólo han sacado la conclusión de que está mal degollar al propio hermano, da, en unos pocos versículos de una concisión estremecedora, el itinerario completo de la Voluntad divina explícitamente declarada en los setenta y dos libros sobrenaturales cuyo conjunto constituye la Revelación.

No existe en la Escritura una condensación más prodigiosa. Hasta el punto de que los nombres de Abel y Caín, *confrontados*, forman una especie de monograma simbólico del Redentor:

Agnus	*Bajulans*	*Ego*	*Lignum,*
Crucis	*Amanter*	*Infamiam*	*Nobilitavi*[49]

Etc., etc.

Podría multiplicarse hasta el infinito este juego de iniciales, que hacía las delicias de los maestrescuelas de otros tiempos.

Pero se trata aquí de un punto central, del eje de las parábolas futuras, del cubo de las Ruedas de Ezequiel, y si se quiere hablar en serio de esos dos primeros hijos de Adán, que están en el alba de los antagonismos humanos, todas las Ideas esenciales se precipitarán lanzando alaridos...

Baste observar que el Señor, *no pudiendo hablar sino de Sí mismo*, está necesariamente representado al mismo tiempo por el uno y el otro, por el victimario y por la víctima, por ésta, que no tiene guarda, y por aquél, que no es "guarda" de nadie.

El inocente Abel, pastor de ovejas", muerto por su hermano, es una evidente alegoría de Jesucristo; y el fratricida Caín, maldecido por Dios, errante y fugitivo sobre la tierra, es otra no menos cierta, puesto que, habiéndolo asumido todo, el Salvador del mundo, es, a la vez, la Inocencia misma y el *Pecado* mismo, según la expresión de San Pablo.[50]

La aventura del Pródigo, rememorada hace un instante, no es, en el fondo, sino una de las innumerables versiones de esta primera aventura de la humanidad.

Es verdad que el compañero de los puercos no mató a su hermano, pero éste es, sin embargo, inmolado bajo la apariencia del Becerro gordo, y el bienvenido porquerizo recibe —también él— de la mano del Padre y Señor, algunos *signos* misteriosos de una muy extraña solicitud...

En la inmensa selva penumbral de las Asimilaciones escriturarias, se repite siempre la misma historia y la trama infinitamente complicada del mismo secreto.

Bajo el impulso de tan insólitos pensamientos, decir que los Judíos están marcados con la Cruz tanto como los cristianos y tanto como pudo estarlo el Fratricida, es arriesgar, cuanto más, una Perogrullada —escandalosa, convengo en ello, como todas las Perogrulladas.

¿No vemos, en efecto, que al cumplir lo que podía ser imaginado como más idéntico a la carnicería del viejo Caín, ellos determinaron el Cristianismo, tan imposible sin ellos como el "Clamor de la sangre de Abel" sin el primer asesinato? Así como los cristianos llevan la Cruz en resalto sobre sus pechos o en los frentes de sus tabernáculos, ellos la llevan en hueco en sus almas devastadas y en las cavernas peligrosas de sus Sinagogas.

Digan lo que digan y hagan lo que hagan, no pueden dejar de ser el entalle del Sello de la Redención.

He aquí por qué su repugnante aspecto es más demostrativo que el de los mejores cristianos, que pueden tan fácilmente alterar —por propia voluntad— el relieve de la Efigie salvadora.

Esta impronta de labios abiertos, ensanchada como el precipicio del Caos, por la dilatación ecuménica del Catolicismo, ellos intentaron colmarla rellenándola con dinero, y no han logrado sino dar a este cáncer terrible la apariencia de un astro lívido, haciéndose ellos mismos enteramente semejantes a espejos de concupiscencia y de muerte.

XXVII

¿Osaré yo ahora, aunque sea con timideces de paloma o prudencias de Serpiente, corriendo el riesgo de pasar por un miserable fomentador de sofismas heterodoxos, hablar del conflicto adorablemente enigmático entre Jesús y el Espíritu Santo?

Hablé ya de Caín y Abel, del Hijo Pródigo y de su hermano, como hubiera hablado del mal Ladrón y del buen Salteador, que tan extrañamente los evocan.

Hubiera podido recordar asimismo la historia de Isaac e Ismael, de Jacob y Esaú, de Moisés y el Faraón, de Saúl y David, y cincuenta otras menos populares, donde la Competencia mística de los Primogénitos y el Segundogénito, decisiva y *sacramentalmente* promulgada en el Gólgota, fue notificada a todo lo largo de las edades en el modo profético.

Los hermanos anatematizados o perseguidores representan siempre al Pueblo de Dios *contra* el Verbo de Dios. Es una regla invariable y sin excepción que la Eternidad no cambiaría.

Ahora bien, el Pueblo de Dios es el lamentable pueblo de los Judíos particularmente librados al Soplo del Sabaoth que tantas veces los hizo resonar como las arpas de los bosques seculares.

Israel está, pues, investido, por privilegio, de la representación y de no se sabe qué muy oculta protección de ese Paráclito errante, del cual fue el habitáculo y encubridor.

Para quien no se halla desprovisto de la facultad de contemplación, separarlos parece imposible, y cuanto más profundo es el éxtasis, más unidos aparecen. Esto termina por asemejarse, en la perspectiva de los abismos, a una especie de identidad.

Pero he aquí algo singular. La Cruz representa también al Espíritu Santo. ¡Es el Espíritu Santo mismo!

"¡La Tierra sabrá un día, para agonizar de espanto, que ese Signo era mi Amor, vale decir, el ESPIRITU SANTO oculto bajo un disfraz inimaginable!..."[51]

La Cruz es un Signo esencialmente Septenario.

En consecuencia, los Judíos, tan prodigiosamente armónicos para el Espíritu Santo, cuya voz *judía* se escucha perpetuamente en el contrabajo de nuestras liturgias, porque ese Espíritu sopló sobre ellos como el huracán: los Judíos dan precisamente la Cruz al Verbo de Dios, para que el Amor abrumador esté sobre El en su forma simbólica más perfecta y más dura.

En esta Cruz, por la cual los Siete Días se afligen, clavan fuertemente al mismo Verbo de Dios que es el pobre Jesús, como los bárbaros campesinos clavan el ave de la Sabiduría en la puerta de su casa.

Lo clavan en forma potente para que no pueda descender sin su permiso.

Siete golpes de martillo para la Mano derecha, Siete para la Mano izquierda y Siete más para la espantosa punta astillada que traspasa los dos Pies del Buen Pastor, para que se complete el número significativo de *veintiuno*, que fue el de los años del irrisorio Sedecías, el del Nombre magnífico,[52] aquel que "no se ruborizó ante el rostro de Jeremías" cuando subió al trono mancillado de Jerusalén, cuyo triste pueblo iba a ser hecho cautivo.

Pero eso no es todo. La Cruz es innoble, y hace al Verbo de Dios innoble como ella.

La Cruz es loca y el Verbo de Dios, por voluntad del pueblo hostil, se convierte en el Esposo de su demencia.

La Cruz es débil, capaz sólo de torturar, y la todopoderosa PALABRA encarnada del "Dios de los Dioses", acostada en sus brazos, se torna débil como ella, incapaz de movimientos y verdugo de los que le son más caros, que deberán "configurarse" a su suplicio...

¡Ah, si pudieran ser separados algún día! Pero sólo los Judíos tienen el poder de abrogar la ley de tormento que dictaron, *sin saber lo que hacían*, por una asombrosa impulsión de Abajo.

La gloria de esa Palabra que ellos desconocieron y el advenimiento del Amor, tan anunciado por sus profetas, no pueden llegar juntos sino el día en que Jesús haya cesado de estar en la Cruz, y eso depende exclusivamente de la Voluntad desconocida que suscitó la malicia de aquéllos.

Pero era un millón de veces necesario clavarlos pre-

viamente el uno al otro con crueldad, para que así fueran milagrosamente certificados, en el futuro, los *imposibles* esponsales de los dos Testamentos. . .

Algunos relámpagos más rápidos que la luz: he ahí todo lo que podemos esperar. La Revelación es un firmamento muy pálido, oscurecido por montañas de nubes tenebrosas de donde a veces sale, para volver a hundirse de inmediato, la extremidad del brazo del rayo.

En cuanto al Sol, no ha podido todavía reponerse de su emoción del Viernes Santo, y nosotros sabemos que las "iotas o los puntos" no perdonan, que son tan implacables y se dejan penetrar tan poco como los apólogos o las oraciones más grandilocuentes de esa Escritura sellada Tres y Cuatro veces, de la cual tantos cristianos han imaginado tan confortables interpretaciones.

XXVIII

Sé muy bien hasta donde debe parecer absurdo, monstruoso y blasfematorio suponer un antagonismo en el seno mismo de la Trinidad; pero no es posible *presentir* de otro modo el inexpresable destino de los Judíos, y cuando se habla amorosamente de Dios, todas las palabras humanas parecen leones que se han vuelto ciegos y que buscaran una fuente en el desierto.

¡Se trata, a no dudar, de una rivalidad que puede ser concebida por los hombres!

Todas las violaciones imaginables de lo que se ha convenido en llamar la Razón pueden aceptarse de un *Dios que sufre*, y cuando se sueña en lo que es necesario creer para ser apenas un mísero perro cristiano, no es un gran esfuerzo conjeturar por añadidura "una especie de impotencia divina, *provisionalmente* concertada entre la Justicia y la Misericordia con miras a una inefable recuperación de Sustancia dilapidada por el Amor".[53]

Puesto que desde el comienzo de la vida se nos enseña que fuimos creados a imagen y semejanza de Dios, ¿es tan difícil presumir buenamente como otrora, que en la Esencia impenetrable debe haber algo correspondiente a nosotros, *sin pecado*, y que la sinóptica desoladora de los desórdenes humanos no es sino un reflejo tenebroso de las inexpresables conflagraciones de la Luz?

Si existe en el mundo un hecho notorio, verificado por la experiencia más rectilínea, es la imposibilidad de consociar y atalajar eficazmente el Amor con la Sabiduría. Los dos incompatibles caballos de tu coche fúnebre se devoran mutuamente desde siempre, ¡oh idéntica Humanidad!. . . El que pueda entender que entienda, pero seguramente es ahí donde se esconde el Secreto de Dios.

Y he ahí que en este momento viene a mí, desde el fondo de los hipogeos de la memoria, un apólogo sublime de Ernesto Hello sobre la Justicia y la Gloria, reduplicativas denominaciones de esos antagonismos eternos.

Esta *parábola* asombrosa que acaso jamás fue escrita y que verosímilmente su autor no hubiera osado publicar, la comunico de buen grado, casi tal cual me la contó él mismo algunos años antes de morir.

El Juez llega a su hora, que nadie conoce. Al acercarse él, los muertos resucitan, las montañas tiemblan, los océanos se desecan, los ríos se disipan, los metales entran en fusión, las plantas y los animales desaparecen; las estrellas, que han acudido desde el fondo de los cielos, trepan unas sobre otras para asistir a la Separación de los buenos y los malos. El terror humano va más allá de lo que puede ser pensado.

—Tuve hambre, y no me dísteis de comer; tuve sed, y no me dísteis de beber; era peregrino y no me recogísteis; estaba desnudo y no me vestísteis; estaba enfermo y cautivo y no me visitásteis. . .[54]

Es todo el Juicio, espantosamente infalible, espantosamente sin apelación.

Por fin, un hombre se presenta, un ser horrible, negro de blasfemias y de iniquidades.

Es el único que no ha tenido miedo.

Es éste, y no otro, el que fue maldecido con las maldiciones del cielo, maldecido con las maldiciones de la tierra, maldecido con las maldiciones del abismo de abajo. Es aquel por quien la maldición descendió hasta el centro del globo, para encender allí la cólera que debía dormir hasta el Día de la suprema Audiencia.

Es el que fue maldecido por los gritos del Pobre, más terribles que el rugido de los volcanes, y los cuervos de los torrentes han afirmado a los guijarros rodados en el lecho de los ríos, que había sido verdaderamente maldecido por todos los soplos que pasaban sobre los campos en flor.

Fue maldecido por la blanca espuma de las olas exaltadas en la tempestad, por la serenidad del cielo azul, por la Dulzura y el Esplendor, y maldecido, en fin, por el humo que sale de las chozas a la hora de la comida de la gente muy humilde.

Y como si todo eso fuera nada aún, fue maldecido, en su infame corazón por AQUEL que tiene necesidad, *eternamente* necesidad, y a quien jamás socorrió.

Acaso se llama Judas, pero los Serafines, que son los más grandes de los Angeles, no podrían pronunciar su *nombre*.

Tiene el aire de marchar en medio de una columna de bronce.

Nada lo salvaría. Ni las súplicas de María, ni los brazos en cruz de todos los Mártires, ni las alas desplegadas de los Querubines o de los Tronos. . . ¡Está pues, condenado, y con qué condenación!

—*¡Apelo!*— exclama.

¡Apela!. . . Ante esta palabra inaudita, los astros se extinguen, los montes descienden bajo los mares, la Faz misma del Juez se oscurece. Sólo la Cruz de Fuego ilumina los universos.

—¿Ante quién apelas tú de mi Justicia?— pregunta a ese réprobo Nuestro Señor Jesucristo.

Es entonces cuando, en el silencio infinito, el Maldito profiere esta respuesta:

—*¡Apelo* DE TU JUSTICIA ANTE TU GLORIA!

XXIX

Entre todos los prejuicios u opiniones congénitas a los cuales se adapta la muchedumbre, no existe nada tan fuertemente remachado en el alma cristiana como el lugar común architrivial que consiste en explicar la famosa codicia judía y el instinto de mercantilismo universal del pueblo errante por un riguroso decreto que lo castigaría así por haber traficado con su Dios.

Incontestablemente, a partir de la venta de Cristo, donde ese instinto se desencadenó, los judíos quedaron fijados en su infidelidad, exactamente en el punto matemático en que se consumaba innoblemente su vocación de depositarios de las profecías; del mismo modo que todos los hombres, según la Teología, están irremisiblemente amarrados a la circunstancia precisa del pecado del cual son impenitentes, cuando la muerte viene a sorprenderlos allí.

No he dicho jamás otra cosa y hasta creo haber entreabierto bastante sobre los lugares oscuros esta lívida puerta de lo Irrevocable.

Pero el "Gusano" de su condenación los roía en *su interior*, mucho tiempo antes cuando apareció. Porque

la esencia de las cosas no se desvía, los más atroces perversos no tienen el poder de suplantar su propia naturaleza y sería contrario a las disposiciones indeclinables de Dios que los Judíos no hubieran sido siempre, *sustancialmente*, eso que se los ve ser hoy, y ello desde el origen, hasta en los flancos de Abraham que los engendró a todos.

La inmensidad de ese Nombre, bendito por sobre todos los nombres, y la imponente santidad del Patriarca nada pueden en ese sentido.

Pero, ¿qué digo? ¿No dan precisamente ellas, para pavor del pensamiento, cierta medida apreciable de la caída en torrente de sus innumerables hijos, que no cesan de dar tumbos a través de la historia humana, rebotando contra todas las paredes sonoras?

En ese tabernáculo sublime que se llama por la eternidad el "Seno de Abraham" debió existir, desde el primer momento, en estado de indefinible germen, la horrible cizaña de maldición y de asco que cultiva exclusivamente, con tanto celo, la posteridad cadavérica de "El Llamado" de Jehová.

En otros términos, aquel que fue designado el "Amigo de Dios para siempre" y que no tuvo jamás su "semejante en gloria", debía llevar dentro de sí —bajo las especies de la luz— toda la perrería de las usuras y de las cambalacherías de las cuales su lejana descendencia, repudiada por el género humano, habría de subsistir en los tiempos futuros.

La admirable negociación de la amnistía de Sodoma en el capítulo XVIII del *Génesis*, es un aplastante ejemplo de ello.

Séame permitido, pues, para descargar definitivamente mi alma, citar aquí una paráfrasis un poco más que extraordinaria. . .

El autor, cuyo anónimo he prometido respetar y que es, creo —al mismo tiempo que un pestífero— el último fervoroso de la alta exégesis de los viejos días, aparece aquí como un intratable especulativo *de Absoluto*, no consintiendo en desplazarse un sólo instante de este punto: que Abraham es absolutamente el *Padre* del Hijo de Dios, por María, y que es en nombre de la Virgen Madre que le es preciso hablar. . .

Quede bien entendido que esta página se ofrece como esos caracteres en relieve que sirven para la educación literaria de los jóvenes ciegos.

Los lectores de tacto lúcido encontrarán en ella, con seguridad, una singular prueba de la *judeidad* del Patriarca, que regatea paso a paso —como un Marrano de Argel o de Varsovia regatearía un sucio harapo— el muy justo aplacamiento de su Señor encolerizado.

¡Misericordiosa, adorable judeidad de los comienzos, cuando no existía todavía ni siquiera el nombre de los Judíos y los cabritillos de los pastores podían exultar en colinas llenas de perfumes y de incensarios, que no había profanado la abominación del Pueblo de Dios!

XXX

LA PRIMERA ESPECULACION JUDIA

El clamor de Sodoma y Gomorra se ha multiplicado, dijo el Señor, y el pecado de ellos se ha agravado en extremo.[55]

Esta palabra fue dirigida *confidencialmente* a Abraham, a continuación de la promesa de un Hijo, en quien todas las naciones de la tierra serán bendecidas. Promesa que hizo reír a la anciana Sara "detrás de la puerta del tabernáculo", como había hecho reír, algunos días antes, al centenario Abraham.

La risa es muy rara en la Escritura. Abraham y Sara, esos dos antepasados de la dolorosa MARIA, Madre de las Lágrimas, son los encargados de inaugurarla, y esta circunstancia misteriosa es de considerar, hasta tal punto que el nombre de la primera rama del roble genealógico de la Redención, en el momento en que este árbol sale de la tierra, es precisamente Isaac, que significa *Risa*.

Cuando el aire vibra aún con esa risa sorprendente, entonces es el momento en que Dios cuenta a su Patriarca el clamor de las ciudades culpables y comienza la sublime historia de los Cincuenta Justos.

La belleza infinita de ese pasaje impone tanto respeto y tan temblorosa admiración, que parece casi imposible esperar que no se blasfemará al intentar comentarlo.

Hay que recordar que nos hallamos en el origen de todo, y que el Pueblo elegido, vale decir, la Iglesia militante, acaba de ser convocado.

Abraham, *el Padre elevado de la muchedumbre*, el Hombre único, de quien Noé no era más que la figura, y en cuyo Seno las almas vivientes de los justos deben un día guarecer su gloria; Abraham ofrece la hospitalidad de su tienda a las Tres Personas divinas que se le aparecieron en el valle de Mamre, a la hora del gran "fervor" del día.[56]

En su celo por servirles, el Abuelo de María multiplica los símbolos y las figuras, y, después de una serie de actos que hacen pensar en el Sacrificio de la Misa, termina por *quedarse de pie* cerca de ellos, DEBAJO DEL ARBOL, muy cerca de ellos.

Es la hora de la renovación de la Promesa. El Señor volverá en el tiempo marcado, y Sara, la habitante del tabernáculo, tendrá un Hijo. Moisés, David, Salomón y los diecisiete Profetas de la ley de espera, no tendrán ya otra cosa que hacer, en adelante, sino repercutir en ecos este anuncio beatífico del nacimiento del *verdadero* Hijo de Abraham, que será el Salvador de los otros.

Después de semejante don, en el cual la Ternura infinita, por así decirlo, se agotó, el mismo Señor "no puede" ya ocultar nada a aquel que ama, y le hace conocer su terrible designio de arrasar Sodoma y Gomorra, cuyo *clamor* ha subido hasta él.

La especie de metonimia escrituraria empleada aquí para expresar la enormidad inaudita del pecado que Dios va a castigar, deja en el pensamiento una singular impresión. Parecería que el crimen tiene una voz como la inocencia, y que la abominación de Sodoma *grita* como la sangre de Abel.

—Yo descenderé— añade el temible Interlocutor —y veré si sus obras responden al clamor que ha llegado hasta mí; quiero saber si es o no es así.

Estas últimas palabras son una provocación inefablemente paternal a la plegaria audaz que vendrá luego. Lo que el Señor quiere *ver*, sobre todo, es la humildad de su servidor, humildad que resplandecerá más cuanto más apremiantes sean sus súplicas, y, en apariencia, más temerarias. Para eso *desciende*, y ese prodigio de su Gracia es lo que quiere testimoniarse a sí mismo.

Para sentir la sublimidad de esta escena no está demás pensar en lo que Jesús expresa tan profundamente cuando habla del "Seno de Abraham".[57] El Patriarca lleva en sí a Jerusalén, y suplica con toda la fuerza de la Bendición universal que acaba de recibir, proyectando así esta parábola infinita de proféticos éxtasis que comienza en él, y que, después de franquear toda la *peregrinación* de Jacob, termina con esplendor en el último versículo del "Magnificat".

Sodoma es la ciudad del Secreto, y Gomorra la ciudad de la Rebelión.[58] Ambas parecen representar dos formas desconocidas del atentado contra el Amor, con agravación especial para la primera, en favor de la cual

Abraham intercede particularmente, como si la salvación de los rebeldes dependiera del perdón acordado a los clandestinos y a los idólatras.

Como María no debía hablar más que *seis* veces en el Evangelio, Abraham, encargado de figurar la Intercesión de esta Madre de los vivientes, sólo pedirá SEIS veces gracia para los culpables, y la pedirá, no para que el crimen sea perdonado, sino para que "el justo no sea envuelto en el castigo del impío".

—Si hay CINCUENTA justos en la ciudad, en la verdadera Ciudad que será el Corazón de vuestra Madre, ¿no perdonaréis? *Cincuenta* codos hacían todo el ancho del Arca donde la raza humana fue salvada.[59] No, en verdad, no es posible que hagáis eso: que exterminéis al justo con el impío, y que el inocente sea tratado como el culpable. Eso no sería digno de vos que juzgáis toda la tierra. No, no podéis, de ningún modo, ejecutar un juicio así.[60]

—Perdonaré por causa de ellos, pronuncia el Señor.

Abraham se repliega sobre sí mismo. Considera que no es más que "ceniza y polvo", pero en fin, ya que ha comenzado, ¿por qué no seguirá hablando a su Señor?

—¿Y si faltaran cinco, aventura, para que haya cincuenta justos? ¿Destruiríais toda la ciudad porque no hubiese en ella sino CUARENTA Y CINCO justos?

El Señor considera, a su vez, que siendo omnipotente puede aniquilarlo todo, pero que harán falta *cuarenta y cinco* columnas perfectamente rectas y magníficas para sostener la cúpula del palacio místico de Salomón,[61] y promete no destruir a la ciudad si encuentra en ella cuarenta y cinco justos.

Abraham habla una tercera vez.

—Y si no hay más que CUARENTA, ¿qué haréis? Sí, ¿qué haréis Señor? El Diluvio duró *cuarenta* días y otras tantas noches, al cabo de los cuales cerrasteis las fuentes del abismo; vuestro pueblo está predestinado a lamentarse *cuarenta* años en el desierto, antes de llegar a la región de su deseo; Ezequiel, el vidente de vuestra gloria y ujier de vuestros Evangelistas, anunciará dentro de algunos siglos la asunción por parte vuestra de la iniquidad de Judá durante los *cuarenta* días de vuestro ayuno.[62] ¿Qué haréis de Sodoma si descubrís tantos justos como veces está contenida vuestra incomunicable Unidad divina en el número simbólico de la Penitencia?

—Por consideración a los cuarenta, consiento en no castigarla.

—No os indignéis, os ruego, recomienda el Patriarca, si hablo otra vez. ¿Qué sucederá si no hay más que TREINTA? Recordad que el Arca, que llevaba en sus entrañas la Reconciliación,[63] sólo tenía treinta *codos* de altura.[64] Fuísteis vos mismo el que dísteis esa medida al justo Noé, y ése será precisamente el número miserable de las piezas de plata que servirán un día para compraros para el Sacrificio, cuando haya en el mundo una total penuria de holocaustos capaces de apaciguaros.

—Nada haré, respondió inmediatamente el Señor, si encuentro aquí el número de treinta.

Insistir más es evidentemente temerario. Un hombre de gran discreción y de fe módica se detendría allí. Sin embargo, Abraham espera todavía. Se dice, como David, que no es posible que Dios se despoje de su misericordia, que se olvide de tener piedad, y que aprisione su clemencia en su furor.[65] Entonces, este hombre de todos los *comienzos* se resuelve.

—Puesto que comencé una vez, hablaré aún a mi Señor. Si no se encontraran más de VEINTE. Si aconteciera que no hubiese más que veinte hijos verdaderamente fieles en el corazón de la Madre que debo daros un día. Si el atrio de vuestro Tabernáculo estuviera sostenido sólo por *veinte* columnas de bronce con capiteles de plata cincelada,[66] ¿vuestra Morada Inmaculada se desplomaría por ello. . .? Y eso no es todo, Señor. Sabéis que seréis vendido una segunda vez a los madianitas,[67] vale decir, a gente de justicia, en la persona de mi bisnieto José, y que en esta circunstancia seréis comprado sólo por *veinte* piezas de plata, porque hay que venderos a cualquier precio ¡oh Dios mío!

—Por deferencia al número veinte, no mataré, dijo el Señor.

La Escritura llama a Abraham el "predilecto" de Dios. . . Le queda una última plegaria sobre el corazón. Es preciso que la diga, y es tanto más difícil cuanto es absolutamente semejante a las otras. Pero, después de todo, ¿no es de él de quien debe salir un día Aquella cuyas entrañas y pechos serán llamados bienaventurados? Con tal título, puede osarlo todo.

—Os suplico—dice—que no os encolericéis si hablo todavía una vez, una sola vez. ¿Qué decidiréis si encontráis DIEZ justos en ese lugar. . .? ¿No ha de llegar un día en que *diez* hombres, en efecto, "diez hombres de todas las lenguas", llegados para buscar la Faz de Dios, se asirán al ruedo del *Hombre Judío* y le dirán: "Queremos ir contigo, porque Dios es tu compañero. . .?[68] ¿Esos diez hombres son tan necesarios para vuestros designios como los Diez Mandamientos de la Ley que escribiréis con vuestra mano en el Sinaí formidable?

En el luminoso crepúsculo de su oración de profeta, el Patriarca entrevé, sin duda, a esos diez forasteros del fin de los fines. . . ¡Pero si con todo, se encontraran en Sodoma, ciudad del misterio!. . . ¡el Señor se vería por cierto forzado a perdonar!

Y perdona, en efecto, comprometiéndose a no destruir la ciudad si esos diez justos se encuentran allí.

Aquí termina el diálogo de la Omnipotencia vengadora y la Omnipotencia suplicante.[69] El Señor, vencido *seis* veces, se marcha y deja de hablar a Abraham, como si temiera ser vencido una *séptima* y no poder luego "reposarse" en su justicia.

XXXI

Tales son los Judíos, los Judíos auténticos, semejantes en todo a aquel Natanael visto debajo de la emblemática higuera, que hacía decir, pese a todo, a Aquel que se llamó la Verdad: "He aquí un israelita *verdadero*, SIN FICCION".[70]

Tales plugo a Dios formarlos en su origen, y tal no temió configurarse El mismo por amor, en cuanto Hijo de Abraham según la carne, pasible y mortal.

He renunciado demasiado, hace ya mucho tiempo, a no desagradar para que me detenga ahora el temor de congestionar a algunos sacristanes fogosos diciendo que Nuestro Señor Jesucristo debió cargar también eso como todo el resto, es decir, con una exactitud infinita.

Sin volver a hablar del gran Holocausto que fue evidentemente la "especulación" más audaz que un Israelita haya concebido jamás, no sería muy difícil encontrar en lo *exterior* de las palabras infinitamente amables y sagradas del Hijo de Dios cierto vínculo de familia con el eterno espíritu judaico del que borbotea la Gentilidad.

El Mayordomo infiel, por ejemplo, ¿no es elogiado precisamente *por su fraude* y la inaclarable conclusión de Jesús no es, acaso, el precepto formal "de hacerse amigos con las riquezas de iniquidad?[71]

Es, en suma, la tradicional recomendación de despojar y fe-mentir, antiguamente notificada a los seis mil hebreos del Exodo que se marcharon de Egipto cargados de tesoros tomados en préstamo para no devolverlos, ayudados en esto por el Señor mismo, que los protegió en su huida.[72]

Identidad perpetua en la profundidad de esos Textos santos, cuyo sentido literal escandaliza a tantos malhechores y cuya sublime interpretación por los símbolos es para siempre inaccesible a todos los escrofulosos.

Uno tiene la impresión de caer en un abismo cuando piensa que la palabra *Egipto* —"Mizraïm" en hebreo— significa literalmente *Angustia o Tribulación*; que el primer José, vendido por sus hermanos, tan claramente figurativo del Verbo hecho carne y que fue obedecido por todo ese reino salvado por él del hambre, "fue llamado en lengua egipcia Salvador del mundo",[73] y que, *por consiguiente*, Jesús mismo, el "consumidor" o concentrador hipostático de las profecías y de los símbolos, exclusivamente venido de su Padre para reinar sobre el universal Dolor, no hizo otra cosa, después de todo, cuando se evadió por el oprobio de su suplicio, que llevarse los tesoros de angustia hereditaria y las economías de tribulaciones que había tomado en préstamo, para no devolverlos jamás, a todos aquellos que habían tenido confianza en él.

Después de la desaparición de ese Fallido[74] adorable de la desesperación, los Judíos, que acababan de crucificar en Su Persona, "sin saber lo que hacían", *la conciencia misma de su Primogenitura*, continuaron, no obstante, el Instinto de la Raza, que la Encarnación milagrosa había amalgamado de manera tan potente —aunque tan en vano para ellos— con la Voluntad divina. . . Y ya no quedó en sus manos otra cosa que ese pobre Dinero masacrado que debía reemplazar a su Mesías.

XXXII

Pero ese instinto de mercantilismo y de trapacería, despojado de sus atinencias misteriosas, no era ya entonces sino una pendiente que se despeñaba hacia los lugares muy bajos de la avaricia y la concupiscencia.

La palabra "suplantación" del pobre coloso Esaú, ante quien Jacob, fuerte contra Dios solo, jamás dejó de temblar, y el despojo universal de los Egipcios, se convirtieron en funciones triviales, inadecuadas para prefigurar otra cosa que el Castigo definitivo, cuya *forma*, ignorada empero, será tal, que aquel que la conociera por confidencia del Espíritu Santo, sabría, seguramente, el indescifrable secreto del desenlace de la Redención.

Indetenibles en su caída, rodaron todo lo que pudieron hasta el más ínfimo peldaño de la Escalera de los Gigantes de la ignominia.

No habiendo retenido de su patrimonio soberano otra cosa que el Simulacro del poder, que es la Plata, este metal infortunado se convirtió en una inmundicia entre sus garras de aves de los muertos, y exigieron que *trabajara* a su servicio en el embrutecimiento del mundo entero.

En el temor de que este servidor exclusivo se les escapara, lo encadenaron ferozmente, y se encadenaron a él con cadenas monstruosas que daban siete vueltas a sus corazones, empleando así su despotismo bravío para convertirse ellos mismos en sus esclavos.

Y el alma de los pueblos, a la larga, se enmugreció de su pestilencia.

Puesto que habían esperado más de dos mil años una oportunidad para crucificar al Verbo de Dios, bien podían seguir esperando diecinueve veces cien años a que una colosal explosión de la Desobediencia hubiera transformado en puercos a los adoradores de esa Palabra dolorosa para que al menos la piara del "Hijo Pródigo" no faltara a ese Israel que había disipado su *sustancia*.

¡Y en efecto, se ha convertido tan completamente en ese pastor!

Las naciones cristianas renegadas, invadidas por la lepra blanca de su sucio dinero, le obedecen, y los mercenarios potentados, que descendieron humildemente de sus viejos tronos, se revuelcan a sus pies, en sus deyecciones.

Así queda cumplida, en lo absoluto de la irrisión y del sacrilegio, la literal profecía del *Deuteronomio*: "Prestarás a interés a muchos y no pedirás préstamo a ninguno. *Dominarás a muchas naciones y ninguna te dominará a ti*".[75]

Ese imperio de la plata, que hace fruncir el ceño de indignación al *blanco* vicario de Cristo y que se me aparece —creo que harto lo he dicho— como un insondable arcano, es aceptado a tal punto por la descendencia católica de los sublimes desinteresados de la Edad Media, que aquellos que sueñan con la humillación de los Judíos se ven forzados a pedirla en nombre del propio fango, vencido por la cloaca superior de esos verminosos extranjeros.

Sólo los amantes de la Pobreza, los buenos menesterosos de la penitencia voluntaria —si alguno queda aún— tendrían acaso el derecho de execrarlos por haber oxidado con plata el viejo oro purísimo de los tabernáculos vivientes del Espíritu Santo; por haber innoblemente amalgamado su alma sórdida con el alma generosa de las naciones sin perfidia que los Santos habían formado "como las abejas forman los panales de su miel"; por haber; en fin y sobre todo por haber —con menosprecio de las Normas eternas y por medio de una espantosa dilatación de la Envidia— sugerido entre los pueblos cristianos la sustitución de los Mandamientos del Señor por los mandamientos fratricidas del Mal Pobre.

Porque es indudable que han hecho bajar diabólicamente el nivel del hombre en este último siglo en que su poder de envilecer ha resplandecido tanto.

Fue por medio de ellos como se instauró la moderna concepción del Fin de la vida y flamea el crapuloso entusiasmo por los Negocios.

Es por medio de ellos como esa álgebra de vileza que se llamó el *Crédito* ha reemplazado definitivamente al antiguo *Honor*, con el cual se contentaban las almas caballerescas para cumplirlo todo.

Y como si ese pueblo extraño, condenado, pase lo que pase, a ser siempre, en cierta forma, el Pueblo de Dios, no pudiera hacer nada sin dejar traslucir de inmediato algún reflejo de su eterna historia, la PALABRA viviente y misericordiosa de los cristianos, que bastaba antaño para las transacciones equitativas, fue nuevamente *sacrificada*, en todos los negocios de injusticia, a la rígida ESCRITURA incapaz de perdón.

Victoria infinitamente decisiva, que ha determinado el desastre universal.

Abierto el precipicio, las fuentes puras de la grandeza y del ideal se volcaron en él sollozando. La Razón se exfolió como una vértebra herida de necrosis, y cuando la peste judía llegó por fin al tenebroso valle de los escrofulosos, en el punto confluente donde el tifus masónico se lanzaba a su encuentro, un pujante cretinismo desbordó sobre los habitantes de la luz, condenados así a la más abyecta de las muertes.

Felizmente, los animales ponzoñosos no se libran jamás de su veneno que los hace reventar a ellos mismos algunas veces, y fue sin duda preciso que Israel se inoculara el cretinismo con el cual gratificó al universo.

Y hasta es muy posible que este mal verdaderamente caduco, del cual el imbécil mandil de las Logias es el emblema más expresivo y el síntoma más alarmante, haya sido aceptado por él, en su rabia no aplacada, como un suicidio, como una inmolación necesaria. . .

He ahí, ¡oh gran Dios!, un lastimero consuelo para las sociedades en delicuescencia, enviscadas y confundidas con su vencedor en las hediondas colicuaciones de la irremediable decrepitud.

XXXIII

¡Silencio!

Una Voz de Abajo.

Voz de destierro, infinitamente lejana, extenuada, casi muerta, que parece agrandarse al subir de las profundidades:

—La Primera Persona es *Aquella que habla.*

La Segunda Persona es *Aquella a quien se habla.*

La Tercera Persona es AQUELLA DE QUIEN SE HABLA.

Esa Tercera Persona soy Yo, Israel, *praevalens Deo*, hijo de Isaac, Hijo de Abraham, generador y bendecidor de los doce Leoncillos instalados en las gradas del Trono de marfil,[76] para vigilancia del gran Rey y perpetuo recelo de las naciones.

Yo soy el Ausente de todas partes, el Extranjero en todos los lugares habitables, el Disipador de la Sustancia, y mis tabernáculos están plantados en colinas tan lúgubres, que hasta los reptiles de los sepulcros hicieron leyes para que los senderos de mi desierto fueran borrados.

Ningún velo es comparable a mi Velo y ningún hombre me conoce, porque nadie, excepto el Hijo de María, ha podido adivinar el enigma infinitamente equívoco de mi condenación.

Ya en los tiempos en que yo parecía fuerte y glorioso, en esos antiguos tiempos plenos de prodigios que precedieron al Gólgota, mis propios hijos no me reconocieron siempre, y con frecuencia se rehusaron a recibirme, pues mi yugo carece de dulzura y mi carga es muy pesada.

¡Me acostumbré de tal suerte a cargar el Arrepentimiento espantoso del Jehová, "pesaroso de haber hecho los hombres y los animales",[77] y se ve muy bien que lo cargo de la misma manera que Jesús cargó con los pecados del mundo!

He ahí por qué estoy polvoriento de tantos siglos.

Hablaré, sin embargo, con autoridad de Patriarca inamisible, investido cien veces de la elocución del Todopoderoso.

No amo mucho a mis hijos de Judá y Benjamín por haber crucificado al hijo de Dios. Bien se advierte que son la posteridad de sus dos antepasados, engendrados por mí, y a quienes otrora comparé con dos animales feroces.

Pero ellos han sufrido su castigo y yo no rehusé ser el esposo y titular de su excesiva reprobación.

Como recuerdo que despojé pérfidamente a mi hermano Esaú, era conforme a la justicia que asumiese, hasta mi última descendencia, la complicidad de una perfidia que prepararía la Salvación del género humano, despojándome a mí mismo de la dominación sobre todos los imperios.

Cierto es que esos hijos miserables no sabían que cumplían así la *traslación* de las imágenes y las profecías, y que, por medio de su crimen sin nombre ni medida, se inauguraba el Reino sangriento de la Segunda Persona de su Dios, sucediendo a la Primera, que los había sacado del doloroso Egipto.

Es preciso que tenga lugar ahora el advenimiento de la Tercera Persona, *cuya* IMPRONTA *llevo en mi rostro*, por la cual todos los velos serán desgarrados en todos los templos de los hombres, y todos los rebaños serán confundidos en la Unidad luminosa.

Sin embargo, estas cosas no sucederán antes de que se haya visto "la abominación de la desolación en el Lugar Santo", vale decir, no antes de que los cristianos, reprobadores tan constantes de mi infiel progenitura, hayan consumado a su vez, con una encarnizamiento mayor, las atrocidades de que acusan.

Escuchad, ¡oh cristianos!, las palabras de Israel, confidente del Espíritu de Dios:

Aquel que es no sabe otra cosa que repetirse a Sí mismo, y el Señor de los Señores tiene siempre sed de sufrir...

Cuando el Prometido llamado Consolador venga a tomar posesión de su herencia, será preciso *necesariamente* que Cristo os haya abandonado, puesto que él declaró que el Paráclito no podría llegar si él no se marchaba primero.[78]

Porque un día parecerá abandonaros, como su Padre había abandonado a Jerusalén y él mismo la abandonó; y os veréis entregados, tan rigurosamente como los Judíos, "al oprobio sempiterno y a la ignominia perdurable que jamás será olvidada".[79]

¿No veis que unos y otros somos desde hoy convidados del mismo festín de oprobio y que marchamos juntos bajo el látigo del exactor?

Después de tanto tiempo que os instruyen, ¿no han comprendido vuestros doctores que las dos hermanas prostitutas de que habla Ezequiel han sobrevivido a Jerusalén y a Samaria; que siguen viviendo en la perennidad del símbolo, y que se llaman hoy la Sinagoga y la Iglesia?

"Puesto que has andado en el camino de tu hermana, dice a la más joven el Señor Dios, yo pondré su cáliz en tu mano.

"Beberás el cáliz de tu hermana, el ancho y hondo cáliz, y estarás en irrisión, en colosal subsanación.

"Serás colmada de embriaguez y de dolor por ese cáliz de duelo y tristeza, el cáliz de tu hermana mayor, *guardiana* infiel que se ha mancillado en las inmundicias de las naciones.

"Lo beberás y lo apurarás hasta la hez, y devorarás sus fragmentos y te desgarrarás los senos...

"Y seréis entregadas las dos al tumulto y al pillaje, *lapidadas* por todos los pueblos y traspasadas por sus espadas".[80]

Se apartará, pues, de vosotros a distancia de *un tiro de piedra*,[81] ese Redentor impotente para despertaros, y vuestras almas quedarán desiertas de Él, como los tabernáculos de sus altares el día mortificado del Viernes lamentable.

En ese abandono de Aquel que es vuestra fuerza y vuestra esperanza, el universo, humeando todo de horror, contemplará el irrevelable Tormento del Espíritu Santo perseguido por los miembros de Jesucristo.

La Pasión recomenzará, no ya en medio de un pueblo feroz y detestado, sino en la encrucijada y en el ombligo de todos los pueblos, y los sabios aprenderán que Dios no ha cerrado sus fuentes, sino que el Evangelio de *Sangre*, que ellos creían el fin de las revelaciones, era a su vez, una especie de Antiguo Testamento encargado de anunciar al Consolador de *Fuego*.

Ese Visitante inaudito, esperado por mí durante cuatro mil años, *no tendrá amigos* y su miseria hará que los emperadores se parezcan a los mendigos.

Será el estercolero mismo donde el indigente Idumeo raía sus úlceras. Habrá que inclinarse sobre él para ver el fondo del Sufrimiento y de la Abyección.

Cuando se aproxime, el sol se convertirá en tinieblas y la luna en sangre; los ríos soberbios retrocederán huyendo como caballos desbocados; los muros de los palacios y los muros de las cárceles sudarán de angustia.

Las carroñas en putrefacción se cubrirán de perfumes poderosos comprados a navegantes temerarios, para preservarse de su pestilencia, y, en la esperanza de escapar a su contacto, los envenenadores de los pobres o los asesinos de los niños dirán a las montañas que caigan sobre ellos.

Después de haber exterminado la piedad, el asco matará hasta la cólera, y ese Proscripto de todos los proscriptos será condenado silenciosamente por magistrados de una irreprochable dulzura.

Jesús no había obtenido de los Judíos sino odio, ¡y qué odio! Los cristianos harán la dádiva al Paráclito de lo que está más allá del odio.

Es hasta tal punto el Enemigo, hasta tal punto el idéntico de aquel LUCIFER que fue llamado *Príncipe de las Tinieblas*, que es casi imposible —aun en el éxtasis beatífico— separarlos...

El que pueda entender, que entienda.[82]

La Madre de Cristo ha sido llamada la Esposa de ese Desconocido, al que la Iglesia tiene miedo, y seguramente por esa razón la Virgen *prudentísima* es invocada con los nombres de ESTRELLA MATUTINA y VASO ESPIRITUAL.

Será preciso, sin embargo, a fin de provocar el "desencadenamiento" del Abismo, que esa Iglesia de los Mártires y de los Confesores, de hinojos a los pies de María, renueve contra el Espíritu Creador —con una pacífica ferocidad— el desencadenamiento de la Sinagoga.

Pero el corazón de los hombres se desecaría ante el pensamiento de ese solsticio abrasador del estío del mundo, en que la Esencia misma del Fuego rugirá en las Siete hogueras del Amor victorioso; y en que la avarienta Higuera, tanto tiempo maldita, tanto tiempo regada de inmundicias, se verá al fin obligada a dar el único Fruto de delectación y de consuelo capaz de detener los vómitos de Dios.

Será muy sencillo entonces que él descienda, el Crucificado, puesto que la Cruz de su oprobio es precisamente la imagen y semejanza infinita del Liberador vagabundo a quien llamó diecinueve siglos, y seguramente también se comprenderá entonces que yo mismo soy esa Cruz, de la cabeza a los pies...

Porque LA SALVACION DEL MUNDO ESTA CLAVADA SOBRE MI, ISRAEL, *y es de Mí de donde debe "descender".*

Antony, *Decapitación de San Juan Bautista*, 1892.

In Excelso

Ezéchiel, XXXVII.

1 Facta est super me manus Domini, et eduxit me in Spiritu Domini : et dimisit me in medio campi, qui erat plenus ossibus.

2 Et circumduxit me per ea in gyro : erant autem multa valde super faciem campi, siccaque vehementer.

3 Et dixit ad me : Fili hominis, putasne vivent ossa ista ? Et dixi : Domine Deus, tu nosti.

4 Et dixit ad me : Vaticinare de ossibus istis : et dices eis : Ossa arida, audite Verbum Domini.

5 Hæc dicit Dominus Deus ossibus his : *Ecce ego intromittam in vos* Spiritum *et vivetis.*

6 Et dabo super vos nervos, et succrescere faciam super vos carnes, et superextendam in vobis cutem : et dabo vobis spiritum, et vivetis, et scietis quia ego Dominus.

7 Et prophetavi sicut præceperat mihi : factus est autem sonitus, prophetante me, et ecce commotio : et accesserunt ossa ad ossa, unumquodque ad juncturam suam.

8 Et vidi, et ecce super ea nervi et carnes ascenderunt : et extenta est in eis cutis desuper, et spiritum non habebant.

9 Et dixit ad me : Vaticinare ad Spiritum, vaticinare, fili hominis, et dices ad Spiritum : Hæc dicit Dominus Deus : *A quatuor ventis veni Spiritus, et insufflа super interfectos istos, et reviviscant.*

10 Et prophetavi sicut præceperat mihi : et ingressus est in ea Spiritus, et vixerunt; steteruntque super pedes suos, exercitus grandis nimis valde.

11 Et dixit ad me : Fili hominis, *ossa hæc universa*, domus ISRAEL est : ipsi dicunt : aruerunt ossa nostra, et periit spes nostra, et abscissi sumus.

12 Propterea vaticinare, et dices ad eos : hæc dicit Dominus Deus : Ecce ego aperiam tumulos vestros, et educam vos de sepulchris vestris, populus meus : et inducam vos in terram Israel.

13 Et scietis quia ego Dominus, cum aperuero sepulchra vestra et eduxero vos de tumulis vestris, popule meus :

14 *Et dedero* Spiritum *meum in vobis*, et vixeritis, et requiescere vos faciam super humum vestram : et scietis quia ego Dominus locutus sum, et feci, ait Dominus Deus.

NOTAS

[1] De quienes [procede] Cristo según la carne. [*RA*]

La edición de 1892 tenía la siguiente dedicatoria y prefacio:

Esta apoteósis / de la / canalla / está naturalmente dedicada / a todos mis amigos desconocidos, / pero de manera particular / al autor anónimo / de la siguiente carta:

"El católico León Bloy no se sentirá herido, lo espero, al recibir este dinero. Como hace mucho que no descubro nada de él ni en los diarios ni en las revistas, supongo que los cochinos del escritorio intentan nuevamente hambrearlo, y como tengo, por azar, veinte francos, me permito, muy respetuosamente, pasárselos.

"Agradeciéndole por ser un genio y por haber limpiado las almas.

Un discípulo ferviente y fiel, que admira, ama y cree comprender.

París, 15 de julio de 1892".

La evidencia es deslumbradora. Este enviador de dinero es visiblemente un *pobre*, porque no existe ejemplo de que un rico haya hecho jamás una gestión tan indiscreta.

Ni siquiera me asombraría enterarme de que este "discípulo ferviente" es un discípulo devastado por las hambres, una especie de leproso que ha economizado penosamente para mí los *tiestos* del Patriarca.

Y yo le suplico humildemente que se haga conocer para tener la gloria de apretarlo entre mis brazos.

León Bloy.

Post scriptum. El sello postal me informa que esta carta pudo ser escrita en el momento preciso en que el señor Emilio Zola se negaba a recibirme en su muy burguesa morada de Medán.

La lectura de *La Débâcle*, el único de sus libros que no acarrea excrementos, me había hecho suponer que este impuro cantinero del Materialismo podía tener algo que se pareciera a un alma.

En consecuencia, el día mismo de la Ebriografía Nacional, atravesé una vasta planicie de cieno y aparecí en su casa, probablemente asombrada de mi presencia, aunque fuera con ocasión de una solemnidad tan insensata.

¿Pero como prever la necedad inhospitalaria y la timidez sin modales de un arrendador de letras absolutamente incapaz de comprender o de adivinar?

Como nunca había oído hablar, sin duda, más que de mi pobreza legendaria, debió creer, necesariamente, que yo había venido para sablearle algunos escudos —desconfianza del advenedizo, implícita, por otra parte, en la bragacería del mobiliario—, y me hizo notificar su inflexible resolución de no verme.

¡Este hombre, que tanto tenía que *recibir* temió tener que *dar*!

Me marché, naturalmente, sin sacudir siquiera el barro de mis botinas sobre ese umbral mediocre que no tenía ciertamente en vista el Precepto evangélico.

Pero la verdadera naturaleza del señor Zola se esclareció para mí con una luz implacable y no lamenté mi viaje.

En esta claridad se manifestó la bajeza ingenua de un escritor ahito de triunfos que se escondía con cuidado cuando un mensajero del *Absoluto* venía a traerle una advertencia.

Y me aconteció pensar que este Vencedor indigente, cuya obra nefasta está probablemente acabada, haría bien en prepararse para la *muerte próxima* que la maldición de los pobres atrae.

París, 18 de julio de 1892.

[2] Bloy junta dos párrafos distintos, el 12 y el 15, de los cuales da una traducción bastante libre.

La sigo, en vez de reemplazarla por alguna de las que están en uso. [*RA*]

[3] *Salus EX Judaeis*, quia *Salus A Judaeis*. Respuesta a un doctorzuelo que discutió mi traducción. [Bloy juega con el matiz de las preposiciones latinas *ex* (proveniente de) y *a* (por). El texto de la Vulgata trae *ex*. [*RA*]

[4] *A la petite semaine*: de manera oportunista (*gouverner a la petite semaine*), pero también *prêter a la petite semaine*, prestar a muy corto plazo y con usura. [*RA*]

[5] *La Salvación por los Judíos* fue escrita en 1892.

[6] *Léon Bloy: Le désésperé*, página 201. Edición Soirat, única recomendada por el autor.

[7] *Youtre*, término despectivo del argot. [*RA*]

[8] *Génesis*, 48: 27.

[9] *Los Menecmos*, comedia de Plauto cuyos protagonistas son dos gemelos. [*RA*]

[10] "Sea crucificado". [*RA*]

[11] *2 Macabeos*, 1.

[12] A partir de aquí hay que tener presente que en francés *argent* designa por igual la "plata" (metal) y el "dinero". Las complejas ecuaciones simbólicas de Bloy —decisivas para su razonamiento— reposan o sobre las características sensibles de la plata o las abstractas del dinero. En esta traducción se procura mantenerlas en función de cada contexto. [*RA*]

[13] *Salmos*, 11:7.

[14] Léon Bloy: *Christophe Colomb devant les Taureaux.*

[15] En *Exégese des lieux communs* y en muchos otros pasajes de sus obras, Bloy hace la ecuación simbólica dinero (*argent*) = sangre del pobre. De ahí que el "lugar común" *comerse el dinero* implique: 1) vampirismo, canibalismo; 2) eucaristía, ya que "pobre", por su parte = Jesucristo. [*RA*]

[16] *2 Reyes*, 12: 11.

[17] *Jueces*, 8: 7.

[18] *Apocalipsis*, 11. [*RA*]

[19] Téngase presentes las acepciones de *accomoder*, que es el verbo empleado aquí por Bloy: 1) hacer el tocado, cubrir la cabeza; 2) instalar; 3) sazonar para comer; 4) ridiculizar. [*RA*]

[20] *Jeremías*, 13: 8.

[21] *Sabiduría*, 2: 8

[22] *Proverbios*, 25: 2.

[23] *Lucas*, 13: 8.

[24] Alusión a Drumont. [*RA*]

[25] *Job*, 38: 11.

[26] Esperé esperanzado. [*RA*]

[27] Había esperado y aún esperaré. [*RA*]

[28] *Job*, 40 y 41. [*RA*]

[29] *2 Paralipómenos, 2: 26.*

[30] *Deuteronomio*, 24: 7.

[31] *Génesis*, 4: 15.

[32] *Oficio de Tinieblas*, Primer Nocturno del Jueves Santo.

[33] *Pensées*, fragmento 253 (Brunschwigg). [*RA*]

[34] *Deuteronomio*, 21: 23.

[35] Santa Brígida, libro 1, capítulo 10.

[36] *Oficio de los Siete Dolores.*

[37] *Ecce homo vorax et potator vini* (*Mateo* 11: 19).

[38] *Epístola* de la Misa de Los Siete Dolores.

[39] *Romanos*, 8: 24, 26.

[40] *Génesis*, 37; 3.

[41] *Oficio Matutino del Jueves Santo* [*RA*]

[42] *Marcos*, 13: 32.

[43] *Oficio del Viernes Santo.* Adoración de la Cruz ("*Improperios*"). [*RA*]

[44] Bloy juega con el doble sentido latino (y griego, *ousía*) del vocablo = "hacienda, bienes", conservado en francés y en español, y el filosófico-teológico de "sustancia". [*RA*]

[45] *Epístola católica de Santiago*, 2: 19.

[46] Paul Verlaine.

[47] Juego de palabras con *bois* = "leña" y "leño" (= cruz). [*RA*]

[48] *Génesis* 4: 15. [*RA*]

[49] El cordero, que lleva en hombros, yo, el leño, de la cruz con amor la infamia ennoblecí [Mantengo el hipérbaton latino *RA*].

[50] *2 Corintios*, 5: 21.

[51] León Bloy, *Le Désesperé*, p. 367. (Edición Soirat).

[52] *Sedecías* quiere decir "el Justo del Señor". *2 Paralipómenos*, 36: 11 y 12.

[53] Léon Bloy: *Le Désésperé*, página 51 (Edición Soirat).

[54] *Mateo*, 25: 35-36.

[55] *Génesis*, 18: 20.

[56] *Génesis*, 18: 1 y 2. El texto habla de tres hombres, *tres visitantes*, y Abraham les habla continuamente en singular. ¿No debe sacarse en conclusión de esta circunstancia y de las muestras extraordinarias de respeto que les da, que el patriarca se sabía en presencia del Señor mismo? Muchos Padres lo han creído. El Concilio de Sirmich pronunció anatema contra quienes dijeran que Abraham no había visto al Hijo, y la Iglesia hace suyo ese dictamen, puesto que canta en su oficio: *Tres vidit et Unum adoravit.* San Agustín dice *(serm. 70 de tempore): In eo quod tres vidit, Trinitatis mysterium intellexit. Quod autem quasi unum adoravit, in tribus personis Unum Deum esse cognovit.*

[57] *Lucas*, 16: 22 y 23.

[58] Tal es el sentido hebraico de estos dos hombres.

[59] *Génesis*, 6: 15.

[60] *Génesis*, 18: 25.

[61] *3 Reyes*, 7: 3.

[62] *Ezequiel*, 4: 6.

[63] *Eclesiástico*, 44: 17.

[64] *Génesis*, 6: 15.

[65] *Salmos*, 77 [*Vulgata* 76]: 9 y 10.

[66] *Exodo*, 27: 10.

[67] "Madián" significa *juicio* e implica la idea de *litigio.*

[68] *Zacarías*, 8: 23.

[69] *Omnipotentia supplex*. Este nombre magnífico de la Virgen fue revelado por San Bernardo.

[70] *Juan*, 1: 47.

[71] *Lucas*, 16: 9.

[72] *Exodo*, 12: 35 y 36.

[73] *Génesis*, 41: 45.

[74] *Banqueroutier.* [*RA*]

[75] *Foenerabis gentibus, et ipse a nullo accipies mutuo. Dominaberis nationibus plurimis, et tui nemo dominabitur.* (15: 6).

[76] *1 Reyes*, 10: 18-20. [*RA*]

[77] *Génesis.* 6: 7.

[78] *Juan.* 16: 7.

[79] *Jeremías.* 23: 40.

[80] *Ezequiel.* 23: 31-47.

[81] *Lucas.* 22: 41.

[82] Estas últimas líneas han tenido el honor de conmover a un jesuita, que pretendió que eran contrarias al dogma. "¿Es una asimilación metafórica o una afirmación absoluta?". Tal fue su círculo de Popilio. ¿Cómo hacer entrar en su cerebro lleno de fórmulas que la dificultad cesa y el círculo se rompe no bien se colaciona este pasaje, por ejemplo, con la plegaria litúrgica *del Sábado Santo: Lucifer, INQUAM, qui nescit occasum*? Los muy pocos cristianos que todavía hacen uso de su razón, pueden advertir que ni aquí ni allá se trata de metáfora, ni tampoco de afirmación rigurosa en el sentido de la Doctrina revelada, sino simplemente de verificar el *Misterio*, la *PRESENCIA* del Misterio, pese al escándalo de los imbéciles y de los teólogos pedantes que afirman que todo está aclarado.

NOTAS MANUSCRITAS PARA L'ARGENT
EMILIO ZOLA

Emilio Zola
Notas manuscritas para L'argent*

Tradujo: HUGO SAVINO

Para un hombre que creyó en la ley, la idea de legado no le es extraña: cosa espiritual recibida de los que vivieron antes. Estas notas son "la prosa de lo que luego será la poesía de los resultados", su novela El Dinero.
Como el siglo XIX (Balzac, Stendhal, Flaubert, Melville, Poe) le sigue hablando a la modernidad, a los pocos textos que se atreven a leer la tradición en lugar de caer en la cita, en la costumbre, nos preguntamos: ¿de quién es prisionero Zola?
En literatura un prisionero es alguien a quien no se lee o se recluye en los manuales.
Zola es de los primeros.
Quizá, con la publicación de esta lección de escritura, de montaje, llegó el tiempo de ver si es verdad "que ya pasó la hora de jugar el ridículo juego de Zola que extraía su grandeza de la miseria de los hombres y permanecía extraño a los miserables" (Bataille).
Ahora que la lucha es por los lugares y el dinero es toda la verdad, estas notas y su novela merecen una lectura atenta. Para que el dinero ingrese en la tradición y para entender que la saga de los Rougon-Maquart habla de la miseria de los hombres desde la literatura.

H.S.

* Extracto del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París.

I. PLAN GENERAL DE LA OBRA

En esta novela, no quisiera terminar en el hastío de la vida (pesimismo). La vida tal cual es, pero aceptada, a pesar de todo, por el amor a ella misma, con su fuerza.

En resumen, es lo que yo quisiera que se desprenda de toda mi serie de los Rougon-Maquart.

El tratamiento de esta novela será muy simple, sin afectaciones literarias, en lo posible sin descripciones, de un tirón y llena de vida. Un poco lo que hice en *Pot-Bouille*, pero también menos irónica. Quisiera agregarle uno o dos personajes cómicos, escenas vigorosas y divertidas.

En lo que respecta al dinero, ni atacarlo, ni defenderlo. No oponer eso que se llama nuestro siglo del dinero a lo que se designa como los siglos de honor (aquellos de otros tiempos). Mostrar que el dinero se ha vuelto para muchos lo más digno de la vida: libera, es la higiene, la limpieza, la salud, casi la inteligencia. Oponer la clase acomodada a la clase pobre. Además, la fuerza irresistible del dinero. No hay otra cosa que el amor y el dinero.

De esta manera estaría forzado a entrar en la cuestión social, porque al fin de cuentas ella se resume casi por entero en el tema de la riqueza. Aquellos que tienen y aquellos que no tienen. Dos familias opuestas quizás, o en la misma familia dos ramas, una muy rica, la otra muy pobre, y lo que esto produce en los hábitos, en las maneras de ser, el lado físico, la inteligencia incluso: en los dos extremos.

Esto lo podría sacar de los Rougon (?). Por otra parte, como en mi serie no tengo ningún noble, me gustaría introducir el desastre en una familia de muy antigua nobleza, muy digna, muy orgullosa y que un crac acabaría por reducir a la mendicidad.

Por último, no olvidar que la cuestión judía se encontrará en el fondo de la novela; porque no puedo abordar la cuestión del dinero sin evocar todo el papel de los judíos, antes y hoy. Tendría pues el triunfo del judío sobre la nobleza, el judío, antes despreciado, rebajado, y que ahora se encuentra encumbrado; en tanto que el noble, que estaba tan alto, ha caído. Pero yo querría que mi hombre fuerte llegue y desplume al judío, o que sea más fuerte que él, o, en fin, algo que muestre la fuerza del dinero por encima de esta cuestión de los judíos, que a mi modo de ver empequeñece todo.

Creo que preferiría un hombre de baja condición, empleado de un banquero judío, que se educa con él, que se vuelve banquero a su vez, realiza un negocio colosal, con una idea genial, y se eleva más alto que su patrón (o asociado), y cerniéndose por un instante sobre París, lo conquista todo. De allí, el triunfo sobre el elemento judío (cuya falla buscaré y del cual haré un estudio en pocas palabras). Por otra parte, tengo de un lado a los nobles y del otro, a la familia pobre, lo que me da los dos lados del rostro social.

Lado horroroso de la miseria, sin dinero. Lado de la degeneración de una raza, sin dinero. El judío, el dinero viejo. Mi personaje central, el dinero nuevo.

Por último, me había prometido darle lugar a un diario, porque todavía no tengo uno en mi serie y además hoy en día, el dinero, sin un diario no se entiende. Sería preciso, por lo tanto, en cierto momento, que mi personaje central comprase un diario, y en él yo podría mezclar al rico o al pobre. Quizás a ambos. Uno, ordenanza u otro empleo ínfimo; el otro, ejercitándose en la redacción (un Coëtlogon). Esto conviene.

No veo donde estaría mi personaje cómico, una figura pintoresca al menos.

Debo buscarla.

Apenas si tengo a Saccard como héroe central. Un Saccard con otra apariencia, más gordo, restablecido. La mansión del parque Monceau, vendida, totalmente restaurada. Por el lado pobre le daré un hijo de una obrera, lo más bajo que pueda existir (el parecido lo decidirá); y lo habría tenido en los primeros tiempos de su estadía en París. Este hijo podría terminar mal, por falta de dinero. Compararlo con Maxime, ordenado, muy correcto; ver todo esto. Rougon pasaría como está en *La curée*. También Sidonie.

Saccard sería el socio de un banquero judío; es él quien le robaría una idea y se separaría.

No olvidar a la pequeña señora Conin, a quien quiero emplear desde hace mucho tiempo. Igualmente pensar en la razón social "Lys soeurs", lenceras por ejemplo.

Así, retomo a Saccard después de *La curée*. Se asoció a un banquero judío para rehacerse. Sin duda haré que deje la mansión del parque Manceau. Tiene una idea, o roba la de su socio, luego, se separa. He aquí un conflicto a causa del dinero, uno queriendo estafar al otro.

• • •

La Unión General. Bontoux, ingeniero, creo, tenía una cartera llena de proyectos, cuenta que se dejó nombrar presidente del consejo cuando la Unión, naciente, estaba en peligro. Y le dio un impulso formidable, al poner en ejecución sus proyectos. Esto sería muy bueno para Saccard, quien podría tener también todo un conjunto de proyectos. Pero Bontoux montó todo su negocio apoyándose en los católicos, cuyos fondos absorbió. Y me haría falta, hacia el fin del Imperio, algo correspondiente, que vaya con el movimiento político.

Es preciso agregar que Bontoux pretende haber caído bajo los golpes de los judíos y de los masones (o gobierno republicano). Así, ¿sobre qué bases podría establecerse Saccard? No hay que olvidar que hice de él un militante bonapartista. Estamos en vísperas del Imperio liberal y de la guerra. Admitamos por un momento que hago de él un autoritario absoluto, conta el Imperio liberal. Se encuentra del lado de la oposición, incluso puede estar con los católicos reagrupados, luego fuera de ello; y tiene en su contra a los hombres que acaban de entrar en el gobierno. Y también a su hermano Rougon, el ministro, que le asestará el último golpe. Por otra parte, los judíos están en su contra, y por consiguiente Alemania, los banqueros de Francfort (?), de modo tal que la ruina de la Unión podrá, según él, ser el preámbulo de nuestras derrotas. Así, Saccard, con una cartera llena de proyectos, funda un banco que se apoya en todas las fuerzas reaccionarias; se pasa al catolicismo a ultranza, primero respetuoso del Emperador, luego en su contra, a favor de Enrique V, ya que el Imperio nuevo lleva a Francia al desastre; por lo tanto, cuando se eleva tiene a los judíos en su contra; después, también al nuevo gobierno, al que le hace la oposición. Todo esto puede arreglarse muy bien, gracias al movimiento liberal de fines del Imperio, que se puede asimilar al movimiento republicano producido después de la guerra. Dilucidar únicamente el negocio con los judíos, en relación con Alemania.

Los puntos más importantes de la novela pasan a ser: 1°) Saccard, en busca de dinero, a punto de sucumbir, con una cartera atiborrada de proyectos. Allí, plantear la rivalidad que más tarde estallará con el banquero judío, de quien se separa, para hacerse cargo de *La Unión*; 2°) Comienzo y marcha ascendiente de *La Unión*, bajo la conducción de Saccard. Ascenso vertiginoso durante dos o tres años; 3°) La crisis, el juego loco al alza, y todo el drama de la Bolsa, con el derrumbe.

Esto, me da simplemente un drama de Bolsa. En perfecto, agitado; y es en suma lo que quiero, el tráfico con el dinero. Pero esto no basta, quisiera tener un lugar para el drama pasional. Tengo a Saccard, con su fortuna y su poder en ascenso. Quiero que en un momento tenga a París y al mundo en sus manos. Encontrar la forma para que esto se note. La omnipotencia que da el oro. Quizás sería preciso comenzar con un Saccard totalmente desplumado, sin un centavo, desacreditado, acabado, menos que la nada, menos que un principiante, pero que conservaría la ilusión y la esperanza. Probó todo, y no se hartó; no ascendió lo suficiente, y tiene pocas esperanzas de volver a subir tan alto como ambiciona, y sobre todo *de mantenerse allí*: luego del insignificante acontecimiento que va a reubicarlo, a elevarlo, a llevarlo a la cima, bruscamente, no como un Rotschild, después del ahorro de una estirpe de banqueros, sino por él mismo, al modo de un capitán de corsarios que triunfa de un solo golpe. Veo entonces, el primer capítulo en la Bolsa, afuera, sin una gran escena interior, alrededor del Monumento, con Saccard como centro y todo el análisis que hace, lo que yo acabo de decir, plantear toda la filosofía del tema, el dinero rey del mundo. Luego, hacer pasar todos los personajes secundarios, plantearlos, poner en diálogo los diferentes puntos de vista.– Toda la novela se desarrolla, y termina sin duda en una celda de Mazas, con el derrumbe. Saccard no tiene ya nada. La magnificencia del pasado, todo lo que ha corrido por sus manos. Y todas las desdichas que ha causado, las ruinas, las lágrimas, las muertes. Y también el bien. No condenar el dinero. Lo peor y lo mejor de las cosas. Las grandes cosas que uno hace con él. Es preciso que alguna vez haya tenido una idea fecunda, y que algunos miserables lo bendigan, y que otros lo maldigan. Por lo tanto, en alguna parte, una obra de caridad, un negocio noble que triunfa. Finalmente, tener este concierto de bendiciones y execraciones.

Para la parte pasional, todavía no veo nada claro. Tengo la familia noble, una madre, una hija y un hijo. Me resulta fácil mostrarlos colocando sus últimos recursos en *La Unión* y totalmente arruinados.

Esto puede ser por consejo de un sacerdote. Tendría la pintura de un interior alegre. La pobreza de una familia noble que salva las apariencias. Y no serán todos hermosos, la hija encantadora, ya madura, raza degenerada. Pero no veo muy bien qué lazos se anudan entre Saccard y ellos. Saccard se interesará en ellos, ¿por qué? Sólo la hija podría interesarle. Al menos haría falta una madre de 60 años y hacer de ella una mujer de honor, de orgullo nobiliario, que se ha matado para criar a sus hijos. Ella quiere preservar el honor del nombre. No hacerlos muy pobres. Hasta ocupar una mansión bastante bien, en el barrio Saint Germain. Y explicar bien en qué situación se encuentran: no la miseria, sino la escasez, pero conservando todavía las buenas apariencias. Para casar a su hija, es preciso darle una dote; por otra parte, su hijo no hizo el servicio militar, es cojo o algo semejante, no hace nada, ella lo aleja de todas las actividades. Todo lo que podría ser, si él tuviera dinero. Todavía hay una granja en alguna parte, que se venderá.

En todo esto está metido un sacerdote. Ver cómo entra Saccard. Se vincula con esa gente que se lo impone. De buena fe, toma su dinero para aumentárselo diez veces. Toda la fortuna de ellos está en sus manos. Estudiar la función del dinero con la madre imbuida de las viejas ideas; la vieja Francia con ella. Y Saccard toma a su hijo, y lo pone en un diario; puede escribir, ya que no puede hacer otra cosa y lo pierde; mostrar en qué se transforma ese hijo en su contacto con el siglo. Por otra parte, la hija a quien desea y a quien puede seducir (?).

En fin, en el desenlace, el desmoronamiento absoluto de esta familia. La madre sola, expulsada de su mansión, habitando una pieza de alquiler amueblada, y la hija que vuelve y llora, el hijo muerto sin duda, las dos mujeres que sollozan y que sólo tienen la miseria y el abandono. Todo esto no me da una gran pasión central. Será difícil encontrar una y si es preciso me las arreglaré sin ella.

(Páginas 378 a 394)

• • •

Es preciso ver si no debo poner una mujer en el centro, que conduzca todo. Sin embargo, no lo creo. La idea del dinero debe dominar, y como el dinero da mujeres, me hará falta simplemente una mujer muy cara, muy bella, que Saccard se pagará. Una diosa para este hombre feo. No olvidar todo ese mundo de rameras que merodean alrededor de la Bolsa. Si Saccard se paga una diosa, puedo mostrarlo fracasando con todo su dinero con una muchacha a la que desea.– Mi hombre de negocios tramposo sería el personaje cómico, habría que hacer de él un tipo extraordinario. Si es socialista, explicará su socialismo, sin caridad, sin justicia. Está en contra de la caridad cristiana, sólo quiere justicia. Su profesión de comprador de créditos en bloque, en realidad casi un policía recorriendo París, que conoce a todo el mundo. Así es como él conoce al hijo de Saccard; otros episodios, en todos los ambientes. Quizás no haría falta hacer de él un socialista, sino tener un soñador que arregla la sociedad: basta de caridad, sólo la justicia; y la vida admirable de este hombre, la frugalidad, la ausencia de toda necesidad, la indigencia absoluta en medio de la cual hace malabarismos con los millones, es el verdadero sabio, siempre sonriente, que vive en el mundo de las cifras, por encima de las necesidades materiales. Se agota para dar una renta a cada uno, y él se las arregla sin nada. Sería preciso vincularlo a la acción ¿quizás podría convertirlo en el hemano del hombre de negocios tramposo? Eso me gustaría mucho: los dos hermanos, viviendo juntos, el menor cuidando al mayor, que es mi soñador, lo que dará a mi sinvergüenza una gran ternura fraterna; no de una sola pieza entonces: bueno para con uno, un lobo para los otros. Y querría esto en todos los personajes de la novela. Para apretar más los lazos, la soberbia mujer que Saccard se pagará en un momento dado podría ser hermana de ellos.

El dinero robado o al menos comprado a bajo precio (notas de crédito) después revendido, que sirve para alimentar al noble y dulce soñador, que no se da cuenta. El es superior.

La mujer superior, que Saccard se paga, podría enamorarse de un joven noble, quererlo y hacerle cometer tonterías que lo perderán. Cuidar de resolver bien este personaje, que puede a partir de ahora llegar a ser central.

(Páginas 378 a 400)

• • •

Mi Drugeon será el personaje pintoresco, casi cómico, y su hermano me dará el socialista. El hijo natural me da la miseria, el vicio y el crimen por falta de dinero, y Maxime puede darme también el vicio y el crimen a causa del dinero, las dos caras de la bajeza humana. El socialista, es la miseria también, pero el dinero del mañana; mientras que mi familia noble, es siempre la miseria, pero el dinero de ayer. Me haría falta por consiguiente otro ángulo, si quiero mostrar la honestidad, la salud, la belleza lograda por el dinero. Esto también podría darme lo que yo quiero: el amor por la vida a pesar del pesimismo; todo se derrumba, pero subsiste la esperanza invencible en la vida que continúa sin cesar. Decir la verdad a pesar de todo y esperar. El amor a la vida por la vida misma. Esto quisiera encarnarlo en una mujer, que haya vivido, de treinta y cinco años, todavía muy bella, muy fuerte (no Pauline, no sacrificios, la vida mediante la rectitud, la franqueza).

Ella tuvo algunos amantes, uno o dos, no los oculta, es leal ante todo. Sin sensiblerías, sin prejuicios. Conoce todo lo innoble del hombre, delicada, y se salva de ello a fuerza de franqueza y de coraje. Ha estado casada, le pagaron, pasó por todas las miserias, y sigue siendo alegre, valiente y bella. *Ella es la esperanza.* Ama el vivir. ¿Por qué? No lo sabe. Es como la humanidad que vive en la horrible miseria, revigorizada por la juventud de cada generación. A partir del momento en que ella está en la calle, a pleno sol, vuelve a amar, a esperar, a ser feliz. La edad que avanza no le hace mella. Ponerme por entero ahí dentro. Como la humanidad, ella no sabe adónde va, quiere creer que se dirige hacia algo alegre y feliz. Alegre en medio de los desastres y valiente, y sintiendo en ella la esperanza invencible. Ahora sería necesario darle en la novela un papel decisivo, central, y de una importancia capital. Prefiero no mezclarla a Maxime, a quien deseo conservar joven, viviendo cómodamente en su mundo, en oposición al hijo natural de Saccard: las dos podredumbres, con el dinero y sin él. Por lo tanto, si sólo la pongo en la casa de Saccard, lo original sería hacer de ella una mujer que depende de él, una suerte de administradora, de ama de llaves, que gobierna su casa, y que poco a poco tiene en ella un lugar preponderante. El la consultaría, la respetaría. No querría ni casarse con ella, ni acostarse. Pero sería necesario vincularla íntimamente a la acción, lo que no resultaría cómodo.

Para que ejerza su coraje, su aceptación de la vida, sería necesario crear desdichas a su alrededor, al menos tres. Primero su ruina, que la hace entrar al servicio de Saccard, muy triste y que luego da serenidad a su alma. Después, abandonada por un hombre a quien amaba y gracias al cual ha podido ubicarse; y la ruptura que le parte el corazón, pero crisis de la que sale con calma. Después, la ruina de Saccard, por la que puede sufrir, y que supera nuevamente. Pero no sería cómodo mezclarla en el relato, si no la complico con los intereses. No puedo de ninguna manera hacer que se case con Saccard: él no es digno de ella, la ensuciaría. O al menos, si se casa con ella, sería en un acto de abnegación extremo. Quizás podría crear un vínculo entre ellos y la familia noble: una parienta pobre, mal casada.

Sería preciso entonces encontrar al hombre a quien ella ame, entre mis personajes. Saccard sería el indicado, pero no es joven y apuesto. Y además, es un bribón. Es difícil que ella se apasione por él. De ser él, ella habría perdido con seguridad su dinero en alguno de sus negocios; después se habría ubicado como administradora en su casa; se habría acostado con él, y él la habría engañado con la mujer comprada. Luego, es afectada por el desastre y es ella quien terminaría el libro con la esperanza. Esto bastaría, incluso se produciría esta singularidad: ese bribón de Saccard amado por una naturaleza profundamente honesta, y amado por su vitalidad, valentía, continua esperanza. Ella tiene treinta y cinco años; él cincuenta. El, el lobo cerval. Para que ella lo ame, es necesario que vea en él la pepita de oro, el filón que seguiré de un extremo al otro del libro: la idea de caridad que lo hará bendecir por todos. Es ella quien desde el comienzo se ocupa de este asunto, y quien se ocupará también del hijo natural de Saccard. La característica de esta mujer será sobre todo la actividad, y además la bondad. Es preciso que en algún momento se le diga quién es Saccard: sufre mucho por eso, lo ignora y, cuando lo sabe, es preciso que aunque lo sepa no lo deje. La propia esperanza frente al mal. Espera sacarlo de allí, pero llega demasiado tarde para impedir la catástrofe. Por lo tanto, aun cuando conoce todo su terrible pasado, no desespera, y cuenta con llevárselo lejos.

Pero no hacer de ella una ingenua, una crédula. Tiene que saber, tiene que darse cuenta, de lo contrario su bondad, su esperanza terminarían en la estupidez. Termina por ver a Saccard tal cual es, y para ella es naturalmente un gran dolor, y también una fuerza el superarlo, el creer todavía en la vida, el no desesperar, el decirse que de todas formas algo bueno debe salir de todo esto: no sabe qué, pero sin embargo espera. Es más original hacer de ella una mujer de baja condición, metida en his-

torias equívocas, que convertirla en una figura impecable en medio de naturalezas nobles. Para que ejerza la virtud, lo mejor es ponerla en contacto con cosas y gente dudosa.

Esto completa bastante mis personajes. Tengo a esa mujer, que llamaré sin duda con un nombre propio, por ejemplo Mme. Caroline. Ella me dará una mujer en la vida de Saccard; y se opondrá a la *cocotte* rica, bella, interesada, que terminará vendiéndose. Será un poco como en el coro antiguo, el personaje que juzgará, que representará la bondad, la justicia, por encima de todas las calamidades; sobre todo la esperanza en la vida, en medio de la confirmación del pesimismo. Haré de ella una Maintenon, burguesa, pero una Maintenon como yo la entiendo. Este es su final; en la ruina, la esperanza, el deseo de vivir. Va a ver a Saccard a la cárcel de Mazas, y sus lágrimas a causa de los desastres, un poco de sol en la tormenta, y además su esperanza.

(Páginas 404 a 412)

La psicología de mi Saccard. Querer ganar dinero, ¿por qué? No como Grandet para ocultarlo. Saccard, quien ha hecho muchos chanchullos, tiene pasión por el agio. Varias veces, ha llegado a tocar el poder mediante el dinero, pero jamás lo tuvo de manera sólida, definitiva; de ahí, su furia. Cuando lo tomo, una vez más arruinado, en la calle, frente a la Bolsa, le doy el furor interior del hombre que anhela tanto más conquistar cuanto que la conquista debe emprenderse nuevamente. Por cierto, quiere tener dinero, para satisfacer sus necesidades, para gozar del lujo y de las mujeres, sobre todo para ser el amo de París, para deslumbrarlo, ahogarlo en una lluvia de oro. Y por consiguiente, apetitos, necesidades de lujo, de mujeres. Pero también está la pura alegría de pelear, la conquista por la conquista misma, esa alegría del jugador, gane o pierda. Está en su elemento, allí vive más intensamente. Por último, esta alegría de la acción aumenta a causa de las venganzas que debe cumplir. Un príncipe de las finanzas, un judío, lo arruinó, y sólo sueña con atacarlo: por un momento, es preciso mostrarlo a punto de destruirlo.

Se embriaga con su triunfo, cree que lo hará saltar o al menos que lo hará vacilar.

(Páginas 423 y 424)

• • •

Además yo podría utilizar la historia de Du Camp: una rivalidad entre Saccard y un magistrado, un procurador imperial. Este habría sorprendido a Saccard en la casa de una amante a quien él mantenía; y las penosas explicaciones y Saccard que queda como dueño del lugar. Más tarde, el procurador se convierte en Ministro, justo en el momento de la caída de *La Universal* y es quien hace enjaular a Saccard. ¿No podría mezclar las dos cosas? Mi jugadora sería la amante del procurador, extraordinariamente rica, pero que pagaría bastante mal sus diferencias (¡es una lástima que el juego no baste!). Ella aceptó al procurador para que pague: embolsa el dinero y ni siquiera se lo da al agente de cambio (muy mala clienta). De ahí, su jugada con Saccard, por la información y por el dinero; y ella se hace descubrir. Por consiguiente, una vez ministro, el procurador se venga. Y es así que su pasión mata a Saccard, después de haberlo elevado. Rougon dejará hacer para desembarazarse de Saccard. Esta vez, todo eso funcionará bien. Al comienzo, debo mostrar a la baronesa Sandorff en su coche detenido en la calle del Banco; y al corredor de agente de Bolsa que va a recibir sus órdenes: Saccard sabe por el corredor que el procurador la mantiene. Por último poner esto; y sólo la cabeza que sale por el coche. Me gustaría que fuese el corredor, futuro director del diario, quien la impulsa, mientras que el verdadero corredor va a recibir sus órdenes.

(Páginas 455 a 467)

• • •

II. ALGUNOS PERSONAJES

Paul Jordan, 26 años.– Un muchacho grande, moreno, bigotes finitos. Apariencia decidida y voluntariosa. No rehacer demasiado a Sandoz, sino crear una figura de este tipo. Muy alegre y valeroso. Quiere hacer literatura, teatro, y como no tiene un centavo, hace periodismo mientras espera: lo que sea, todo lo que concierne a su profesión, desde los hechos diversos y los tribunales hasta las crónicas y los grandes estudios literarios. Llegará.

Se casó con Marcelle por amor, sin un centavo de dote. Hijo de una familia arruinada: hijo de un banquero que se ha suicidado después de una conmoción en la Bolsa. Tiene horror por los negocios, por temperamento y porque los odia. La madre murió de pena. No tiene ni un centavo. Debía casarse con Marcelle cuando era rico. Luego los padres trataron de impedir el matrimonio, pero Marcelle se resistió. Y ellos consintieron, con la condición de no dar un centavo; lo que entraba totalmente en las ideas de Jordan. Ellos dicen que este poeta (comenzó por un libro de versos) se comería el dinero de su hija. Más tarde, ella tendrá todo.– Y cómo la pareja se instaló, sin nada. Son muy encantadores.– Tenían, él 16 años y ella 12 cuando los pusieron de novios: hace diez años de esto, y ella no ha cedido. El padre de Jordan se suicidó hace nueve años, las deudas de Jordan vienen de esa época, entre los 18 y los 20 años (se ha mudado con frecuencia). Después, entra como empleado en la administración pública; se queda allí hasta los 25 años, y ahora acaba de dejar todo para dedicarse a la literatura. No ha dejado de ver a Marcelle. Ella es fiel.

Quiero salvarlo al final, el éxito de una obra en la que trabaja además de hacerlo en el diario, sobre la gente de la Bolsa sin duda. No, eso sería estúpido. Una obra pasional, idea que hay que encontrar. En todo caso, la literatura triunfa.

Viven en la avenida Clichy. Definitivamente lanzado. Un escritor que atraviesa, escéptico, este mundo de las finanzas, con desdén por el dinero.

(Páginas 324 a 326)

Gundermann 60 años.– El tipo conocido del judío de Francfort. Bajo y rechoncho, cabeza gruesa y cuadrada, con grandes orejas. Nariz enorme, ojos saltones, y muy calvo. Grandes y sólidas mandíbulas. No lo haré hablar con acento.

Sacar todos los detalles acerca del barón de Rothschild (de Feydeau y de otros). Instalarlo en una vieja e inmensa mansión de la calle Provence. Está casado, tiene 5 hijas, y 5 hijos. Tres de sus hijas y 3 de sus hijos están casados y ya tiene 14 nietos. Eso hace pues, con sus yernos y nueras, una familia de 29 personas, a quienes aloja en su mansión, a todos: si se lo cuenta a él y a su mujer, son 31. La vida familiar de toda esa gente. Dos de sus hijos y uno de sus yernos lo ayudan; los otros hacen otras cosas.– Gundermann, muy afectado por una enfermedad en el estómago sólo soporta la leche. Y además, sin pasión, jamás tocó a otra mujer que no fuera la suya, y no podría hacerlo. Sin embargo, trabajando desde las seis, lleva una vida de perro, nunca la disfrutó y sigue sin disfrutarla. Sumergido en un trabajo, que ni siquiera uno de sus empleados haría. Enorme fortuna, lo único que hace es jugar con sus capitales; de ahí la base sólida de sus operaciones. Oponerle por lo tanto a un Saccard apasionado: un ser frío y acumulador.

(Páginas 341 y 342)

Massias, 30 años. Corredor de agente de bolsa. El prototipo del corredor. Busnach, Becque, otros. Un joven fuerte, apoplético, rubicundo, de labios rojos, con grandes ojos azules y saltones. Alegre, pero con una suerte negra. Sufre todas las humillaciones de la profesión. El corredor, el viajante de comercio en valores de Bolsa. No triunfa, no triunfará jamás. Juega y pierde. Hago de él un católico, que se pelea siempre con la Bolsa, y que no puede hacer otra cosa, pues, está metido, ahí dentro. Condenado a ser corredor de agente de bolsa a perpetuidad.– Para darle algo de movimiento a este personaje, mostrarlo al comienzo con alguna esperanza; después, altibajos, y poco a poco caído; y por último la convicción de que llevará eternamente esta cruz a cuestas, tocando siempre la fortuna, sin alcanzarla.– Francés, católico, lo que no le resulta divertido.

Lo haré un poco venido a menos, hijo de un magistrado de Lyon que terminó mal. Hizo estudios incompletos de abogacía, o incluso se recibió, se descorazonó y se encontró metido en la Bolsa.

(Páginas 353 y 354) B.N. 10268

III. LA POLITICA

Mantengo la aventura de México como detalle de fondo. Por otra parte, tengo el empréstito mejicano de 1865; y sobre todo quiero tener la muerte de Maximiliano, estallando como una nota lúgubre en medio de las fiestas de la Exposición. Mantener también la cuestión de Roma, de la cual tengo necesidad para un Banco Mundial. El Papa está siempre en Roma, pero el Emperador comienza a abandonarlo, cuando el 15 de septiembre de 1864 firma la convención por la cual debe retirar el ejército francés en un plazo de dos años. A partir de ese momento, los clericales endurecen sus posiciones en contra del Imperio. Sus temores aumentan después de Sadowa. Thiers defendía el poder temporal. Rouher también, y su "¡Jamás!" en diciembre de 1867.

Si quiero que Saccard, de acuerdo con mi ingeniero, sueñe con la instalación del Papa en Jerusalén, es preciso entonces que él prevea el porvenir, la hora en que el Papa será expulsado de Roma, ocupada por Italia. Es un sueño: el Papa yéndose allá lejos, una Jerusalén comprada nuevamente a los turcos, con vías férreas atravesando el país. Un banco que asegura su vida. Me harían falta también tres o cuatro negocios preparatorios, ferrocarriles, un conjunto de minas, una sociedad de transportes. Mi ingeniero habría viajado con su hermana allá lejos, a Africa, a Egipto, a Palestina: la conquista de Oriente, una nueva cruzada. Entonces, tres o cuatro negocios de zapa, luego el golpe del Papa, pero en sueños.– Los negocios podrían ser, repito, un negocio de ferrocarriles, lejos, un negocio de buques transatlánticos, por todos los puertos del Mediterráneo, un negocio de centralización de minas, un negocio de explotación de minas, un negocio de explotación de un producto. Y entonces tengo este sueño de Oriente en mi mujer central, porque ella conocería muy bien el país.

Pero, lo que aún me molesta, es el empleo de mi ministro Rougon. Al término de *Son Excellence Eugène Rougon*, lo mostré abandonando el Imperio autoritario para defender el Imperio liberal que comenzaba. Es pues Rouher, poderoso y aburrido. Pero, como Rouher, lo mostraré atacado por el tercer partido que se forma (Ollivier y los otros). Si bien pudo dejar el Imperio autoritario, hay abandonos que no se anima a hacer, y un día, en 1869, el Emperador lo echa. Está en lucha con el partido parlamentario que crece; y por otra parte, combate también al clericalismo muy ardiente, hace concesiones a uno y otro partido, muchas veces para mantener su equilibrio. No puedo entonces imaginar que, en 1868 cuando grita "¡Italia no se apoderará jamás de Roma!, ¡Jamás! Francia no soportará nunca esta violencia cometida en contra de su honor y de la catolicidad" él está seguro que ella se apoderará de Roma (en septiembre de 1870), y deja que su hermano se hunda para acabar de una vez con los católicos. Saccard se ha separado de él en el transcurso del libro, y, al final, Rougon lo abandona. Veamos, sería necesario resolver cuidadosamente las relaciones entre los dos hermanos.

La banca judía. Querría interesarla en el movimiento político. Creo que lo más simple sería hacer de mi banquero judío, un judío de origen prusiano que hace votos por el triunfo de Alemania, lisa y llanamente, y que la sostendría de buen grado con su dinero, pero siendo lo suficientemente prudente como para no descubrirse. En el golpe de Bolsa después de Sadowa, no es advertido, pero sabía por sus informaciones que los Austríacos serían derrotados, y por fuerza tuvo que jugar a la baja. Pero no podía preveer la decisión del Emperador de Austria que cedió Venecia a Napoleón III. Rougon se lo hace saber a Saccard, el judío pierde de 8 a 10 millones; y su odio contra Saccard, incluso contra Rougon. Ya me la pagarán. Y es él quien obliga a Rougon a ejecutar a Saccard. Rougon lo hace para salir del apuro, seguro de que Saccard no hablará. Al fin, dejan escapar a Saccard, a menos de que muera. El judío triunfa más de lo que prevee en 1870. Al término, algunas palabras suyas que anuncian la futura grandeza de Alemania.– Entonces hago de mi judío simplemente un Prusiano, nacido en Francia, por ese mismo hecho naturalizado.

(Páginas 54 a 57)

CINEGRAFO

CONSEJO DE DIRECCION
Hugo Furno
Eduardo Grüner
Mario Levin

CONSEJO DE REDACCION
Oscar R. Barrios
Claudio Caldini
Luis Chitarroni
Omar Genovese
Norberto Soares
Bebe Kamin
Ricardo Angel Moretti

DIAGRAMACION
Marcelo Vidal

FOTOGRAFIA
Héctor Grisafi

COMPOSICION
Ana Cairo

CORRESPONSALES
Monique Ortiz (París)
Nicola Lenzenberg (New York)
Carlos Quevedo (Lisboa)
Mireille Aragnas (Bruselas)
Jordi Pau (Barcelona)

EDICION
Mario Levin

La reproducción, aunque deseable, debe citar la fuente. Los manuscritos no se devuelven.

Propiedad intelectual en trámite.

Correspondencia a
Casilla de Correo 1536,
Buenos Aires 1000

Nº 1

JEAN LUC GODARD

Salve Quien Pueda (el Cine), por Mario Levin

A Boca de Jarro, por Jean Luc Godard

CINEGRAFO, por Mario Levin

S. M. EISENSTEIN

La Función del Crítico: En Plano-Detalle

DE BLOW-UP A BLOW-OUT: Pretexto (para) especular, por Eduardo Grüner

FRANCOIS TRUFFAUT

Truffaut: el deseo del cine y la pequeña diferencia, por Mario Levin

Reportaje a Truffaut, por los *Cahiers du Cinema*

MUSICALES. Algo no cuaja, por Luis Chitarroni

CINE Y ARQUITECTURA: LABERINTOS

La Visión Parcial, por Pascal Bonitzer

FOTOGRAFIA

Roland Barthes ante la Fotografía, por Eduardo Grüner

La Representación Imposible, por Héctor Grisafi

CRITICAS

El Hombre de Hierro (A. Wajda), por Eduardo Grüner

El Director de Orquesta (A. Wajda), por Luis Chitarroni

Enemigos Naturales (J. Kanew), por Hugo Furno

Excalibur (J. Boorman), por Norberto Soares

La Tercera Parte de la Noche (A. Zulawski), por Néstor Grassi

Una Mujer Poseída (A. Zulawski), por Mario Levin

El Documento de Identidad (R. Cenderelli), por Claudio Caldini

Gloria (J. Cassavetes), por Eduardo Grüner

Desesperación (R. M. Fassbinder), por Mario Levin

CINE POR TELEVISION: *Muerde la Bala* (R. Brooks) por Ricardo Angel Moretti

CINE - PLUS

Filmoteca de Cine Experimental

Reflexiones sobre *El Hombre del Subsuelo*, por Hugo Furno y Nicolás Sarquis

El hombre de los gansos

LUIS GUSMAN

Desde mi habitación puedo oír el graznido de los gansos. De modo que éste es el lugar que he elegido para morir. Grises, los veo agitar sus plumas, sumergir sus cuellos en el agua y al emerger sacudirlos con violencia. Han repetido este movimiento durante horas para iniciar después un recorrido simétrico, prolijo, y posteriormente retornar al mismo lugar. De manera que estas aves oficiarán de cortejo fúnebre. Se diría que vigilan mi propia muerte, ya que al menor ruido dejan escapar sus ayes lastimeros.

Es al anochecer cuando comienzan sus graznidos inquietantes. Es como un llamado desde el fondo de las aguas. No lo había escuchado antes, nunca había vivido en una granja. Sólo los recuerdo muertos, colgando fríos de algún gancho de carnicería. Por otra parte siempre los confundí con los patos, dicen que su hígado es muy valioso, no su corazón.

Hace un mes que estoy en este lugar. Después de mi acceso de ira en el cementerio decidí buscar refugio en este sitio. Sé que a los que le trasplantan algún órgano no viven mucho tiempo, no veo por qué el corazón habría de ser una excepción. No puedo soportar el secreto que ese hombre se llevó a la tumba. En el cementerio los deudos fingían indiferencias. No querían hablar de la cuestión, había sido una voluntad del difunto, ellos la respetaban como respetaban su secreto. Entonces no era un silencio sepulcral, sino un vulgar silencio y para más vulgar, parecía ser un silencio de familia.

Por otra parte, no fui yo el que eligió este destino. Mi mujer y esa anciana que hace años la acompaña, creo que su madre, decidieron por mí. Ahora me he marchado y soy para ellas un número de una casilla de correos. Por caridad y sabiendo que voy a morir, envían algún dinero. Debía asistir semanalmente a un médico para hacer un tratamiento especial, pero no pude resistir y me marché sin avisar a nadie.

Reuní todos los papeles, hasta el mínimo recorte que poseía de ese hombre y vine a encerrarme hasta que los latidos comiencen a precipitarme hacia el final. Como los gansos no he avanzado mucho, nado siempre en el mismo sitio y con los días el agua comienza a podrirse lentamente.

Cada día lo dedico a estudiar la vida de ese hombre del que he recibido su corazón. Me doy cuenta que su alma, o tal vez su carne, encierran algún pecado oscuro; a punto tal que lo imagino un individuo sumiso, un hombre servil, un intrigante de pequeños favores, digno de una historia de marinos donde siempre hay un alma arrepentida buscando olvidar algún acto de cobardía.

Anoche he tenido un sueño, se podría decir que fue una pesadilla; creo que a partir de ahora sólo me esperan pesadillas. Había un gran baile, las damas y los caballeros vestían galas, tal vez por eso era como si flotasen en el aire. Para llegar hasta ese baile esperaba un tranvía y cada número que aparecía me llevaba por un recorrido distinto. Ciertas damas se inclinaban al costado de las vías mientras una trataba de recoger un pétalo caído entre los adoquines. Los edificios arrojaban las vías a una línea de sombras. Un tranvía se había detenido y una de las damas se aprestaba a cruzar la calle. La presencia de faroles iluminados oscurecía el sueño. Todo estaba muy quieto y el reloj de la estación se había detenido en una hora borrosa. En un fondo de montañas, lejana se podía ver la cúpula de una iglesia. Tal vez las mujeres habían descendido de las montañas y sus pasos pequeños se habían demorado en llegar. Una de ellas caminaba llevando entre sus manos un corazón palpitante. Fue ahí que recordé el relato de la videncia. Una mujer que camina

hacia una iglesia para hacer un mal. Camina por una calle cubierta de pétalos. Fue entonces que dudé entre si la mujer caminaba hacia la iglesia o regresaba de ella.

Mi corazón latía entre esas manos, bastaba que lo dejara caer para que estallara entre los adoquines de esos arrabales. Mi vida dependía de la que, en videncia, transitaba entre tranvías inmóviles, y lo que hacía palpitar aún más mi corazón era que su mirada no estaba perdida sino que parecía conocer un rumbo fijo. Nunca llegaría a ese baile. De pronto, la dama en videncia subió a uno de los tranvías y éste se puso en movimiento. Desde la ventanilla engalanada la pasajera me hizo un saludo con las manos. El tranvía, silenciosamente, desapareció en las sombras. Detrás del tranvía que se había marchado, apareció un espacio iluminado por un palacio. Entré al salón y frente a un espejo me apoderé de uno de los brazos de las bailarinas y comencé a roerlo parsimoniosamente. No me sorprendió darme cuenta que ese brazo era un choclo dorado cubierto de granos que mi boca desgajaba sin odio sino, se diría, hasta con cierta dulzura.

Me desperté y fui corriendo hasta la ventana. Allí seguían esas aves extrañas realizando su morosa ceremonia. Decidí que debía informarme sobre las costumbres de esas aves. Morirían en el agua y sus plumas se esparcirían permaneciendo para siempre en ella, mientras sus cuerpos se hundían lentamente en el estanque. Recordé las figuras embalsamadas con que un curandero adornaba una repisa y me pareció divisar la figura de un ganso. Recordé vagamente un cuento en que una mujer embalsama un ave en el momento de su muerte para donarla al altar de la que era devota. Creo que su nombre era Corazón Sencillo. Recordé los brillos en sangre de un ave chillona y de plumas verdosas que había encontrado la muerte en la loza blanca de un baño de damas.

Pensé que los granos dorados pertenecían a buches engordados para el sacrificio. Bolsas transparentes que van cobrando las formas del tiempo que le falta para la muerte. La mano del matarife se acerca y soba esa carne colgante de manera más cariñosa que técnica, como agradeciendo que se hayan alimentado con resignación; porque le bastaría mirarlos para calcular los días justos que les quedan de vida, fecha que aparece ya marcada por una cruz en su almanaque; sin embargo, es necesario que esa mano carnosa tantee diariamente el garguero. Creo que suelen emborracharlos. Los alimentan a pequeñas dosis de vino. Viven en brumas hasta el momento de su muerte.

No sucedía lo mismo con el hombre del gaznate. Se diría que rebosaba de vida. Un enorme buche colgaba de un lado de su cuello. Una bola de grasa brillante se movía al compás de esa cabeza que se erguía no sin cierta dificultad sosteniendo semejante peso. Y el hombre, lejos de avergonzarse, exhibía orgulloso su buche que contrastaba con su torso bronceado y semidesnudo; si no fuera por el color de su piel, su cabeza parecería surgida de una de esas fotos que sólo hay en los libros de medicina.

Lo encontré en el negocio donde venden alimentos. Inmediatamente bajé la mirada y evité su camino. Temía a cada instante encontrarlo en esas estrechas calles comestibles. Ver surgir su cabeza en medio de botes de goma, latas de conserva, sábanas de colores tropicales. De pronto, emergió en un laberinto de fiambres expuestos en heladeras vidriosas y transparentes. Me distraje entonces tocando un ave congelada expuesta en una bolsa plástica; sin darme cuenta, estaba palpándole el cogote, tal vez en busca del maíz dorado.

Pero miré la forma congelada y me dí cuenta que no era un pavo sino un pollo. Fue en ese instante que detrás de un jamón bamboleante apareció la cabeza archimboldesca. No pude dejar de hacer una pequeña exclamación mientras veía cómo mi piel se ponía de gallina. Desde sus ojos acamaronados brilló un destello de indignación. Gotas de transpiración caían por su tez que pese al bronceado ofrecía un matiz aceitunado. Sus labios carnosos esbozaron una mueca. De una de sus orejas pendía un aro collar. Tal vez para que uno desviara la mirada a la belleza de la perla. Una mujer se acercó y le musitó unas palabras al oído. Las

suaves palabras le hablaban a la perla. Aproveché que el hombre se distrajo con lo que le decía la mujer y salí volando. Cuando me dí cuenta de mis propias palabras, quedé paralizado.

Durante unos días me recluí en la casa por temor a encontrarme con el hombre abuchonado. Llegué a pensar que vivía en el mismo edificio. Que sus alas mortales podían atravesar el crital nocturno y estrellarse contra él como un insecto aturdido.

Era necesario conversar con alguien. Me encontré con un morador en el restaurant del lago. Había pasado el verano y las mesas blancas se abandonaban lentamente en un color indefinido. En medio de ese silencio el graznido de los gansos parecía perforar los oídos. Le pregunté si sabía algo acerca de la vida de los gansos y me respondió algunas generalidades. Después traté de averiguar si había visto rondar por el lugar el hombre abuchonado. Sin duda, se lo describí con emoción ya que dejó de acariciar el vaso y me miró a los ojos para designar el hecho como un tumor inoperable.

Me preguntó por qué me interesaba por las costumbres de los gansos. Le respondí que me interesaba por la mitología. El comenzó a recordar fábulas, pero ninguna en que aparecieran esas aves. Las fábulas lo llenaban de miedo. Me preguntó entonces: "¿Ha leído un libro más sanguinario que Cuentos de la Selva? Ahí todo se animaliza".

Es al revés —le respondí— ahí todo se humaniza. Por eso es escolar. Un tratado de caracteres, exótico, tropical. Una selva exhuberante, una geografía lujuriosa, sin embargo cada palabra representa el relato de un vicio o una virtud. El hombre permaneció en silencio, y en el instante que habló me pareció que desviaba su mirada hacia las aguas del lago. A mí me siguen dando miedo, dijo. Y agregó: "Siempre me asustaron esas figuras combinadas. Pingüinos que visten fracs, garzas enfundadas en finas medias de seda. Tersos cuellos de cisnes transformados en pálidas damas de encajes".

El hombre prosiguió hablando. Recordé entonces que otras eran las aves que volaban en el cielo de la bahía. En su vuelo no formaban una letra que cantara la victoria de mi muerte. Pero qué se podía esperar de esas aves que al caminar sus patas rojizas se confundían con las huellas de su propia sangre. No se podía esperar otra cosa de esas aves de corral. Por más que la dama judía volviera esas aves delicadas cuando inclinaba su cabeza, no sin cierto encanto, ante la mesa y disponía sus manos pálidas a comer ganso asado. Tal vez era el contacto de esas manos lo que volvía finas esas carnes rústicas, o su manera de mirar la presa que hacía irradiar un resplandor azul de sus párpados que invitaban a la tentación. Un cisne hubiera encontrado la muerte en la quietud de la nieve tenue. Pero no podía respirar, un peso enorme aplastaba mi corazón, un animal de lodo se agitaba en mi pecho. Un ave que no pertenecía del todo al agua, un ave que no pertenecía del todo a la tierra. Fue entonces que volví a entender lo que el hombre me decía.

"Me sucede lo mismo con las cartas españolas. Sobre todo con la figura del caballo. Hay un momento en que pienso que es un jinete montando un caballo. Después me parece un centauro. Hasta que con el transcurrir del juego, el naipe se convierte en "el caballo" y que, según la suerte, puede alcanzar el brillo del oro o la temible sombra de la espada".

Lo miré a los ojos y se me ocurrió pensar que el oscuro pecado del donante podía haber sido una trampa de juego. Una inocente partida de cartas entre compañeros de trabajo se había convertido, al ser descubierto, en una afrenta insoportable. Nunca más los había podido mirar a los ojos. Nunca creyó en las risas alegres que quisieron acompañar lo que para él fue un oprobio y para los otros un hecho sin importancia que pronto cayó en el olvido.

Sentí que mi corazón comenzaba a latir precipitadamente, necesitaba ir a consultar los papeles, sin duda estaba cerca del secreto. Me quise levantar y sentí que me desvanecía, todo el espejo estancado del lago había estallado y pequeñas gotas vidriosas salpicaban mi cara. Entre brumas ví como la mano del hombre desabotonaba el cuello de la camisa y con manos seguras buscaba mi garganta.

Quaker

HECTOR GRISAFI

Hasta aquí llegué.

No sé muy bien de qué manera me fui acercando. Según parece lo hice con gracia. Saltando de un episodio a otro, demorándome en cada uno apenas lo suficiente como para tomar impulso y pasar al siguiente. Todo esto con la destreza y velocidad de un bailarín.

Eso dicen algunos.

A veces también yo prefiero creerlo así. Por vanidad seguramente; o tal vez para no discutir. Después de todo la cuestión no tiene demasiada importancia.

Lo que importa es el presente. ¡No me vengan con historias! A medida que pasa el tiempo y se agota el dinero mi situación se hace cada vez más grave. La incertidumbre puede más que el sueño. La llegada del día se demora. Al fin me sorprende con la cabeza entre las manos gimiendo con desconcierto: ¿Cómo llegué hasta aquí? ¿Cómo?

A los saltitos. Es cierto, a los saltitos.

Insignificantes. Nada destacable. Sin las emociones del vértigo. Es preferible no evocarlos. A esos por lo menos. Hubo otros. Saltarines paseos por el Rosedal. Las manos metidas en los bolsillos; los dedos jugando con las monedas, las pelusas. El aire espeso de la tarde. Cálido. El silencio. El sol. Paseos brincadores y alegres. Despreocupados. Aunque no tanto, siempre se corría el riesgo de encontrar a Margarita, la gitana que predice. Un encuentro delicado. En todo momento procuré evitarla. No era nada fácil. Acechaba detrás de los arbustos. Oculta por las sombras del follaje, protegida por el resplandor del lago que enceguece a los paseantes. Fue audaz atreverse sobre los caminos de ladrillo. Margarita solía aparecer inesperadamente. Envuelta en colores brillantes, en tules transparentes. Las enaguas vislumbradas y debajo más tules y más enaguas y otra vez tules y enaguas repetidos. Espejos enfrentados de telas livianas. Espejo profundo. Cada vez que me sorprendió no pude evitar asomarme a él. Al principio con pudor, como quien se observa reflejado en las vidrieras sin detener la marcha, avergonzado de contemplarme. Vistazos tímidos y fugaces. Sin embargo Margarita se encargó siempre de conducirme a través de los pliegues. Tomándome con firmeza la mano del corazón me alentó con su murmullo a que observara los reflejos titubeantes, las edades por venir. Un hombre aguarda. En las trenzas las medallas entrelazadas repiqueteaban entre sí. Cascabeles propiciatorios. ¡Un hombre endiablado! ¡Un diablo de astucia! ¡Lleno de mañas! ¡Me enseña su mano sonriendo! O tal vez no sonriera, el reflejo del lago me impide verlo con claridad, el vaivén incesante de la gitana confunde los tules. Ese hombre me hará daño. ¡Margarita de mal agüero!

En fin, cosas de gitanas. Oráculo dudoso.

A veces me esfuerzo en olvidar a ese que espera. Otras no. Merodeador paciente.

De todos modos carece de importancia. Son evocaciones para pasar las horas; es como hojear una revista que ya leí. Lo importante es el presente. ¿Lo dije? Sí, lo dije. Lo voy a repetir todas las veces que haga falta. ¡Sin trabajo, sin dinero; como para pensar en gitanas estoy! Ni el frú-frú de sus polleras, ni el retín-tín de sus medallas me vuelve a distraer. Ahora hay que atender las obligaciones.

¡Seis meses! ¿Podrán ser siete? ¿Y un año? ¿Estaré un año sin trabajar? Es sorprendente. No digo que sea ni bueno ni malo. Sorprendente, eso es todo. Hace seis meses estoy sin empleo. ¡Me echaron!

digamos las cosas como son. Desde entonces el estupor me tiene paralizado. Con la mandíbula caída hasta el cuello, los ojos son dos huevos. Así paralizado. Seis meses. Estupefacto. No atino a mucho. Lo que dije, sólo algunos paseos, unos pocos saltitos por el Rosedal mientras observo, cuando tengo suerte, como los pájaros buscan alimento y hacen su nido. ¡Click! ¡Ya está! Naturalista desocupado. La fotografía siempre es una buena coartada. No me atrevería a salir a la calle sin la cámara. ¿Quién es ese que camina tan despreocupado? ¡Sin nada en las manos! ¡Va para aquí y para allá! ¿De qué vive? ¡Jamás sin la cámara! No sabría qué contestar si las cosas se pusieran graves. ¿Dónde metería el ojo? ¡Siempre con ella! Es una tranquilidad caminar sintiendo los golpecitos que acompañan el vaivén de cada paso. De ese modo voy tranquilo como un avestruz. A nadie llamo la atención. Es como pasear con un perro. Todo el mundo sabe que a los perros hay que sacarlos a pasear.

Bellos momentos esos paseos. Breves sin embargo. Enseguida me asalta la vieja ansiedad. ¡Sin empleo! ¡Desocupado! Es más: ¡despedido! Un tipo sin empleo no puede pasear lo más campante como si no hubiera otro riesgo que encontrarse con gitanas. ¡Debo correr a mi casa! ¡Rápido a casa! Que el merodeador se quede con sus pájaros en los caminos de ladrillo. ¡A casa! ¡A correr antes de que se rompa el hechizo! ¡Zambullirme en los clasificados de Clarín!

La última campanada me sorprende redactando las cartas que solicitan empleo. Redacto con entusiasmo. Siempre es así. Con repeto. Es que puede ser ésta la carta que cambie mi destino. Con las cartas no se juega. Uno nunca sabe. Son como las fotografías, un instante congelado. Irremediable. ¡Click! y la carta cae en el buzón. ¡Ya no podés echarte atrás! Por eso lo digo: es necesario redactarlas con sumo cuidado, prolijamente. No pueden ser tiradas con indiferencia. Requieren concentración. Justamente ese es mi lado flaco.

¡Concentración! ¡Concentración! bramaba los últimos tiempos mi patrón. En realidad éste era mi amigo. Me había ofrecido trabajo en su empresa cuando la Constructora se fundió y por primera vez quedé sin empleo. En esa oportunidad me sacó de un apuro muy serio. Justo es decirlo. ¡En la calle! así me encontró. ¡Expuesto a las miradas! ¡Un linyera! o algo peor.

Las cosas marcharon bien al principio. No se puede decir lo contrario. Hasta que dejé de concentrarme en mi trabajo. ¡Tenía mis razones! pero esa es otra cuestión. Ya habrá tiempo para eso. Lo cierto es que el sector a mi cargo comenzó a derrumbarse. ¡El colapso! No quiero entrar en detalles, pero eso es lo que se decía.

Malos días aquellos.

Los errores y malentendidos me abrumaban. Implacables caían sobre mi espalda y desconsolaban a mi amigo que estoy seguro hubiera preferido que prosperara en su empresa. ¡Pero no había nada que hacer! Yo empacado. No por capricho, tampoco es necesario ser tan severo. Me distraía a menudo, eso es todo.

Intentó ayudarme. Me hablaba amigablemente, con paciencia, explicando la sencillez de mi trabajo. Largas charlas en las que sugería, de manera delicada, que pusiera más atención en lo que hacía. Contrató más personal para aliviar mi esfuerzo. ¡Hasta llegó a ordenar que pintaran mi oficina! Todo en vano. Me hundía.

Una tarde, en el silencio de su despacho, me soltó con la voz dulce y sosegada: "No lo tomes a mal, pero es necesario que te vayas de la Empresa..." me hablaba con suavidad, de manera casi inaudible; tanto que debía inclinarme hacia él para no perder ninguna de sus palabras, "te indemnizo, pero andate por favor..." a pesar del esfuerzo por escuchar había frases enteras que se me pasaban por alto, "dentro de un mes, dos, tres..." en la cabeza estallaban luminosos fuegos artificiales; "... en fin, cuando consigas otro trabajo", el resplandor y la música de cocoteros y panderetas animan el baile que se inicia; "... cuando quieras", un baile furioso apenas iluminado por fuegos fatuos efímeros y lejanos; el son de las sombras se repite; "... pero andate", se distinguen siluetas

vagamente recortadas en la penumbra, se agitan al compás del traca-trá de maracas y tamboriles; el espejo de los tules, el merodeador se destaca por momentos señalando las líneas de la mano, ahora más que nunca debo temerlo; ahora que mi cuerpo se vacía cada vez más cada vez más oigo el eco de sus palabras endiabladas, pero apenas si las oigo ¡ese ruido endemoniado del candombe se impone una y otra vez! los parches retumban duelo, llora la Restauración. ¡Oh-oh-oh!

Eso ya pasó. Son viejas cuestiones, viejos pliegues en el tul. Ahora es necesario encontrar un buen trabajo. O por lo menos el dinero suficiente para pagar otro mes de alquiler. Es alarmante, pero si no pago el alquiler me echan a la calle. Así de cruel. ¡Redactar! ¡Redactar! ¡No puedo perder más tiempo! ¿Qué vas a esperar —me dijeron— estar con tus cosas en la vereda? ¡No! ¡Eso sí que no! ¡Mis cosas tan queridas! Apiladas en la vereda como las ramas que se juntaban para la fogata de San Pedro y San Pablo una semana antes del día señalado. Altar valioso aquél que debíamos proteger de la codicia de los dueños de otras fogatas; montando guardia por turnos, vigilando admirados la pila de ramas y maderas que conocíamos de memoria de tanto mirarla. Terminábamos distinguiendo una rama seca de otra; sabiendo sobre la procedencia de los cajones de fruta, de las sillas viejas, de los trapos, los listones de madera, los restos de muebles. Cada mañana realizábamos una y otra vez el inventario. Siempre la misma pregunta: ¿Cómo arderá? ¿Cómo la silla? ¿Y el cajón? ¿Y el aserrín? ¿Estarían las ramas suficientemente secas? ¿Cómo ardería el muñeco que se colocaba recién el último día, a última hora, en la parte más alta de esa pila que habíamos levantado? ¿Ahora quién se turnará conmigo para montar guardia en torno a la otra pila, la de mis cosas? El merodeador entrevisto. ¿Quién si no? ¡Guardián traicionero! Agazapado en los pliegues del espejo, aguardando un descuido, espiando mis gestos.

Mientras tanto estaré ocupado en evitar la mirada de los que pasan murmurando: ¡Ya no está en edad de jugar a la fogata!.

No vale la pena exponerse tanto. Hay que ser más cuidadoso. Es una imprudencia. Nuevamente en mi casa. Mejor así. Como un criminal arrepentido que suplica la horca a sus jueces. Buscando y rebuscando un trabajo en los clasificados. ¡Trabajo! ¡Trabajo! Para éste que quiere reunirse con sus semejantes. La tibieza. Cordero extraviado.

¿Qué pensarán de mí los patrones después de tanto tiempo? Todos estos saltitos. ¡Imprudente! ¿Creerán que siempre fui lo que ahora soy? ¡De ningún modo deben hacerlo! ¡Seis meses! ¿Qué son seis meses en la vida de un hombre joven? ¡Despedido! No tienen porque saberlo. Un tema muy delicado. Hay que redactar las cartas con cuidado, siempre lo digo. Las fisuras. ¡Muy delicado! Las buscan. Escarban hasta encontrarlas. Les temen. Si no hallan nada es peor: sospechan. Son así. No hay remedio. Suspicaces. Ojos de lince. ¡Seis meses! Nada se les escapa. Reparan en los detalles. ¡Despedido! Minuciosos. Se saben expuestos.

Sin embargo tengo mi pasado. Antecedentes. Debo aclararlo. ¡Antecedentes de lo mejor! ¿Acaso no cuentan? ¡Tengo papeles que lo prueban! ¡Estoy dispuesto a enseñarlos! ¡Papeles certificados! Por otra parte poseo una instrucción, eso hay que decirlo también, ¿por qué no? soy... en fin, ¿cómo explicarlo? Bueno, soy Perito Mercantil. ¡Sí! Perito Mercantil, ¿qué tiene de malo? Es una manera de ser como cualquier otra. Perito Mercantil, así como suena. Como el Perito Moreno, digamos, pero Mercantil. No es una vocación pero tampoco un destino. ¿O sí lo es? ¡Quién puede saberlo! ¿Margarita? ¡Ni hablar de esas mujeres! Las conozco. Hay cosas que un hombre jamás debe saber. Es preferible ser Perito Mercantil. Un saber honrado. Llano. No admite pliegues. Están las fisuras. ¡Es cierto! ¡Las fisuras! ¡Las fisuras! Bueno, pero ¿quién no las tiene? No es para alarmarse. No tanto. Apenas seis meses. Casi siete. El tiempo pasa volando. ¿Ya seis meses? ¡Casi siete! Es mejor redactar. ¡Concentración! me lo advirtieron. Es preciso concentrarse. Como lo hacía mi padre. El sí que podía. Así tocaba el bandoneón. Tenía una orquesta típica, una vez Tita Merello le estrenó un tango. Un artista. El mismo lo decía: "... es que soy un poco bohemio". Y esto lo decía, más que nada para hacer rabiar a mi madre la que no veía nada bien que una persona mayor se dedicara a esas cosas. Sobre todo teniendo la responsabilidad de una familia. Más le hubiera valido progresar en su empleo que estar por ahí escribiendo versos o tocando el bandoneón. Pero, en fin, él era así: medio bohemio, medio poeta. La otra parte trabajaba en el Subterráneo, pero de eso no le gustaba hablar. Se pasaba las tardes tocando el bandoneón. Se iba a la terraza a tocar porque era el lugar más apartado y solitario de la casa. Después de la hora de la siesta se ponía dale que te dale con un cigarrillo colgando de los labios. Tocando hasta el anochecer, con los ojos entrecerrados, un poco por la inspiración y otro poco por el humo del cigarrillo que le colgaba de la boca y que dejaba consumir así, sin importarle las cenizas que caían encima del fuelle que abría y cerraba convirtiéndolas en un polvito gris que luego de un rato se desparramaba por el suelo y la brisa de la tarde hacía desaparecer. Un artista. Cuando terminaba con la música se iba silencioso ¡quién sabe adónde! Entonces mi madre subía a la terraza con la regadera, porque a las plantas —en verano— hay que regarlas una vez que se fue el calor. Mientras lo hacía miraba descontenta los puchos sobre las baldosas. Esas huellas que reprobaba. Junto con el olor de la tierra húmeda subían los reproches. ¿Es que no se daba cuenta cómo se agigantaba la distancia económica con el resto de la familia? Todos los tíos, los tíos maternos quiero decir, habían empezado como empleados y alcanzaron posiciones realmente envidiables. Llegaron a disfrutar de un bienestar que nunca hubieran soñado en aquellos tiempos remotos en los que el único auto de la familia era el de mi padre. Después las cosas comenzaron a marchar mal para nosotros. Cada vez peor. Hasta que nos quedamos sin auto, ni vacaciones, ni un traje nuevo cada temporada. Los otros, los de mi mamá, se convirtieron en los ricos de la familia y nosotros en los parientes pobres. Subrepticiamente empezamos a vivir de la caridad. Un sobretodo. Una frazada. Siempre se piensa que los pobres tienen frío. Se los abriga hasta que apesten sudorosos. ¡Meta lana! ¡Meta paño! Eso sí: con discreción. La susceptibilidad. No herirla. Asunto espinoso. Mucho.

¡Qué es lo que quiere esta mujer! aullaba cuando se decidía a responder los reproches. ¡Qué humos se te subieron! ¡A la cabeza se te subieron! Furioso. El descontrol. Marcando el ritmo de los gritos con golpes sobre la mesa. El hule arrugado. Cada manotazo hacía retumbar los platos, trastabillar las botellas. ¡Toda la mesa un yunque inestable! El sifón peligroso. Una explosión inminente. ¡Que explote así reventamos de una buena vez! y otro manotazo más fuerte que el anterior. A veces con la mano abierta, otras con el puño cerrado. Contra la mesa. No una vez. Varias. ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! a la hora de comer. El único momento del día en que nos enfrentábamos los tres. El resto del tiempo correteábamos por la casa evitando tropezarnos uno con otro, cada cual en su mundo. Pero con cada comida se renovaban las amenazas. ¡No lo molesten al señor! ¡Tiene que hacer versos! ¡Tocar el bandoneón! Se enseñaban los dientes. ¡Un artista! Gestos feroces, como de loco. ¡Dale contra la mesa! ¡Dale! ¡Dale! ¡Dale!

Si mi padre se levantaba de la mesa, ella detrás de él. Así iban por toda la casa, ferozmente. Desfigurados los rostros que en ocasiones me hablaban con dulzura.

Yo cauteloso. Clavaba los ojos en el Quácker que se espesaba. Un engrudo asqueroso. Cada vez más espeso a medida que pasaban los minutos y los alaridos crecían.

Cierto día, después de una larga discusión, mi madre soltó con la voz cortada por el hipo y los sollozos: ¡Si estuviéramos solos ya te cantaría cuatro verdades! En esa oportunidad la pelea transcurría en el patio. Mientras tanto yo seguía en la cocina, con los ojos fijos en el engrudo. ¡Desesperado! sabía que finalmente siempre debía tragarme esa pasta pegajosa. Me gustara o no. Era habitual que sobrara algo de la furia de esos dos. La suficiente como para obligarme a comer una rata

si hubiesen querido.

¡Cuatro verdades! Al oirla mi padre se enfureció aún más. ¡El dedo en la llaga! De un salto se lanzó hacia la cocina. ¡Revolver el cuchillo! Enloquecido gritaba: ¡Decilo! ¡Decilo que él ya es grande! ¡Decilo! Se abalanzaba. El rugir de una horda pisoteando. Aterrorizado cerré la puerta de un golpe. ¡Justo a tiempo! ¡No quiero! ¡No quiero oir! Todo cede ante el rugir. Con toda la fuerza de que era capaz apoyaba el cuerpo contra la puerta que el otro abría implacable. El esfuerzo era en vano. No tenía ningún lugar donde afirmarme para sostenerla. Al levantarme bruscamente había volcado el Quácker y ahora patinaba sobre él. La puerta se abría arrastrándome. El suelo cedía. ¡Una ciénaga! ¡Me devoraba! ¡Siempre sospeché que ese engrudo maldito sería mi perdición! ¡Ya es grande para saberlo! Imposible resistir. ¡No! ¡No quiero! ¿Por qué se meterían conmigo? ¡Que me dejaran tranquilo! Bastantes disgustos ya tenía con el Quácker como para participar en sus rugidos. ¡A rugir a otra parte! ¡Fuera! ¡Fieras! Inútil oponerse. Todos de nuevo en la cocina. ¡Decilo que ya es grande! Insistía. A todo pulmón. Mi madre no quería saber nada con decirlo. Aullaba guardando en secreto las cuatro verdades amenazadas. El la aferraba del brazo. ¡Decilo...! Sólo un ronquido. ¡No podía escapar! Me lo impedían. Estacionados en la puerta la clausuraban. ¡El Quácker! Los tres chapoteando pegoteados. Triturando los restos del plato. ¡Crack! ¡Crack! con cada paso. Un zapateo sobre las brasas. Machacando las uvas. El vino fluye. ¡Me corté! ¡Mierda, me corté! Mi padre saltando en una pata se agarraba con las manos el otro pie. Se enrojecía. Goteaba. Otro que se aleja a los saltitos. Hacia el baño. Rastrearlo era fácil. Una gotita, dos, tres. Otra.

Se oía el rumor del agua corriendo. La canilla de la bañadera la arrojaba con fuerza. ¿Sobre el pie caería? Seguramente. Una catarata repiqueteante. ¡Lavate bien! apenas si se distinguía la indicación de mi madre. Su voz la ocultaba el ruido atronador. Un arroyo rosado. Los sedimentos. Cuando la sangre llegaba al río los gritos cedían. Después de todo no eran mala gente. Una cosa era discutir y otra muy distinta la sangre.

Todos los matrimonios discuten. ¡Claro, todos! Yo no tenía que hacer caso. ¡Para nada! Una pelea sin importancia. ¡Sólo eso! Cuando la madre terminara de lavar la cocina continuaríamos con el almuerzo. ¡Unidos! Como siempre. Mejor que nos tranquilizáramos. Todos. Muchos nervios.

Una gotita oscura, un poco oculta por la sombra de una maceta, no había sido descubierta por los trapazos apresurados. Redonda, con rayos como un sol. Oscura. Un eclipse. Permanecería hasta la próxima lluvia. Tal vez menos.

Las siete de la tarde.

Me distraje con este asunto de la sangre. Ahora el Correo ya está cerrado. Nada de cartas hoy. Otro día que pasa y yo sigo sin empleo. Habrá que hacer los aprestos necesarios para pasar la noche. Instalarse sobre los almohadones. La luz tenue de la lámpara. Tal vez un poco de ajedrez. Algún licor. Esperar el sueño. Quizás mañana. ¿Por qué no? Uno nunca sabe. ¿Qué otra cosa puedo hacer a esta hora? Sólo los almohadones y la luz tenue. Licores.

¡Parezco un príncipe! Un príncipe desgraciado, tal vez. Príncipe al fin. Después de todo las desgracias nunca vienen solas. Es algo sabido. Junto al desempleo más desdichado acuden corruptoras las delicias del linyera. Linyera en la vigilia, príncipe al caer la noche.

Sin duda hay algo principesco en todos estos meses sin actividad. Algo imperdonable. Nadie olvida que el trabajo es un castigo de Dios y quien lo elude un convicto, un prófugo del resto de los hombres.

El castigo es el exilio. Un castigo inevitable.

La cabeza de los príncipes es inestable. No existen hombros que la soporten durante mucho tiempo. Es su destino. Mientras tanto los licores. Por lo menos a la noche. Y el ajedrez. Y los almohadones.

PREFERENCIAS

Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra poner el huevo.

Oliverio Girondo

G. CABRERA INFANTE:
La Habana para un infante difunto.
Editorial Seix Barral, 1980

Entre otras cosas, en la contraportada de *La Habana para un infante difunto* se menciona el exilio, Londres nublado en 1978, y un mirón que apenas ve. El mirón que apenas ve es Cabrera Infante, y del exilio poco se puede decir después de alguna crítica retobada y magnífica. Compartir la ciudadanía con Ken Russell y fingir ese dandismo dudoso y ya observado forma parte —para mí— del color local. Un color local distanciado por intensidad de las reiteradas y risibles disidencias de Juan Goytisolo, por poner un ejemplo, o de la repostería no por barroca menos cargada de búdicos condimentos de Sarduy, por poner otro. Forma parte de una larga lealtad al inconformismo prestigiado pero ya anacrónico, esa posición de salvaje heroico, contradictorio con ganas de informar que un ruso no quiso ser soviético para descubrir una casta iracunda entre los indígenas aficionados al scalp. Decisiva falta de atención a tantos puntos flacos es mi veneración por Cabrera, que a punto de ser tantas cosas no será venérea gracias a la vacilante voluntad del oficio rufianesco de montar palabras. Queda, después de todo, el macizo volumen. Y la primera pregunta como resabio de otra práctica: ¿Quién es el protagonista de *La Habana*. . .? No se puede dar nombres cuando el extremo que tramó esta soberbia superficie de lectura ha preferido astutamente guardar silencio.

Cabrera Infante cuenta en otro libro que Orson Welles planeó una vez una versión fílmica de *The heart of darkness* (la nouvelle de Conrad) en la que el protagonista era un personaje invisible a lo largo de la cinta: la cámara. Por algún motivo desechó después esa idea, desafortunadamente puesta en práctica por Robert Montgomery en *La dama del lago*. (Esto tiene poco que ver con el yo sin nombre de *La Habana*. . ., pero al recelo por los ocasionales espejos con que Marlowe pudiera encontrarse —y al descaro con que efectivamente se descalifica el Marlowe filmado— podemos relacionar el pudor del protagonista/narrador de *La Habana*. . . ant la amenaza de que su nombre lo traicione).

Casi se puede decir, entonces, que el protagonista de la novela no es el chico que descubre (que es descubierto por) la capital cubana, ni la capital transformación de su educación segmentada, ni los pormenores de su avance o desvarío, ni —como ocurría con *TTT*— el lenguaje, sino el contar. Insistente obsesivo, el registro del escriba vivo recompone, con recursos que la prosa suele despreciar las cenizas sensuales de los cuerpos divinos.

Sin embargo, la condición original del escriba es la de infante difunto, y paradojalmente, cuando se tiene una experiencia que la memoria explica, cuando nos es confesado que se ha *vivido memorias*, lo que se hace es escribir desde la última fijeza, la muerte. "Estamos encaneciendo en las mismas casas, en los mismos barrios", ha escrito con cronológico dolor José Donoso. Levantadas sobre el más acérrimo pesimismo, estas presunciones nos cercioran: "Quien no ha muerto joven merece morir". Pero, ¿y si se trata de repetir el trato del artista adolescente con el escriba fénix para soslayar el soborno del Klünsterroman, antes de que la imagen se pudra en retrato, o, como querría amorosamente Caín, en *moving still* Infante faro en fanfarria (feliz socorro de Duchamp). Las demasiadas palabras de *La Habana*. . . restituyen el contar a un lugar de alivio lubricado por una pasión enloquecedora: liaisons peligrosas de cuerpos que estimulan un alud paralelo de aliteraciones. Baste la interdicción del Ficcionario (no hay que olvidarse que en español la paronomasia se comete) para ilusionar transgresiones en una escritura librada con total olvido de esa supersticiosa ética ante los eficaces fantasmones de la eufonía: las proezas pueriles que el infante difunde adquieren en la prosa proporciones perversas. El infante faro —y apenas hay que sustituir, como quieren los chinos de los cuentos, la tercera letra de faro por otra consonante para tener un infante distinto— modula una memoria de mujeres truqueadas por un silabario sinuoso, pero la prosa deliberadamente exhibicionista de sus artificios y argucias no facilita las cosas. Porque el narrador/protagonista de *La Habana*. . . juega con una realidad siempre susceptible de ser corrompida, de ser convertida en irrealidad por el lenguaje. Así, el libro de memorias deviene novela, ese artefacto desde que la vulgaridad se defiende con nombres propios. Sterne y Joyce son invocados y otro nombre, no otro novelista, propicia la continuidad de estas palabras: Shakespeare, capaz —como cuenta José M. Valverde en el pró!ogo de su traducción del "Ulysses"— de arruinar una escena con un chiste sucio. El narrador de *La Habana*. . . arruina más de una con su humor lenguaraz, su don palabrero, simplemente porque el humor en este libro no es el escrúpulo con que sus acomodados escribidores condimentan los pasajes ligeros de sus novelas serias, sino la mejor manera de meter a ese punster puntual en la escritura sin perder la distancia (aloofness), la mejor manera de considerar al lenguaje como uno de los personajes de la ficción (Nabókov).

De algo de eso conversaban Cabrera Infante y Emir Rodríguez Monegal en 1968. En la entrevista, al referirse a la narrativa que emplea elementos autobiográficos C.I. había hablado de mutaciones que son más misteriosas que las de los genes porque son artificiales, artísticas, de ese agente mutante que es el humor, de bordes presentidos vagamente. Allí se citaba también el nombre de un saludable escritor norteamericano con la intervención parcializadora de las comillas, y finalmente la conversación desembocaba en Borges. (Hay más cosas, para instaurar cierto pánico parentético: la autobiografía como un acto que intenta negar el principio de non-allness de la semántica, lo que Korzybski, según C.I., define con la frase: "El mapa no representa todo el territorio").

Borges, lugar de privilegio, asomaba desde "El Sur", cuento en que se narra, con algunas alteraciones, un accidente que éste sufrió al subir una escalera. Ese accidente es importante para los que aún practican el arte rudimentario y detenido

de la lectura. "Pierre Menard, autor del Quijote" es su consecuencia.

La Habana. . : se inicia, precisamente, con la subida por una —para el infante que no ha visto escaleras así en su pueblo— suntuosa escalera. Esa escalera, esa subida, señalan otro inicio: el de su adolescencia. Y el lugar al que la escalera lo conduce, el segundo piso del solar de Zulueta 408, es el escenario de sus contactos con un misterio mayor: las mujeres. (*TTT* es una galería de voces, *La Habana*. . . es un museo de mujeres, ¿se ha desplazado al lector escucha a la posición de lector mirón?).

Hay otro escenario más vasto, incluido en el título: La Habana, la ciudad recortada, recordada, recobrada en el exilio. En esa ciudad perdida, ganada por las palabras, la calle Infante es parte del territorio cartografiado. El narrador la sitúa poco antes de que comience *Función continua*, inmediación de un encuentro que ocurre así en la vigilia como en el sueño.

Sin embargo —pero no hay que confiar demasiado en lo que escribo: mi memoria es un museo de emergencia—, no hay sueños contados en *La Habana*. . . Tal vez porque la solución final ofrece una contrapartida del despertar de Alicia: se empieza a soñar cuando la novela termina. (Los tristes tigres sí contaban sueños. Era el tributo que le rendían a la noche, ese hueco sin borde).

La Habana. . . es un museo de mujeres. En el primer capítulo (La casa de las transfiguraciones) hay una cantidad confusa —confusa para este lector distraído— de mujeres que se relevan no sin antes revelar algún detalle delicioso. Más tarde, a lo largo del libro, se nos ofrece una trinidad inolvidable: la muchacha más bella del bachillerato (y del mundo), la ballerina lectora de novelas de la selva (americana) y la amazona. La primera es la iniciadora, la verdadera vulneradora de la virginidad del narrador. La segunda es la entrenadora —y el final de *su pasaje*, con ella tomada del pasamanos de la escalera del hotel tiene una belleza concisa y elegante. Adjetivos perniciosos, sólo avisan de un *pasaje* a otro orden, la pintura: belleza puntillista. La tercera es la vencida. Margarita del Campo, cuyo nombre es ocurrencia propia de su lacónica cursilería, no un bautismo de confirmación con los que el narrador (What's in a name) suele sustituir los originales, se pierde en la hermana cómplice. Su último recuerdo es una cicatriz en la mano.

La memoria consiente una cuarta muchacha, una quinta: la rubia oxigeneada vista desde la azotea de Zulueta 408, recordada más tarde, vuelta a ver en el final desde varios ángulos, y Virginia, compañera del narrador —instado por un apuntador tardío— en sus visitas a la biblioteca.

Desde el título *La Habana*. . . acepta su relación con la música culta, muchas veces oculta por la anécdota (mar motivador). A pesar de la negativa del narrador ("Pero no he vuelto al pasado para escribir unas memorias artísticas". "Después de todo no estoy escribiendo historia de la cultura"), ciertas disgresiones no están exentas de culpa: hay, por ejemplo, tranquilizadores apuntes acerca de la influencia de un compositor francés (cuyo cuidadoso vals paródico da nombre al capítulo) en la música cubana. Pero es en otras partes donde se establece una relación más directa: unos versos de Martí que auspician asombrosas asociaciones, y cuyo registro corre por cuenta de una sombra sospechosa.

(Al intentar esta aproximación a *La Habana*. . . jugué con la posibilidad de escribir un diario sucinto en los márgenes de sus páginas. Ciertas lecturas causan tanto placer que uno se niega a abandonarlas sin dejar indicios. Me disuadió el temor de que otro lector, cisne tenebroso, lo leyera alguna vez).

El final fantástico —adelantado por un cuento de Virgilio (Piñeira) que Rine Lea cuenta a Margarita del Campo y al narrador— es una hipérbole que concierne a uno de los temas recurrentes: la acechanza de presas de carne y hueso en la oscuridad instigadora de los cines. En esa *Función Continua*, el descenso que cumple el narrador aparece, dentro de la economía de la novela, como polo. Marco apropiado del descenso son las paredes vaginales. La muchacha desnuda vista (flesh-back) desde la azotea de Zulueta 408 guarda un secreto. Creo que Arne Saknusemm tiene la clave.

Luis Chitarroni

GUNTER GRASS:
El rodaballo
Traducción: Miguel Sáenz
Buenos Aires
Sudamericana, 1981

El rodaballo: un pez. El pez por la boca muere (se dice). El hombre también. Cuando habla un pez, su palabra hace efecto de historia. Del Neolítico a los años '60: un solo y mismo sujeto. Sin embargo, sólo han pasado nueve meses: ¿gesta histórica o historia de una gestación? Cuarenta siglos, nueve meses, un solo hombre. Pero muchas mujeres: también nueve (¿o son once?). Las mujeres son una por mes, una por vez, una por pez. No, el pez es uno sólo. Siempre el mismo, como el hombre. ¿Las mujeres? Dueñas del saber gastronómico, nutridoras (la primera tiene tres pechos: "Con tres empieza el plural. Comienza lo múltiple, la serie, la cadena, el mito."). Resplandecientes, inmortales: madreperla, madreterna. ¿El pez? Dador de Palabra, ordenador del Tiempo, distribuidor de mitos. Imaginario cíclico: las feministas pretenden la devolución del tercer pecho. ¿Son cocineras? Y bien: atragantarán al hombre. No todo se ha perdido: queda lo femenino, es decir el sentido (común). Es hora de recuperar el sexo perdido. Inventario de los poderes de la mujer: la cocina y las llaves, el lecho y por lo tanto los sueños, la moral dominical cristiana, el importante dinero de bolsillo, la educación de los hijos, la intuición, los caprichos tiránicos, la dulce intimidad, el decir sí cuando se dice que no, la mentira piadosa, el juego de moda, el parpadeo que lo significa todo y no significa nada, los deseos súbitos renovados con cada estación del año, el hacer pagar con cadena perpetua una sonrisa que nunca volvió a repetirse. Y sin embargo, algo les falta (ya se dijo: el tercer pecho). O sea: no hay sentido total, la Historia está incompleta. Por eso la necesidad del mito: entre muchos, el del clítoris o pepitilla, que "es todavía objeto de controversia entre los sabios que investigan el origen del orgasmo". Lo que nos falta (lo único) es una utopía tangible. Como las del pasado, cuando se comía aisladamente y se contemplaban los excrementos en sociedad (como en un film de Buñuel). Eran los hipoalimenticios tiempos del Tercer Pecho: "de repente se evaporó la ficción de la madre primitiva y trina". Desaparecido el "plus" de teta, el excremento se incrementa, pero en secreto. ¿El rodaballo, mientras tanto? Continúa hablando siempre. Revelando el sentido de la Historia: los hombres habrían sido en todas las épocas intercambiables. Escándalo levistraussiano. Imperativo de la educación sexual: buscar una palabra para "padre". Obsesión, todavía, de la Historia, del origen, del linaje. Pero al pasar por la gastronomía femenina, el espesor de las épocas se achata. Todo se homogeneiza, todo coexiste: las matanzas de los Caballeros Teutónicos, la masacre de los obreros de Gdansk. Los espacios se amontonan, los tiempos se atropellan. Quedan apenas nudos (¿o son engañosos efectos visuales, como esos "trompe-l oeil" barrocos ?). El pez, que ya ha muerto varias veces, está visiblemente decepcionado: han malgastado a sus inventados dioses, "de Zeus a Marx". Lo dicho: empieza a descubrir al otro sexo, con ligero horror. Lo que le espanta un poquitín es su perversa inocencia: "Evidentemente, en las metáforas de la versificante Dorotea no siempre era clara la distinción entre el deseo carnal y el júbilo espiritual, pero en ellas se manifestaba, sin lugar a dudas, el amor al Señor." En fin, una escritura que es como la Historia misma: posibilidad de acumular anécdotas hasta el delirio para disimular que no hay nada que ocultar. Un pez nadando entre las barras: Hombre/Mujer, novela/poesía/mito/deriva antropológica: descalificación de los géneros. Tragedia leída a carcajadas. Creencia sostenida en la distancia de la ironía. Profunda fe en el escepticismo. Oxímoron elevado al rango de estilo. Disimulo, ocultamiento de la propia *excentricidad*. Habla el pez: "Entonces me aconseja que compre más papel. Por escrito, me dice, todo parece normal. Sólo lo escrito tiene una antinaturaleza igualmente fuerte. Y lo que —por vergüenza— no se quiere recordar nunca, nunca jamás, sólo está prácticamente olvidado cuando se escribe. El hombre sólo sobrevive en la palabra escrita dice, queriendo que lo citen". Citado queda.

E. G.

ESTEBAN ECHEVERRIA:
Páginas autobiográficas
Buenos Aires
EUDEBA

La correspondencia escrita por Echeverría a un amigo, durante la agonía y muerte de su madre, sorprende; porque lo que esa escritura relata desborda el límite de la estética romántica que la soporta para otorgarle, en los anhelos faústicos, una verosimilitud que no encuentra en esa retórica la economía capaz de regularla.

"Las almas de fuego no sienten como las almas vulgares". La cita con que Echeverría inicia sus cartas encuentra en el transcurrir del texto su razón de ser. Hasta hallar en la *caída* final su lugar como metáfora, no disimulando por su matiz metafísico su propiedad de arder por esa "sonoridad" que, latente, hace estallar "un sentido" hasta hacer posible la figura.

"Levantéme de la cama; busqué a mi madre y no la encontré; estaba en el sepulcro. La eternidad la separaba de mí. Mis sentidos cayeron en estupor; las fuerzas del sentimiento heló las lágrimas en mis ojos, y *mi corazón quedó deshecho*. . . allí se me presentaron como fantasmas colosales los deslices de mi juventud y me increparon con *voces* penetrantes mis errores."

Esas voces reaparecen y retornan en distintas secuencias en los acontecimientos que estas escrituras relatan transformándose en el texto y para aquél que las escribe en voces del destino. Dichas voces alcanzan marcas y posiciones textuales que van desde la voz de la conciencia, monólogo interior, voz impersonal, voces exteriores que surgen en medio de parlamentos fantásticos.

Los dichos de la madre, detenidos en su muerte, se convierten en el instante mismo de ser proferidos en palabra sagrada que ha de ser cumplida al pie de la letra. A tal punto que debe ser escrita, convirtiéndose en la escritura de las cartas.

Una voz retorna desde la eternidad para salvar al hijo de su propia muerte, voz que en la escena que la cita describe no habría por qué hacerla coincidir con lo dicho por la madre.

"Tomé mis pistolas, apliquémelas al cerebro y ya iba. . . cuando una voz exclamó como bajando del cielo ¡detente! Las armas mortales cayeron de mi mano y mi cuerpo desmayado dio con ellas en tierra. Entonces amigo, la eternidad se desplegó ante los ojos de mi fantasía. . . El cielo. . . y allí legiones infinitas de espíritus celestes y de justos entonaban el hossana eterno en alabanza de las glorias de Jehová con voces que resonaban aun en los ámbitos más recónditos del universo con sus armonías que hacían retemblar y saltar de júbilo a las esferas. Allí estaba mi madre: miróme con sonrisa dulce y cariñosa y me dijo: La vida terrestre es un *peregrinaje* penoso y corto para la virtud pero la vida celeste es la eterna recompensa de sus trabajos y tribulaciones. El don precioso de la existencia no te fue otorgado para que dispusieses de él a tu antojo, sino para que lo empleases en obras grandes y generosas hasta que te llegue el día que te sea pedida cuenta. Vive, hijo, como has vivido y hallarás algún día la felicidad sino en la tierra, en la morada de los justos; conserva, *puro tu corazón*, como hasta aquí y algún día recibirás el galardón destinado a la virtud".

Otra carta de *Afectos Intimos* escrita trece años más tarde responde en eco a la citada y forma parte de una cadena mayor.

"Pero hoy, hoy sé que vivo aún. Sé que he peregrinado treinta años en la tierra, porque quiero desde hoy *poner en este papel mi corazón a pedazos*. Mi corazón dolorido, ulcerado, gangrenado, mi corazón soberbio e indomable".

La voz reaparece en el transcurso de las cartas y en uno de los pasajes más bellos y dramáticos estalla en su singularidad, se pluraliza, se fragmenta, se vuelve indefinida. La materialidad de la voz se transforma en voces sin poder precisarse el lugar de la enunciación.

"Ella expiró; pero su imagen está grabada aquí *en mi corazón* y en todas mis potencias con caracteres indelebles. . . salgo hasta llegar a su sepulcro; me hinco sobre la fría losa que lo cubre, ruego, la llamo y una voz apagada me responde del seno de la tierra: está en el cielo. Sí amigo está en el cielo pero yo no estoy con ella y estoy solo en el universo".

Este último aliento, este expirar, deja una imagen indeleble en el corazón del joven Echeverría. Pero esta imagen cubierta por fúnebre velo, segrega una voz, un resto imposible de perder que se fragmenta cada vez más como ese corazón que llega hasta estallar dentro del cuerpo. La sonoridad de la palabra corazón se ha de expandir a lo largo del texto tal vez con ese impulso que viene ya desde el principio hasta cobrar ese vértigo que sólo la muerte puede detener.

Aparte de las referencias que Echeverría hace del corazón en sus cartas y que aparecen citadas en este texto, *la herida de ese corazón sangrante* avanza a cada paso, palabra tras palabra alcanzando el infausto suceso no solamente el órgano, el corazón, sino el alma, su figura. Del corazón al alma y del alma al corazón el texto encuentra en este doble movimiento la lógica que lo articula.

Otra carta escrita en setiembre de 1835 y que lleva el título de *Afectos Intimos* remontará el origen de la afección al corazón a un año después de ocurrida la muerte de la madre.

"Mi corazón es el foco de todos mis padecimientos; allí chupa mi sangre y se ceba el dolor; allí está asida la congoja que echa una fúnebre mortaja sobre el universo, allí el fastidio, la saciedad, la hiel de la amargura que envenena todo cuanto toca, allí los deseos impetuosos, allí las insaciables y turbulentas pasiones, allí en fin el punto céntrico sobre el que gravitan todos mis afectos ideas y pasiones. Todo cuanto pienso, siento, sufro, nace y muere en mi corazón. Mi corazón está enfermo, y él solo absorbe casi toda la vitalidad de mis órganos".

El fuego, esa metáfora puntual de la pasión, que sentía el joven Echeverría según la cita que inaugura este texto y su correspondencia, arrasará esa "figura" y ese "órgano". Esa alma que como la de su madre no era vulgar sino que ardían juntas ya que "ella penetraba todos mis pensamientos porque mi alma y la suya eran como dos hermanas" ¿A ese fuego, necesitó sacrificar su corazón?

L. G.

Marcelo Pichon Rivière

I

Mansa llamarada blanca
en el azul del cielo.
Allá en la colina
un árbol y otro parecen
sus tempranas cenizas azuladas,
mientras las sombras
buscan un remanso en la hierba.
Nada augura la aparición de la noche
en este instante,
cuando un sendero
me lleva al umbral de las voces,
donde otra llama me desvasta
y me deja apenas
un silencio donde sueño
con el resplandor de la tarde.

II

Se van los tonos,
los matices,
el color,
queda el oscuro hueso,
relámpago inútil,
que quiebra
el tono,
el matiz.

Queda un silencio
que me deja
sonidos sin fuego:

susurro de la muerte,
señala ausencias,
piedra en mi cuerpo,

me tiendo en la luz.

III

La luz apenas se desliza.

Ese cuerpo es una sombra que se diluye,
agua que se esconde
en su transparencia,

llama que en su fuego arde.
Me acerco, busco
su piel cálida.
Su voz se apaga, se desliza
en sí misma hacia el espejo.

En el terso borde del espejo
quedan las cenizas,
palabras destrozadas,
veladas hojas de sombra.

Esa mujer no existió nunca.

SILVINA OCAMPO: LA NOSTALGIA DEL ORDEN

ENRIQUE PEZZONI

Los cuentos de Silvina Ocampo subyugan y desarman al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. Irreductibles, las historias de Silvina Ocampo incitan a una empresa de redescubrimiento que sólo podrá iniciar un lector ya *de antemano* y deliberadamente desprevenido, olvidado de rótulos y pactos de lectura consabidos. Aquí es preciso renunciar a todo intento de interpretación que se aparte de la superficie del texto y aspire a algo que esté fuera de ella: un sentido único, preciso, aleccionador, garantizado por una "verdad" totalizadora y por el prestigio de un trascendentalismo solemne. Frente al conato de "explicarlos" (en sentido literal: de "abrirlos" para permitir que los invadan significados previos a ellos mismos), los cuentos de Silvina Ocampo se resisten con admirable agilidad y revelan al máximo su virtud de asumirse a sí mismos como única fuente posible de sentido: se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad o como lo opuesto, como vías de escape hacia la proyección metafísica. Con su aire insidiosamente familiar, estos relatos deparan la vertiginosa experiencia del reconocimiento unido a la extrañeza.

Los cuentos reunidos en *La Furia* parecen empeñados en abarcarlo todo: lo que resulta natural a fuerza de reiterado, y también lo que no es "de ningún modo natural, pero sí obligatorio e inevitable" ("El vástago") en el vivir y en el acto de narrarlo. La urgencia misma de abarcar los precipita hacia formas y actitudes ya asentadas en la tradición literaria. Como el protagonista de "La continuación" (un escritor obsesionado por su propio relato y dominado por el personaje que ha creado, quien lo obliga a vivir y a padecer el destino para él inventado), Silvina Ocampo se muestra escribiendo impulsada por una necesidad inagotable. Entre la ansiedad y la soberbia, su protagonista o ella misma confiesan: "Nada me parecía bastante elaborado, bastante fluido, bastante mágico; nada bastante ingenioso, ni bastante espontáneo; nada bastante riguroso, ni bastante libre". Pero si sus relatos se apropian de modalidades y técnicas tan diversas, lo hacen para combinarlas en una reprogramación inédita que las desestima como recursos definitivos y las enfrenta irónicamente, señalando la distancia que se abre entre unas y otras, y también entre ellas y la realidad exterior. No modos de ser del mundo, pero sí de los textos que lo narran. En el interior mismo de la institución literaria, los cuentos de Silvina Ocampo crean el ámbito de la norma fingidamente admitida y así se muestran como la infracción, el desacato. Incluir modos antitéticos —e igualados— de ver y producir un mundo; derribar toda axiología terminante; ofrecer el espectáculo de un suceder narrado con minucia obsesiva, pero callando su sentido último o sugiriendo con énfasis varios sentidos contradictorios e intercambiables, es instaurar el significado como escándalo. ("He aquí lo que sucede cuando se subvierte lo arcano del sentido, cuando se deroga la separación sagrada de los polos paradigmáticos, cuando se suprime la barra de la oposición, fundamento de toda 'pertinencia' ". Roland Barthes, *S/Z*.) No existe equilibrio final, no hay triunfo de la ley del sentido único, impuesto por esa suerte de código policíaco que quiere imponerlo a expensas de tantos otros que se insinúan.

Los cuentos de Silvina Ocampo narran anécdotas o exponen situaciones revestidas de una atmósfera familiar y aun trivial, característica de los medios pequeñoburgueses donde no suelen manifestarse la imaginación extravagante ni la ambigüedad. Esta imagen, entre fotográfica y paródica, demora y de algún modo desautoriza la sorpresa final: el estallido de esa atmósfera, el hiato abierto por un hecho feroz del que surgen los varios sentidos posibles. (De nuevo Roland Barthes: "¿El lugar más erótico de un cuerpo no está *allí donde la ropa bosteza*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay 'zonas erógenas' [. . .] lo erótico es la intermitencia (como lo ha dicho el psicoanálisis): la de la piel que brilla entre dos ropas (el pantalón y la camisa), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); ese brillo mismo es lo que seduce, o más bien: la puesta en escena de una aparición desaparición". (*Le plaisir du texte*.) Silvina Ocampo se demora en un minucioso registro de conductas y modos de hablar que parecen corroborar a cada instante la vigencia, en sus relatos, del orden imperante en el mundo de la llamada normalidad. Pero la curiosidad misma con que destaca y elabora cada detalle, arrancándolo de su contexto (y así, de su eficacia para manifestar el orden del decoro) lo vuelve anormal, le concede una resonancia imposible de definir, pero siempre ominosa.

Hay algo que retrocede sin cesar, que espera en algún lugar del texto. No es la caricatura (toda caricatura altera proporciones, pero mantiene invariante las relaciones y se humilla ante el parecido, la fidelidad taimada respecto del original), sino la transmutación: lo que parece obedecer a la verosimilitud realista se contamina de corrosión, se contagia una y otra vez de ilegalidad. Muchas formas de supuesto verismo hay en los relatos de Silvina Ocampo: por ejemplo, los buceos en el alma y los sentimientos de los personajes, los obsesivos registros de amores, odios y amistades quizá excesivos, pero siempre reconocibles. Sólo que tales testimonios no son asimilables al análisis psicológico y a su aplicación literaria. No son sino nuevas formas que adquieren las operaciones de transmutación. Amores, odios y amistades, reunidos y enfrentados, proponen una inquietante analogía con un sistema de *otras* leyes: una zona donde lo admitido y lo prohibido ya no son términos que permutan enjuiciar actitudes, sino una fascinante lógica combinatoria de atracciones y repulsas a la que obedecen no sólo los comportamientos humanos, sino también las cosas y objetos (súbitamente animados) que atiborran el mundo cotidiano.

Imposible la lectura verista (verificadora de sentidos sólidos, congelados por las pautas establecidas para conceptualizar el mundo) que quiera convertir los relatos de Silvina Ocampo en una serie de símbolos tristemente cargados de significados previsibles. Imposible, asimismo, una lectura que exalte esos relatos desde la mística o la estética de la liberación y proponga la imagen festiva del

sentido anulado, del puro goce de la in-significancia, la transparencia total hacia la fruición combinatoria: es precisamente entonces cuando se insinúan y hacen llamados los sentidos múltiples, que a la vez no se dejan atrapar.

El propio Borges se maravilla alguna vez, casi con gratitud, ante el enriquecedor desconcierto que le suscitan las historias de Silvina Ocampo. Al presentar una antología francesa de sus cuentos, no acude a la estética o a la lógica combinatoria (la vacilación entre ficción y realidad), sino a una ética y aun una casuística compensatoria: "Es curioso que sea yo, cuya manera de narrar consiste en retener sólo elementos esenciales, quien presente [. . .] una obra tan sabia, tan irisada, tan compleja y mesurada a la vez [. . .] En los relatos de Silvina Ocampo hay un rasgo que aún no he llegado a comprender: es su extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua; atribuyo ese rasgo al interés, al interés asombrado que el mal inspira a un alma noble. (Prefacio a la antología *Faits divers de la Terre et du Ciel*, París, 1974. He traducido el fragmento de Borges). Pero no hay ética ni sacuística rigurosa (menesterosa del mal para ser capaz de discernir y definir el bien) que explique esta fascinación por la crueldad a que parece rendirse cierta zona de los relatos de Silvina Ocampo. Si en ella se enfrentan entidades enemigas, no se condena ni se aprueba a ninguno de los adversarios. Las historias aparecen tan distantes de las valoraciones éticas como de cualquiera de los códigos que tiranizan la realidad exterior. Silvina Ocampo expulsa de sus relatos las pautas de la sociedad del decoro, aun cuando lo haga en términos que –burlones, insidiosos– parecen ideológicamente conformes a ella. La rebelión a ultranza, la exaltación de la libertad absoluta no aparece directamente formulada en sus textos anárquicos, que reproducen para corroer, obedecen para violentar. Y en el vacío que instauran, el de las fronteras axiológicas derribadas, en el espacio de la convergencia, en la anomalía que muestra el desorden como una exacerbación del orden, ya no queda un fácil suelo firme donde afirmarse. Todo aparece a tal punto contaminado que es imposible dictaminar qué es infracción y qué es obediencia.

En *Otra vuelta de tuerca*, Henry James sitúa al transmisor de una historia en la que se enfrentan el bien y el mal (uno de los tantos posibles sentidos de esa historia) en una reunión entre amigos, en un salón de la alta burguesía, el ámbito mismo del "sentirse a salvo". En torno del fuego del hogar, los interlocutores intercambian historias de espectros y se anticipan el perverso placer de oír una historia más que dará "otra vuelta de tuerca" al horror. Un horror que no invadirá la seguridad en que viven amurallados, que nunca conocerán por vías directas, que percibirán a la distancia necesaria para que una realidad atroz pueda representarse ante ellos como puro espectáculo. Y la historia misma que oirán será la de una *outsider*, una víctima de sus represiones, o sus alucinaciones, o sus poderes para conjurar lo sobrenatural, que habrá salido de la oscuridad provinciana para ingresar tangencialmente en otra versión del refinamiento burgués protegido y "a salvo": la mansión campestre, descrita como un decorado seductor y misterioso, con sus torres, su terraza, su jardín circundante y el gran parque más allá de él, todo ello "vacío de un inmenso vacío". La recién llegada colmará ese vacío con espectros que podrán descifrarse desde perspectivas distintas: encarnación del mal; rechazo del cuerpo y sus deseos, que se vuelven apariciones abominables; intrusión de lo sobrenatural en lo apacible. En todo caso, dirá Henry James, altivo y risueño, en uno de sus prólogos críticos, un "cuento de hadas", escrito con el propósito de "lograr que la visión general del mal sea en el lector lo bastante intensa [. . .] y que su propia experiencia, su propia imaginación [. . .] suministren con holgura los detalles necesarios. Hacerle *pensar* el mal, hacer que lo piense por cuenta propia, para librar al escritor de incómodos detallismos". (*The Art of the Novel*, Nueva York, 1947, pág. 76.) En esa otra imagen misma de la ambigüedad que son las historias de Sivina Ocampo, ella misma es la que llega desde afuera para imponer el desasosiego, la ilegalidad, la corrosión en los ámbitos de la norma, del decoro, del "sentirse a salvo". Sólo que su subversión elige el rumbo inverso. Abandona los recintos del refinamiento para acudir a los de la decencia pequeñoburguesa, donde las leyes de la buena conducta, de los buenos sentimientos, se obedecen con puntualidad obsesiva. Se dirige a los barrios modestos, a las casitas "como de azúcar", a los patios de las fiestas vecinales, a los caserones donde se ignora la comodidad en nombre de la austeridad, o bien a los dormitorios suntuosos en los que sólo entra siguiendo a unas costureras que prueban un vestido de terciopelo a una señora dominante, enamorada de sí desde el principio contaminada por la irrisión de su nombre: Cornelia Catalpina. Y Silvina Ocampo invade esos espacios sin rechazar "el incómodo detallismo". Al contrario: fascinada, *rellena* el vacío del decoro automático con detalles que no rehuyen la vulgaridad o la cursilería. La habitante de "la casa de azúcar" adorna "periódicamente la casa con volantes de *nylon*, en las tapas de la letrina, en las repisas del comedor, en los armarios, en todas partes"; sobre las mesas de los festejos, en los patios familiares, se acumulan los sandwiches de verdura y jamón, el florero con gladiolos naranjados y otro con claveles blancos, las botellas de sidra, el calor y las moscas, las flores que ensucian las baldosas, los personajes que actúan de acuerdo con el decorado: "Los hombres con los periódicos, las mujeres con pantallas improvisadas o abanicos, todo el mundo se abanicaba o abanicaba las tortas y los sandwiches". Actuaciones perfectas, nunca desviadas de las acotaciones escénicas que exige el ambiente. De pronto, la subversión. La obediencia a la norma es la ilegalidad extrema: el patio de la fiesta es escenario de muertes; la "casita de azúcar" es el recinto donde hay que cumplir con un destino atroz impuesto por otro; el caserón austero es el lugar de la avaricia; el vestido de terciopelo sofoca, "asesina" entre las risas de la costurera a la señora del dormitorio suntuoso, quien se desploma prorrumpiendo en el lugar común, la cursilería que cierra el espectáculo: "Deberían hacerse vestidos inmateriales, como el aire, la luz o el agua".

Nada y a la vez todo ha quedado librado a la imaginación del lector. El detallismo caracteriza con minucia el espacio del decoro mientras hace que de él mismo surja la infracción, lo ilegal. No se insinúa ninguna causalidad satisfactoria que explique la trasmutación. Casuística y cálculo combinatorio se superponen y se anulan, se rebasan en el espectáculo, cómico y feroz, de los juicios de valor (ético, estético) derruidos. Derrumbe espectacular que denuncia la realidad como una amalgama de la rigidez y la inconsistencia, a semejanza del vestido de terciopelo asesino, capaz de acabar hasta con las consabidas connotaciones poéticas de lo "inmaterial": el aire, el agua, la luz.

Un texto central en la literatura de Silvina Ocampo es "Informe del Cielo y del Infierno", cuasi relato que bien merece el epípeto de Borges en su prólogo en francés: *chatoyant*, irisado de reflejos que no se aborden en el blanco neutralizador del sentido dominante, pero que a la vez surgen de *lo blanco*, de la ausencia y revocación de ese sentido. Un relato vaciado de suceder y de anécdota, un hueco donde resuena la voz que lo rellena con el detallismo obsesivo. "A ejemplo de las grandes casas de remate, el Cielo y el Infierno contienen en sus galerías hacinamientos de objetos que son los que habitualmente hay en las casas del mundo." En ese vertiginoso mercado, se reiteran las leyes tiránicas del mundo habitual: la oferta y la demanda, el rédito y la inversión. Inversión: subversión. Angeles y demonios no deparan premios ni castigos; "parejamente ávidos", darán a elegir al que ingrese en las galerías de la eternidad las cosas que habrá preferido en su vida. "Ten cuidado –dice la voz–. Si eliges más cosas del Cielo que del Infierno, corres el riesgo de ir al Infierno, pues tu amor a las cosas celestiales denotará mera concupiscencia. Las leyes del Cielo y el Infierno son versátiles. . ." En esta dialéctica cuyos opuestos no responden a ninguna casuística, puede uno condenarse por una llave rota o una jaula de mimbre, puede uno salvarse por un papel de diario o una taza de leche. Paroxismo de la reversibilidad, irrisión de la causalidad lógica, material o ética. La voz ubicua que se dirige a todos y a nadie impone una responsabilidad imposible de ejercer, ya que equipara las pautas religiosas y morales a las de la compraventa, y a la vez sentencia lo absurdo de toda transacción. Quizá el mayor desasosiego sea el del vacío que persiste, aun colmado, *relleno* de un detallismo que se declara a sí mismo superfluo. Un doble vacío. En la enunciación: ¿de quién es esa voz que surge del más allá y desautoriza todas las versiones conocidas de lo divino y lo infernal, la voz que muestra la eternidad como un espejo donde se refleja con maniática fidelidad nuestro propio desconcierto? En el enunciado: ese espacio de la versatilidad, de la transmutación, ¿es el nuestro o el de lo otro, el de lo sagrado (siquiera trivializado, degradado)? Reconocer en todas partes los mismos pormenores de nuestro vivir, con su "trivialidad mágica, con sus postergaciones, sus efectos", no es en modo alguno ofrecer ese terreno firme en el cual podamos afincarnos para sentirnos "a salvo".

Las galerías infernales y celestiales son dos lugares del rito: del pasaje, de la contaminación de lo uno y lo otro. Si algún sentido preciso tiene este informe, será precisamente el de *no* ofrecer el sostén del sentido único, el que de algún modo justifique y deje "a salvo" las pautas para regir las conductas o para justificarlas desde cualquier orden. De allí la permanente tentación de leer los relatos de Silvina Ocampo como una manifestación de lo fantástico: de la anomalía, de la coincidencia contradictoria de los opuestos, "lo normal y lo anormal". "Lo anormal es todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos". (Ana María Barrenechea, "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en *Sitio* N° 1.) La dimensión fantástica, la duplicidad, la mutua corrosión de los opuestos se dan aun en la poesía de Silvina Ocampo, acuciada por un afán de autoconocimiento ("fui y soy la espectadora de mí misma) inerme, sin poderes cognitivos, que convierte a los demás en zonas de investigación anexas a quien se estudia a sí misma (la que "llora por sí con penas de otros, / la que dice sólo 'yo' al decir 'nosotros' ") y que amontona opuestos sin jerarquizarlos ("Hay luz, hay rosas y hay basura / y repugnancia en la ambición más pura, / como hay felicidad en mi dolor / y en mi dicha siempre algo aterrador").

Afán de conocer es afán de inventar un juego de las pasiones que obedecen a sus propias leyes; es negarse a la verosimilitud realista y a la vez aceptar lo sobrenatural como una prolija forma del realismo y el verismo; es correr el riesgo de ser el teatro donde se representa ese juego. Un juego de la risa y el temor.

Reímos ante el detallismo de lo cotidiano, cuyas incoherencias se subrayan hasta los bordes del absurdo; tememos al advertir que los puntos de referencia tradicionalmente asignados por la cultura al mundo ya no circunscriben en este relato ningún límite, ningún ámbito asignable a lo sobrenatural (aquello que amenaza con invadirnos) o a lo natural (aquello que ya hemos invadido).

Esta anarquía, esta renuncia a todo orden prescrito, ¿agota la literatura de Silvina Ocampo? El lector presencia en ella todavía otro desasosiego que actúa sobre él con inmediato contagio. A la anarquía se une la necesidad o acaso la nostalgia del orden. Un orden ya sentido como bien que se ha perdido o como inminencia que tarda en manifestarse en el vacío atiborrado de simulacros. Nueva lectura de los relatos de Silvina Ocampo: la insinuación de que el orden ausente, el bien perdido, sólo puede manifestarse como *amenaza*, como *puro riesgo*. Una vez más, como inversión, transmutación. Sólo tienen una visión radiante del orden ausente los marginados, los que se niegan a toda forma de pacto con el orden habitual: los niños, los enfermos, los animales, los moribundos.

Toda una vertiente de los relatos de Silvina Ocampo descubre las huellas del orden remoto en lo cotidiano. Fugaces apariciones de lo mágico, lo maravilloso, pero siempre ofrecido como un don inservible o destinado a un empleo que no otorgará a su poseedor el menor poder sobre el mundo. Nostalgia o deseo no se sacian con el cálculo, la maniobra. Esta denuncia del don sobrenatural inservible –burlona versión de lo *unheimliche* freudiano, de la inquietud ante la posibilidad de que lo neutralizado por la superstición o museificado en el mito pueda volverse real– se da muchas veces en el interior mismo del lenguaje. Si el hechizo se formula mediante la fórmula incantatoria, en Silvina Ocampo son las frases hechas, los estereotipos, las figuras retóricas "de entrecasa" las que reactivan su fuerza de denominación y se transmutan en cosas y acciones. (T. Todorov: "Si lo fantástico se sirve sin cesar de las figuras retóricas, es porque ha encontrado su origen. Lo fantástico nace del lenguaje; es a la vez su consecuencia y su prueba". *Introduction à la littérature fantastique*, París, 1970.) El amor que una mujer siente por su perro "Mimoso" suscita la maledicencia de los vecinos: el perro muerto, atiborrado de venenos y embalsamado, hará posible la venganza de la calumniada. "Cuando lo vea listo –le ha dicho el embalsamador– le va a dar ganas de comerlo." El estereotipo reactivado *desata la lengua*: otorga a los lugares comunes que se suceden en cadena una literalidad que suscita la risa y el temor. La mujer invita al maldiciente, le ofrece "asado con cuero" (el perro embalsamado y cocinado al horno) y ante el condenado a muerte enuncia el último clisé, modificado *ad hoc*: "No hay que decir 'de este perro no comeré' ". Antes de la ejecución, la mujer ha citado todavía otro lugar común al referirse al hábito chino de comer perros. "¿Será cierto o será un cuento chino?", ha preguntado con aire inocente. El relato mismo de su venganza es, en verdad, *el cuento chino*: la argucia para trampear con un palabrerío que se realiza "al pie de la letra". Placer de la venganza: placer de un acto de habla, exaltación del poder de *hacer cosas con palabras*. En "La casa de azúcar", para unos modestos recién casados realizar el ideal de comprar "la casa de nuestros sueños" será de nuevo el acto de "desatar la lengua": en la casa comprada se irá cumpliendo paso a paso el sueño de alguien que ha muerto jurando vengarse de quien "le ha robado la vida". En "La casa de los relojes", el tintorero Gervasio Palma se ofrece (en pleno festejo de un bautismo) a planchar el traje arrugado de Estanislao, un relojero jorobado. –¿Me desnudo?– preguntó el relojero. –No – respondió Gervasio–, no se moleste. Se lo plancharemos puesto. –¿Y la giba? –También se la plancharemos– respondió Gervasio. El transmisor de

la historia (un niño que envía una carta a su maestra) observará que nadie volverá a ver al dueño de la relojería LA PARCA y que ante sus preguntas, su madre responderá: "Se fue a otra parte". El estereotipo y la fórmula se descongelan, pierden la "naturalidad" que los volvía imperceptibles, se vuelven decir-actuar.

El don maravilloso reaparece en muchos otros niveles de los relatos de Silvina Ocampo. Casi siempre con esa temible eficacia no imaginada por el beneficiario del don. Así, los objetos perdidos a lo largo de una vida reaparecen, como entregados por una memoria despiadada, ante quien los poseyó alguna vez, acosando y no deparando la dicha, sino la esclavitud. "A través de una suma de felicidades, Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno". ("Los objetos") En "Magush", el don es el de la adivinación, concedida a un niño capaz de descifrar destinos humanos en las ventanas de un edificio "que son como barajas para él". Magush, el clarividente, podrá a lo sumo compartir su don, "prestar" la facultad de adivinar a un amigo, pero no podrá modificar los destinos descifrados. Quedan eso sí, la sutileza, el saber de Magush.

Sutileza, sabio quehacer de Silvina Ocampo. Como los niños de sus relatos, ella sabe que lo maravilloso sólo puede narrarse por vías oblicuas: insinuado en lo cotidiano como un azar desconcertante o abominable, o como la puesta en escena de los referentes de un lenguaje que ha readquirido su capacidad de nombrar y de hacer. Pero en definitiva, todo irónico, distanciado, marcado por la duplicidad. La oscilación lo impregna todo, contamina de incredulidad realidad y ficción, muestra esa incredulidad como espléndida ocasión de escritura que procura nombrar lo indecible, el sentido irreductible a cualquier paradigma, la excepcion absoluta. La excepción: única alusión posible al orden ignorado, obstinadamente ausente, pero que inspira nostalgia. Los niños reaparecen en las historias de Silvina Ocampo como demiurgos de la ausencia, demonios que ofician de pontífices entre lo anhelado y su presencia imposible. Si alguna vez parecen olvidar ese oficio, si pactan con el orden adulto o "normal", traspasan sus poderes a los ya nunca niños: los ancianos. Los sueños de la anciana Leopoldina "hacen milagros", como el lenguaje reactivado, incorporan al mundo objetos: plumas de torcaza, piedritas, hierbas, ramas, ranas. La voz de la voracidad insiste: "¿Por qué no sueña con otras cosas? Con piedras preciosas, con anillos, con collares, con esclavas. Con algo que sirva para algo". Leopoldina soñará entonces con algo que implante para siempre el vacío, la ausencia, la excepción absoluta. A sus sueños erráticos sin jerarquías organizadoras, sucede el sueño de la nada: un viento zonda que barrerá con las mieses, degollará a los animales entre las piedras, la arrebatará a ella misma y hasta al perro pila llamado Ganguito, que "escribió esta historia en el último sueño de su patrona".

Hay niños que fingen pactar con el orden adulto. Pero en los cuentos de Silvina Ocampo, esos niños extreman la argucia. En verdad, no hacen otra cosa que decretar, en el remedo del pacto, la extenuación de esa "normalidad" donde impera la voracidad. *Voyeurs* solapados, se dejan mirar y atisban desde el centro mismo del escenario el espectáculo que ofrecen a los espectadores embaucados. La niña narradora de "La boda" declara su dicha porque goza de la amistad de Roberta. "Me dominaba porque yo la quería, no porque me comprara bombones o bolitas de vidrio [...] sino porque se hablaba a veces como si ella y yo fuéramos chicas de cinco años". La niña caza una araña ponzoñosa. Una mañana, en una peluquería, Roberta y la niña están frente al rodete postizo de una novia que se prepara para su boda. "—¿Pongo la araña adentro?", pregunta la niña. La amiga mayor inclina la cabeza como asintiendo, aunque el ruido de un secador eléctrico parece haberle impedido oír. Deslizada la araña en el rodete, la adulta envidiosa de ese casamiento que ha impedido sella la complicidad con la niña: "Todo será un secreto entre nosotras". Y la niña desella el pacto: "Seré una tumba", responde. Reaparece el estereotipo: formulado como imitación servil —la niña habla "como lo ha oído hacerlo a las personas mayores"—, descongela el sentido olvidado. Literalmente, la niña entierra el orden adulto del decoro donde la hipocresía lo enmascara todo.

Metamorfosis de situaciones, de actuaciones, el relato es como un juego de metáforas que parecen reflejarse mutuamente, pero que se organizan desde la que ocupa el centro reproduciendo, deformando, parodiando hasta la irrisión total. Sólo así, como forma del delirio o colmo de la exageración, se acepta desde la normalidad este juego de niños (que, en verdad, se juega en serio). Ya lo ha observado agudamente Sylvia Molloy: "El lector adulto suele aceptar la falta de límites dentro de la cual se desempeñan como aceptaría la falta de límites de un loco, condenándolos a una suerte de *Narrenshiff* literario encargado de radiar, como las naves que recuerda Foucault, a todo el que se aleje de las normas de salud o la mesura". ("Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", *Sur*, nº 320, p. 23.) Pero expulsados de la hipocresía adulta, los niños regresan, se quedan. Silvina Ocampo no teme los finales melodramáticos. En "La Furia", un niño se queda en el cuarto de hotel donde ha presenciado el encuentro de un hombre y de una mujer cuyos ojos brillan "como los de las hienas". El enviado por la divinidad infernal (que no reaparece) arrastra al amante fugaz al crimen, a la cárcel. Son siempre los niños los más capaces de la subversión, los que "desatan la lengua".

Pero muchos relatos de Silvina Ocampo no insisten en el pacto ficticio. Al contrario, procuran sin puntos de referencia la excepción, la autonomía desdeñosa de todo compromiso, iluminada por su propia, dura luz. *La Furia*, esta *imago mundi*, se cierra con el relato "La raza inextinguible", informe entregado por "un niño ojeroso" y que, a diferencia de aquel otro informe del Cielo y el Infierno, ya no necesita trivializar lo sobrenatural ni monumentalizar lo humano. La raza inextinguible es la de los niños que organizan y gobiernan un mundo cada vez más diminuto en el que no tienen cabida los impostores, los que se achican para entrar en él. "Nos hemos puesto en guardia para echarlos de nuestro círculo. Somos felices." Este extremo de la parábola se reúne con el que abre *La Furia*, el relato "La liebre dorada". Radiante visión de otro pacto: esta vez con la divinidad, con el orden ausente. Una jauría persigue a una liebre dorada. Los perros corren hasta que los derriba el cansancio. La liebre interrumpe entonces el espectáculo paródico de la víctima acosada por la avidez, expulsada por la "normalidad". Pero al mismo tiempo condena a los perseguidores, fijándolos en su actuación irrenunciable: sumisión y obediencia. Reanima a los perros para que oigan las voces de sus amos. "Todos los perros, al oir sus nombres, salieron corriendo y la liebre sin nombre se quedó un momento inmóvil, sola, en medio del campo. Nadie la llamaba, porque las liebres no tienen nombre". La nostalgia del orden adquiere una belleza que deslumbra en su desnudez. Despojada de todo, inclusive de lo que le ha permitido *nombrarse*: el lenguaje trasgredido, violentado, resucitado, evoca su propia mudez. La nostalgia del orden encuentra su imagen más sobrecogedora: la tentación del silencio.

La inquisición y los Tegobitos

OMAR BORRE

La inquisición no se caracterizó precisamente por el hecho de inquirir, ya que se decía "menos averigua Dios y perdona". Y ¡Zas! los leños ardientes desarticulaban cualquier pensamiento que se hubiera formado en un rincón de algún judío, puesto que al calor de las llamas sentían la nostalgia de posponer su fe y la de su familia. Todos se quedaban quietitos cuando la gente decía: "Ahí viene la inquisición". Un pariente muy remoto, un antepasado, fue interceptado por la inquisición y él se sentó a esperarla y dispuesto a rebatir cualquier ocurrencia que estos monjes pudieran presentarle; como por ejemplo: "Me dijeron que una vez ud. se quejó y estando cerca de una iglesia no fue capaz de hacer una reverencia". Mi antepasado fue incendiado por una simple reverencia. Si yo tuviera que padecer nuevamente la inquisición, y la gente me dijera: "Eh, amigo, ahí vienen los inquisidores", lo primero que haría sería no creer, porque nadie puede creer que a fines del siglo XX pueda haber algo que se le pareciera. Pero supongamos que yo estoy soñando que viene la inquisición y que me quieren inquirir por haber estado leyendo la biblia con malos ojos, o acusaran de enjuiciar el libro de los Jueces. Bueno, insisto, yo no podría creerlo aunque fuera un sueño y les diría: "eso sí que no, así no es". Y de repente un calor abrasador me quemaría el órgano de los sentidos y después mis plumas de ganso y mis papiros empezarían a rodar cuesta abajo. Pero no hay que temer a los sueños, que como grietas del infierno se nos abren delante de los ojos, solamente, porque el sueño, engañoso y perverso, es capaz de cometer estas crueldades.

Una vez le preguntaron a un señor: "¿Ud. cree que el mundo gira alrededor del sol?" y éste contestó: "SIIIII". Los monjes se sacaron las capuchas y haciendo una mueca de desagrado volvieron a preguntarle: "¿Ud. está Seguro, pero seguro, pero seguro que la tierra gira alrededor del sol?" Y el señor contestó: Siiiiiiiiiiiiiii. Entonces, Zas, uno de ellos le pinchó un ojo y el otro le dijo en el oído: "Por última vez, ¿La tierra gira alrededor del sol sí o no? Y el señor contestó: Siiiiiii, y allí mismo le pinchó el otro ojo, para lo cual este señor, que también era pariente mío, atinó a decir: "me parece que todavía algo se mueve". Los inquisidores en el colmo de la ofuscación se alejaron haciendo ondas con sus capas.

Mientras tanto, en un pueblito de Salamanca otro señor obcecado machacaba un huevo delante de un montón de gente, que estaba convencida que América no existía y uno de los sabios dijo en tono burlón: "ni por las patas existe América" (ellos consideraban que el mundo estaba sobre una mesa).

Pero esta vez, el machacador de huevos tomó su sombrero e insultando en italiano se dio a la mar, sin más ni más que su corazonada y el afecto de la reina, que se decía a sí misma: "Mejor que se vaya y nos deje en paz corriendo a los moros por toda España, que esto es divertidísimo". Aun cuando los moros eran muy inteligentes y rapidamente se vestían de españoles y ya está. Y la reina estaba requetecontenta cabalgando por España, hasta llegó a decir: "Donde pase mi caballo no volverá a crecer el moro" (pensando que los moros tenían algo que ver

con los matorrales o el matto grosso). No obstante a pesar de todo a otros le caían manzanas en la cabeza, inexplicablemente, y el otro puso en venta su telescopio porque ya ciego no le servía para nada, el telescopio lo compró gente inescrupulosa que se puso a mirar el cielo todo el día y a uno se le ocurrió inventar los horóscopos aduciendo que en los astros estaba el porvenir, nunca se supo con certeza si hablaba del porvenir de los otros o de su propio porvenir.

Pero la inquisición no cejaba. Preguntaba a todo el mundo por esto y por aquello y nada le venía bien y la gente contestaba con dificultad: "Bueno, tal vez, quizá, en fin . . ." y de esta manera muchos fueron absueltos. Lo más curioso de todo esto, fue que la inquisición de la noche a la mañana desapareció de la faz de la tierra (o no sé) a algún lado tuvo que ir, porque había un tipo que decía todo el tiempo: "Nada se pierde, todo se transforma... nada se pierde todo se transforma, etc. etc..." Otro individuo, altamente distraído respondió: "yo creo que todo es relativo, que nada es absoluto, yo creo que todo es relativo". Y todos pensaron que la inquisición tenía que estar en algún lugar.

"Ah, no, no no," –dijo un viejito Vienés– el problema es inconciente. Y allí mismo inventó un método mediante el cual si la gente se acostaba y hablaba en esa posición no se le caía el alma a los pies y así podían decir cuanto se les ocurriera . . .

Ya sé, ya sé –dijo el viejito Vienés– la inquisición está escondida abajo de la solapa del saco de la gente". Nadie podía entenderlo, hasta tal punto no se lo entendía que una nueva inquisición de tegobitos lo corrió por todo el viejo mundo.

Por eso yo digo, si a ud. alguien le hace una pregunta, no lo dude, tómese su tiempo para contestar y recuerde: en la pregunta está escondida la respuesta, siempre está la respuesta.

Sonia (o el final)

OSVALDO LAMBORGHINI

Los que no tienen que mendigar, no mendigan: es una gran verdad. Jamás se ha visto a un millonario, o a un obrero, mendigando por las calles. Mendiga el mendigo, nadie más que el mendigo. Muy distinto, pero exactamente igual, es el caso de los trabajadores. Los que no tienen que trabajar, trabajan: de todos modos, trabajan. Los que tienen que mendigar, mendigan. Los que tienen que trabajar, trabajan. Los que no tienen que trabajar, trabajan. Decía un confidente policial (no, nada que ver con el tema). Por ejemplo: ¿de dónde proviene el mal aliento de algunas frases? ¿Y la mala letra? ¿Cuáles son sus causas? Tampoco viene al caso, aquí, la opinión de los psicólogos. Habrá siempre algo de sublime en aquello de "el cotorro" y "el gavión". Los artistas son los únicos que, no teniendo que mendigar, mendigan: de todos modos, mendigan. Una excepción.

Cuando la pintura de Amte Dönitz, exquisita complicidad del canalla egoísta con el trazo "final" (la firma) de dos mil años de cultura se derrumbe, se derrumbe, millones batirán mantas en armonía, rima perfecta con aquello de "los morlacos del otario los tirás a la marchanta".

Millones de esclavos se arrancarán sus dentaduras postizas de "pura" alegría, sembrando así el desconcierto entre los espectadores de los campos de concentración (o sea: sembrando en los campos de concentración). Los espíritus libres: también se alegrarán. En efecto, nadie quiere "amar" (?) ni "ser amado" (¡!) (??), y sin embargo el Amor reina: ¿podría ser acaso de otra manera? Impera. Entonces: Otario y, Marchanta. Un verdadero dilema. También ejemplo, los artistas saben perfectamente que poco importa que ese Ganza u otro cualquiera, Venga o Vaya. Lo supieron siempre, y siempre lo sabrán. No saben otra cosa. Ese saber es el arte. Callan, no obstante. Disimulan. "Tienen miedo a la hipocondría", comenta (sin justificarlos) C.A. en su última novela. Para que se entienda – ¡ya empezamos!– aquí arte quiere decir perfección (una homología casi con "me tenés seco y enfermo"). Ni sombra de ironía. Es terrible: ni sombra de ironía. Los tallarines apelmazados de Elsa Erdosain como plato único. Carmen Antonucci de Arlt, Pier-Angela Tabore de Hartz, Cosima Wagner: Yo soy aquel que ayer no más decía, y esto es lo que digo: porque ya empezamos, porque ya habíamos empezado, cuando empezar era un lamentable "seguirla", después y después y después de la espléndida culminación. La catástrofe de seguir, cuando todos los finales son buenos, cuando siempre se trata –cualquiera sea el final del mejor final, cuando cualquier instante es el final, cuando nada existe salvo el final. Los artistas –indefectiblemente, o finalmente, o al fin, y al cabo, ellos se pirrian por lo irrisorio, se babean– suelen babear preguntas tales como: ¿Y si produjéramos una semiótica del Fi? Quieren decir, en fin, otra vez, final, pero ellos se pirrian también por esta laya de muecas escriturales: Cicatrices Parlantes en la faz de la cultura huera, allí están ellos, con sus hongos grasientos encasquetados hasta las orejas, tomando mate en el umbral de una mercería, sentados en sillas por supuesto de paja. Yo, con mi hormigueante cuerpo de doble ombligo, pertenezco a la cofradía (" ¡le tienen miedo a la hipocondría! ") y los conozco como si mutuamente nos hubiéramos gestado. Yo soy la Morocha, El Marne. El Cachafaz.

¡Argentina, Argentina, Argentina! Ya empezamos. Es el final. De la música a la sociología sólo un paso, hay, desgraciadamente. Entonces, estigmas tales como "mercería", o "mate", o "silla de paja" conducen al éxtasis alucinatorio de alucinar un Comiz: el comienzo de un razonamiento exacto, exacto y último, no final (liberación). Si tuviéramos fuerzas –aunque, ¿para qué componer tangos si fuerza tuviéramos?– tendríamos la fuerza suficiente para *no* empezar, salvo si se tratara, de eso se trata, de empezar un final. Pero no: astenia de umbral. Mendigando en el zócalo sin tener que mendigar. En el umbral.

En fin.

¿Y si produjéramos un psicoanálisis del Fi? " ¡Chupádme el culo!" gritó Göering en el tribunal de Nüremberg. Otro que, para quienes no se dejan engañar por las apariencias, siempre quería "empezar". No empezó ni terminó (su obra: convertir a Berlín en la capital más fifi de Europa). Pero, no es el caso. Göering, como su compadre Kafka (¡otro!), era un pobre demente, reventando alemán por todas y cada una de las costuras de su cuerpo, ay, libidinal. Era: *La Cucaracha Blanca.* No, no me chupeis el cul. Escuchad. Escuchadme. Escuchad la noche del pincel y el canto. Ya os habeis destemplado. Ya no teneis remedio. Vosotros jamás os habeis dejado enculatar por el yermo, páramo de una eyaculación precoz. O cox. ¿Precocidad alguna vosotros, los que siempre estáis empezando, argentinoides? La cosa era desde el arranque final.

Esto tiene que terminar porque ya no soporto ninguna humorada. Bernardo de Irigoyen, Brasil. Me paseo por mi cuarto cuatro de hotel.

En cierta ocasión, a causa de un toletole del cual mejor no quisiera acordarme, unos amigos genoveses me dieron cobijo en una quinta cercana a las afueras de Venado Tuerto, provincia de Santa Fe. Pues bien, ahora pacía allí, en paz, tranquilo, en vez de estar en el umbral de la mercería, entre mate y mate –sentado en una silla de paja, y empezando como siempre. Alguien "pararía" el sumario, me dijeron. Pues bien:

¡qu... paren! La niña de la casa era una jovencita, entre púber y adolescente, no comprendo. Mi llegada coincidió con su temporada de vacaciones: ella estudiaba en un terrible colegio de monjas, o jamonas, que también daba vacaciones, todos los años, a todas sus alumnas. Pues bien. Ella se paseaba por la orilla del estanque. Yo la miraba desde mi habitación, desde la ventana de mi habitación. Ella se paseaba por la orilla del estanque. Por costumbre de años (y las malas compañías, los artis del ambiente) en mis caminatas yo cantaba tangos, a plena voz aunque no hubiera nadie cerca a quien molestar con mis desafinados gargajeos. Sin embargo, una vez que estaba en "esa", una mañana, resultó que la jovencita. . . la sorprendí escuchándome. ¿Ah? ¿Si? Por un momento creí que iba a lograr controlarme. Me quité el hongo grasiento y la saludé, con una reverencia casi. Ya me había controlado. Había dejado de transpirar, incluso, por los poros de la nuca y el bulbo de la nariz. Pero ella va y me pregunta, de sopetón:

—¿Qué son morlacos?

—Pues bien —ya no podía contenerme más— la letra de la canción, del tango canción que yo cantaba (y que tú no debiste, en fin, escuchar. . .) se refiere a una ramera. . .

—¿A una yiranta?

—Sí, a una hedionda. Esta mujer parece que era tan mala que no se conformaba con sacarle los dineros a los hombres, es decir, a los otarios. También parece que los tomaba para el churrete, no conforme. Como en aquella época, año 1929, los hombres usaban tiradores elásticos además de cinturón para sostenerse los pantalones. . .

Ultimo intento de callar.

Ultimo fracaso en el intento de callar, verdaderamente penúltimo.

Sonia:

—Siga, siga, se lo ruego.

—Sí, niña, si ya no puedo parar. Digo que, pongamos por caso, el otario ya había soltado el precio del arreglo, y ya estaba casi casi vestido para irse mientras ella todavía yacía afrancesada sobre las sábanas endurecidas y agrias por el semen seco, mientras afuera esperaba una larga fila (todavía) de hombres, deseando entrar para hacer sus aguas. Pues bien. Pongamos por caso al hombre erguido de espaldas a ella, con los tiradores ya perfectamente enganchados. Entonces la hetaira, no conforme, le apoyaba los pies desnudos sobre las corvas, se prendía de los tiradores, los tensaba y luego, varias veces, los hacía restallar sobre las espaldas del hombre, mientras se reía con risa infernal. Y gozaba. Gozaba así, con los ojos entrecerrados y el cuerpo recorrido, todo el cuerpo, por un cálido temblor, oh.

Me senté exhausto sobre el tronco de un árbol: era un pino de Necochea. La jovencita, Sonia (se llamaba Sonia) se arrodilló entre mis piernas. Y empezó:

—Morlacos, entonces, son los. . .

—Son, Sonia: dilo, dilo nomás.

—¿Tiradores elásticos?

—Sí, bendita seas.

Le arranqué a tirones la blusa, el corpiño, las bragas canela. . .

Alguna vez, hasta yo he sido feliz.

II

Almorzábamos, horas más tarde, el padre de Sonia y yo: solos. Sonia, en fin, encerrada en su cuarto. Su madre había dicho: que a pesar del sol a plomo ella agarraba, enganchaba el sulky, y se iba a comer aunque sea una lata de sardinas con una sangría al almacén del pueblo.

El padre me permitió comer solamente la sopa. Me miraba como si me dijera "terminala con la sopa, finishela". El no probó cucharada. Cuando me limpiaba con la servilleta, me encaró:

—¿Así que morlacos quiere decir tiradores elásticos?

Cuidado. El destino olfatea. Empecé:

—Bueno, hombre.

—Está bien, cálmese. Yo sí sé controlarme. Sólo que me gustaría que me explicara, que me explicara a mí, por ejemplo, qué quiere decir mistonga.

—Pues bien. Resulta que allá por 1932 llegó a Buenos Aires una inglesa de mala vida, que se hizo famosa por regentear cierta casa mala donde se hacía de todo. Ella era la madama. Astutamente había elegido, para instalar su burdel, una discreta cortada.

Verdaderamente, el penúltimo otra vez.

El padre:

—¿Y?

—¿Y qué?

—¿Qué tienen que ver todos esos pavoneos de esteta chismoso con el significado de mistonga?

—Pues bien. Como ya le dije, la hembra era inglesa, y mistonga deriva de su nombre. Miss Thonga, se llamaba: miss Thonga, miss Thonga, miss Thonga— si se entiende.

III

Heme aquí echado de esta casa quinta casa.

Era verano.

El sol caía a plomo, por suerte. El padre de Sonia me había encasquetado el hongo a la fuerza durante la pelotera que siguió al cuento de miss, miss Thonga.

—¡A la mercería!

Gritaba, mientras me obligaba a caminar a empujones hacia la tranquera de salida.

—¡A la mercería, de donde nunca tendrían que haberte sacado!

También a los gritos, yo cantaba:

—Rumbo a Siberia mañana, ¡partirá! ¡la caravana!

Total yo estaba jugado, estoy jugado.

De tiempo en tiempo el tiempo llega, para atrás.

Si tantas noches he llorado de alegría, por qué no reirme de mi desamparo (al mediodía) con el sol a plomo en un terroso camino de Venado Tuerto.

Tropecé con una lata de sardinas y caí. Sentí la boca inundada por la tierra reseca. Parecía arena. Arena, pero arena de verdad, como esa que pisan los camellos.

(Agosto, 1979)

Mentira e inconsecuencia

NESTOR PERLONGHER

I

Se trata de mentir, de amedrentar
o de hurtar en las magras madrigueras
de ser huidizo, de coger bellotas
como cerdo piadoso, de en el musgo
hurgar, en los pantanos
en tenebrosos cines, la luz mala
en frígidas canicies

Se trata de escapar, de morder huero
de urdir vagos recuerdos inestables
de fingir una historia, y, en la histeria,
acariciar el himen, la capucha
calcinada en vahorosos
sabats, ollas añejas
donde carcome el lábil, el mestizo

Conocí un hipocampo
asilado en remotas embajadas
que asía las barreras
con su miembro chorreante de asperezas
y, luego, las bajaba
Qué oriental bastardez, qué tenso mambo!

Después, en los establos,
cogida por temblores tremebundos
(por tambores asiáticos)
acariciar el manso final de la yerguez,
como si ella acabara y, pudorosa,
convirtiera al destino en una bruja, en un
abracadabra

/ pero, en densos estanques, flamearía
cual aspa, la raidez, la colgadura
si en esa desmesura / del sentido /
no estuviera presente la guayaba, el algodón untuoso
o la solemnidad
de lo pringoso /

Ah pegajosos mucilaginosos
pehuajenses estares, o aireaciones
o canyengue raidez, como bellotas
en la crecida estepa
que, si a estas las dejas,
a otras acudirás, por más aldaba

o por tenue blondar, o bayadera
cipayos en el cruce, zapallitos
en el estéril mar, o huerta chica
donde ella, sempiterna,
los terrones acosa, los tampones

esos, como despojos
—o como un vago himen de marismas,
de acuáticas mercancías—
así, como fragancias
que desde la alcazaba
raudas acechan la siseante hetaira

II

Pero si, en un efebo
puede el fuego candir, e consumirse
así, en aúreos proscenios
no será su blondez la cimitarra
con que —mugiente barra— le desdeñes
—o sea, aparezca en el remanecer
como áspera bellota, como turbia?

Cansino el burilar, el tallaríneo
dominguear, la excrecencia
podrá imbuir su ausencia
de rudo resplandor los tucos platos?
tal vez, como presencia clandestina
de mamá, de quien manda

Pero es ella que agita
en su remolinear, las mandolinas
y torna anochecidas, exangües las bellotas
en un mar de pasados, de repetidos mambos
o de transidos mausoleos, acaso, en el tumbar

en el dar bruces contra el paredón, en el sisar
en el redoble de un tambor (lejano, inalcanzable)
en el cielorraso de alucinaciones
en el gangoso fango

O en la equivocación, como quien yerra
por las adolescencias callejeras, cielitos
que en su desperdigar muestran las fauces
—la farmacia, agitada
de resplandores
fugaces cual mandrágoras, efímeros
como yermos corajes

Y, después, en el raje
en la quema de manos, en el yerto
caracolear, en el marasmo
de madres desaparecidas, como inertes
maderos

Como un cansancio que, al desesperar, cifra la cuenta
y canta al barrenar, cual un poema

ETHEL

Como en ese zaguán de azulejos leonados
donde ella se ata el pelo con un paño a lunares –y sobresale un pinche
como un punto: en el bretel donde el mendigo gira
las huellas de los hombros embarrados en la gasa desnuda:
eran plateados esos velos, plúmbeos: ella que recogía, al pie de la escalera, los volados
tropezaba en la huella que embarrada por la sed de un mendigo
huía en espiral: esas farmacias
donde ella se soltaba blandamente una liga y el pinchador pulía la nalga, con un algodoncito: ese capullo
huele a cerveza, como un bar: ella se arremangaba toscamente y veía la huella, en el estaño –como un peso de plata
: en medio de un *poema sentimental*, con bultos en los trenes y una cesta (de paja) con una vieja trusa
renga como el linyera que posaba sus dientes en la manija
y Etheles que baldeaban, casi a ciegas, su cuerpo: vago echado en las lajas.
coraje y lavandina:
trapos con que una Ethel arma un hatillo, y prende sus orejas, como aros o fotos de un hipódromo: en círculos, alrededor del lago artificial
donde se ahoga un lagarto, en torbellinos
oye con la cabeza pesarosa el tintín de la plata en ese vaso
donde ese pordiosero lía las gomas de alambre de sus babas

VORACIDAD Y SOLIPSISMO EN LA POESIA DE DARIO

SILVIA MOLLOY

Dos movimientos animan la poesía de Darío, escritor binario por excelencia: voracidad y solipsismo. Por un lado, la necesidad de penetrar y de incorporar; por el otro, la necesidad de cerrarse, de no dejarse incorporar. Los dos movimientos parecen compartir un mismo fundamento: fundamento que es el otro o lo otro, que es un vacío, espacio blanco donde la voz poética no se asienta y donde el yo –que tan a menudo entona esa voz en el texto dariano– *no es*. Espacio que es un no lugar, recuerda el umbral del yo de Valéry: "El Yo se mantiene en un umbral, entre lo posible y lo dejado atrás".[1]

Ansia. Es una palabra que aparece temprano en la poesía de Darío: "Una vez sentí el ansia/ de una sed infinita",[2] escribe en *Azul*. . . Pero ya ha aparecido el ansia antes en la obra de Darío, o inscrita literalmente, o como actitud. El poema "El poeta a las musas", de *Epístolas*, es ejemplo de esa sed. Texto de un Darío adolescente, quiere hacerse cargo, como otros poemas de juventud, de una pluralidad de voces, en un ejercicio de "loco afanar" (*P* 10) y de aplicada imitación. "Todo quiere imitar el arpa mía", dice más tarde en el poema "A Ricardo Contreras" (*P* 15).

El ansia, por lo menos en esta primera etapa del recorrido de Darío, no es particularmente distintiva. Se la habrá de ver como sinécdoque del incipiente modernismo: Darío, como otros contemporáneos, opera a partir de un vacío cultural, practica el *remplissage* y la impostación para ir más allá de lo que le han dejado sus precursores, aquel eterno canto a Junín. Es necesario recordar que la poesía de un Olmedo o de un Heredia no es fundadora para los modernistas y para Darío como lo fue, por ejemplo, la poesía de un Hugo para Baudelaire, su hijo rebelde. Si hay algo de que carece inmediatamente el modernismo es de la *anxiety of influence*: el pasado inmediato no es lo suficientemente fuerte para provocar una reacción activa contra la transgresión de una potencia previa. Sí hay en cambio, para Darío y sus pares, la sensación de un vacío que –por horror a ese mismo vacío– pide ser colmado.

Este vacío y esta necesidad de colmar –y más aún: de colmatar– es clave del modernismo, por ende se aplica a Darío. También es clave del modernismo la heredada costumbre dandista de creerse el único que dice. Es decir: voracidad y solipsismo son, dentro del modernismo, actitudes compartidas. Lo que me interesa es desligar –por un momento– a Darío de ese contexto. Ver cómo un impulso colectivo, en un momento de la historia cultural de Hispanoamérica, se observa en un solo texto. Y sobre todo: ver las articulaciones peculiares de la voracidad y del solipsismo ante el vacío (o blanco) en el texto del mismo Darío, sin por eso transformarlo en una muestra más. Aislar (particularizar) un texto que tantas veces postuló el aislamiento: tomarlo en su letra, en sistema provisoriamente cerrado.

La voz poética dariana parte de un no ser; acude al otro –a las musas, a los mecenas, a los mayores– para que le digan cómo ha de cantar. Dicho de otra manera: cómo ha de llenarse un vacío. Llenar y agradar no difieren demasiado en la obra primera, de niño prodigio: hay en ese primer Darío la noción (no sé cuán consciente) de compra y venta, de contrato o trueque con sus benefactores y lectores. Lo que importa señalar es que esos benefactores mucho mayores que él no serán nunca piedra de toque literaria. Sí operarn, en cambio, como referentes de un discurso que se busca y que también busca adecuarse. Hablo de textos muy anteriores a *Prosas profanas*, donde de pronto encuentra Darío –o más bien: parece reconocer– su voz; hablo de textos lacayos, que cortejan al otro complaciéndolo en sus ideas comunes (a menudo contradictorias)[3] buscando sobre todo *asidero*. (El aspecto lacayo perdurará aún después de *Prosas* y de *Cantos*: piénsese en "Mater Admirabilis" dedicado a Estrada Cabrera).

En todo caso, a partir de las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, hay en Darío el reconocimiento y la aceptación de una voz. Y al mismo tiempo, como cosido en la entretela de ese reconocimiento, el desdén del otro, del lector. ¿Lectores? El anatema los descarta a todos, tanto a los viejos y reacios, como a esos "nuevos de América" a quienes Darío sitúa "en el limbo" (*P* 179). Quien lee hoy el texto (el lector no clasificado en nuevo o viejo de la época; el lector, por ejemplo, que somos nosotros) se pregunta cómo se conjugarían en el discurso de Darío el obvio orgullo de productor e incitador con el igualmente obvio *noli me tangere*.

Porque el *noli me tangere* es claro, en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*. Se manifiesta en dos momentos claves. En el primero se muestra (o más bien se escuda) en la figura de un monje artífice, recuerdo acaso de "Le Mauvais Moine" de Baudelaire:

> Yo he dicho, en la misa rosa de mi juventud, mis antífonas, mis secuencias, mis profanas prosas /*Nótese: las está diciendo*/ Tiempo y menos fatigas de alma y de corazón me han hecho falta, para, como un monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario. (A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas, me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa.) Tocad, campanas de oro, campanas de plata: tocad todos los días, llamándome a la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de las bocas sangran delicias únicas (*P*, 180).

Me río del viento que sopla *afuera*. Me complazco en un *adentro* desde el que puedo ver ese afuera, gracias al *matiz* de las vidrieras historiadas. Desde ese lugar protegido, gozo del espectáculo ("Tocad, campanas"). Y

desde ese lugar protegido, además, desdeño a quien quisiera escucharme:

> La gritería de trescientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior (*P*, 181).

Ni *celui-qui-ne-comprend-pas*, ni el nuevo de América, ni las ocas, ni el ruiseñor. Dirá más tarde Darío, citando a Leonardo: "Y si estás solo serás todo tuyo".[4] Las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* es sin duda un texto desafiante, fiel a los poemas que lo siguen, agresivos y solitarios. Texto de *pose*, ha dicho con desaprobación Max Henríquez Ureña.[5] Texto de *pose*, sí, en el mejor sentido del término: no porque excluya al lector sino porque mantiene, en todo momento, la *pose* –la distancia, la teatralidad– de la palabra.

Prosas profanas es, ante todo, un texto teatral. Uso el término de manera algo suelta, retengo de sus posibilidades lo que veo que se cumple en el libro, sin falta, en la organización. Hay en *Prosas profanas* papeles claramente atribuidos, o más bien habría que decir *un* papel claramente atribuido: el de una voz –a menudo en primera persona– que opera como corifeo, procurando armar un lugar de representación privado. Esta voz que fabrica el lugar privado –como refugio y sobre todo como reserva– ya aparece en poemas anteriores a *Prosas profanas*. El caso más patente es "Ecce Homo", recogido en *Epístolas y poemas*: luego de un tumulto burlón que curiosamente prefigura al postmodernismo (y esto antes del modernismo canonizado), el yo se reserva, al final del poema, un recinto aislado, "mi pequeño edén iluminado" (*P*, 76). Ese recinto –resguardo, coto: como quiera llamárselo– es fundamento de *Prosas profanas*. La palabra se hace cargo de colmar, e iluminar, ese edén. O ese vacío.

¿Qué se colma en *Prosas profanas*? El espacio (edén o vacío) más obvio es el espacio erótico. Ya ha señalado Pedro Salinas la importancia del tema erótico en la obra de Darío; curiosamente lo describe en un momento como la atracción por *"la gran cualquiera"*.[5] La elección del término es interesante –desde luego no se habrán de olvidar sus connotaciones más burdas– pero lo que no parece ver Salinas es que esa gran cualquiera es literalmente *cual quiera*, es decir, más precisamente: *cual quiero yo*. Ese *cualquiera* no se limita en Darío a la representación de lo femenino erotizado: es este uno de los muchos aspectos –acaso el más importante– del ejercicio dariano, vaivén entre la colmatación y el vacío.

Voracidad erótica en *Prosas profanas*: es siempre el *más, más* que ya aparecía en "Autumnal" de *Azul*. . . Pensemos en "Divagación", por ejemplo, que Darío calificó de "geografía erótica".[6] El texto se construye, por acumulación, a partir del urgente "¿Vienes?" del primer verso. En él se recorren –como recorrería un *voyeur*– todas las posibilidades hasta agotarlas, todas las semblanzas de una figura femenina que por fin se rinde. La mujer es espacio blanco colmado por una voz que la somete, al final, a un doble proceso. Por un lado, a fuerza de colmatación, la vacía definitivamente de identidad, si es que alguna vez la tuvo:

> Amame así, fatal, cosmopolita,
> universal, inmensa, única, sola
> y todas: . . . (*P*, 187)

Por otro lado –y acaso como consecuencia misma de esa colmatación que lleva al anonimato– la vuelve lugar de descanso que propicia la posesión y la entrega. Es decir: el espacio por llenar que correspondía a la invitación "¿Vienes?" del comienzo ha sido llenado al final del texto: llenado y vaciado. Sólo entonces –y con otra sintaxis, y con otro ritmo– se anuncia la posesión y el yo (voz cantante, voz armante) se hace cargo del espacio/persona que ha creado. Sólo entonces, cuando aparentemente toda pasión ha sido agotada, erotiza de nuevo el texto:

> Duerme. Yo encenderé los incensarios.
> Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
> tendrán rosas y miel tus dromedarios (*P*, 187).

Constituir al otro, vestirlo: es lo que ocurre con la figura femenina en "Divagación", también con las diversas *Mías* que proclama Darío, siempre intentos de posesión: "Mía: Así te llamas / ¿Qué más harmonía? (*P*, 198). Vestir al otro: se da de manera literal en "Otro Dezir" de *Prosas profanas:*

> Ponte el traje azul que más
> conviene a tu rubio encanto.
> Luego, Mía, te pondrás
> otro color de amaranto.
> /. . . /
> Un camarín te decoro
> donde sabrás la lección
> que dio Angélica a Medoro
> y Belkiss dio a Salomón;
> arderá mi sangre loca,
> y en el vaso de tu boca
> te sorberé el corazón (*P*, 230).

Aquí una pregunta: ¿hay que ver la voracidad del texto de Darío, como la ha querido ver más de un crítico, en un plano sobre todo erótico? ¿Sólo se trata de vestir a la "hembra", como dice Salinas? ¿O endiosar a la mujer que a su vez "endiosa al semen", como querría Paz?[7] ¿Por qué no ver esa voracidad –sin duda erótica en el sentido más amplio– como lo que Lezama Lima llama una "voracidad de sentido", como lo que el propio Darío llama necesidad de "palabra como única representación"? (*P*, 305).

Hay en Darío, en el texto Darío, un espacio, blanco, inerte, que pide ser llenado. A menudo ese espacio coincide, no hay duda, con el cuerpo femenino, pero es por sobre todo página blanca, hueco textual, lugar de poema. La voracidad de Darío no discrimina en cuanto a su objeto; quiere, eso sí, pasar por la palabra, hacerla suya, para luego pasar a otra palabra y también domeñarla. Se repite, se acumula –como en "Divagación"– para dilatar, para prolongar el deseo verbal, para inaugurar una y otra vez el espacio que se llena y se posee con la palabra. Piénsese en "Heraldos", también de *Prosas profanas*. El texto recurre al tópico de la procesión simbolista, a una serie de mujeres que convoca un corifeo. La serie es heteróclita; acaso responda a una serie privada cuyo código ignoramos; en todo caso lo que más importa es que no se la quiere agotar. Nada se pierde al final de "Heraldos". Al contrario: la procesión se interrumpe con un *Ella* que por su mero carácter inubicable –tanto muerte como mujer a lo largo del texto de Darío– remotiva la serie dejándola en suspenso:

> *¿Ella?*
> (No la anuncian. No llega aun)" (*P*, 199).

Todo se colma en Darío, por ansia, por deseo. Nos vemos sin duda ante la primera *machine désirante* que hayan producido las letras hispanoamericanas, también ante el primer *bricoleur* deliberado.[8] Tenía razón Valera

al decir que Darío lo había revuelto todo: el afán con se colma, en el texto, es magníficamente ecléctico y magníficamente acumulativo. No hay hiatos ni distancias en el proceso de colmación, urgente y continuo, no hay tampoco reflexión ni jerarquización: se echa mano de todo para llenar, y todo cuenta para vestir el vacío.

Recuérdese "La página blanca", perfecto ejercicio de *horror vacui*, deseo y colmatación. El texto comienza con la declaración de un vacío:

> Mis ojos miraban en hora de ensueños
> la página blanca (*P*, 213).

Se trata –como lo señala el uso de la palabra *ensueños*: sinónimo para Darío de actividad poética– de un vacío de letra. Pero a ese vacío no se le da tiempo de *ser* en el texto, de asentarse como tal. Todo lo contrario: se lo llena con el típico recurso del desfile, como en "Heraldos", pero un desfile que se va renovando, cambiando de contenido, a lo largo del poema. Desfilan primero mujeres; luego "extraños poemas"; luego –sin duda atraídos por la polisemia de "cascos de nieve"– los camellos en un "desierto de hielo".[9] Tema de la caravana, del seguir adelante, más y más, tan frecuente en Darío. Pero en "La página blanca" –como no en "Divagación" ni (aparentemente) en "Heraldos"– se quiebra al final la colmatación entusiasta, cambia de signo. La última figura de la procesión se distingue inequívocamente: es la Pálida, la Muerte, montada en un dromedario.

Si la Pálida remite una vez más, al final del poema, a la página blanca (Pálida:Blanco), si muerte y vacío textual se equiparan, se observará que es desde un punto de vista muy otro del que inauguró el poema. Es decir: se recupera la página blanca que abre el texto –ahora ligada con la muerte– pero notablemente el yo que abrió el poema depone al final su autoridad, en un curioso ejercicio de alienación. El que mira por fin el blanco no es el yo a través del tamiz de los "ensueños" sino "el hombre, / a quien duras visiones asaltan". Lo genérico pasa a ser defensa; el yo cantante, corifeo, queda obliterado.

En "La página blanca" la triple articulación del vacío –blanco disponible, blanco suprimido como tal por colmatación, y luego blanco recuperado, por así decirlo, contra la dicción del poema– ocurre simultáneamente con otro proceso: la anulación del yo. Porque cabe la pregunta: ¿quién dice este poema? No es –aunque así podría verlo quien no tiene presente todo el texto de Darío– un yo orgánico, una subjetividad amplificada y unificadora, como por ejemplo el yo de su precursor Victor Hugo. No es un yo que se constituye a través de su deseo, de su voracidad textual; es más bien un yo que se desarticula por ese mismo deseo, por esa misma voracidad. (Hay metonimia, si se quiere, en "La página blanca": el yo puede pasar a "el hombre". Pero esa metonimia es mera ilusión de continuidad). El yo pierde (*se* pierde) en el juego voraz. El otro o lo otro –la mujer que yo proyecto, el escenario que me encargo de llenar, la página sin letra– es también yo, parece decir el texto dariano, es *sobre todo* yo. Pero de hecho el yo –el autor del deseo múltiple– se pierde, carente de instancia única: siempre al acecho, siempre en un umbral. No hay recuperación de ese yo salvo en la medida en que se desconstruye como voz cantante (deseante); de él puede decirse lo que Flaminio Rufo dice de sí en "El inmortal" de Borges:

> Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.[10]

El proceso de vaciamiento del yo, de un yo desarmado por su propia voracidad, no es privilegio de *Prosas profanas*: quizá sea más patente incluso en otros libros –*Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*– donde se multiplican, se fragmentan y más de una vez se contradicen las voces cantantes del texto dariano, siempre en nombre del deseo. La voracidad, el *más, más*, a menudo se sostiene. Piénsese en la movilización de lo otro, del blanco, que se da confiadamente a través del emblema de Pegaso. En el poema titulado "Pegaso", justamente, un yo blanco ("y yo estaba desnudo"), montado sobre otro blanco –el caballo alado– se lanza a lo otro y lo llena con fe:

> voy en un gran volar, con la aurora por guía,
> adelante en el vasto azur, siempre adelante!
> (*P*, 255).

"Yo soy el caballero de la humana energía" se lee en el mismo poema. Pero no es difícil encontrar la contrahechura de poemas como este –llamémoslos poemas exaltados– en el texto dariano: poemas donde se acusa el blanco vacío como límite y pérdida, por fin como caída. Lo otro nunca deja de perturbar a Darío; pero llega un momento cuando se vuelve inasimilable, cuando persiste como amenaza pese al ejercicio de colmatación. A ese momento corresponde "Sum", de *El canto errante*, nuevo intento textual de autodefinición. El poema puede leerse como complemento tardío de "Yo soy aquel...", cambiado de signo. El yo confiado, fuerte en su deseo, es reemplazado por el yo vaciado y que sin embargo sigue deseando:

> Cuatro horizontes de abismo
> tiene mi razonamiento,
> y el abismo que más siente
> es el que siento en mí mismo.

"Sum" es acaso el poema de Darío que mejor muestra el momento donde la voracidad pierde asidero, donde se vuelve pesadilla del deseo:

> Aun lo humilde me subyuga
> si lo dora mi deseo.
> La concha de la tortuga
> me dice el dolor de Orfeo.
>
> Rosas buenas, lirios pulcros,
> loco de tanto ignorar,
> voy a ponerme a gritar
> al borde de los sepulcros.
>
> ¡Señor, que la fe se muere!
> Señor, mira mi dolor.
> *¡Miserere! ¡Miserere!*
> Dame la mano, Señor. . . (*P*, 332)

"Sum" no sólo señala a un yo desnudo: lo expone en su vacío, desmunido, umbral precario entre el "tanto ignorar" y el mucho desear. El deseo que dora se vuelve contra sí mismo, acusa las grietas tanto del deseante como de lo deseado.

Verter. Es un verbo que suele emplear Darío a la vez que emplea su complemento. Hay copas, hay urnas, hay ánforas en Darío: en apariencia se vierte en lugar seguro. Sin embargo, no siempre. Dos de los últimos poemas de Darío –"Divagaciones" y "Triste, muy tristemente. . ."– muestran esa vertiente/versión como movimiento ciego, vuelto acaso mecánico. Se vierte, sí, se vierte algo –"Desde que soy, desde que existo, / mi pobre alma armonías vierte" (*P*, 485)– pero ya no se sabe dónde. Se vierte y se disemina.

Verter, fluir, diluir: son verbos de Darío, verbos

insólitos en una economía estricta de una voracidad regida por el solipsismo. Acaso en el uso absoluto que ocasionalmente hace de ellos Darío se encuentre una clave para desmontar un texto tan prolijamente armado, un texto que por fin –más allá de espacios estancos– *fluye, se diluye, se vierte.*

Como se vierte –o fluye– la tinta. Ya lo había dicho muy temprano Darío en "El salmo de la pluma":

La tinta, sangre negra del cuerpo de la idea,
riega con ansiedad.

La ansiedad de la voz dariana –voraz, solipsista y extrañada– es, además de la voracidad de sentido anotada por Lezama Lima, básica ansiedad de *tinta.* La sangre negra marca tanto su texto que apela a su contrapartida como desafío: el vacío, la página blanca que es todo lector en quien se inscribe el texto dariano.

Notas:

1 Paul Valéry, *Oeuvres,* T.I. (París: Gallimard, La Pléiade, 1965), p. 340.

2 Rubén Darío, *Poesía* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), p. 165. Cito en adelante por esta edición.

3 Así por ejemplo poemas *ad usum delphini* tan diversos como "A la razón" y "El libro", recogidos en Rubén Darío, *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1968) pp. 27-55.

4 "E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo", en "Bajo relieves, de Leopoldo Díaz". Rubén Darío, *Obras completas,* T. 4 (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955), p. 786.

5 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de cultura económica, 1962), p.97.

6 Rubén Darío, "Historia de mis libros", *Obras completas,* T. 1 (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), p. 207.

7 Octavio Paz, "El caracol y la sirena", *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1965), p.57.

8 Ver: "Les machines désirantes" en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie: L'Anti-Oedipe* (París: Editions de Minuit, 1972), pp.7-15.

9 ¡Qué cascos de nieve que pone la suerte!
¡Qué arrugas precoces cincela en la cara!
¡Y cómo se quiere que vayan ligeros
los tardos camellos de la caravana!

Los tardos camellos
–como las figuras en un panorama–,
cual si fuese un desierto de hielo,
atraviesan la página blanca (P,214).

10 Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), p. 541.

EL LUGAR DE LA TRADUCCION

ANTOINE BERMAN

Al redactar este ensayo sobre la teoría de la traducción en la Alemania romántica y clásica, he intentado para comenzar hacer el esbozo de uno de los capítulos más importantes de la historia de la traducción en Occidente, y he querido proponer un estudio del *lugar* que ocupa la traducción en un cierto campo cultural. Es decir, examinar su lugar en el conjunto de las prácticas culturales de una comunidad y qué conciencia tiene ésta del papel y la esencia de la traducción.

La constitución de una *historia de la traducción* me parece una de las tareas decisivas de una teoría *moderna* de la traducción. Quiero decir con esto que la reflexión de la traducción sobre su historia forma en la actualidad parte de la práctica de traducir, como lo muestra el ejemplo de las grandes traducciones de nuestro siglo, precedidas o acompañadas, necesariamente, de una reflexión histórica sobre el acto de traducir. Reflexión que, ante todo, debe ser hecha por los traductores mismos. No podemos satisfacernos con las periodizaciones inciertas que en *Après Babel,* George Steiner ha bosquejado a propósito de la historia occidental de la traducción. Es imposible separar esta historia de la historia de las lenguas, las culturas y las literaturas, y aun la de las religiones y las naciones. No se trata de mezclar todo, sino de mostrar cómo, en cada época, o en cada espacio cultural histórico dado, la práctica de la traducción *se articula* con la de la literatura, con la de las lenguas, en los diversos intercambios culturales y lingüísticos. Tomemos un ejemplo: en un pequeño y esclarecedor libro, *La poesía en lenguas extranjeras*[1] (la obra apareció originalmente en inglés), Léonard Forster mostró que al final de la Edad Media y el Renacimiento, los poetas europeos eran frecuentemente plurilingües. Escribían en varias lenguas, y para un público que también era plurilingüe. Con igual frecuencia, se autotraducían. Tal es el caso, conmovedor, del poeta holandés Hooft quien ante la muerte de la mujer que amaba, compone toda una serie de epitafios, primero en holandés, después en latín, luego en francés, después de nuevo en latín, luego en italiano, y después –un poco más tarde– de nuevo en holandés. Como si hubiera teni-

do necesidad de pasar por una serie de lenguas y de autotraducciones para alcanzar la justa expresión –en su lengua materna– de su dolor. Parece claro, leyendo a L. Forster que los poetas de esta época se desenvolvían –se tratara de esferas cultivadas o de esferas populares– en un medio infinitamente más polilingüe que el nuestro (que lo es también pero diferentemente). Había lenguas doctas, lenguas "reinas", como dice Cervantes, el latín y el griego, aun el hebreo; también estaban las diversas lenguas nacionales cultas, el francés, el inglés, el español, el italiano, y la masa de lenguas regionales, dialectos, etc. El hombre que se paseaba por las calles de París o de Anvers debía oír más lenguas que las que hoy se oyen en New York: su lengua no era sino una entre otras, lo que relativizaba el sentido de la lengua materna. En tal medio polilingüe y polígota, la escritura tendía a ser, al menos parcialmente, polilingüe, y prolongaba en parte la regla medieval que asignaba ciertos géneros poéticos a ciertas lenguas, por ejemplo, en los Trovadores del Norte de Italia, del siglo XIII al siglo XV, la poesía lírica en provenzal y la poesía épica o de relato en francés. Así Milton escribió sus únicos poemas de amor en italiano porque, como lo explica en uno de sus poemas, la dama italiana a la que iban dirigidos "questa è lingua di cui si vanta Amore". No es necesario aclarar que esta dama conocía también el inglés: pero no era ésta la lengua del amor. Pienso que en aquel universo el sentido de la traducción debía ser diferente que en el nuestro, como lo eran el de la literatura y el de la "lengua materna". Para nosotros, las autotraducciones son excepciones, tanto como el hecho de que un escritor –pensemos en Conrad o en Beckett– elija para su obra otra lengua que la propia. Más aún estimamos que el plurilingüismo o la disglosía vuelven difícil la traducción. En síntesis, toda la relación con la lengua materna, las lenguas extranjeras, la literatura, la expresión y la traducción, se ha estructurado de otro modo.

Hacer la historia de la traducción es redescubrir pacientemente y sin tomar partido –lo que no significa: neutralmente– esa red cultural infinitamente compleja y desconcertante en la que se halla apresada en cada época, en espacios diferentes. Y hacer del saber histórico así obtenido una abertura de nuestro presente.

Este es uno de los ejes de investigación que este ensayo querría sugerir. No es el único. Porque en última instancia, se trata de saber qué debe significar la traducción hoy para nosotros en nuestro campo cultural. Problema que se desdobla en otro, y que no puedo dejar aquí de evocar: la condición oculta, reprimida, reprobada y *doméstica* de la traducción, de origen cultural, pero que repercute sobre la condición de los traductores, a tal punto que, en nuestros días, es casi imposible hacer de esta práctica un oficio autónomo.

La condición de la traducción no es solamente doméstica; es también a los ojos del público, como a los ojos de los traductores, sospechosa. Después de tantos éxitos, de tantas obras de arte, de tantas pretendidas imposibilidades vencidas, ¿cómo puede ser todavía admitido el adagio italiano *tradutore traditore*? ¿Cómo puede aún funcionar como un juicio último sobre la traducción? Y, sin embargo, es verdad que en el dominio de la traducción, no deja de tratarse de *fidelidad* y de *traición*. Palabras seguramente vagas que no intentaré definir. "Traducir –escribía Rosenzweig– es servir a dos amos". He aquí la metáfora doméstica. Se trata de servir a la obra, al autor, la lengua extranjera (primer amo), y servir al público y a la lengua propia (segundo amo). Aparece aquí lo que se puede llamar el drama del traductor.

Elíjase por amo exclusivo al autor, la obra y la lengua extranjera, ambiciónese imponerlas en su pura extranjeridad a su propio espacio cultural y se arriesgará aparecer como un extranjero, un traidor a los ojos de los suyos. Por otra parte, no es seguro que esta tentativa radical –Schleiermacher dijo: "llevar el lector al autor"– no se reinvierta y no produzca un texto que bordee lo ininteligible. Si, por el contrario, la tentativa tiene éxito y es aun bien reconocida, no es seguro que la otra cultura (o el autor extranjero, si está vivo) no se sienta "robado", privado de una obra que juzga irreductiblemente suya. Se toca ahí el dominio hiperdelicado de las relaciones entre el traductor y "sus" autores.

Si, por el contrario, el traductor se contenta con adaptar convencionalmente a su medio la obra extranjera –Schleiermacher decía: "llevar el autor al lector"– habrá satisfecho ciertamente a la parte menos exigente del público, pero habrá traicionado irremediablemente la obra extranjera y, por supuesto, la esencia misma de traducir.

Esta situación imposible no es, sin embargo, una realidad en sí: está fundada sobre un cierto número de presupuestos ideológico-culturales. El público culto del siglo XVI evocado por Forster se regocijaba de leer una obra en sus diversas variantes lingüísticas; ignoraba la problemática de la fidelidad y de la traición, quizá porque su sentido de la lengua materna era otro. Digamos más: quizá la absolutización de la lengua materna sea la fuente del adagio italiano y de todos los "problemas" de la traducción. Nuestro público culto exige que sea encerrada en esta dimensión donde hay siempre una sospecha. No es, en verdad, la única razón: el borramiento del traductor que busca "hacerse pequeño", humilde mediador de obras extranjeras, siempre traidor aunque se quiera la fidelidad encarnada.

Pienso que es tiempo de meditar este estatuto reprimido de la traducción, y el conjunto de las *resistencias culturales* de las cuales testimonia. Lo podríamos formular así: toda cultura resiste a la traducción, aun si tiene una necesidad esencial de ésta. La meta de la traducción –abrir a nivel de lo escrito una cierta relación con el Otro, fecundar lo Propio por la mediación de lo Extranjero– golpea de frente la estructura etnocéntrica de toda cultura, o esta especie de narcisismo que hace que toda cultura quiera ser un Todo puro y no mezclado. En la traducción hay algo de la violencia del mestizaje. Herder lo ha comprendido bien comparando una lengua que no se ha traducido aún a una joven virgen. Poco importa que a nivel de la realidad, una cultura y una lengua vírgenes sean tan ficticias como una raza pura. Se trata acá de anhelos inconcientes. Toda cultura querría ser suficiente en sí misma para, a partir de esta suficiencia imaginaria, resplandecer sobre las otras y a la vez, apropiarse de su patrimonio. La cultura romana antigua, la cultura francesa clásica y la cultura norteamericana moderna son ejemplos notables.

Pero la traducción ocupa acá un lugar ambiguo. Por un lado, se pliega a esta exhortación apropiadora y reductora, se constituye como uno de sus agentes. Edwar Saïd, en *El Oriente inventado por el Occidente*, ha mostrado cómo las traducciones de los Orientalistas se inscriben en el gran proyecto dominador que es el Orientalismo en general. Es lo que produce traducciones etnocéntricas o lo que definiré más adelante como la "mala" traducción. Pero, por otra parte, la *meta ética* de traducir se opone por naturaleza a esta exhortación: la esencia de la traducción es ser apertura, diálogo, mestizaje, descentramiento. Es esta puesta en relación a la vez interlingüística, interliteraria e intercultural o no es *nada*.

Esta contradicción entre la meta reductora de la cultura y la meta ética de traducir no es sólo algo general, observable a nivel sociológico. Se la reencuentra a la vez

en el nivel de las teorías y de los métodos de traducción (por ejemplo, en le sempiterna oposición de los sostenedores de la "letra" y los sostenedores del "sentido") y también en la práctica de la traducción y del ser psíquico del traductor. Pienso que la traducción, para acceder a su ser propio exige una *ética* y una *analítica*.

La *ética de la traducción* consiste en el plano teórico en despejar, afirmar y defender la meta pura de la traducción en tanto tal. Consiste en definir lo que es la famosa fidelidad. La traducción no puede ser definida únicamente en términos de comunicación, de transmisión de mensajes o de *rewording* ampliado. No es sólo una actividad puramente literaria/estética, sino que está íntimamente ligada a la práctica literaria de un espacio cultural dado. Traducir es, por supuesto, escribir y transmitir. Pero esta escritura y esta transmisión adquieren su verdadero sentido a partir de la meta ética que las rige. En este sentido, la traducción está más cerca de la ciencia que del arte, si se plantea al menos la irresponsabilidad ética del arte.

Definir más precisamente esta meta ética, y de esta forma sacar la traducción de su ghetto ideológico, ponerla junto a las fuerzas dialógicas de la cultura, es una de las primeras tareas de una *teoría cultural de la traducción*.

Pero esta ética positiva supone a su vez dos cosas. Primero, una *ética negativa*, es decir, una teoría de los valores ideológicos, culturales y literarios que tienden a desviar la traducción de su meta más estricta. La teoría de la traducción no-etnocéntrica es también una teoría de la traducción etnocéntrica, es decir de la *mala traducción*. Llamo mala traducción a la que, bajo la cobertura de la transmisibilidad, opera una negación sistemática de la extranjeridad de la obra extranjera. Hay ahí un sistema de la mala traducción –o de los sistemas–, como lo ha demostrado adecuadamente Meschonnic a propósito de la *Biblia* o de las poesías de Celan. Agreguemos que la mala traducción, en el sentido banal del término (y un buen porcentaje de las traducciones de edición entran en esta categoría) podría ser también estudiada en este contexto.

En segundo lugar, se debería completar esta ética negativa con lo que llamaré *una analítica de la traducción y del traducir*. La resistencia cultural produce una sistemática de la deformación que opera a nivel lingüístico y literario, y que condiciona al traductor, lo quiera o no, lo sepa o no. La dialéctica reversible de la fidelidad y de la traición está presente en este último hasta en la ambigüedad de su posición de escritor: el traductor puro es aquel que, para escribir en su lengua, tiene necesidad de escribir a partir de un autor, de una obra y de una lengua extranjeras. Rodeo notable. Sobre el plano psíquico el traductor es ambivalente: parece forzar a su lengua a desprenderse del lastre de la extranjeridad y deportar la otra lengua a su lengua materna. Se quiere escritor pero sólo reescribe. Es y no es autor, y jamás el Autor. Su obra de traductor es una obra, pero no es la Obra. Esta red de ambivalencias –a las que volveré brevemente– tiende a deformar la meta estricta de la traducción y a incorporarse al sistema ideológico-cultural deformante evocado antes. Para reforzarlo.

Pero para que la meta estricta de la traducción sea otra cosa que un piadoso deseo o un "imperativo categórico", debería agregarse a la ética de la traducción una analítica. El traductor debe "someter a análisis", escrutar, observar los sistemas de deformación que amenazan su práctica, y que operan de manera inconciente a nivel de sus elecciones lingüísticas y literarias. Sistemas que revelan simultáneamente los registros de la lengua, de la ideología, de la literatura, de la cultura y del psiquismo del traductor, y que están al servicio del etnocentrismo. Se puede casi hablar aquí de *psicoanálisis de la traducción*, como Bachelard hablaba de un *psicoanálisis del espíritu científico*: la misma ascesis, la misma operación escrutadora. Esta analítica puede verificarse, efectuarse, por análisis globales o restringidos. Por ejemplo, a propósito de una novela, se puede estudiar el sistema de traducción empleado. En el caso de una traducción etnocéntrica, este sistema tiende a destruir el sistema del original. Todo traductor puede observar en sí mismo la temible realidad de este sistema inconciente. Por su naturaleza, este trabajo analítico, como todo trabajo de análisis, debería ser plural. Se encaminaría de este modo hacia una práctica abierta y no solitaria del traducir. Y hacia la institución de una *crítica de las traducciones* paralela y complementaria a la crítica de los textos. Más aún: a esta analítica de la práctica de la traducción debería agregarse un análisis textual efectuado en el horizonte de la traducción: todo texto a traducir presenta una sistematicidad propia, exige una metodología de traducción propia. Este sistema-de-la-obra es a la vez el que ofrece más resistencia a la traducción y el que la permite y le da sentido. Paradojalmente, se puede afirmar que lo que es intraducible es un texto mal escrito: con un texto mal escrito se sustrae el suelo mismo de toda traducción.

Se podría también analizar en este cuadro el sistema de "ganancias" y "pérdidas" que se produce en toda traducción, aun lograda. Es lo que se llama el carácter "aproximativo" de toda traducción. Afirmando, al menos implícitamente, que la traducción "potencializa" el original, Novalis ha contribuído a hacernos sentir que ganancias y pérdidas no se sitúan aquí en el mismo plano. Lo que querría decir: en una traducción no hay solamente un cierto porcentaje de ganancias y pérdidas. Al lado de este plano, innegable, existe otro donde aparece algo del original que no aparecía en la lengua de la que se parte. La traducción hace pivotear la obra, revela otra vertiente. Nos falta percibir mejor esta otra vertiente. En este sentido, la analítica de la traducción debería enseñarnos algo sobre la obra, sobre la relación de aquélla a su lengua y al lenguaje en general. Algo que ni la simple lectura, ni la crítica pueden descubrir. Re-produciendo el sistema-de-la-obra en su lengua, la traducción hace bascular a ésta y hay allí indudablemente una ganancia, una "potencialización". Goethe tuvo la misma intuición hablando a este respecto de "regeneración". La obra traducida es (a veces) regenerada. Y no solamente sobre el plano cultural o social: en su *parlancia* propia. Por otra parte a esto correspondería que, en la lengua "de llegada", la traducción revelara posibilidades aún latentes y que sólo ella, de manera diferente de la literatura, pudiera poner de manifiesto. El poeta Hölderlin abre posibilidades de la lengua alemana que son homólogas, pero no idénticas, a las que abre como traductor.

Querría ahora examinar brevemente cómo la meta puramente ética de la traducción, tal como la he presentado, se articula con *la meta metafísica de la traducción*; y correlativamente, con este *deseo* de traducir que constituye al traductor como traductor y que, como lo ha subrayado Valery Larbaud, tiene algo "sexual" en el sentido amplio del término.

Abordaré en primer lugar la meta metafísica de traducir. En un texto que se ha vuelto casi canónico, Walter Benjamín ha evocado *la tarea del traductor*. Esta consistiría en buscar, más allá de la profusión de las lenguas empíricas, el "puro lenguaje", aquel que toda lengua lleva en sí como su eco mesiánico. Este objetivo –que no tiene nada que ver con la meta ética– es rigurosamente metafísico en la medida que, platónicamente, busca un

más allá "verdadero" de las lenguas naturales. Creo haber demostrado, en mi tesis, que son los Románticos alemanes, evocados por Walter Benjamín en su ensayo, quienes han encarnado más puramente este enfoque, especialmente Novalis. Es la traducción *contra Babel*, contra el reino de las diferencias, contra el empirismo. Pero, curiosamente, es eso lo que busca igualmente, para decirlo así, en estado salvaje, ese *deseo* de traducir, tal como se manifiesta por ejemplo en A.W.Schlegel o Armand Robin. El deseo de traducirlo todo, de ser poli-omnitraductor, se asocia en ellos a una posición relativamente severa frente a su lengua materna. Para A.X.Schlegel, el alemán es una lengua torpe, rígida, capaz de "trabajar" pero no de "jugar". La politraducción tiene entonces en él como idea hacer jugar la "lengua materna". En cierto punto, este enfoque se confunde con la meta ética, tal como se expresa en Humboldt para quien la traducción debe "extender" el alemán. Pero, en realidad, este deseo de traducir se fija un objetivo que deja muy lejos todo proyecto cultural o humanístico. La politraducción deviene un fin en sí mismo, cuya esencia es sobre todo des-naturalizar radicalmente la lengua materna, partiendo siempre de esto: del rechazo de lo que Schleiermacher llama *das heimiches Wohlbefinden der Sprache* –el ser íntimo de la lengua. Esto es, plantea siempre una *otra* lengua como ontológicamente superior a la lengua propia. ¿No es acaso una de las experiencias primeras de todo traductor que su lengua aparezca desprovista, pobre frente a la riqueza lingüística de la obra extranjera? La diferencia de las lenguas –otras lenguas (o lenguas otras) y lengua propia– está acá *jerarquizada*. ¡El inglés y el español serán, por ejemplo, más "ágiles", más "concretos", más "ricos" que el francés! Esta jerarquización no tiene nada que ver con una constante objetiva: de ella parte el traductor, la reencuentra en su práctica, y no deja de reafirmarla. El caso de Armand Robin verifica claramente este "odio" de la lengua materna que es el motor de este deseo. Armand Robin tenía, se podría decir, dos lenguas maternas, el fissel –un dialecto bretón–, y el francés. Su actividad politraductora se funda claramente sobre el odio hacia su "segunda" lengua materna, lengua que para él está muy cargada de "faltas":

> Amo tanto las lenguas extranjeras.
> Para mí puras, aun en el desvío: en mi
> lengua francesa (mi segunda lengua)
> ocurrieron todas las traiciones.
> Se sabía decir sí a la infamia!

Historia y teoría cultural de la traducción, Etica de la traducción, Analítica de la traducción, son los tres ejes que se abren al término de este ensayo sobre la traducción en la edad romántica y clásica. Agregaría una última dirección de investigación que toca al dominio de la teoría de la literatura y de la intertextualidad. Me parece verosímil suponer que la literatura se despliega siempre en el horizonte de la traducción. He tomado en mi estudio el ejemplo de *Don Quijote*. Cervantes, en su novela, nos explica que el manuscrito de las aventuras de su héroe ha sido traducido del árabe. El original de *Quijote* habría sido supuestamente escrito por un moro, Cid Hamet Bengali. Esto no es todo: Don Quijote y el cura disertan doctamente en varias ocasiones sobre la traducción, y la mayor parte de las novelas que alteran el espíritu del "héroe" son también traducciones. Hay una ironía fabulosa en que la más grande novela española sea presentada por su autor como una traducción del árabe, o sea de la lengua que había sido dominante en la Península durante siglos. Esto, es verdad, podría enseñarnos algo sobre la conciencia cultural española. Pero también sobre el lazo de la literatura con la traducción. En el curso de los siglos, este lazo se verifica, desde los poetas de los siglos XV y XVI a Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, George, Rilke, Banjamín, Pound, Joyce o Beckett. He aquí un campo de investigación fecundo para la teoría de la traducción, a condición de que supere el cuadro demasiado estrecho de lo intertextual y sea ligado nuevamente a las investigaciones sobre las lenguas y las culturas en general.

La Alemania romántica y clásica ofrece un paradigma para este tipo de análisis, en la medida que aparecen claramente las relaciones que ligan la cultura, la literatura, la traducción y las diversas relaciones interculturales. Todos los problemas que nos ocupan han sido ya planteados por el grupo de Iéna, por Goethe, Humboldt, Scheleiermacher y Hölderlin.

Espero haber despejado, sin duda sumariamente, los diferentes ejes de reflexión que intento proponer en mi trabajo. Creo que hay un campo pluridisciplinario en el cual los traductores podrán fructíficamente trabajar con los escritores, los teóricos de la literatura, de las culturas y los lingüistas.

Traducción: Beatriz Castillo.

DESTIEMPO

Para hablar de revistas y para dejarlas hablar. Dejar hablar textos que no pertenecen al pasado que inventa la nostalgia ni al futuro que dibujan nuestros sueños. Tampoco que se conforman a su presente, aunque puedan atormentarlo. Estos textos no son eternos, son esa inflexión temporal que se conoce con el nombre de actualidad. La actualidad es el acontecimiento del tiempo. Antes nada podía predecirlo, pero después, lo inesperado parece un milagro necesario. Lo actual no reduce lo anticipatorio a lo intempestivo ni atempera lo tardío en el retraso. Los frívolos de la profundidad pueden considerarlo un contratiempo; el resto de los frívolos designa así el estado de alerta de una conciencia domesticada por el valor circulante. Pero sólo hablan del presente. Lo actual es a destiempo, la irrupción del tiempo en el espacio presente.

Nuestro deseo es dejar sitio y facilitar que resuenen, a destiempo, los ecos de aquellas voces singulares. En este número, los *Papeles de Buenos Aires* y *Abajo* de Leonora Carrington.

En septiembre del año 1943, Adolfo y Jorge de Obieta y su padre, Macedonio Fernández, hacían aparecer el primer número de los *Papeles de Buenos Aires;* el quinto y último saldría en mayo de 1945. Tiempo caliente que no quedaba afuera de la revista (se abre con un discurso sobre la guerra) porque sólo le era ajeno lo extraño a su propia convicción: nada de las tecniquerías que conforman una literatura a un lector definido por la ley del agrado. Al revés, seguramente no hay revista que ensaye mejor convocar al lector a lugares tan improbables. Literatura fragmentaria (¿hay otra?), se la ha querido "liberar" hacia el arte de la conversación o reducir al "género menor" del humorismo. Pero el humorismo de Macedonio se *escribe*, a pesar de Borges, tanto como la ironía de Borges. Estos Papeles Macedonianos hicieron pasar las escrituras de Kafka, Gombrowicz, Juan Carlos Paz, Scalabrini Ortiz, Bernardo Canal Feijóo, Luisa Sofovich, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Rodolfo Mondolfo, Alfonso Reyes, Jules Supervielle, Santiago Dabove, Ramón Gómez de la Serna y muchos otros nombres, entreverados en una práctica lúcida y gozosa del seudónimo que no se impedía divertirse con el plagio. El montaje que presentamos quiere acercar al lector el estilo que define a la revista.

Taller literario de los "Papeles"

Invitación al cuento

Hay una política de arte que consiste en que un pintor realiza la mejor cara en un dibujo inventivo y después sale a buscar la cara más parecida a ésa, para vender su retrato. En literatura no es imposible lo semejante. Hoy se me ocurrió esta asociación: "Aquellos colores matinales de la tarde". "Tarde matinal" ya es un tema entero: justificar la posibilidad de esa pareja de palabras, es decir partir de esa conjunción casual de vocablos y planear la metáfora fundamental de un poema o la sublime infimidad de su tontería. (¿No puede ser sublime la infimidad en el género de la tontería?)

¿Por qué el lector no se entusiasma e inventa, por tal procedimiento, el cuento de la princesa Drimila u "Olor a pulga quemada", que es el perfume preferido por la sociedad de la tribu de los Ulsacas? (Este caso es más sencillo pues no se pone condiciones a la creación del cuento, se propone un título como estímulo, mientras que en aquél se trata de hacer plausible un juicio en que se formule la circunscripta expresión "Una tarde matinal").

Origen de la literatura en el Río de la Plata

"Era necesario que abriésemos puertas a la tierra y no estuviésemos cerrados".

Juan de Garay, fundación de la ciudad de Santa Fé, año de 1573.

(Parece que ya entonces no se encarecía la originalidad absoluta, pues D. Juan Pavón, en 1543, compara a Buenos Aires con una puerta).

Temas para poner a prueba de resistencia al lector

"Sube esta colina días y días y días. Y cuando sientas que tropieza la cabeza con aquella estrella, cesa de ascender: habrás llegado. Verás entonces que se te acerca una anciana que no habla, pero sí lo hace el loro que trae trepado en su hombro. Te dispones a entender y quizá a informarte por éste, pero resulta que él habla en latín. Por lo demás, como estás con un hambre desesperada, agarras el loro y te lo comes, no para averiguar si seguirá en el estómago hablando en latín sino para recobrar fuerzas".

Haz progresar este crescendo de disparatación. No es abandonable el deseo de que Buenos Aires detente el mejor disparate del mundo.

El elefante sin poema

¿Quién escribió el poema del elefante enloquecido y muerto de 36 balazos en el zoo de Buenos Aires? Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Enrique Molina... La ciudad espera este poema de uno de sus poetas...

El Literato Literatísimo

Todo malo, pero muy buenas disculpas

LEMA DE APURO, DE ESTE NUMERO

Lo interesante de este número va en el siguiente. Suspenda, lector, todo juicio sobre las perezas y falencias de éste: dedíquese a adquirir el venidero. (En el presente nuestro errar nos muestra humanos: el próximo será el número del superhombre en Buenos Aires.)

Yace explicada la falta de vitaminas de este ejemplar: lo preparamos flojo para que el de junio resulte grandioso. Pero usted lo advirtió y nosotros estamos fatigándolo con esta advertencia.

NO DEJE DE ADQUIRIR EL PROXIMO NUMERO: si viera el miedo que tenemos de que no salga: sólo en usted confiamos.

¡Un manuscrito diez años reservado de famoso literato francés!

¡Dos sonetos de eminente estilista nacional encontrados en las tapas de un libro en librería de viejo!

¡Una invitación a la Latinidad *(encuesta)*!

¡Un ensayo de metacosmogonía con el descubrimiento de los detalles del fin del mundo!

Considérense estos anuncios como parte integrante de la calidad de este número: alguna vez el futuro ha de servir antes.

Lo que se trabaja en las noches de Buenos Aires

• G. S. E. prepara su "Extraordinaria biografía de Edgar Allan Poe desde el 25 al 28 de febrero de 1838". (Unicos días de su interesante vida que auténticamente se le conocieron, por cartas en que se queja de monotomía).

• M. B. epiloga su conferencia pública sobre: "Filantropía Ultramodernista: Cómo hacer felices a los Ricos".

• B. M. J., V. O. y B. A. C., revisan una "Antología del Plagio desde el Origen del Mundo". Hace ya años B. M. J. manipula borradores de una "Historia del Plagio en la República Argentina."

• L. N. sigue eligiendo autor para sus próximos poemas.

• A. O. anotó anoche en su cuaderno: "Hay que ser animoso para usar el "escribir bien"; abunda tanto que ya desacredita".

• "¿Qué corresponde ahora, volver a Herrera o al Marqués de Santillana?" Esto desvelaba en la plaza del Retiro a S. F. D. y N. H.

• F. F. B. no sabe si el mejor adjetivo 1943 para la noche es "fluorescente" o "lívida". Este problema no debe dejarse oscuro.

•..Un grupo de intelectuales se reúne secretamente en casa de F. T. V. para ultimar los planes de un Movimiento Social Pintoresco. Creen en la conquista de la tierra en noventa días

MAURICIA LINA STREPTI
(Medium)

ESTOS, que quisieran ser "Papeles de Buenos Aires", agradecen toda colaboración de arte o doctrina. (Prefieren las originales, extendiendo empero la originalidad, tratándose de ajenidades excepcionales, hasta la primera copia). Toda promoción de problema en torno a sus trabajos — pues están en permanente y auténtica duda y discusión desde su existencia misma hasta su estilo tipográfico o sus ideas y sus esperanzas de arte— será deferida a la respuesta del autor impugnado. (Por genial que Vd. sea, envíe su escrito o dictamen. Y sobretodo, critique. No hay cosa más triste que no existir). Sólo se le exije a cada colaborador una suficiente responsabilidad de duda de sí.

Pensar, aventurarse a una idea en medio de este mundo obsesionante, sentir la libertad de ser, pensar con riesgo y fervor; estudiar y soñar paciente y cariñosamente a la realidad...

Procuran ordenar estos "Papeles" Adolfo y Jorge de Obieta.

Sumario No. 2

Jules Supervielle: Poème. * *Juan Carlos Paz:* Ensayo I° sobre música. * *Ramón Gómez de la Serna:* La Aureola Libertada. * *Pensador Corto:* Escritos. * *Olga Orozco:* Poemas. * *Ricardo Villafuerte:* Timideces sobre literatura. * *Luisa Sofovich:* Flores de "El Ramo". * Sobre el arte de Franz Kafka. * *Jorge Calvetti:* Biografía real de un escritor. * *Santiago Dabove:* M. Trépassé. * Visitas de Dionisio Buonapace. * *Luciano Pérez:* Prosa de mareo.* *Luisito G. Escobar Ferrer;* Para los ancianos de Buenos Aires. * *Literato Literatísimo:* Taller literario. * ¿Los americanos carecemos del poder de creación? (Encuesta). * *Mauricia Lina Strepti:* Lo que se trabaja en las noches de Buenos Aires.

Dibujos de Atilio del Soldato

Ejemplar: cincuenta centavos
Seis números: tres pesos.
Casilla de correo, 1690
Buenos Aires, Argentina, América.

LAYDA

Poema a mente confusa, de: Adelaida-Beethoven — 1800
Layda-yo — 1930

—Llamad, llamad ¿buscáis las palabras en Layda?
—Es que no sabemos las palabras por Layda,
las palabras que devuelven Layda.
—Llamad; ¡pero llamad!

La muerte nunca quiso ser creída.
Y se mostró en Layda para elocuencia de su afán de no ser creída.
Quien conoció a Layda y su boca siempre con palabras porque siempre Layda tenía que decir a otro "Gusto de que tú vivas" —y esto era lo que en todo lo que dijera se decía— no creerá más un morir de ella ni uno propio.
¿Hay en lo Real una muerte de Layda?
Lo que es del modo del vivir-sentir, nunca pudo salir de su modo.
Lo muerto lo fué siempre y será, nunca pudo salir de su modo.
¿Pudo ignorarse que había Adelayda?
¿Pudo saberse un día: Layda ha muerto?
Hubo que creerlo ahora: Layda tenía muerte.
Oh, no: la hora es de no creer muerte en Layda.
Es que Layda era una en que Muerte puede hacerse comprender, es decir hacerse por fin increer.
Mortales son sólo los que no tienen el latido de increer la muerte en Layda.
Sí, viniste para que ya la muerte no fuera creída.

Es mucho silencio; es el mayor silencio que se ha Dado.
Oh ¡Te has callado mucho, Layda!
Oh Muro, oh Silencio. ¡Tú en la Ribera sin otra, sin Eco de ribera!
Donde del paso último sólo la forma de un pie se lee.
Oh Layda nombrada en el eco de "lágrimas"

Layda Lovgan. Ah.

MACEDONIO FERNANDEZ

ABAJO

Leonora Carrington

Desde la todavía brumosa Inglaterra y de la mano de Max Ernst, Leonora Carrington llegó a París acompañada por todos los prestigios. Su belleza morena sorprendía a la presunción de un origen rubio, y la actualidad de sus amistades se volvía surrealista por contraste con el misterio de las ceremonias de la Corte que habían envuelto su adolescencia. Pero no la hallaremos si buscamos en el cielo sublimado hacia el que algunos hombres han elevado la Dama. Y si la tentación fuera la pendiente lírica, allí sólo la encontraríamos como obstáculo, aguda roca, duro diamante doliendo en el sitio exacto de nuestro deslizamiento.

Leonora Carrington no se deja enredar en la serpentina brumosa de los ensueños ni en la superficie nacarada, centellante del delirio: dos caras de la estética contemplativa y complaciente de algunos surrealistas que han subrayado el valor de su escritura, pero que la han desconocido por reducirla a una función testimonial y reabsorbido en una valoración romántica de la locura que suele ver en el genio poético una práctica iniciática, una introducción a los arcanos de algún monismo oceánico, un viaje a las profundidades de la noche de nuestro ser.

Abajo *no es el nombre del dominio subterráneo de nuestra mente, ni siquiera es un lugar. Nombra el momento en que algo tiene lugar, el tiempo de hacerle lugar, lo que Carrington llama "el momento de comprender". Cuando llega ese momento, y no es metáfora, efectivamente no hay fronteras: no es el sueño sino el ombligo freudiano del sueño, lo que Swift llamó el culo del diablo cagando metralla sobre el mundo: España, 1940.*

Al estallar la guerra Max Ernst es internado en un campo de concentración y Leonora Carrington, por intervención de la Embajada Británica en Francia, es enviada por sus padres a Santander a un hospital para enfermos mentales. Acompañada de una enfermera alemana nazi, pasa por Madrid de camino a Portugal. La compañía Imperial Chemicals, de la que su padre era el principal accionista, había arreglado que su guardiana alemana la dejara en Portugal en manos de otra enfermera que debía llevarla al sur de Africa, en submarino. En Lisboa logra escapar hasta el Consulado Mexicano y se casa con Renato Leduc para obtener un visado que le permite llegar a México.

La enfermedad *de Madrid se realiza en el intestino de Leonora Carrington y la disentería se suma a la confusión de lenguas que pide por la paz. ¿Por qué hacer de esto metáfora? ¿Qué resulta insoportable? ¿No es más loco el esteticismo de Benjamin Péret y Pierre Mabille, quienes conciben (y por suerte fracasan) un "documento" en el que este relato estaría doblado por las notas y comentarios de un poeta (sic), un psiquiatra, un hermetista y un ocultista? Hay mayor lucidez política cuando Carrington escucha en el teléfono mudo que rehúsa responderle, la voz interior del pueblo hipnotizado de Madrid. Y hay mayor lucidez poética cuando aclara que lo que dice hay que entenderlo literalmente, preocupada por dejarse ir a la ficción verídica, pero incompleta, por el olvido de algunos detalles esenciales.*

Abajo *fue escrito en 1943, en México, a pedido del doctor Mabille. Aquellos detalles que faltaban fueron recuperados por Carrington gracias a la inapreciable ayuda de Jeanne Mégnen, quien se atrevió a reavivar el espanto y recogió este texto que se hizo literatura* a pesar *de la experiencia atravesada. Ofrecemos la traducción de César Moro, quien lo publicó en su espléndida revista* Las Moradas, *Lima, Perú, 1948. En francés integró la colección "L'Age d'Or", Editions de la* Revue Fontaine *(1945).*

J.J.

23 de agosto de 1943.

Hace exactamente tres años que fuí internada en la Clínica del doctor Morales, en Santander (España), considerada por el doctor Pardo, de Madrid, y por el Cónsul británico, como loca incurable. Desde mi encuentro fortuito con usted,* a quien considero el espíritu más lúcido, me he puesto, hace una semana, a reunir los hilos que pudieran haberme ayudado a atravesar la primera frontera del conocimiento. Debo revivir esa experiencia porque, al hacerlo, creo ser útil a usted y porque creo, también, que me ayudará usted a viajar del otro lado de esa frontera, conservando mi lucidez y permitiéndome poner y retirar a voluntad la máscara que me preservará contra la hostilidad del conformismo.

Antes de abordar los sucesos de esta experiencia, tengo que decir que la detención dictada contra mí por la sociedad en aquel momento, era probablemente, y aun seguramente, un bien, ya que ignoraba entonces la importancia de la salud, es decir, la absoluta necesidad de tener un cuerpo que funcione bien para evitar el desastre en la liberación del espíritu. Más importante aún, la necesidad de que otros estén conmigo, para que de nuestros conocimientos nos alimentemos recíprocamente consciente de la filosofía de usted para comprender. *No había llegado todavía el momento de comprender.* Se trataba de un conocimiento embrionario que voy a tratar de expresar aquí con la más precisa fidelidad.

Empiezo, pues, en el momento en que Max fué llevado por segunda vez a un campo de concentración, ligados los puños, custodiado por un gendarme armado con un fusil (mayo de 1940). Yo vivía en Saint-Martin d'Ardéche. Después de llorar durante horas enteras, abajo, en el pueblo, regresé a casa donde veinticuatro horas seguidas tuve vómitos voluntariamente provocados por la ingestión de agua de azahar, apenas interrumpidos por un corto sueño. Esperaba, así, distraer mi pena con esos violentos espasmos que sacudían mi estómago, como lo hubiera hecho un terremoto. Ahora sé que aquello no era más que uno de los aspectos de esos vómitos; yo había comprendido la importancia de la sociedad; quería primero limpiarme y pasar enseguida más allá de su inepcia brutal. Mi estómago era el asiento de aquella sociedad, pero era, también, el lugar en el que los elementos de la tierra se unían conmigo. Era, para emplear una imagen de usted, el *espejo* de la tierra, cuyo reflejo contiene la misma realidad que lo reflejado. Aquel *espejo* —mi estómago— tenía que quedar limpio de las espesas capas de mugre (las fórmulas admitidas) a fin de reflejar bien la tierra, claramente y fielmente, y aquí, cuando digo tierra, quiero decir, naturalmente, tierras, astros, soles, en el cielo y sobre la tierra, lo mismo que los astros, soles y tierras del sistema solar de los microbios.

Durante tres semanas, comí muy poco evitando, sobre todo, la carne, bebiendo vino y alcoholes; me alimentaba de patatas y de lechugas, comiendo, quizá, dos patatas por día. Tengo la impresión de que dormía bastante bien. Trabajaba mi viña, sorprendiendo a los campesinos con mi fuerza. Se acercaba la fiesta de San Juan, comenzaba la vid a florecer y se hacía necesario espolvorearla con azufre, a menudo. También cultivaba mis patatas y cuanto más transpiraba más contenta me sentía porque, así, me purificaba. Tomaba baños de sol y me encontraba en una plenitud física que no alcancé antes ni después de esta época.

* El Dr. Pierre Mabille, a cuya indicación hizo este relato Leonora Carrington.

En el exterior, diversos acontecimientos se desarrollaban: derrumbamiento de Bélgica, entrada de los alemanes a Francia. Todo esto me interesaba muy poco y no sentía ningún temor. Numerosos belgas llenaban el pueblo y algunos soldados que penetraron en mi casa me acusaron de espionaje, amenazándome con fusilamiento inmediato porque, cerca de casa, alguien durante la noche había buscado caracoles sirviéndose de una linterna. Todo esto en realidad me impresionaba mediocremente porque SABIA que no debía morir.

Después de tres semanas de vida solitaria, una vieja amiga inglesa, Catherine Yarrow, llegó, huyendo de París, en compañía de un húngaro llamado Michel Lucas. Pasó una semana y me parece que no notaron en mí nada especialmente anormal. Un día, sin embargo, Catherine, que desde hacía tiempo estaba en manos de los psicoanalistas, me persuadió de que mi actitud transparentaba el deseo inconsciente de liberarme, por segunda vez, de "mi padre": Max, a quien debía de suprimir para poder buscar otro amante. Creo que Catherine me interpretaba por fragmentos, lo que es peor que no interpretar en absoluto. Sin embargo, de este modo, me recordaba el deseo. Hice entonces frenéticos esfuerzos por seducir a dos muchachos jóvenes pero sin el menor resultado. No quisieron nada conmigo; así, pues, permanecí tristemente casta.

Los alemanes se acercaban rápidamente. Catherine, asustada, me suplicaba que partiera con ella diciéndome que, si no quería seguirla, se quedaría allí conmigo. Acepté. Acepté, ante todo, porque España representaba para mí, dentro de mi evolución, un lugar de descubrimiento. Acepté porque quería hacer visar el pasaporte de Max, con quien estaba siempre ligada. Este documento, con su imagen, se convertía para mí en una entidad y, gracias a él, conservaba mi poder. Acepté un poco conmovida por los argumentos de Catherine que infiltraban en mí un terror creciente. Para Catherine, los alemanes significaban la violación. Yo no temía nada de esto, no le daba ninguna importancia. Lo que hacía crecer el pánico dentro de mí era la idea de seres automáticos, sin pensamiento, descarnados.

Michel y yo decidimos ir a Bourg-Saint-Andéol a buscar un permiso de circulación. Los gendarmes, absolutamente indiferentes y desinteresados, se rehusaron a darnos ese papel, escudándose detrás de un "nosotros no podemos nada", mientras fumaban sus cigarrillos. Estábamos en la imposibilidad de partir pero, a pesar de ello, sabía que ese viaje se haría al día siguiente. Pasamos, después, a casa del notario para hacer donativo de mi casa y de todos mis bienes al patrón del *Hotel des Touristes de Saint-Martin.* Regresé a casa y, durante toda la noche, escogí minuciosamente lo que debía llevar conmigo. Todo cabía en una valija que tenía, por encima de mi nombre, incrustada en el cuero, una pequeña placa de cobre con la inscripción siguiente:

REVELACION

A la mañana siguiente, la maestra de la escuela nos dio los papeles con el timbre de la Alcaldía. Catherine preparó el coche. Toda mi voluntad estaba dirigida hacia ese viaje. Apresuraba a mis amigos, empujaba a Catherine hacia el coche. Catherine tomó el timón, yo me senté entre ella y Michel. El coche partió; yo me sentía llena de confianza en el éxito del viaje pero terriblemente angustiada, temiendo dificultades que me parecían inevitables. Corríamos normalmente cuando, a veinte kilómetros de Saint-Martin, el coche se detuvo con los frenos paralizados. Oí decir a Catherine: "Los frenos paralizados". "Paralizados". ¡Yo también, paralizada dentro de mí misma por fuerzas extrañas a mi voluntad consciente!;

estaba segura que la fuerza de mi ansiedad había actuado sobre el mecanismo del coche trabándolo. Este era el primer momento de identificación con el mundo fuera de mi cuerpo. Yo era el coche. El coche se inmovilizaba a causa mía, porque yo misma estaba entre dos cuñas: entre Saint-Martin y España. Me sentía horrorizada de mi poder. En esos momentos me atenía a mi propio sistema solar, aún no percibía el de los demás, cuya importancia comprendo ahora.

Nuestro coche había corrido toda la noche. Yo veía, delante de nosotros, en el camino, carros con brazos y piernas colgando por la parte trasera, pero como no estaba segura de mí, tímidamente, me atreví a decir: "Toma: Hay camiones delante de nosotros", para saber qué responderían. Cuando dijeron: "El camino es ancho, podremos pasarlos", me sentí tranquilizada; pero no sabía si veían ellos lo que contenían esos camiones y no osaba preguntarlo, presa de una gran vergüenza que me inmovilizaba. Filas de ataúdes bordeaban el camino, pero no encontraba pretexto alguno para llamar la atención de mis amigos sobre asunto tan enojoso. Tenía un miedo atroz: *Apestaba a muerte.* Evidentemente eran los cadáveres de las gentes que los alemanes habían matado. Supe después que, en Perpignan, había un gran cementerio militar.

En Perpignan, a las siete de la mañana, no había ya cuartos en los hoteles. Mis amigos me dejaron en un café; desde ese momento, el reposo había terminado para mí. Estaba persuadida que yo era responsable de ellos. Pensaba que era inútil, para atravesar la frontera, ir a ver a las autoridades superiores y consultaba, mejor, a los limpiabotas, a los mozos de café y a los transeúntes que me parecían poseer un gran poder.

Teníamos cita, a dos kilómetros de la frontera de Andorra, con dos naturales que debían ayudarnos a atravesarla mediante el abandono de nuestro coche. Catherine y Michel me dijeron, muy seriamente, que era necesario no hablar. Acepté, sumergiéndome en un coma voluntario.

Cuando llegamos a Andorra, ya no podía caminar derecha. Caminaba como un cangrejo, perdía el control de mis movimientos: Subir una escalera provocaba de nuevo la paralización.

En Andorra —país desierto y olvidado—, fuimos los primeros refugiados recibidos en el *Hotel de France,* por una sirvienta, sola responsable del establecimiento extrañamente vacío.

Los primeros pasos en Andorra significaban para mí los primeros pasos del acróbata sobre la cuerda tensa. En la noche mis nervios chillaban como cotorras exasperadas, al ruido de un arroyo que no cesaba de correr sobre las rocas: ruido hipnotizante, monótono.

En el día ensayábamos paseos por la montaña, pero me bastaba subir una pequeña pendiente para volver a trabarme, como el "Fiat" de Catherine, y verme obligada a bajar. Me trababa en mi angustia fuera de todo poder de descripción. Me trababa en los movimientos de mi cuerpo.

Fue entonces cuando comprendí que, por medio de esa angustia, mi espíritu, si usted quiere, se estaba uniendo dolorosamente a mi cuerpo; mi espíritu no podía ya manifestarse sin tener un efecto inmediato sobre mi cuerpo, sobre la materia. Más tarde, esta acción se ejercía sobre otros objetos. Me puse entonces a estudiar seriamente ese vértigo: mi cuerpo no obedecía ya a las fórmulas establecidas en mi espíritu, las fórmulas de la vieja Razón limitada; mi voluntad no engranaba ya mis facultades de movimiento; puesto que mi voluntad no tenía ya poder, era necesario liquidar primero la angustia que me paralizaba y buscar después un acuerdo entre la montaña, mi espíritu y mi cuerpo. A fin de poder circular en aquel nuevo mundo, con mi herencia de diplomacia británica, puse de lado la fuerza de mi voluntad y, suavemente, busqué la fusión entre la montaña, mi cuerpo y mi espíritu.

Un día fuí sola a la montaña. De primera intención no pude subir; me acosté entonces sobre la pendiente con la sensación de ser enteramente absorbida por la tierra. Al subir los primeros pasos, tenía la sensación física de caminar, con inmenso esfuerzo, sobre una materia espesa como el fango. Poco a poco, claramente, aquello se hizo más fácil, y al cabo de algunos días saltaba, trepaba sobre muros a pico, con la facilidad de una cabra. Casi nunca me lastimaba y comprendí entonces, inmediatamente, que una posibilidad de alianza muy útil existía, que yo no había percibido hasta entonces. Finalmente, llegé a no dar nunca un traspié y a circular a mi voluntad entre las rocas.

Es evidente que todo aquello, observado por buenos burgueses, tomaba un aspecto extraño y alocado; una joven dama inglesa, bien educada, saltando entre las rocas, divirtiéndose de manera tan irracional, se prestaba a provocar sospechas sobre su equilibrio mental. Pensaba poco en el efecto que mis experiencias pudieran producir en los seres humanos que me rodeaban y, al fin, fueron ellos los que ganaron.

Como consecuencia de mi alianza con la montaña, cuando ya me movía con entera libertad en los sitios más ingratos, me propuse una alianza con los animales: caballos, cabras, pájaros. El entendimiento se hizo por medio de la piel, por medio de un lenguaje del tacto que me es sumamente difícil de describir, ahora que mis sentidos han perdido la agudeza que entonces tenían. El hecho es que podía acercarme a los animales en libertad, ahí, donde la proximidad de otros seres humanos provocaba la huída inmediata. Durante un paseo con Michel y Catherine, por ejemplo, me adelanté corriendo para alcanzar un tropel de caballos y mezclarme con ellos. Cambiaba caricias con ellos cuando la llegada de Catherine y de Michel los hizo huir.

Todo esto sucedía durante los meses de junio y julio y los refugiados se acumulaban. Michel enviaba telegramas a mi padre para obtener pasaportes visados para España. Fue un cura el que trajo un papel misterioso y muy sucio, proveniente de no sé qué agente de I.C.I. (Imperial Chemicals), que debía permitirnos continuar nuestro viaje. Antes habíamos ensayado dos veces atravesar la frontera española; la tercera vez, con el papelito del cura pudimos, Catherine y yo, llegar a Seo de Urgel. Desgraciadamente, Michel no pudo pasar; nosotras partimos entonces, en el "Fiat", para Barcelona. Al día siguiente tomamos el tren de Madrid.

El hecho de tener que hablar una lengua desconocida jugaba un papel muy importante para mí. No me sentía molesta por la idea preconcebida de las palabras y no comprendía sino a medias su significación actual. Ello me permitía atribuir un sentido hermético a las frases más corrientes.

Llegando a Madrid, nos hospedamos en el Hotel Internacional, cerca de la Estación, para dejarlo más tarde e ir al Hotel de Roma. En el Hotel Internacional, la primera noche, cenamos en la azotea; estar en un techo, correspondía, en mí, a una necesidad profunda pues me encontraba allí en un estado de euforia. Dentro de la confusión política y el calor terrible, me convencí que Madrid era el estómago del mundo y que yo era la encargada de sanar ese aparato digestivo. Creía que toda la angustia se había acumulado en mí para, finalmente, resolverse y eso me explicaba la fuerza de mis emociones. Me creía capaz de llevar ese peso atroz y de sacar de ello

una solución para el mundo. La disentería que padecí después no era sino la *enfermedad* de Madrid realizada en mi intestino.

Algunos días más tarde, en el Hotel Roma, conocí a un judío holandés, Van Ghent, agente nazi, cuyo hijo trabajaba en "Imperial Chemicals", Sociedad Inglesa. Me mostró su pasaporte pululante de cruces gamadas. Progresivamente sentía necesidad de desprenderme de las obligaciones sociales; con ese fin, regalé mis papeles de identidad a no sé quien e intenté regalar el pasaporte de Max a Van Ghent, que lo rechazó.

Esta escena sucedió en mi cuarto; la mirada de este hombre me era físicamente dolorosa, tanto como si me hubieran hundido alfileres en los ojos. Cuando rehusó aceptar el pasaporte recuerdo haberle respondido: "¡Ah! comprendo, yo misma debo matarlo".

No contenta con dar mis papeles, me sentía obligada a despojarme de todo. Una noche, sentada al lado de Van Ghent en la terraza de un café, veía desfilar al pueblo de Madrid, que yo sentía poseído por la mirada de este

Dibujo de Leonora Carrington.

hombre. En ese momento me hizo notar que no llevaba ya sobre mi blusa el pequeño broche que había comprado hacía algunos instantes como una insignia del dolor de Madrid y añadió: "Mire usted en su bolsón, ahí lo encontrará". En realidad, la insignia estaba ahí, lo cual fue para mí una nueva prueba del poder maléfico de Van Ghent. Me levanté, disgustada, y entré al café, resuelta a distribuir, a los oficiales que ahí se encontraban, todo lo que tenía en mi bolsa. Ninguno aceptó. Todo esto me pareció muy rápido, y de pronto me encontré sola con dos de los oficiales. Van Ghent había desaparecido. Los dos hombres se levantaron y me llevaron en un coche. Algunos momentos más tarde me encontraba delante de una casa cuyas ventanas tenían rejas españolas de hierro forjado. Uno de ellos me dejó, el otro, me hizo pasar a un cuarto decorado con chinerías de pésimo gusto, me arrojó sobre la cama después de haber destrozado mis vestidos y trató de violarme. Yo le oponía tal fuerza rígida que se cansó y dejó que me levantara. Mientras, ensayaba ante el espejo de poner orden en mis vestidos, vi que abría mi bolso y tomaba lo que contenía. Me pareció absolutamente normal, lo mismo que el hecho de sentir que bañaba mi cabeza con una botella entera de agua de Colonia. Luego me llevó en un taxi a mi hotel. Desde mi hotel –eran más o menos las tres de la mañana– llamé por teéfono a Van Ghent que dormía ya. Me parecía evidente que solamente con ver a este oficial comprendería la fraternidad y cambiaría de sentimiento frente al pueblo. Furioso, me injurió y colgó el fono. Mientras tanto, el velador había puesto a la puerta al oficial. Subí a mi cuarto y, sobre mi cama, encontré ropa interior de noche que la lavandera había puesto ahí por error, ya que pertenecía a Catherine. Me pareció que Van Ghent, reconociendo mi poder, hacía las paces y me enviaba aquel regalo; pensé entonces que era indispensable vestirme con aquellas camisas. Así pasé el resto de la noche tomando baños de agua fría y poniéndome alternativamente las camisas: una era de seda verde pálido, la otra era de color rosa.

Seguía convencida de que Van Ghent era el que hipnotizaba Madrid, sus hombres y su circulación, él quien volvía *zombies* a las gentes y él quien distribuía la angustia como bombones con el fin de volverlos esclavos.

Una tarde, después de haber destrozado en las calles una inmensa cantidad de periódicos que juzgaba como un nuevo medio de hipnotismo de Van Ghent, me encontraba en la puerta del hotel, aterrorizada de ver pasar por la calle de la Alameda hombres que me parecían de madera; me precipité a la azotea del hotel donde lloré, mirando a mis pies la ciudad encadenada que tenía que libertar. Bajé al cuarto de Catherine suplicándole mirara mi rostro y le dije: "¿No ves que mi cara es la representación exacta del mundo?" Catherine no quiso escucharme y me despidió. Bajé entonces al vestíbulo del hotel donde encontré, en medio de otras personas, a Van Ghent y a su hijo, quienes me acusaron de locura, de obscenidad, etc., asustados sin duda por mi hazaña de la tarde con los periódicos. Me fui entonces corriendo hasta el jardín público donde estuve jugando un momento sobre la hierba, con gran sorpresa de los pasantes. Un oficial de la "Falange" me trajo al hotel donde pasé la noche bañándome con agua fría.

Van Ghent era mi padre, mi enemigo y enemigo de los hombres, me encontraba sola para poderlo vencer; para vencerlo me era necesario comprenderlo. Me daba cigarrillos –cosa bastante rara en Madrid– y, una mañana en que estaba particularmente exaltada, comencé a pensar que mi estado no provenía únicamente de causas naturales y que sus cigarrillos contenían droga. La consecuencia

lógica de este pensamiento fue poner al corriente a las autoridades de la horrible dominación de Van Ghent y tomar medidas para la liberación de Madrid. Un acuerdo entre España e Inglaterra me parecía la mejor solución. Me fui enseguida a la Embajada de Inglaterra donde vi al Cónsul. Traté de convencerlo de que la guerra mundial estaba hecha a base de hipnotismo por un grupo de gentes, Hitler y Cía., representados en España por Van Ghent, que bastaría tomar conciencia de ese poder hipnótico para vencerlo, para detener la guerra y liberar al mundo trabado como yo y el "Fiat" de Catherine: que en lugar de perderse en los laberintos políticos y económicos, era preciso creer en esta fuerza metafísica, distribuirla a

Dibujo de Leonora Carrington.

todos los seres humanos que quedarían liberados de esta manera. Aquel buen burgués británico comprobó inmediatamente mi locura y telefoneó a un médico llamado Martínez Alonso, quien estuvo enteramente de acuerdo con él, apenas conoció lo que le expuse de mis teorías políticas.

Mi libre circulación en la vida llegó a su término ese mismo día. Estaba encerrada con llave en mi cuarto de hotel, en el Ritz, donde me encontraba perfectamente contenta; lavaba mis vestidos y combiné, sirviéndome de las tohallas de baño, diversos trajes de ceremonia, con el fin de preparar mi visita a Franco, el primero que tenía que liberar de su sonambulismo hipnótico. Una vez liberado, Franco se pondría de acuerdo con Inglaterra, Inglaterra con Alemania, etc... Mientras tanto, Martínez Alonso, enteramente desorientado por mi caso, me colmaba de bromuro y de súplicas para que no permaneciera desnuda cuando los mozos entraban con las comidas. Estaba enteramente agitado y cretinizado con mis teorías políticas y, después de un calvario que duró quince días, se retiró a una playa de Portugal dejándome al cuidado de un médico amigo suyo: Alberto N... Alberto era hermoso; me apresuré a seducirlo pues me decía a mí misma: "Este es mi hermano, el que viene a liberarme de mis padres". No habiendo hecho el amor desde que Max se fue, tenía ahora grandes deseos de hacerlo. Desgraciadamente, Alberto era –¡también él!– un valiente imbécil y, probablemente, un canalla. En realidad creo haberle gustado, más aún cuando supo el poder de papá Carrington y de sus millones representados en Madrid por la I.C.I. Alberto me sacaba a pasear y conocí de nuevo una especie de libertad provisoria que no duró desde luego.

Iba cada día a visitar a Mr. Gilliland, jefe de la I.C.I. en Madrid; pronto se cansó de mis visitas que tenían por objeto ilustrarle sobre el tema de la política y declararle que lo consideraba lo mismo que a papá Carrington y a Van Ghent, como un personaje pequeñísimo y villano; y naturalmente todo esto en su propia cara y a su mujer, a sus sirvientes, a los mozos del hotel o a no importa quien que quisiera oírme. Mr. Gilliland hizo venir al Dr. Pardo y me animó a comunicarle y explicarle mis ideas sobre las cuestiones mundiales. Caí en la miserable trampa y pronto me encontré en una clínica quirúrgica llena de religiosas. Esto tampoco duró: las religiosas no pudieron dominarme. Era imposible encerrarme; llaves y ventanas no eran obstáculos para mí, continuamente merodeaba alrededor de mi cuarto mirando el techo como el único sitio donde podría permanecer. Pasados dos o tres días, Gilliland me dijo que Pardo y Alberto querían llevarme a la playa de San Sebastián, donde me dejarían absolutamente libre. Salí de la clínica y subí al coche... con destino a Santander... En el camino me dieron Luminal tres veces y me pusieron una inyección en la columna vertebral: anestesia. Y fui entregada al doctor Morales, en Santander, como un cadáver.

24 de agosto.

Temo dejarme ir a la ficción, verídica, pero incompleta, por falta de algunos detalles que no me vienen hoy a la memoria y que debieran procurarnos más luz. Esta mañana, la idea del huevo me obsesiona y pienso emplearla como un cristal en el que viera Madrid en los meses de julio y agosto de 1940; ¿por qué no reflejaría él mi propia experiencia como también la historia pasada y futura del Universo? El huevo es el macrocosmos y el microcosmos, la línea divisoria entre lo Grande y lo Pequeño, que hace imposible la visión total. Poseer un telescopio sin su parte

contraria esencial —el microscopio— me parece un símbolo de la más sombría incomprensión. El deber del ojo derecho es el de mirar en el telescopio mientras que el ojo izquierdo interroga al microscopio.

En Madrid, no había conocido aún el sufrimiento "en su esencia". Erraba en lo desconocido con el abandono y el valor de la ignorancia. Cuando miraba los anuncios en las calles no veía solamente las cualidades comerciales de las conservas del Sr. X., sino también las respuestas herméticas a mis preguntas; así, cuando leía: "Amazon Company", o "Imperial Chemicals", leía: también: "Química y Alquimia", un telegrama secreto que me estaba destinado por intermedio de la voz de un fabricante de máquinas agrícolas. Cuando el teléfono sonaba o permanecía mudo, contestando o rehusando responderme, era la voz interior del pueblo hipnotizado de Madrid. (Esto no es un símbolo, hablo literalmente.) Cuando me sentaba a una mesa, con otras personas, en el salón del Hotel Roma, oía vibrar a los seres con la misma claridad con que vibran las voces, comprendía en cada vibración particular la actitud de cada uno frente a la vida, su grado de poder y de bondad o de malevolencia respecto a mí. No me era necesario traducir los ruidos, los contactos físicos o las sensaciones en términos racionales o en palabras. Comprendía cada lenguaje en su dominio particular: ruidos, sensaciones, colores, formas, etc... cada uno de ellos encontraba su correspondencia gemela en mí y me daba una respuesta perfecta. Cuando, de espaldas a la puerta, escuchaba las vibraciones, sabía perfectamente si Catherine, Michel, Van Ghent o su hijo entraban al comedor. Mirando a los ojos, conocía a los amos y a los esclavos y a los (raros) hombres libres.

Me adoraba a mí misma en aquel momento, me adoraba porque me veía completa —yo era todo, todo era yo—; me regocijaba al ver milagrosamente mis ojos vueltos sistemas solares, iluminados por su propia luz; mis movimientos, danza libre y vasta, en la que cada gesto reflejaba idealmente todo, danza clara y fiel; mis intestinos que vibraban de acuerdo con la dolorosa digestión de Madrid, me satisfacían del mismo modo. En aquel momento cantaban en la ciudad "Los Ojos Verdes", canción sobre un poema de García Lorca. Los ojos verdes habían sido siempre para mí los ojos de mi hermano y, ahora, los de Michel, los de Alberto y los de un muchacho de Buenos Aires que encontré en el tren, entre Barcelona y Madrid... Los ojos verdes, los ojos de mis hermanos que me liberarían al fin de mi padre. Dos otras canciones me obsesionaban: "El Barco Velero", el barco de vela que debía de llevarme hacia lo desconocido y "Pour moi, vous êtes jolie", cantada en todas las lenguas y que significaba sin duda la paz del mundo.

Mis reglas se detuvieron en este momento, para no reaparecer sino tres meses más tarde, en Santander. Yo transformaba esa sangre en energía comprensiva, masculina y femenina, microcósmica o macrocósmica y también en vino que bebían el sol y la luna.

Ahora debo volver a tomar mi relato en el momento en que salí de la anestesia (entre el 19 y el 25 de agosto de 1940). Al despertarme me encontré en un cuarto muy pequeño, ninguna ventana daba al exterior, había una ventana en el muro de la derecha que me separaba de la pieza vecina. En el ángulo izquierdo, frente a mi lecho, había un armario de madera blanca barnizada, género "Bon Marché"; a mi derecha, una mesa de noche del mismo estilo, con cubierta de mármol, una gaveta pequeña y, abajo, la caballeriza vacía del vaso de noche; luego, una silla; del otro lado del velador había una puerta que, según supe más tarde, era la del cuarto de baño; frente a mí, una mampara con vista a un corredor y a otra puerta de vidrios opacos que espiaba ansiosamente, porque era clara y luminosa, imaginándome que abría sobre una pieza inundada de sol.

Mi primera crisis de conciencia fue dolorosa; me creía víctima de un accidente automovilístico; el sitio evocaba un hospital; una enfermera de aspecto antipático, semejante a una enorme botella de agua de Javel, me espiaba. Sentía dolor y me di cuenta que tenía ligados manos y pies con correas de cuero. Más tarde supe que había entrado a este lugar luchando como un tigre; que, la noche de mi llegada, el médico jefe de la Clínica, Don Mariano, había ensayado de hacerme comer y que yo lo había arañado, que él me había abofeteado, amarrado y obligado a absorber el alimento por medio de tubos puestos en las narices. No he guardado ningún recuerdo de todo aquello.

Trataba de comprender dónde estaba y por qué estaba ahí, ¿Hospital o campo de concentración? Hacía preguntas, probablemente incoherentes, a la enfermera que me daba, en inglés, con un acento americano muy desagradable, respuestas plenamente negativas. Después supe que se llamaba Asegurada ("Asegurada", en el sentido comercial de la palabra), que era alemana, natural de Hamburgo, y que había vivido mucho tiempo en Nueva York.

Nunca he podido saber cuánto tiempo permanecí inconsciente, ¿días o semanas? Cuando volvía a estar tristemente razonable, me contaron que los primeros días, alternativamente, había adoptado la conducta de diversos animales: que saltaba con la agilidad de un mono sobre el armario, que arañaba y rugía como un león, que relinchaba, ladraba, etc.

Mientras tanto, atormentada por las correas de cuero, pedí cortésmente a Frau Asegurada: "Desáteme, por favor". Me contestó con deconfianza: "¿Será usted juiciosa?" Aquello me sorprendió de tal manera que permanecí aturdida algunos instantes, sin poder responder. ¡Yo no había querido sino el bien para el mundo entero y me amarraban como a un animal salvaje! No podía comprender, no guardaba ningún recuerdo de mis pasadas violencias y todo aquello me parecía una injusticia estúpida que no podía explicar sino por el maquiavelismo de mis guardianes. —"Dónde está Alberto?— pregunté, —Partió —¿Partió? Si, partió a Madrid. (Alberto en Madrid... imposible:) —¿Dónde estamos ahora, aquí? ¿lejos de Madrid?— Muy lejos..." Y así continuamos. Me parecía alejarme más y más, a medida que la conversación se prolongaba; al fin me encontraba en un país desconocido y hostil. Asegurada me dijo, luego, que yo estaba allí para descansar... ¡Descansar! Finalmente, a fuerza de dulzura y de argumentos muy sutiles, la convencí de que me desatara y me vestí, llena de curiosidad por lo que había afuera. Caminé por el corredor sin tratar de abrir la puerta de vidrios opacos y llegué a un pequeño hall cuadrado con ventanas estrechamente cuadriculadas con barrotes de hierro. Pensé: "¡Curioso sitio de reposo! Aquellos barrotes están ahí para impedirme salir. Voy a acercarme a uno de ellos para convencerlo de la urgencia de devolverme la libertad".

Me encontraba estudiando el asunto de cerca, sosteniéndome a los barrotes con los pies, como un "murciélago", dando la espalda a la pieza, los examinaba por todos lados, en todos los ángulos, cuando alguien saltó sobre mí. Cayendo milagrosamente de pie, me encontré frente a un individuo que tenía la expresión y el aspecto de un perro bastardo. Más tarde supe que se trataba de un idiota de nacimiento, pensionado del doctor Morales. Como era un enfermo gratuito servía de perro guardián en Villa Covadonga (pabellón de locos peligrosos o de casos desesperados). Comprendí que la

discusión con semejante individuo era perfectamente inútil. En consecuencia tomé rápidas medidas para aniquilarlo. Desde un sillón, Frau Asegurada contemplaba la lucha.

Yo era superior a mi adversario en fuerza, voluntad y estrategia. El idiota huyó derramando lágrimas, ensangrentado y terriblemente castigado por mis arañazos, (supe más tarde, que si le hubieran amenazado de muerte, hubiera preferido morir voluntariamente antes que acercárceme después de esta batalla).

Tras de explicar mil veces que deseaba solamente ver el jardín, Asegurada aceptó finalmente acompañarme fuera. El jardín estaba muy verde a pesar de los vapores azulosos de los altos eucaliptos; delante de Covadonga había un huerto de árboles cubiertos de manzanas. Comprendí entonces que era el otoño y, por el sol bajo, que venía la noche. Mirando el plano se podrá ver la coloración de Villa Pilar, Radiografía, Covadonga, Amachu y Abajo; podrán, también así, orientarse por el jardín.

Me encontraba, probablemente, todavía en España. La vegetación era europea, el clima suave, la arquitectura de Covadonga era más bien española. Pero no estaba completamente segura de ello y, recordando la extraña moral y la conducta de quienes me rodeaban, me sentí aun más perdida, si cabe, y terminé por creer que estaba en otro mundo, en otro tiempo, en otra civilización y, quizá, en otro planeta que contenía el pasado, el futuro y, al mismo tiempo, el presente. Mi enfermera quiso hacerme sentar juiciosamente en una silla pero rehusé, pues me urgía resolver el problema lo más pronto posible. Me desplazara a derecha o a izquierda, la enfermera me seguía. Por fin me senté bajo una enramada y un joven vestido con un traje azul de obrero, José, apareció súbitamente para vigilarme con interés. Me sentía liviada al oírlo hablar en español: "¡Estaba entonces en España!" El muchacho me parecía guapo y simpático. El y Asegurada me siguieron cuando me dirigí hacia Villa Pilar para examinar aquel pabellón. Este era una casa gris, de piedra, con ventanas también enrejadas. Con gran sorpresa mía, alguien, oculto detrás de las rejas, gritó desde el primer piso: "¡Leonora! ¡Leonora!" Me sentí transtornada; "¿Quién eres?" "¡Alberto! ¡Alberto!" ¡Luego, él estaba allí! Quería alcanzarlo a toda costa pero la figura que entrevía, medio oculta, era horrible y deforme. En realidad se trataba de una broma de las enfermeras que sugirieron todo esto a un loco llamado Alberto. Me regocijé sin embargo de este incidente, creyendo que Alberto me había seguido, que no me había traicionado y que estaba preso como yo.

Me puse a saltar de gozo entre los manzanos, sintiendo de nuevo la fuerza, la agilidad y la belleza de mi cuerpo. Pronto apareció por la avenida una pequeña, muy pequeña enfermera, Mercedes, corriendo a triple galope, seguida de un perro negro, Moro; detrás de ella venía más despacio un hombre grande y grueso, vestido igualmente de blanco. Reconocí en él un ser poderoso y me apresuré a alcanzarlo diciéndome: "Este tiene la solución". De cerca me sentí desagradablemente impresionada al verle unos ojos semejantes (más aterradores aun) a los de Van Ghent. Yo pensaba: "¡Es de la misma banda, poseído como los otros, cuídate!" Era Don Luis Morales, hijo de Don Mariano.

No me acerqué a él sino a prudente distancia pero trató de asirme y, permaneciendo cerca de él, evitaba que pusiera la mano sobre mí. En ese momento apareció José, que me agarró entre sus brazos. Yo traté de defenderme honorablemente mientras llegó otro hombre, Santos, que intervino en la lucha. Don Luis se había sentado confortablemente entre dos raíces de árboles y se regalaba con el espectáculo. Bien pronto los dos hombres me arrojaron por tierra. José se sentó sobre mi cabeza, mientras Santos y Asegurada trataban de controlar mis miembros que no cesaban de debatirse. Mercedes, armada de una jeringa que blandía como si fuera una espada, hundió la aguja en mi muslo.

Yo pensaba que era cuestión de un somnífero y decidí luchar para no dormirme. A mi gran sorpresa, no tenía sueño y veía hincharse el muslo hasta el límite de la aguja, hasta alcanzar las dimensiones de un pequeño melón.

Asegurada me dijo que habían provocado un absceso artificial en el muslo; el dolor y la idea de que estaba infectada me impidieron, durante dos meses, poder caminar libremente. Apenas me dejaron, me arrojé furiosa sobre don Luis y lo arañé hasta sangrarlo, antes que José y Santos hubieran tenido tiempo de llevarme. Santos me estrangulaba casi, con los dedos. En Covadonga arrancaron con brutalidad mis vestidos y me amarraron desnuda sobre la cama. Don Luis entró entonces para contemplarme. Yo lloraba desconsoladamente y le pregunté por qué estaba presa y por qué me maltrataban así. Don Luis se levantó y se fue pronto sin responderme. En ese momento Frau Asegurada vino de nuevo. A las preguntas que le hice me respondió: "Es necesario que sepa usted quién es don Luis; todas las noches viene a hablarle; de pie, sobre el lecho, usted responde a gusto suyo". De todo aquello, nada recordaba. Me juré entonces, a partir de ese momento, permanecer vigilante día y noche, no dormir nunca y proteger mi conciencia.

No sé durante cuánto tiempo permanecí atada y desnuda. Días y noches, acostada en mis propias inmundicias, orina y sudor; torturada por los mosquitos, cuyas picaduras volvían mi cuerpo horrible; yo creía que los mosquitos eran los espíritus de los españoles aplastados que me reprochaban mi internamiento, mi falta de inteligencia y mi pasividad. El impulso de mis remordimientos hacía que sus picaduras me fueran soportables y que la suciedad me molestara apenas.

En el día, Asegurada me vigilaba; en las noches, José o Santos se turnaban. José, a veces, ponía entre mis labios su cigarrillo para permitirme así el placer de tragar algunas bocanadas de humo. Otras veces pasaba sobre mi cuerpo, siempre quemante, una tohalla húmeda. Yo le estaba agradecida de sus cuidados. Una criada que bizqueaba (la llamaban Piadosa), me traía un alimento compuesto de legumbres y de huevos crudos que introducía en mi boca, a cucharadas, teniendo cuidado de que no la fuera a morder. La quería y *no la hubiera mordido.* Yo creía que Piadosa quería decir pies dolorosos... ¡Me daba tanta lástima que hubiera caminado tanto!

En las noches, sobre todo, estudiaba mi situación. Examinaba las correas que me ligaban, los objetos y las personas que me rodeaban y me examinaba a mí misma. Adivinaba en la molestia de mis dientes la cualidad del dolor inmenso que paralizaba mi muslo izquierdo, la enormidad de su hinchazón y sabía que liberando mi mano izquierda podría sanar. (Mis manos están siempre frías y el calor de la pierna *tenía* que evaporarse bajo la frescura de mi mano, el dolor y la hinchazón desaparecer.) No sé a costa de qué esfuerzos logré liberar mi mano izquierda y, muy pronto, el dolor y la inflamación disminuyeron como lo había previsto.

Una noche, enteramente despierta, tuve el sueño siguiente: un dormitorio inmenso como el escenario de un teatro, un techo abovedado pintado como el cielo; todo ello deteriorado pero lujoso, un lecho de antaño, guarnecido de cortinas desgarradas y de cupidos pintados, o reales... no recuerdo ya; un jardín, bastante parecido a aquel en que me había paseado la víspera, rodeado de

alambradas defensivas entre las que mis manos tenían la facultad de poder hacer crecer plantas que se enredaban alrededor de ellas y, al cubrirlas, las volvían invisibles.

Al día siguiente de esta visión, don Luis vino a hablarme. Tenía la intensión de pedirle una curación para mi muslo, pero esta idea se me fue de la cabeza enseguida. Quería también preguntarle dónde estaba Alberto, pero también aquello se escapó de mi espíritu y me encontré, sin quererlo, en plena discusión política. Mientras hablaba, me sorprendía encontrarme en un jardín semejante al de mi sueño. Estábamos sentados en un banco, a pleno sol, y yo estaba muy limpia y vestida; me encontraba feliz y lúcida, le decía entre otras cosas: "Yo sé hacer todo, gracias al Conocimiento", y él me respondía: "Entonces, haga de mí el mejor médico del mundo".

—Déme la libertad y lo será.

También le decía:

—Fuera de este jardín, tan verde y tan fértil, hay un paisaje árido; a la izquierda, una montaña sobre la que se erige un templo de druidas. Ese templo, pobre y arruinado, es mi templo: ha sido construido para mí, pobre y arruinada también; no guarda sino leña seca y será el sitio en que viva; vendré a visitarlo todos los días; entonces, le enseñaré mi "Conocimiento".

Este fue el sentido exacto de mis palabras. Sin embargo, cuando más tarde me permitieron salir, no encontré ningún templo y el paisaje era enteramente fértil.

El pensamiento de Alberto y de mi muslo me volvieron súbitamente al espíritu. De pronto me encontré desnuda, miserable y sucia en mi cama. Don Luis se levantó para salir.

Después de esta conversación, le envié con José un triángulo dibujado sobre papel (había tenido las más grandes dificultades para obtener lápiz, papel y el permiso de liberar mis manos para dibujarlo). Aquel triángulo, para mí, explicaba Todo.

Traducción de César Moro.

Continúa en el próximo número.

Correo perdido

La carta conoce tal vez un instante de esplendor en lo que la historia de la literatura ha dado en llamar novela epistolar. Pero no nos referimos al auge de ese tópico sino a su destitución histórica, es decir, a aquello que cae *de lo que una época reconoce como género o instituye como legible.*

Los lugares y los recorridos de una carta tienen su historia. En los diarios, según el diario, el Correo de Lectores *aparece segregado como "género menor"; en otro diario, una estética de la decadencia pretende evocar por una iconografía sobrecargada y sepia vaya a saber qué placeres del espíritu. Se trata de arrancar la carta de estas cadencias jerárquicas y arrojarla a circular en otro recorrido, permitir que se desvíe, se detenga, se multiplique y hasta se pierda.*

No nombraremos todos los lugares en que se puede escribir una carta, ni aquellos en que puede perderse. ¿Acaso las correspondencias entre escritores y las cartas arrojadas al fuego no forman ya parte de la literatura? Lo célebre de los ejemplos no debe reducirlos a la inmovilidad que proponen. Despleguemos pues el movimiento y veremos cómo Kafka y Flaubert desdoblaban y escribían su obra en sus correspondencias, aquel lugar destinado a las tachaduras, a las versiones, que al volver sobre su obra no hacía más que proseguir esa escritura que se podría llamar incesante.

Escribir cartas. . . y los puntos suspensivos marcan en Gide una frase que insiste a través de "una vida" en cartas que va escribiendo. A tal punto que no tenían "copia", tal el desconsuelo en que lo sume Madelaine al hacerle saber que las había destruido. Y en este registro no habría que reducir a la dimensión de la anécdota esas cartas que Macedonio se guardaba de enviar.

Pasaje de lo manuscrito a lo impreso en que la carta conserva aún un halo de intimidad, en que la materialidad de la letra es el eslabón que si se corta puede resultar fatal y sólo posible de ser conjurado por la multiplicación y la repetición de la copia. Un eslabón más y nos encontramos en otra cadena, la de Bartleby, es decir toda una historia de la literatura.

Pero más acá y más allá de esta historia, en un exterior que no le es ajeno, la carta también se abre a ese lugar tan singular de la polémica que por estar del lado de lo perdido sólo se reconoce como efecto cuando es capaz de producir efectos.

Tendría que dar vergüenza publicar cartas, pero hacerlo revela la vocación que la anima: hacer del azar su destino.

Acerca de lo hediondo (Respuesta a Jonio Gonzalez, autor del artículo "Poesía argentina: algo huele mal", aparecido en la revista *La danza del Ratón* N° 1, Abril 1981, Bs.As.

"La noticia del desastre del 27 llegó a la Corte de un modo errante": rumores de un listado de escribientes, cual divisoria de aguas o frontera, que agrupábalos según las consonancias de un progreso que decae, de una decadencia que avanza: poetas detenidos: como letras: que no van hacia atrás ni hacia adelante: que no acaban. Arbitrariedad de las enunciaciones, despotismo del nombre. Agraciado con una excepcionalidad que, extravagantemente, no me excluye, me apresuro a avanzar, a la manera del leoniano rouge del año 20, por los entrelineados de una Varsovia no por oronda menos desguarnecida, pese a cierto pavor coprofóbico que peligrosamente me azuleja: si la lavanda es un valor, el mal olor me debe ser ajeno ¿y renunciar estoicamente a las fragancias pédicas, a los sudores de axilas proletarias: al lugar de las heces? —mediante una inodora operación: si de los exclusos son las heces, ¿serán de los excepcionales los papeles— pringados de vaselina rusa?: hediondez de una escritura mugrienta y pachulera que se encabrita ante el aerosol de la pureza, ambigüedad de los sermones metafóricos que enchastran lo autopresumidamente inmaculado, descargando sobre la acusada banalidad de un romanticismo (no por tardío trasnochado) las excrecencias de los que deberían, si de la lógica del progreso se trata, sobar gloriosamente los untos de las máquinas, el óleo de los grasas ("Grasitas, grasitas míos. . .").

Lo programático de una concentualización que se asquea ante la emanación de los anales (y banales) deja fuera de sí el tufillo jacobino que desprende, pero no logra disimular, en ese cuello, las cicatrices de una cabeza ausente. ¿Para servir, una poesía, debe ser sierva' ¿sierva? ¿montenegrina? ¿servicial? ¿de servicio? ¿servidora? ¿servida? —¿o inservible? ¿Petardo o Sarajevo, cierto texto— cualquiera — no deja de convocar rumores (reservistas) — máquina: de amor? ¿de guerra? —: belismo en el que hostiga la trampa — la tramoya — del verismo: la alusión de lo dicho parece devenir, fantasmalmente, ilusión de lo hecho. Riesgo que la tentación de hacer instrumentable — definible, entendible — (¿o apacible?) el burlón regodeo de la letra, acrecienta proporcionalmente a la prístina opacidad de sus categorías: vida, testimonio, confesión, comunicación, conocimiento, autoconocimiento, experiencia, de uno en todo y de todo en uno, "unidad de lo" adverso y lo "diverso", suceso, trascendencia, reflejo de su tiempo, indicio del devenir: ¡mas no literatura! Economía de los textos que no por analogía soporta —aunque padece— los fetiches de otras economías.

Preocupación por los nietos (letrados) que ata la producción de la poética a las cadenas de la producción - ética. Deseo que en la obtusa —a— ¿pologénita? — referencia a una familiaridad prolífica delata lo vergonzoso de sus máculas, lo sospechoso de su silencio.

Ni la salvación ni lejanía, ni "parte infinitesimal del Gran Espíritu": pero, acaso, me pregunto, digo, ¿no

es demasiado ciega esta justicia que de social, latinoamericana, se orna? Optimismo tembloroso que por rehuir el carro de los vencedores, se monta al bus (oh-bús) de la derrota: no de quien vive, sino de lo que escribe. Quizás ese desdén por la escolaridad de una caligrafía de provincias conlleve la repulsa al bordoneo: quiérese ir, directamente, al grano – pustuloso y acneico. Si el llamamiento a la reescritura de una historia no roza el oriflama de sus presuntas (suntuosas, disputadas) leyes, no habrá más turbación que la de ese colegial que, en el examen, copia un texto vedado –al que la prohibición torna precioso–: debajo de la mesa, del pupitre: líneas que tras el roce –o el rasguido– no restan sino como eclipses de un furor hierático: el borrón en los lienzos, el manchón, el enchastre.

A la pringosidad de ese lamé baboso entrégome: aun bajo la amenaza de que este embarrocamiento (toma y daca) me excluya de la sugerida antología de exceptuados (¿del servicio militar?), escribo de la misma manera que escribo: "la rosa es una rosa es una rosa es una rosa": y no hay en esta obcecación ni militancia ni heroísmo.

Buenos Aires, 19/6/81.

Néstor Perlongher

A Lázaro Riet:

Si mi carrera literaria fuera un éxito, la actitud de Ud. podría ser, o no, envidia. Como fracasos no se envidian, seguro estoy de la sinceridad de su juicio. ("Latitud", No. 1) Pero, tan, tan justo no es. Tan, tan mal no escribo.

Quizá no le guste saber que Ud. me ayuda; siempre he creído que la simple "mención de autor" beneficia a éste, igual con adjetivaciones adversas que con aprobaciones. Los dos estamos en lo mismo: en cobrar existencia. Yo paso todo el invierno en quitarme el frío. Y todo el año en quitarme la inexistencia. A ello Ud. me ayudó; no tanto como para hacerme resucitar, como hicieron conmigo tantas veces Scalabrini Ortiz, Borges, Hidalgo, González Lanuza, Soto, Bernárdez, González Carbalho, Marcos Fingerit, G. Laferrere, Denis-Krause (de Gómez de la Serna no digo que me resucitó pues hasta puedo decir que me nació). Particularmente H. Rega Molina inventó un Obituario de Resucitados e inauguró la Sección conmigo, el más muerto y resucitado por año.

Todo viviente es inmortal, sólo el hombre lo es con miedo de muerte; y sólo se lo quita consiguiendo que le tuesten la "existencia", y este tostado, esta consistencia se la da a su existencia la mirada (mención, publicación) a su existir y su nombre. Las ciudades, en parte las patrias y la unidad universal de la humanidad, no han sido hechas porque el hombre sea sociable; no lo es, sino conventillero: toda la publicidad, cátedras, libros, oratoria, arte, es para que nos vean la existencia: sin color, olor ni sabor el agua no tuesta el pan. La vida que nos miran se calienta. Quedemos agradecidos. (Sería largo enumerar todo lo que, de puro conventillero, ha hecho el hombre: casi toda la Historia. Mandar, entrometerse, enjaular a las tribus felices y hacerlas trabajar, a horario, cambiar iconos, misionar, imponer opiniones, cambiar modos de vivir y gobiernos).

Me quedé pues sin lo único que hubiera podido darme creencia en un éxito: me sigue faltando el primer envidioso. Creo muy certera su crítica en cierta parte; creía saber yo solo donde estaba mi falla principal. También se puede acertar descubriendo algo bueno en un autor. No hay que especializarse tanto. Creo en su éxito, y se lo deseo, en los talentos de crítico, que son dos.

También opina que el libro es innecesario. ¿Pero qué hago yo ahora? O Ud. no es un crítico necesario o si lo es debe darme el remedio. ¿Cómo hago para que no exista, si ya está publicado? Ayúdeme Ud. a financiar su inexistencia de presente. O si no, Ud. es un mal convivente pues es antisocial señalar defecto no remediable: la crítica necesaria vale por lo que ilumina y auxilia y hasta reconduce a uno a la auto-crítica, en la que somos tan remolones.

Ya dije, a propósito de la Historia, lo que no debemos ser; hay que elegir entre no entrometerse o ayudar.

Es fuerte cosa verse clasificado "autor innecesario"; en mi inocencia me fié: los críticos por usual cortesía no ponen tanta Cantidad en sus vocablos de censura. Nos han preparado mal para la Verdad, que es la única preocupación de Ud.

Agradezco la mención y lo saludo.

MACEDONIO FERNANDEZ.

Enero 5.

Querido amigo:

ANOCHE, querido amigo, anoche yo dormía; un fantasma vino y llenó todas mis facultades; un velo fúnebre cubría su semblante tétrico y descarnado. Sus cóncavos ojos despedían mil flechas que traspasaban mi corazón. El pavor heló toda mi sangre; su vista me devoraba; levantó al fin su ronca voz y me dijo: Tú duermes, insensato, tranquilamente, pero llegará la hora en que te sea demandada cuenta de este reposo; llegará el día en que cada uno de los pesares que ocasionaste a tu madre, cada lágrima de las que la hiciste derramar, entrará con el peso de una montaña en el plato de la culpa. La balanza se moverá entonces y el plato de la redención subirá al cielo y el plato del pecado se hundirá en el abismo. ¡Infeliz del gusano que duda que llegará el día en que los justos sean remunerados según sus obras y los impíos según sus iniquidades! Estas voces me aterraban, desperté y levantéme dando gritos como un furioso. Parecíame que el fantasma me seguía repitiendo a mis oídos: "¡Matricida, matricida!" Huye de mi vista, horroroso fantasma, exclamaba yo, con descompasadas voces, yo soy inocente; yo idolatro a mi madre y con ella se fue mi felicidad. ¿No basta que saboree a cada instante la copa del dolor sin que tú vengas a colmar mi desesperación? Pero no, yo iré y me postraré ante el trono excelso del Altísimo; le diré mi inocencia, mi juventud, las pasiones que cegaban mi espíritu, llamaré por testigo a mi madre y el irrevocable fallo de su justicia pronunciará mi salvación. ¡La muerte. . . la muerte. . .! Abrí entonces maquinalmente la ventana; el viento fresco del río penetró en mi aposento; toquéme el pulso y estaba febril. . . Mi agitación se calmó un tanto y poco a poco mi sangre tomó su curso ordinario, mi fantasía se despejó y vi que todo era un sueño. Así los pálidos destellos de la conciencia ofuscan la razón y nos hacen ver mil terríficos fantasmas. Cuando algún espectáculo imponente de la naturaleza viene a conmoverme y a dar pábulo con emociones terribles y violentas a mi fantasía, me reconcentro en mí mismo, y me entrego involuntariamente a mis cavilaciones sombrías. Ninguna idea riente se despierta en mi espíritu. Mi pensamiento es mi mayor enemigo; él me sigue por todas partes como un fantasma sonbrío, que sale al paso a todos los contentos de mi corazón y los devora. Esta tendencia de mi imaginación a analizar y desear todos los objetos y ver el fondo de las cosas, me pierde y me hace feliz. Un velo mágico y misterioso encubre la naturaleza moral. Desdichado del que ose levantarlo, porque se revelará a sus ojos atónitos el esqueleto horrible y las formas monstruosas y descarnadas de la realidad. El hombre no nació para conocer la verdad porque ella repugna a su naturaleza. ¿No es infinitamente más feliz el gaucho errante y vagabundo que no piensa más que en satisfacer sus necesidades físicas del momento, que no se cura de lo pasado ni de lo futuro, que el hombre estudioso, que pasa lucubrando las horas destinadas al reposo? – Aquél vive por vivir, muere por morir, ignora todo, o más bien, sabe todo, pues que sabe ser feliz, y pasa su vida sano, robusto y satisfecho, mientras éste, obcecado de dudas, de pesares y de dolencias, arrastra una vida fatigosa y sin prestigios, buscando el fantasma de la verdad y alejándose del camino de la felicidad hasta que lo sorprende en sus sueños la muerte, y devora todas sus esperanzas. Por esto dijo un sabio: el árbol de la ciencia no produce el fruto de la vida. Sólo recoge el que siembra en terreno feraz.

¡Cuánto siento, amigo, haber venido a encerrarme en esta estrecha prisión; yo no puedo respirar entre los muros de las ciudades. Mi sangre no circula casi, aquí no hay alimento para mi fantasía, el horizonte de mi vista es muy limitado y me voy consumiendo a mí mismo poco a poco. A veces, me imagino estar en medio de los llanos desiertos de nuestros campos y respirar libre su aire vivificante; me levanto, salgo de casa y camino velozmente por la primera calle que se me presenta, con la vista inclinada al suelo; pero el ruido de los paseantes, los encontrones que me dan, disipan bien pronto mi ilusión y me retiro fatigado y con el corazón oprimido. Así es, que he tomado el partido de no salir a pasear sino al claro de la luna y cuando el sueño retiene a los habitantes en sus moradas. Nunca olvidaré esos placenteros días que he pasado en la campaña. Allí yo podía entregarme libremente a los caprichos de mi fantasía; la naturaleza con toda su pompa y majestad se ostentaba a mis ojos, podía contemplar el oriente y el ocaso del sol en lejano y diáfano horizoante, e ir a contar a la luna silenciosa y a las estrellas, la angustia de mi corazón.

Esteban Echeverría

Jorge y Luis:

En los primerísimos conciliábulos pro Sitio *(enero de este años) estuvimos todos de acuerdo en que lo verdaderamente grave que está pasando en Argentina es una remodelación forzada e irreversible de su estructura económica. Todo lo social, político y cultural es una compleja consecuencia. Y convinimos en no desentendernos. Pensamos también que la práctica de la lengua y la literatura, donde todos los* sitientes *nos encontramos, por distintas que sean nuestras situaciones actuales e historias, tiene que aportar a romper, aunque más no sea con un testimonio de ironía, la monotonía de los discursos ideológicos-económicos que nos abruma. Si el tiempo me hubiera dado para tanto, lo que me hubiera gustado, precisamente, hacer era un análisis retórico de ese discurso. Una de cuyas más evidentes marcas es la total opacidad, el pseudohermetismo en favor de los "iniciados". Sin contar con la aparición de formas literarias inéditas y una ruptura con el lenguaje conceptual para introducir una coloquialidad entre frívola y canallesca, como lo que se publica todos los domingos en* La Nación *con una firma, D. Home. (En honor de la objetividad, lo discepoliano de "Home" se ha autocensurado en las últimas semanas, y ha recuperado un poco el* savoir faire *estilístico, de verbi grata, Isaac Isaacson.) No sé qué les parecerá a ustedes: a mí me recuerda el* Festín de Trimalción, Los 120 días *y los cabarets de Berlín vistos por Liza Minelli. Y me estremezco un poco. Mejor dicho, estoy aterrado. Me parece una especie de Danza de la Muerte.*

De hecho, lo que he terminado haciendo es retraducir a Bloy, nausearme con Drumont, reencontrarme con Zola. Por ese asunto del dinero. No sé si vale algo lo que hice, pero les aseguro que me desquicié las sinapsis. Ahora me queda una malévola satisfacción: pasarles, como pidieron, la posta. A vos Luis, para saber qué le podés ver a Martel que no le haya visto el Volkgeist *local y los confeccionadores de* papers *para el* master *en Argentine Literature. (Esos Informadísimos que te remiten tus amigotes y se te instalan –no sin alguna complacencia tuya– en tu librería, para salir de dudas si el* London *de Perú y Avenida es el mismo que menciona Cortázar, y si la pensión de Onetti, o la de Gombrowicz, está en el exacto número de la calle Independencia que anotaron en Schenectady.) A vos, Jorge, para que le sigas dando al simbolismo del dinero. Que, si te entendí bien, es lo que querés hacer en nuestro próximo número. Una buena oportunidad para vos, psicoanalista. Lo digo porque hay quienes creen, por lo visto, en las Ruedas Virgilianas; que hay tres estilos, humilde, medio, sublime, y que no hay que salirse del andarivel: que los psicoanalistas escriban de psicoanálisis, pero que los "escritores" escriban y opinen de cualquier cosa, antes que nada de psicoanálisis.*

R. A

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto I° 545 - 1103 Bs. As. Tel 362-1222 - 1322 - 1616 - 1467 Ventas 362- 7519

LA CRITICA LITERARIA EN SUDAMERICANA

Roberto Echavarren: *"El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández"*
Silvia Molloy: *"Las letras de Borges"*
Josefina Ludmer: *"Onetti, proceso y construcción del relato"*
Luis Hars: *"Los nuestros"*

En Buenos Aires existe una librería especializada en Psicoanálisis, Psiquiatría, Psicología y Filosofía, donde usted puede adquirir sus libros al precio más bajo, hojear los textos que le interesen sin obligación de adquirirlos o consultar bibliografías; utilizar un servicio exclusivo de fichas de estudio.
Envíos a domicilio en capital, interior del país y exterior.

letra viva

Coronel Díaz 1837 - Buenos Aires, Tel. 825-9034

* * *

LAS EDICIONES DE LETRA VIVA

Revista Imago Nº 10: *Neurosis obsesiva. A. Salomé; Lacan y otros.*
Revista Agenda. *Informativo mensual: Guía institucional y docente publicaciones, noticias y comentarios.*
THALASSA. *Una teoría de la genitalidad, Sandor Ferenczi*
"La más osada aplicación del psicoanálisis que se haya intentado jamás" S. Freud.

Milner, *El amor por la lengua, Editorial Nueva Imágen*
Humberto Eco, *Lector in Fábula, Editorial Lumen*
Pierre Aubenque, *El problema del Ser en Aristóteles. Editorial Taurus.*
Georges Bataille *La experiencia interior, Editorial Taurus.*
Woody Allen, *Annie Hall (Guión de la película), Editorial Tusquets*
David Watkin, *Moral y arquitectura, Editorial Tusquets*
Jean-François Revel, *Un festín en palabras. Historia literaria de la sensibilidad gastronómica, Editorial Tusquets.*
Juan García Ponce, *Leonora Carrington (con reproducciones en color) Editorial Era*
Jacob Boheme, *Aurora, Editorial Alfaguara*
Robert Graves, *Cien Poemas, Editorial Lumen*

CATALOGOS SRL

Distribuidora de libros - Importación/Exportación

Avda. Independencia 1860
Tel. 38-5708 / (1225)
Buenos Aires, Argentina

Literatura-Arte-Historia-Filosofía-Psicología-Sociología-Ciencias-Antropología-Ciencias Esotér
Religiones-Medicina-Ingeniería-Best-Sellers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-Poesía-Dere
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia – Filosofía-Psicología-Antropología-Libros
Literatura-Arte-Historia-Filosofía-Psicología-Sociología-Ciencias-Antropología-Ciencias F
Religiones-Medicina-Ingeniería-Best-Sellers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-Poesía
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia – Filosofía-Psicología-Antropología-L
Literatura-Arte-Historia-Filosofía-Psicología-Sociología-Ciencias-Antropología-Cienc
Religiones-Medicina-Ingeniería-Best-Sellers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-Pr
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofía-Psicología-Antropolo
Literatura-Arte-Historia-Filosofía-Psicología-Sociología-Ciencias-Antropología-
Religiones-Medicina-Ingeniería-Best-Sellers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-C
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia – Filosofía-Psicología-Antro
Literatura-Arte-Historia-Filosofía-Psicología-Sociología-Ciencias-Antropol
Religiones-Medicina-Ingeniería-Best-Sellers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teat
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia - Filosofía-Psicología-A
Literatura-Arte-Historia-Filosofía-Psicología-Sociología-Ciencias-Antr
Religiones-Medicina-Ingeniería-Best-Sellers-Clásicos-Ciencia Ficción
Infantiles-Manualidades-Literatura-Arte-Historia – Filosofía-Psicolo
Literatura-Arte-Historia-Filosofía-Psicología-Sociología-Ciencias

Finnegan's

Santa Fe 2733 Libreros

CORRIENTES 1311 Tel. 40-1222
SANTA FE 1715 Tel. 41-2708

Prestigio e idoneidad al servicio del libro.

LITERATURA – FILOSOFIA – PSICOLOGIA – ARTE – CIENCIA
HISTORIA – SECCION EMPRESAS – LIBROS TECNICOS –
NOVEDADES AL DIA – SECCION CREDITOS

Librerías **fausto**

LEA

OBRA COMPLETA
Roberto Arlt

Sin duda, **Roberto Arlt** es uno de los más grandes escritores argentinos de este siglo. Como auténtico testimonio de un creador sobre otro creador, **Julio Cortázar** ha prologado esta edición, que en dos tomos, reúne los cuentos, las novelas, las aguafuertes y el teatro completo.

EXEGESIS DE LUGARES COMUNES
León Bloy (con prólogo de Pieter Van der Meer de Walcheren)

"Bloy vitupera mejor que los profetas. Su fuego se alimenta de todo el estiércol de nuestra época." **Franz Kafka.**

MI FE ES EL HOMBRE
María Rosa Oliver

Con **Mundo, mi casa** y **La vida cotidiana**, dos tomos que forman un vivo testimonio de la historia cultural argentina, María Rosa Oliver comenzó una trilogía que culmina en este nuevo volumen: **Mi fe es el hombre**, donde narra lo sucedido en el país y el mundo desde la Guerra Civil española hasta 1945.

POESIA VERTICAL
ANTOLOGIA MAYOR
por *Roberto Juarroz*

"Poesía de una abrasada transparencia."
Vicente Aleixandre

PASOS HACIA UNA ECOLOGIA DE LA MENTE
Gregory Bateson

Primera edición integral de sus escritos (1926-1971), que cubren y unifican campos científicos como la psiquiatría, la teoría de la comunicación y la cibernética, la apistemología, y la "ecología de la mente", es decir, el examen de las premisas filosóficas, noseológicas y éticas que han llevado a nuestra civilización a una crisis que amenaza con la aniquilización de la especie humana y de toda la vida sobre nuestro planeta.

MEMORIAS DE UN ENFERMO NERVIOSO
Daniel Paul Schreber

Un alucinante testimonio humano que sirvió de documento para la teoría freudiana de la paranoia en una completa traducción del original alemán por Ramón Alcalde que se convertirá en un clásico.

LA LOCURA DE UN GENTLEMAN
Autorrelato de un psicótico en Inglaterra de 1830 a 1832
John Perceval

Un documento único prefreudiano que interesa no sólo a especialistas sino también a creadores y críticos literarios, por la lucidez y riqueza con que el protagonista narra las reacciones, disturbios y alucinaciones propios de su enfermedad. Contiene un valioso **Estudio preliminar** del conocido psicoanalista Jorge J. Saurí.

De nuestro catálogo

Dante Alighieri
LA DIVINA COMEDIA (2 t.)

Nicolás Berdiaev
EL SENTIDO DE LA CREACION
EL ESPIRITU DE DOSTOIEVSKI

Niko Kazantzakis
ALEXIS ZORBA, EL GRIEGO
ASCESIS. SALVATORES DEI
CARTA AL GRECO
CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO
EL POBRE DE ASIS
HERMANOS ENEMIGOS
LA ULTIMA TENTACION
LIBERTAD O MUERTE
SIMPOSIO

Stanislaw Jerzy Lec
PENSAMIENTOS DESCABELLADOS

EDICIONES
CARLOS LOHLÉ
Tacuarí 1516 – Tel. 27-9969
BUENOS AIRES

sitio

ENTREDICHOS de Jorge Jinkis, Eduardo Grüner, Luis Gusmán. *Leo Strauss* Escribir entre líneas, un arte olvidado. *Eduardo Grüner* El festín de la letra: a la manera de Rabelais. *Oscar Pérez* El responso del rezante. *Graciela A. López* Dos cuentos. *Leónidas Lamborghini* Poemas. *Mario Levin* Introducción del cine, descomposición del campo. *Pascal Bonnitzer* Desencuadre. *Ana María Barrenechea* La literatura fantástica. *Witold Gombrowicz y traductores* Ferdydurke en español. *Ricardo Zelarayán* Salvar la ropa. *Luis Thonis* La risa del tiempo. *Luis Gusmán* El hombre de los gansos. *Héctor Grisafi* Quacker. *Marcelo Pichon Rivière* Poemas. *Enrique Pezzoni* Silvina Ocampo: la nostalgia del orden. *Omar Borré* La inquisición y los tegobitos. *Osvaldo Lamborghini* Sonia (o el final). *Néstor Perlongher* Mentira e inconsecuencia. *Silvia Molloy* Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío. *Antoine Berman* El lugar de la traducción. ANEXO: DINERO 1 *Ramón Alcalde* De judíos, dineros y Bolsas: Drumont, Bloy, Zola, Martel. *León Bloy* la salvación por los judíos. *Emilio Zola* Notas manuscritas para L'Argent. PREFERENCIAS. DESTIEMPO: Papeles de Buenos Aires. *Leonora Carrington* Abajo. CORREO PERDIDO. Buenos Aires Noviembre 1981