




EL GUACAMAYO

Y

LA

SERPIENTE

5



**INSTITUCIÓN DEL DEPARTAMENTO
DE CULTURA DEL NUCLEO DEL
YUZUMIL Y LA CASA DE LA CULTURA
ETNOLOGICA**

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la
Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay

Nº 5 — Agosto de 1972

Walter Reppes: Borges y la muerte	3
Carlos Pérez Agustí: Baroja y Hemingway	25
G. Rafael Galiana: El grado cero en el arte y en la crítica	45
Alejandro Mendoza Orellana: "¿Uno o dos fonemas?"	76
Efraín Jara Idrovo: Balada de la hija y las profun- das evidencias	90
Pedro Jorge Vera: Ava y las palmas	97
Francisco Olmedo Llorente: El problema de la Fi- losofía Latinoamericana	105
LOS COLABORADORES:	117

Director: EFRAIN JARA IDROVO

Se solicitan colaboraciones, las mismas que serán de ex-
clusiva responsabilidad de los autores.

Se solicita enviar canje para la Biblioteca del Núcleo.—

Apartado 49-07. Cuenca - Ecuador.

IMPRESO EN LOS TALLERES GRAFICOS DE LA CASA
DE LA CULTURA ECUATORIANA, NUCLEO DEL AZUAY

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE



PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
DEL NUCLEO DEL AZUAY DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA

WALTER REPGES

BORGES Y LA MUERTE

I. El laberinto

En todo el mundo hay gente, a la cual le gusta lo que es extraño.

En todo el mundo hay gente, a la cual le fascina lo que no conoce.

En todo el mundo hay gente que lee a Borges, gente que se deja guiar por Borges para ver con sus ojos los países y tiempos y culturas.

Porque todo eso Borges nos lo presenta.

Nos muestra todos los países.

Nos muestra la Argentina, claro que sí, su país natal y país natal de Martín Fierro. La Argentina está presente en su poesía, en sus narraciones, en sus ensayos. Todos ellos reflejan el "fervor de Buenos Aires". Para todos ellos vale lo que dice Borges en su *Obra poética* (1): "Las calles de Buenos Aires ya son la entraña de mi alma".

1 *Obra Poética*, Buenos Aires 1964, 17, cf. Miguel Enguinados, *Le caractère argentin de Borges*, L'Herne, París 1964, p. 129-136.

Nos muestra la América precolombiana, y eso en el fin que tuvo Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió.

Nos muestra la América del Norte con sus dimensiones excitantes: la gigantesca ciudad de Nueva York, las vastas praderas del Lejano Oeste y el río más extenso del mundo, el Missisipí, "Padre de las Aguas".

Nos muestra a Europa y en su corazón a Alemania, de la cual dice que es la conciencia del mundo, el espejo universal que recibe a todas las naciones, y que Goethe es el prototipo de esta comprensión ecuménica (2).

Nos muestra Africa y allá los calabozos oscuros de Yakud, el Doliente, el más cruel de los gobernadores del Sudán, y el Nilo real, cuyas aguas bañan los jardines de Tebas y los muros de Alejandría.

Nos muestra los reinos de Arabia, las islas de Babilonia y los abrasados desiertos de arena.

Nos muestra la India, de la cual hay un refrán que dice que es más grande que el mundo. Nos muestra la China, el Imperio Central, y el Japón, donde hay los samurai, el harakiri y Kioto, ciudad insuperada en todo el imperio por el color de sus otoños.

Borges, quien nos muestra todos los países, nos hace ver también todos los tiempos: la prehistoria mitológica de Grecia, las guerras de los romanos y de los bárbaros, el comienzo y los primeros siglos del cristianismo, el medievo del mundo árabe y del occidente, la época de Cervantes y de los conquistadores y, no en último lugar, la época actual, que nos ofrece cosas tan banales como la vista de un caballo plateado, que en una de esas tardes

2 El Aleph, Buenos Aires 1957, p. 83.

desiertas que parecen amaneceres bebe el agua crápulosa de un charco, pero que nos ofrece también momentos tan sublimes como aquella hora de la tarde en que la llanura está por decir algo y nunca lo dice; o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos; o lo entendemos pero es intraducible como una música.

El, quien pone a nuestro alcance todos los países y todos los tiempos, ¿cómo podría no hacernos echar una mirada a los múltiples e inagotables misterios de las culturas y filosofías y religiones de los hombres? Los conceptos religiosos de los griegos, quienes sabían que somos las sombras de un sueño (3), no le son menos desconocidos como la idea del eterno retorno de Zaratustra y de Brahma. El nos hace encontrar a los múltiples dioses de los hindúes y al dios indivisible de los musulmanes. Conoce al dios de los cristianos que es Trinidad, y al dios de los hebreos y de la Cábala, cuyo nombre es el Tetragrámaton. No le son ajenas las doctrinas heterodoxas de los heréticos y las sutilezas teológicas de los ortodoxos, ni tampoco los esfuerzos literarios de Averroes y las definiciones filosóficas de Boecio. Brahm y Schopenhauer y Nietzsche nos acompañan en el camino por el cual él nos lleva, al igual que Hume y Berkeley y Tennyson.

Pero eso no es todo. Borges nos hace ver no solamente todos (casi todos) los países, tiempos y culturas que hay, sino también cosas que no hay, cosas en el fondo inefables e indescriptibles y que no pueden ser calificadas de otra manera que llamándolas "fantásticas".

El nos muestra Uqbar, país que antes no había pisado ningún pie humano. Borges debe su descubrimiento a

3 El Aleph, p. 78.

la conjunción de un espejo y de una enciclopedia: de un espejo, porque en una quinta que había alquilado amueblada, descubrió, en el fondo de un corredor, un espejo y observó que los espejos tienen algo monstruoso; y de una enciclopedia, porque este descubrimiento llevó a su amigo Bioy Casares, quien estuvo presente, a recordarse que uno de los herejes de Uqbar también había dicho que los espejos tienen algo monstruoso y que había leído esto en el tomo 46 de *The Anglo-American Encyclopedia* en su artículo sobre Uqbar. Es así que Borges encontró al país de Uqbar.

Además de este país (que no existía) Borges nos presenta un planeta inexistente, cuyo nombre era Tlön y que fue inventado por una sociedad secreta que había creado toda una enciclopedia metódica de este planeta ilusorio, cuyo tomo II fue encontrado por Borges en la casa de un amigo difunto de su padre.

Pero hay más aún. En la casa donde había muerto su querida Beatriz Viterbo y que iba a ser demolida, en esta casa, bajo la escalera del sótano, Borges encuentra el Aleph, que es el *multum in parvo*, el microcosmo de los alquimistas y cabalistas, aquel lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe: el populoso mar, el alba y la tarde, todas las hormigas que hay en la tierra, todos los racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, convexos desiertos ecuatoriales, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, caballos de crin arremolinada en una playa del Mar Caspio en el alba, los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales; todo en el mismo lugar y todo a la vez.

No menos fantástico es lo que Borges encuentra en la madrugada del día después de la muerte de Teodelina

Villar. Sale de la casa de la muerta y toma una cáñya de naranja en un almacén. Y en este almacén le dan a él, a Jorge Luis Borges, junto con el vuelto, el Zahir, es decir aquella cosa que tiene la terrible virtud de ser inolvidable y cuya imagen, por estar siempre presente, acaba por enloquecer a la gente. No hay criatura en el orbe que no propenda a ser Zahir. Pero verdad es que nunca lo son dos cosas al mismo tiempo. En Guzerat, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego a quien lapidaron; en Persia, un astrolabio; en las prisiones del Mahdi, una pequeña brújula; en la aljama de Córdoba, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo; y en Buenos Aires, una moneda común de veinte centavos, con las letras NT y el número dos en la cara y la fecha 1929 grabada en el anverso.

Finalmente Borges nos presenta algo aún más inverosímil: a un hombre taciturno, un mago, quien se dedicó a una tarea que era la más ardua que puede emprender un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior, mucho más ardua que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara. Porque el propósito que lo guiaba a este mago era modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños y soñar un hombre, soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.

Todos los países, todos los tiempos, todas las culturas, y además los cuentos fantásticos de Uqbar y Tlön, del Aleph y del Zahir y del mago quien crea a un hombre soñándolo: éste es el mundo tal como Borges nos lo muestra, un mundo extraño y fascinante, pero universal.

Lo primero que debemos concluir al leer la obra de

Borges es por eso: Borges nos presenta el mundo entero:

Pero una segunda conclusión se impone: Este mundo es confuso y desconcertante, es un laberinto. Porque, ¿qué tiene el Zahir, encontrado en un almacén de Buenos Aires, en común con Homero; el padre de los poetas? ¿Y cómo armonizan las disputas teológicas de Juan de Panoña con un laberinto rosado en Cornwall, en el cual murieron en forma misteriosa Abenjacán, el Bojarí, y un esclavo negro y un fiero león, quienes lo custodiaban? ¿Y qué hace la incomparable rosa de Bengala al lado de la ciudad de los inmortales cuya fealdad no tiene igual?

Eso, sin embargo, no basta. Cada uno de sus más de cincuenta cuentos en sí parece ser un laberinto, y nos recuerdan a este hombre —un faquir musulmán— cuyo propósito era trazar un mapa-mundi. Piso, muros y techo de su cuarto se llenaron de dibujos, pero lo que había diseñado no era sino una especie de tigre infinito o, mejor dicho, un tigre hecho de muchos tigres. Lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos en los cuales uno reconocía otros tigres, lo que vale decir: nada.

Todos estos cuentos hacen imperiosa una tercera conclusión: Este laberinto, que es el mundo, se compone de un sinnúmero de laberintos.

II. El hilo de Ariadna

Quien, al leer la obra de Borges, haya llegado a estas tres conclusiones, tal vez se sentirá feliz y orgulloso. Porque al fin sabe qué es la obra de Borges. Al fin ha encontrado su definición. Al fin puede describirla y clasificarla.

Pero su felicidad debe ser pasajera. No debe surgir de inmediato la pregunta: ¿Y qué significa todo eso? ¿Y qué sentido tiene este laberinto? ¿Y: qué hago yo en este laberinto?

¿Y quién me da el hilo de Ariadna que me muestre la salida de este laberinto, es decir, aquel punto donde la noche se convierte en día, el caos en cosmos, la ignorancia en conocimiento?

Si uno está dentro de un laberinto y quiere salir de éste, nadie puede ayudarle tanto como el mismo constructor del laberinto.

Vamos a ver, por eso, lo que dice Borges quien nos presenta el mundo en forma de un laberinto.

Borges, en su cuento "El acercamiento a Almotásim", nos relata una historia cuyo protagonista visible es un estudiante de derecho en Bombay. Este sale para buscar —sin conocer el camino a tomar, sin conocer siquiera el objeto de su búsqueda. Al principio su búsqueda se parece a un fuga, porque piensa haber matado a un hindú durante un tumulto civil entre musulmanes e hindúes. Pero más tarde resuelve buscar a una mujer de la casta de ladrones, muy preferida por las imprecaciones y el odio de un despojador de cadáveres que había encontrado. Arguye que el rencor de un hombre tan minuciosamente vil importa un elogio. Sin mayor esperanza, pero con segura lentitud, emprende el largo camino, que lo lleva a Palanpur, a Bikanir, a Banares, a Calcuta, a Madras y de nuevo a Bombay. Cae entre gente de la clase más vil y se acomoda a ellos, en una especie de certamen de infamias. Pero de golpe —con el milagroso espanto de Robinson Crusoe ante la huella de un pie humano en la arena— percibe alguna mitigación de esa infamia: una ter-

núrra, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles. Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo.

Lo que dice Borges con este cuento es lo siguiente: Lo más importante es, echarse a andar, comenzar a buscar.

Pero Borges dice más aún. Dice que la búsqueda tiene éxito. El estudiante de Bombay —del cual (tal vez significativamente) nunca se nos dice el nombre— llega al término de su búsqueda. Al cabo de los años el estudiante llega a una galería en cuyo fondo hay una puerta y una cortina barata con muchas cuentas y detrás de ella, un resplandor. El estudiante golpea las manos y una y dos veces y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre —la increíble voz de Almotásim —lo insta a pasar. El estudiante descorre la cortina y avanza. Por fin ha encontrado lo que buscó.

Pero, ¿qué es lo que halla? ¿A quién encuentra? ¿Quién es Almotásim? ¿Es un dios? ¿Es un símbolo? ¿Es la nada?

El mismo Borges sabe lo difícil que es hallar una contestación definitiva e inequívoca a esta pregunta. Por eso se refiere a los contactos existentes entre la novela intitulada *El acercamiento a Almotásim* y el *Coloquio de los pájaros*, obra del místico persa Farid ud din Attar, a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Gan.

Quizás no huelgue resumir este poema, que posible-

mente nos ayudará a descifrar lo que encontró el estudiante de Bombay al final de su búsqueda.

El rey de los pájaros, el Simurg, se encuentra en el remoto centro de la China. Un día, los pájaros, hartos de su antigua anarquía, resuelven buscarlo. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos.

Los contactos de este poema con la historia del acercamiento a Almotásim llevan a la conjetura de que el estudiante sin nombre, quien, después de múltiples extravíos, regresó al origen de su peregrinación —a Bombay—, buscaba, sin saberlo, nada más y nada menos que su propio nombre. La meta de su peregrinación era él mismo, el peregrino. El buscado y el buscador eran idénticos!

Lo que vale para el estudiante de derecho en Bombay, parece que vale también para otras figuras de la obra de Borges: son hombres que buscan (o, por lo menos, esperan) algo; su búsqueda (o su espera) no es en vano; el objeto de su búsqueda (o su espera) es su propio nombre.

Miremos unos ejemplos:

Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma, se había arrojado a descubrir la secreta Ciudad de los Inmortales. Ignoraba si creyó en la ciudad de los Inmortales: le bastaba la tarea de buscarla. Su camino lo llevó por temibles y difusos desiertos. Tenía

que atravesar el país de los trogloditas, que devoran serpientes, y el de los garamantas que se nutren de leones. Se fatigó en otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el hervor del día es intolerable. Pero la codicia de ver a los Inmortales y de tocar la sobrehumana Ciudad, lo hizo proseguir la marcha por esas regiones bárbaras. Un día, cuando ya estaba convencido de que moriría antes de alcanzar lo que buscaba, un día de desesperación sin límite, vio, sobre una meseta de piedra, la famosa y lúgubre ciudad.

Todo le fue dilucidado aquel día: sintió que era él mismo uno de los inmortales, se convirtió en uno de ellos, y como los demás inmortales comenzó a atravesar los siglos y los milenios.

Borges lo insinúa desde el principio, dando a su cuento no el título "Los Inmortales" o "La ciudad de los inmortales" sino "El inmortal": el mismo buscador de los inmortales es "El inmortal".

Otro ejemplo: El mago había creado a un hijo soñándolo. No había buscado y anhelado sino a este hijo. Y después de haberlo acostumbrado a la realidad, le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros. A todo padre le interesan sus hijos. Es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noche secretas. Pero, ¿cómo terminó su angustia, su labor, su búsqueda? Llegó un alba sin pájaros en la cual con alivio, con humillación, con terror, el mago comprendió que él, él mismo, creador de otro

ser humano, que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

¿Y qué pasó con Tadeo Isidoro Cruz, del cual Borges escribió la biografía? Era un gaucho idéntico a los demás gauchos que nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná. Vivió en un mundo de barbarie monótona, y cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña, ni una llama de gas, ni un molino. ¡Y tampoco una ciudad!

Lo que lleva a Borges a escribir la biografía de una vida tan ordinaria, es su propósito de mostrar con este ejemplo que también una vida como ésta tiene su apogeo en el cual culminan todos los demás puntos de la vida, y que este apogeo, este colmo en la vida de Tadeo Isidoro Cruz era aquel momento en que supo para siempre quién era.

Lo que nos muestran esos pocos ejemplos alegados, es lo que habíamos conjeturado ya de antemano. Todos son hombres que buscan (o esperan) algo; su búsqueda no es en vano; el objeto de su búsqueda es su propio nombre.

Pero lo que vale para estas (y otras) figuras de la obra de Borges, eso vale también para el mismo Borges:

Su obra laberíntica es el mundo desconcertante y confuso de la India, él mismo es el estudiante que, al acercarse a Almotásim, busca su propio nombre. El, para quien la "confesión" es una de las razones de la poesía (4), él quiere ser aquel hombre quien se propuso la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio

4 Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, 1967, p. 97. Véase también *El Aleph*, p. 29: "también el hombre que entreteje estos símbolos".

con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas.

Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su propia cara (5).

“El arte debe ser”, dice Borges en su *Arte Poética* (6) “como ese espejo, que nos revela nuestra propia cara” —la cara del mismo artista— y la cara del lector!

Porque eso es el cuarto punto. Lo que vale para el estudiante en Bombay, lo que vale para las figuras de los cuentos de Borges, lo que vale para el mismo Borges, eso vale también para sus lectores, a quienes —como en otro tiempo el rey de Babilonia a su huésped, el rey de los árabes, — ha atraído en su laberinto, pero no para que se pierdan —como había sido el propósito del rey de Babilonia— sino para que en este laberinto aprendan a buscar su propio nombre.

Es que Borges nos dice expresamente lo que pretende con su obra de poeta. Quiere convertir a todo el mundo en un espejo del hombre y llevar a los hombres a reconocerse a sí mismos en este espejo. Quiere conducir a sus lectores adonde puedan encontrar lo único que les interesa verdaderamente, vale decir, la respuesta a la pregunta: ¿Quién soy yo?

Es lo que, según él, no puede hacer la ciencia. La ciencia no puede más que enumerar, registrar, clasificar. La ciencia puede incorporar a la memoria todo lo que hay —pero no puede decirme quién soy! La ciencia, al ocuparse por ejemplo de un tigre, llegaría a clasificarlo

5 El hacedor, Buenos Aires 1960, p. 109.

6 *Obra Poética*, p. 224 (Buenos Aires 1956).

como animal perteneciente a la categoría de los cuadrúpedos.

En la poesía, sin embargo, decir "el tigre", es decir: los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Para la poesía, no hay cosa que no implique el universo entero. Para el poeta, en cada una de las cosas todo el mundo está presente — y el mundo, para él, es el espejo que él presenta al hombre para que éste vea en él su propia cara.

"Si pudiéramos comprender una sola flor — dice Borges refiriéndose a Tennyson (7), "sabríamos quiénes somos y qué es el mundo".

Hacernos saber quiénes somos y saber qué es el mundo, esa es —según Borges— la tarea del poeta. El quiere mostrar las cosas de tal manera que nosotros podamos reconocernos en ellas. El quiere revelar el auténtico ser de las cosas, "su preciso y verdadero y no sabido nombre" (8). Y este nombre es su ser espejo. Para repetirlo: "Si pudiéramos comprender una sola flor, sabríamos quiénes somos!"

Ahora entendemos por qué el hombre encerrado en un laberinto, no puede contentarse con la definición científica de este laberinto. ("Un laberinto es una casa de muchas escaleras, puertas y muros, labrada para confundir a los hombres" (9). Ahora entendemos por qué el lector de la obra laberíntica de Borges espera otra cosa que la triple conclusión que Borges pinta el mundo entero, que este

7 El Aleph, p. 113.

8 Obra Poética, p. 191.

9 El Aleph, pp. 15, 136.

mundo es un laberinto, y que este laberinto se compone de un sinnúmero de laberintos.

Ahora entendemos que el lector de la obra laberíntica de Borges —es decir: cada uno que vive en este mundo laberíntico— no espera sino la contestación a la pregunta: “¿Qué me dice a mí este mundo laberíntico?” “¿Qué soy yo?” Y en último término: “¿Quién soy yo?”

III. La salida

Si el hilo de Ariadna consiste —como hemos visto— en la búsqueda del propio yo, la salida no puede consistir sino en el hallazgo del propio yo.

Se hace ineludible la pregunta, si eso es posible, si es posible que le sea dado al hombre el llegar a saber quién es, el ver su propio yo como en un espejo, el oír su propio nombre.

Borges dice sí a esta pregunta: Sí, el hombre puede llegar a saber quién es. Sí, porque hay una noche que el Islam llama la Noche de las Noches, y en esta noche se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros (10).

Esto era también lo que experimentó Tadeo Isidoro Cruz, cuya biografía escribe Borges. A él le esperaba, secreta en el porvenir, esta Noche de las Noches, esta lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre.

Borges hace la observación que, bien entendida, esa noche agota su historia; o mejor dicho, un instante de esa noche. Porque cualquier destino, por largo y complicado

10 Ficciones, Buenos Aires 1956, p. 18.

que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es (11).

Pero se impone una segunda pregunta: ¿Cuándo es esta Noche de las Noches? ¿Cuál es este momento en que el hombre llega a divisar su propia cara?

Borges da la contestación a esta pregunta por medio de unos ejemplos que cuenta:

Benjamín Otálora es un hombre del suburbio de Buenos Aires. Se interna en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil. Se une a un tal Azevedo Bandeira, caudillo de una banda de troperos y contrabandistas. Otálora llega a ser el capitán de esta banda y resuelve suplantar, lentamente, a Azevedo Bandeira. Otálora no obedece a Bandeira; da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes. Un mediodía ocurre un tiroteo con gente riograndense. Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales. Esa tarde Otálora regresa al Suspiro en el colorado del jefe, y esa noche duerme con la mujer de Bandeira, la mujer de pelo reluciente. Otra noche, los hombres del Suspiro comen carne recién matada y beben un alcohol pendenciero. En la cabecera de la mesa, Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo. Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación. Uno de sus hombres empuña un revólver y lo dirige hacia Otálora. Otálora comprende, antes de morir, que, desde el principio, lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto. En

11 El Aleph, p. 55.

este momento, en que Otálora comprende quién es, el otro, él con el revólver, casi con desdén, hace fuego (12).

Otro ejemplo: Pedro Damián, durante toda su vida, sufrió de haberse portado como un cobarde en el campo de batalla de Masoller. Dedicó su vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Pensó en lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final, y una bala lo acertó en pleno pecho. En la agonía supo por fin quién era en realidad: a pesar de todo un héroe (13).

Un tercer ejemplo: Jaromir Hladik supo quién era —es decir autor de la tragedia *Los enemigos*, porque ser éste era lo que había pedido a Dios— supo pues que era el autor de esta obra, que dio sentido y contenido y justificación a su vida, en el instante comprendido entre la orden de fusilarlo y la ejecución de esta orden. Después de la entrada de los soldados del Tercer Reich en Praga, la Gestapo dio orden de arrestarlo por ser él de sangre judía. Lo condenaron a muerte. Para la ejecución se fijó el día 29 de marzo, a las 9 de la mañana. A la hora fijada, un sargento vociferó la orden final. En este mismo instante, que le pareció ser un año entero, Hladik, por un milagro secreto de la omnipotencia divina, en su mente llevó a término su drama y se hizo, lo que había querido ser, autor de esta obra que lo justificó. Ahora mismo —sabiendo por fin quién era— ini-

12 El Aleph, pp. 27 sig.

13 El Aleph, pp. 71 sig.

ció un grito enloquecido, movió la cara — y la cuádruple descarga lo derribó! (14).

Otro ejemplo ya lo conocemos:

El mago quien había pensado a un hombre en mil y una noches y quien lo había creado soñándolo, entraña por entraña y rasgo por rasgo, este mago comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo; lo comprendió junto con comprender que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos.

Y finalmente: El nombre del último mar que los pájaros tenían que superar antes de contemplar al fin al Simurg y de percibir que ellos mismos eran el Simurg, el nombre de este último mar era: ¡Aniquilación! ¿Y quién sabe si la hora en la cual el estudiante de Bombay encontró a Almotásim no era la hora de su muerte?!

Los ejemplos alegados por Borges podrían aumentarse. Dicen todos lo mismo: El momento en que el hombre comprende quién es, es el momento en que se encara con la muerte, es el momento de su muerte.

“Al fin” —así Borges hace pensar al doctor Francisco Laprida antes de morir— “al fin he descubierto

la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno” (15).

Pues bien. Pero queda una duda. Porque hay otros ejemplos en la obra de Borges que parecen contradecir a lo que acaba de decirse, sobre todo el ejemplo del mismo

14 Ficciones, pp. 519 sig.

15 Obra Poética, p. 149.

Tadeo Isidoro Cruz. Ciertamente: Tadeo Isidoro Cruz comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario, comprendió que el otro era él, cuando este otro—un desertor, un criminal, un malevo, que debía dos muertos a la justicia y que se llamaba Martín Fierro—cuando este otro salió de su guarida y malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Cruz se reconoció en este valiente, cuando vio acercarse su fin, cuando se encaró con su muerte. Sin embargo: Eso pasó en la noche del 12 de julio de 1870, y Cruz murió solamente en 1874.

¿Cómo explicar eso?

La explicación es la siguiente:

Por la experiencia de la noche del 12 de julio de 1870 Cruz es tanto como muerto. Lo que viene después, no es nada y puede ser callado. Y Borges lo calla. La biografía de Tadeo Isidoro Cruz no termina con el año de 1874, sino con la noche del 12 de julio de 1870. Lo que vino después, no valía la pena de ser contado, no era nada!

De una manera semejante el negro que mató a Martín Fierro como éste había matado siete años atrás a su hermano comprendió en este mismo instante quién era: juez y vengador. Pero cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Su vida se había realizado. No tenía más destino sobre la tierra (16).

Esa es, pues, la respuesta dada por Borges: No solamente el que muere sabe quién es, sino también el que sabe, quién es, debe morir, quiere morir, está muerto. El mago que había creado a un hijo soñándolo había visto el misterioso secreto de su existencia. Los jirones de fue-

16 Ficciones, pp. 177 sig.

go no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inuitaron sin calor y sin combustión. Conocer este secreto, significaba: Conocerse a sí mismo. Y conocerse a sí mismo, significaba: morir. Ambas cosas eran lo mismo, como para Moisés había sido lo mismo el haber visto la tierra prometida y el tener que morir, como también el rabino Simeón ben Azaí vio el paraíso y murió (17), y como Giambattista Marino vio la rosa amarilla y murió (18).

Por eso Borges dice en un poema intitulado *La Luna*, que el hado o el azar al hombre siempre ha dado

algún símbolo,

“para que un día

De exaltación gloriosa o agonía

Pueda escribir su verdadero nombre” (19).

Un día de “exaltación gloriosa” o “agonía”; ambas cosas son lo mismo.

Ahora se dilucida algo de la obra de Borges.

Ahora entendemos, por qué la vida es “espera”, como dice el título de uno de los cuentos simbólicos de Borges (20), espera de la muerte, o —como el mismo Borges dice en una de sus poesías— “la vida es muerte que viene” (21). Menos poético, pero no menos atinado, en el cuento *Hombre de la esquina rosada*, uno dice: “Para morir no se precisa más que estar vivo” (22).

Borges no se cansa exponiendo esta idea, y se refiere, siempre de nuevo, a esta frase de Schopenhauer que dice: “La muerte es el genio inspirador... de la filosofía... El

17 Ficciones, pp. 175.

18 El hacedor, p. 31 s.

19 *Obra Poética*, p. 193.

20 *El Aleph*, p. 137 sig.

21 *Obra Poética*, p. 121.

22 *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires 1967, p. 115.

animal vive sin conocer auténticamente la muerte... Al hombre, con la razón, le fue dado la certeza espantosa de la muerte" (23).

Ahora entendemos también lo que Borges, en la misma poesía, en qué calificó la vida de "muerte que viene", dijo de la muerte: "La muerte es vida vivida", es la suma de la vida. En la muerte recobramos todos los instantes de nuestra vida (24), de manera que, como asegura Borges, el progreso de la corrupción hace que un muerto recupere sus caras anteriores (25). Y por ser así la muerte la suma de la vida, Borges, para narrar la historia de un hombre, se contenta con narrar su muerte o por lo menos los últimos instantes antes de su muerte. Así lo hace con el *Hombre de la esquina rosada*, con Juan Dahlmann en *El Sur*, con Otto Dietrich zur Linde en *Deutsches Requiem*, con Jaromir Hladik en *El milagro secreto*, para enumerar solamente unos pocos títulos. Y hace entrever que también en el cuento de *Abenjacán el Bojarí*, muerto en su laberinto, la interpretación del secreto de su vida dependía únicamente de la interpretación del secreto de su muerte.

Y la muerte, que es suma de la vida, es también conclusión, coronación, y hasta redención. Como "absolución de sus trabajos" la esperaba el mago en *Las ruinas cir-*

23 Citado según J. Choron, *Der Tod im abendländischen Denken*, Stuttgart 1967, p. 168. Borges lo dice en general de una manera más complaciente: "El hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante" (*Ficciones*, p. 190) O: "Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte: (*El Aleph*, p. 20).

24 *Otras inquisiciones*, Buenos Aires 1960, p. 35, donde Borges se refiere a una tal aseguración de J. W. Dunne.

25 *El Aleph*, p. 105.

culares, como "redención" la esperaba Asterión, el minotauro, en su laberinto de Creta.

La muerte es la liberación del laberinto (26), es el despertar de la noche (27), es la salida (28), —la salida hacia el ser dios o mundo o universo, hacia el ser todos o nadie (29), hacia el celeste conocer su propio nombre.—

Nos queda una última reflexión, un último razonamiento, y una última conclusión.

El poeta, dijo Borges, quiere hacerme ver mi propia cara como en un espejo, quiere hacerme hallar la respuesta que la ciencia no puede dar y que es la respuesta a la única pregunta que me interesa, la pregunta: ¿Quién soy yo?

Pero quien da la respuesta a esta pregunta, es la muerte.

No debe ser la conclusión lógica a estas premisas: ¿El poeta busca lo que da la muerte? O; ¿el poeta quiere hacerme hallar lo que me da la muerte? O, dando un paso más adelante: ¿El poeta busca la muerte?

Dar este paso es lo que hace Borges.

En realidad. Si la muerte es la clave que me revela lo que es la vida —el soñar de un dios, el juego de una lotería, la nada o el todo—, la clave que me revela mi propio ser y junto con él el ser del universo, la clave que me hace ver por fin el Aleph, si esa es la muerte, ¿cómo imaginarse que Borges pueda tener miedo a ella? ¿No debe, no tiene que anhelarla? No está obligado a decir lo que

26 Así en *Ficciones*, p. 195, *El Aleph*, p. 136.

27 "Aquel otro despertar, la muerte" (*Obra Poética*, p. 229; cf. p. 215: "mi vida, este sueño presuroso").

28 *Ficciones*, p. 195 ("sale").

29 *El Aleph*, pp. 21, 25, 134.

dijo a Jean de Milleret: "Tengo miedo a no encontrar la muerte. Finalmente, las pruebas de que tenemos que morir son solamente de valor estadístico, y uno podría imaginarse que con nosotros comienza una generación de inmortales". Jean de Milleret, en esta conversación a la cual aludimos, le preguntó si nunca había tenido miedo a la muerte.

"No, le contestó Borges, al contrario: Tengo la esperanza de la muerte" (30).

Ahora no nos sorprende, que él, que mientras tanto era un septuagenario, haya dicho en el último verso de la última página de su último libro, editado bajo el título *Elogio de la sombra* en 1969, como un resumen de su vida y de su obra:

"Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy" (31).

30 Jean de Milleret, e. c., p. 170 s.

31 *Elogio de la sombra*, Buenos Aires 1969, p. 156.

CARLOS PEREZ AGUSTI

BAROJA Y HEMINGWAY

Celebramos el centenario de Pío Baroja, nacido en 1872 en San Sebastián. Al releer la obra del que ha pasado por ser el mejor novelista de las letras españolas contemporáneas (dejando a un lado las últimas generaciones, el mejor, a mi juicio, sin duda alguna), nos venía a la imaginación, una y otra vez, el mundo novelesco de Hemingway. Reflexionando e investigando sobre el tema, creo que pueden encontrarse abundantes puntos de contacto entre estos dos autores contemporáneos.

Baroja, desde su infancia, fue sometido a la polaridad psicológica de dos caracteres dispares: el de su padre vasco y el de su madre, de origen italiano. De la misma forma que Hemingway tuvo que oscilar, quisiéralo o no, entre la vida plena de exterioridad de su padre y la introversión de su madre. El caso es que en ambos se produjo un rechazo de la vida familiar y una tendencia al aislamiento que dejaron profunda huella en su espíritu y en su obra literaria. Hemingway se sintió atraído por una

libertad sin límites y Baroja por un anarquismo incontrólabile, que desembocaría —en este último— en su proverbial condición vagabunda, andariega. La importancia de esta influencia familiar, de la que el escritor español es consciente en su novelística:

El padre de Martín fue labrador, un hombre oscuro y poco comunicativo, muerto en una epidemia de viruelas; la madre de Martín tampoco era mujer de carácter; vivió en esa oscuridad psicológica normal entre la gente de campo, y pasó de soltera a casada, y de casada a viuda, con absoluta inconsciencia . . . En tales condiciones de pobreza y de miseria, parecía lógico que, por herencia y por acción del ambiente, Martín fuese como su padre y su madre: oscuro, tímido y apocado; pero el muchacho resultó decidido, temerario y audaz". (1)

Curiosa coincidencia: es ésta una muy fiel reproducción que sobre sí mismo podría haber hecho Hemingway, especialmente en lo que se refiere a las últimas frases: un hombre, paradójicamente, ocupado consigo mismo y entregado a una aventura vital permanente.

Baroja y Hemingway: dos escritores de la condición errante del individuo, expresión de una inquietud y de un desasosiego interior. El primero será siempre enemigo declarado de las grandes poblaciones urbanas, del bullicio (fue médico rural en un pueblecito de Guipúzcoa). El segundo ha simpatizado siempre con los hombres primitivos, con los que están en constante contacto con la naturaleza. El radical individualismo de Baroja le llevó a

realizar un ataque casi sistemático contra la mujer. El profundo sentido que de la acción tuvo el escritor norteamericano fue uno de los principales motivos de que sus tres primeros matrimonios terminaran todos en divorcio. Si Hemingway se suicidó físicamente (se mató con un disparo de escopeta en 1961), Baroja lo hizo "moralmente" anulando su voluntad, su capacidad y su deseo de vivir.

La generación del 98 y la generación perdida

Baroja y Hemingway son los máximos representantes de la narrativa de la generación del 98 y de la novelística de la generación perdida, frase que el norteamericano utilizó como epígrafe en una de sus novelas: "sois todos una generación perdida". Creo no equivocarme mucho al afirmar que Baroja y Hemingway son dos escritores "perdidos", desorientados. Ambos están dominados por una desilusión plena en casi todos los aspectos de la vida: la decadencia de la sociedad moderna, la falta de sentido de todas las instituciones de nuestra civilización y, especialmente, esa búsqueda inútil de una explicación al destino del hombre.

Los dos sintetizan la ideología desesperanzada de una época, el sentimiento de frustración individual y los mejores logros estilísticos de sus generaciones, especialmente en lo que se refiere al distanciamiento respecto al hecho narrado, como tendremos oportunidad de comprobar más adelante.

¿Dos escritores comprometidos?

La consideración de Baroja como un hombre compro-

metido (al menos desde su función literaria) y revolucionario, ha pasado más o menos a ocupar una especie de lugar común en la caracterización ideológica del autor de "La busca". En las universidades españolas —especialmente en determinados sectores estudiantiles— pasa por ser un novelista de izquierdas, un hombre de ideas muy avanzadas desde el punto de vista social, y que ha sabido mantener una valiosa actitud crítica frente a la España tradicional: en suma, un escritor que se ha comprometido con su tiempo.

En cuanto a Hemingway, lo que esencialmente ha unido a los escritores de la generación perdida es su respuesta juvenil y activista a la problemática norteamericana al finalizar la guerra. Las experiencias personales de este autor desembocaron en una desilusión angustiosa: desengañado de los objetivos y falsos ideales de la guerra, escéptico ante la democracia y el capitalismo norteamericanos, y una reflexión que podríamos calificar de existencialista en torno a la condición humana. Pese a este profundo pesimismo sobre el hombre y su mundo, Hemingway "se comprometió" con su época: estuvo en el frente de batalla italiano (como conductor de una ambulancia de la Cruz Roja), donde fue herido gravemente; se puso a favor de los republicanos en la guerra civil española; dentro de sus actividades periodísticas, como corresponsal de guerra estuvo expuesto a numerosos peligros.

Esta es la imagen frecuente que, desde el punto de vista de una literatura comprometida, se nos ha venido ofreciendo de ambos novelistas. Y sin embargo, habría mucho que objetar. Eugenio de Nora es uno de los primeros que —en relación a Baroja— han sabido situar las cosas en su punto medio: Baroja es un anarquizante, pero

según la conocida y paradójica fórmula de "anarquista aristocrático"; revolucionario, no. Efectivamente, Baroja es demasiado pesimista, excesivamente escéptico para con los valores del individuo, lo cual está en rotunda oposición con la necesaria e imprescindible fe que ha de tener todo revolucionario y toda actitud revolucionaria ante la vida.

Nadie duda del inconformismo de Baroja, de su aversión a todas las instituciones, de su anticlericalismo (uno de los personajes de "Zalacaín el aventurero" se ha ocupado de representar este aspecto, hasta el punto de que su propio perro evita pasar ante la iglesia), su tendencia extrasocial y sus reflexiones sobre las guerras carlistas. Pero también es cierto que el escritor no cree en la eficacia de una acción revolucionaria, pues una cosa es el anarquismo e inconformismo y otra una ideología que mueva a la acción. Baroja es extremadamente individual como para ser un socialista revolucionario o algo parecido:

"Tellagorri era un individualista convencido; tenía el individualismo del vasco reforzado y calafateado por el individualismo de los Tellagorri.

—Cada cual que conserve lo que tenga y que robe lo que pueda —decía.

Esta era la más social de sus teorías; las más insociables se las callaba.

Tellagorri no necesitaba de nadie para vivir. El se hacía la ropa; él se afeitaba y se cortaba el pelo, se fabricaba las abarcas y no necesitaba de nadie, ni de mujer ni de hombre. Así, al menos, lo aseguraba él". (2)

Ahora bien, también creemos que Eugenio de Nora, en "La novela española contemporánea", exagera la nota al llamar conservador a Baroja, basándose en la indiferencia del novelista hacia los partidos políticos, por su escepticismo ante la República y por su hostilidad para con las masas. Un hombre sin fe, insociable y anárquico no puede —en ningún caso— identificarse con un conservadorismo, ni con una caracterización típicamente burguesa. No han faltado posiciones más positivas hacia la postura humana de Baroja. Marañón elogió siempre "la noble persistencia en el gesto a través de toda su vida de escritor". La verdad más precisa y exacta nos la dará el análisis de su estilo: irónico, escéptico, distanciado.

Hemingway se ha manifestado con mucha menos indiferencia ante los problemas socio-políticos de su tiempo. Sabemos de sus simpatías por los republicanos españoles. Pero téngase en cuenta que en "Por quién doblan las campanas" ha descrito por igual las crueldades de ambos bandos: si nos narra el brutal asesinato del padre de María y la violación de ésta por unos guardias civiles, relató con la misma imparcialidad la cruda escena del asesinato de los partidarios de Franco, salvajemente golpeados. Porque Hemingway no es partidista, su problemática va mucho más allá, se pregunta por la vida misma y su falta de sentido, por poner a prueba la capacidad de aguante del hombre. En "Adiós a las armas" el protagonista, desilusionado por los ideales que la guerra pretendía representar, se arroja al río y deserta. Es más: aunque muchas de las narraciones de este autor tienen como fondo una situación política y de guerra, no hay un solo personaje que haga de su vida profesión de vida política, y si lo hay las simpatías de Hemingway no van

hacia él. La verdad también nos la indicará su estilo: tan distanciador como Baroja, pero mucho menos irónico que el novelista español.

El amor como puerta de salvación

El mundo novelesco de Baroja es un mundo desolado y carente de toda esperanza, y en el que prácticamente no hay cabida para el amor. Este, como todas las cosas de la vida, termina en el más absoluto fracaso. Es proverbial la aversión del escritor español hacia la mujer, hacia el sexo femenino, por lo que en ningún caso podrá hablarse del amor en la obra de Baroja como una especie de redención, de una isla de belleza y de ternura en un mundo pleno de crueldad. La insatisfacción de este hombre frustrado en tantos aspectos de su existencia se refleja también en el campo del amor y de la sexualidad. La explicación es bien fácil de encontrar, se dice: si Baroja no ha encontrado el amor en su vida no tiene por qué pintarlo en sus novelas.

Este es el criterio que, sobre el amor en la obra del autor de "Zalacaín el aventurero", suele tenerse. Pero cabe, sin embargo, preguntarse si, realmente, no existe el amor en la novelística de Baroja. A mi juicio existe, pero distanciada. Un distanciamiento propio de un científico, de la objetividad médica que describe una sexualidad primaria, casi reducida a los instintos. El amor existe, visto casi microscópicamente por una mente fría y aparentemente indiferente. Y decimos aparentemente porque si se admite que Baroja es un sentimental frustrado, fracasado, ya no puede mirar imparcialmente la vida sentimental o amorosa del individuo. En consecuencia, yo no

creo que el gran secreto de la narración de Baroja sea "el estilo del testigo que quiere decir la verdad", sino "el testigo que quiere decir SU verdad". Ya veremos como (y lo mismo sucede en Hemingway) debajo de esa imparcialidad y deseo de objetividad hay una fuerte dosis de voluntad subjetiva.

El amor, indudablemente, tiene cabida en su producción literaria, pero con su peculiar perspectiva. En "El árbol de la ciencia" Andrés Hurtado, que vive una vida carente de sentido y de orientación (obsérvese que Hurtado está tan desorientado, tan "perdido" como los de la generación del escritor norteamericano), acude al amor como última posibilidad de salvación, de solución a sus problemas íntimos. En "Zalacaín el aventurero" también el protagonista terminará recurriendo al matrimonio.

A Hemingway se le ha reprochado en más de una ocasión que no acierta en la pintura de la mujer, que —como la novelística de Faulkner— vive en un mundo de hombres sin auténticas mujeres. A los que de este modo reprochan al escritor habría que preguntarles a qué tipo de mujer auténtica se refieren. En "Sobre el río y entre los árboles" un oficial norteamericano, con una enfermedad mortal, es todavía sensible al amor por una muchacha de 19 años; en "Adiós a las armas" el amor de Henry por la enfermera desempeña una función catártica; en "Por quién doblan las campanas" el amor está envuelto en un marcado tono de lirismo estilístico; en "El sol también se levanta" la embriaguez del sexo es una de las posibles soluciones que presenta la novela. La variedad es amplia, y es más: el amor y la mujer en Hemingway —como casi todas las cosas— tienen una mayor estima y valoración que en las novelas de Baroja:

“Después de tu marcha sólo hemos tenido congelaciones, sabañones, ictericia, blenorragia, heridas intencionadas, neumonías, chancros blandos y duros. Cada semana nos traen heridos por pedazos de roca, al explotar las bombas en ellas. No hay heridos graves. La próxima semana volverá a empezar la guerra. Así lo dice. ¿Crees que haría bien si me casase con miss Barkley...? Después de la guerra naturalmente.” (3)

En medio de tantos desastres (“ictericia, blenorragia, heridas intencionales”), en medio de la absurda casualidad de la vida (“heridos al explotar las bombas en las rocas”), en medio de esta falta de esperanza (“la próxima semana volverá a empezar la guerra”), surge el amor como última y única tabla de salvación, aunque pendiente de un plazo que seguramente no ha de cumplirse (“después de la guerra naturalmente”)

Un mundo en guerra

Si se ha dicho que el mundo de Hemingway es un mundo en guerra, lleno de violencia y sometido a las circunstancias que esa guerra impone, el mundo novelesco de Baroja, aunque abunde menos el marco de la violencia física, es también un mundo en guerra, pese a que la mayor parte de las veces ésta sólo sea en sentido figurado, como una tensión y una opresión que agobia al héroe barojiano. “Zalacaín el aventurero” transcurre en un ambiente de guerra, aunque no sea —con todo rigor— una novela de guerra, y ese ambiente es lo que importa para el escritor, es lo que determina la psicología y la mo-

ralidad del personaje. En esta obra, como hará Hemingway más insistentemente, abundan las reflexiones sobre la guerra:

Baroja, procedimiento habitual en él, suele comenzar con una descripción ambiental:

“Una noche de invierno llovía en las calles de San Juan de Luz; algún mechero de gas temblaba a impulsos del viento, y de las puertas de las tabernas salían voces y sonidos de acordeones. En Socoa, que es el puerto de San Juan de Luz, en una taberna de marineros, cuatro hombres, sentados a una mesa, charlaban.” (4)

A través de la objetividad del ambiente nos ha hablado el escritor; después los diálogos explicitarán el contenido sugerido:

“En la taberna, Martín, Bautista, Capistun y un hombre viejo, a quien llamaban Ospitalech, hablaban; hablaban de la guerra carlista, que seguía, como una enfermedad crónica, sin resolverse.

—La guerra acaba —dijo Martín.

—¿Tú crees? —preguntó el viejo Ospitalech.

—Sí, esto marcha mal, y yo me alegro —dijo Capistun.

—No, todavía hay esperanzas —repuso Ospitalech.

—El bombardeo de Irún ha sido un fracaso completo para los carlistas —dijo Martín”. (5)

Hemingway ha profundizado mucho más en esta problemática. El tema de la guerra y sus consecuencias es fundamental en el autor de "El viejo y el mar". Ante todo, la guerra es para él —como todo peligro, como toda aventura— una aproximación al conocimiento de la muerte. La guerra es el supremo ritual de la muerte, y también una especie de exorcismo de la nada, del vacío interior; las reflexiones sobre este tema cobran una mayor importancia que en la novelística de Baroja:

Como el novelista español, nos introduce a través del ambiente, con un expresivo primer plano de los cascos de los soldados:

"Un regimiento apareció en la carretera y contemplé su marcha. Los hombres tenían calor y sudaban. Algunos se cubrían con sus cascos de acero, pero la mayoría los llevaban colgando de sus mochilas. El tamaño de los cascos era demasiado grande y a muchos soldados les caía sobre las orejas. Los oficiales también llevaban cascos, pero a su medida". (6)

Hemingway, como Baroja, busca la objetividad del relato, que la descripción hable por sí mismo:

"Los rezagados seguían al regimiento, hombres que no podían alcanzar su pelotón. Estaban agotados, cubiertos de sudor y de polvo. Algunos parecían muy enfermos. Un soldado apareció al final de todos. Cojeaba. Se detuvo y se sentó al borde de la carretera. Bajé del coche y me dirigí hacia él." (7)

Como en Baroja, los diálogos que siguen proyectan sobre los personajes las sugerencias puestas en el relato frío e indiferente:

—Tome el volante —ordéné.

Ayudé a subir al herniado y lo instalé en nuestro asiento.

—¿Habla inglés? —me preguntó.

—Desde luego.

—¿Qué le parece esa condenada guerra?

—Una porquería.

—Ya lo creo que es una porquería. ¡Dios mío, ya lo creo que es una porquería!". (8)

La crueldad de la vida se convierte en "leit-motiv" en la obra de ambos novelistas. "Adiós a las armas" tiene como final la muerte de la enfermera al dar a luz a un niño muerto, precisamente cuando parecía que la felicidad estaba al alcance del protagonista. En "El árbol de la ciencia" el desilusionado Andrés Hurtado consigue encontrar un cierto equilibrio en su vida matrimonial. Pero también aquí la felicidad es una ilusión del hombre: su mujer (curiosa coincidencia) muere al dar a luz a un niño que también nace muerto. El desenlace de "Zalacaín el aventurero" es igualmente un fiel exponente de la inexorable crueldad de la vida: la injusta y traicionera muerte del héroe.

La lección de Baroja y Hemingway es una lección de desolado pesimismo; ambos se complacen en describirnos ambientes de decrepitud, en poner al individuo en situaciones límites, especialmente en lo que a capacidad de aguante y de resistencia ante el dolor se refiere. Las cir-

cúncstancias de la vida suelen ser completamente adversas a los personajes, a los que acosan sus autores. Hay una evidente fascinación ante la presencia del mal y del dolor. Cuando Baroja estudiaba medicina se graduó con una tesis sobre "El dolor. Estudio de psicofísica".

Sherman Eoff ha afirmado (9) que "Baroja se siente abrumado por la noción de un proceso de ciclos que se repiten interminablemente, sin que en apariencia se encamine a ningún fin". Sobre "El sol también se levanta" se han hecho las mismas consideraciones: el título viene a ser la expresión gráfica del mensaje (si nos es lícito emplear esta palabra) de la novela de Hemingway: la vida es inútil, y nuestras acciones siguen un círculo cerrado, semejante a la trayectoria del sol.

El héroe Barojiano y el héroe-norma

Los personajes de Baroja y Hemingway son, en cierto modo, una proyección de sus autores, pues encarnan tipos de vida y existencia que han vivido o que hubiesen deseado vivir. El Andrés Hurtado de "El árbol de la ciencia" es el personaje más biográfico de los creados por Baroja: como el autor se siente desplazado, es un inconformista y vive en completo desacuerdo con su mundo familiar y social. Andrés Hurtado lee a Schopenhauer, busca una salida a su existencia desorientada y refleja, además, la frustración de su experiencia como profesional de la medicina. El norteamericano Henry de "Adiós a las armas" es la realización más exacta de Hemingway: como él lucha en el frente de batalla italiano y nos describe las desilusiones de la generación perdida y el desencantó de las esperanzas e ideales puestos en la guerra.

El héroe barojiano, como el de Hemingway, es un aventurero permanente, de un espíritu libre y rebelde. Ambos se entregan a una aventura sin objeto, válida en sí misma, una acción que puede ser considerada como la expresión de un deseo, de una inquietud y un anhelo de algo incognoscible. En ambos hay una clarísima voluntad de entrega al peligro, de aniquilamiento, una constante tentación de suicidio junto con una actitud de endurecimiento ante las adversidades de la vida. Es sabido que para la mayor parte de los personajes de Hemingway, ante la falta de sentido de nuestra existencia, no queda otra solución más que la de la resistencia, de un orgulloso aguante contra el vacío:

—Tenemos que aguantar esta guerra hasta el final —dije—. Si uno de los adversarios cesase de pelear, tampoco se acabaría. Aún sería peor el no hacerlo.

—No podría ser peor —dijo Passini respetuosamente— No hay nada peor que la guerra.

—La derrota es peor.

—No lo creo —dijo Passini, siempre respetuosamente—

¿Qué representa la derrota? Poder volver a casa...

—Sé perfectamente que es terrible, pero tenemos que aguantar hasta el final.

—No tiene fin. Una guerra no termina nunca.

—Claro que sí. Algún día termina.

—La guerra no se gana con la victoria. (10)

Se ha aplicado insistentemente el concepto de héroe-norma a los personajes del novelista norteamericano; un

concepto que es la encarnación de una serie de reglas de conducta, un código ético que sirva como guía y orientación en el mundo de desorden y caos que nos ha tocado vivir. Un código y una norma que pueden ser reducidos a la simbolización ideológica del protagonista de "El viejo y el mar": no desmayar aunque seamos vencidos, no dejarse llevar por la desesperanza en la batalla perdida de antemano que es nuestra vida. O como en el caso del torero, arte ante la presencia de la muerte, "gracia en la desgracia". Pues bien, creo que —con todas sus diferencias de matices— algo semejante puede ser aplicado al héroe barojiano: (el subrayado es nuestro).

"La vida de Caspitun y Martín era accidentada y peligrosa. Para Martín la consigna del viejo Tellagorri era la norma de su vida. Cuando se encontraba en una situación apurada, cercado por los carabineros; cuando se perdía en el monte, en medio de la noche; cuando tenía que hacer un esfuerzo sobre sí mismo, recordaba la actitud y la voz del viejo al decir: "¡Firmes! ¡Siempre firmes!" Y hacía lo necesario en aquel momento con decisión". (11)

Distanciamiento

Hemos visto que estos dos novelistas mantienen una semejante actitud ante la problemática general de sus obras, con sus diferencias señaladas más o menos al paso. Pero es en la concepción estilística de ambos, en su estética de la novela, donde la aproximación se fundamenta sobre bases más sólidas. La primera observación que so-

bre el estilo de ambos se vierte es la de la sencillez y la naturalidad. Ante todo, de los dos puede asegurarse una decidida influencia del estilo periodístico; sus actividades en este campo son de sobra conocidas. Pero no confundamos la sencillez y la naturalidad con la espontaneidad. De Baroja son estas palabras: "escribir con sencillez es muy difícil y exige mucho tiempo". Hemingway ha afirmado que la última página de "Adiós a las armas" la escribió 39 veces.

En consecuencia, deberá hablarse de una elaboración, y deberán ser rechazados los conceptos de descuido y de desinterés por los aspectos formales de la obra literaria. La sintaxis de ambos es conversacional y la frase una simple oración expositiva, acuden —en el argot literario— a la jerga callejera; al tono coloquial, al elemento discursivo intercalado en la narración, a unos diálogos limpios de toda interferencia por parte del autor.

Hemingway y Baroja pueden ser considerados como dos novelistas amenos. La amenidad es buscada y pretendida por ellos, basada fundamentalmente en la aventura y en la acción. Para Baroja la novela debe ser fabulación, narración de sucesos. Las narraciones de Hemingway no son más que una amplia variedad de acontecimientos. Los personajes de ambos no son analizados psicológicamente; el autor los deja vivir en medio de sus circunstancias y a través de su accionar se definen. Esta concepción de la novela —acumulación de acciones pintorescas— está muy próxima al folletín y es éste, a mi juicio, el máximo peligro a que han estado sometidos Baroja y Hemingway.

Si la esencia de la novela (para ellos) es la acumulación de sucesos, se desprende con facilidad que lo más importante sea la selección de los acontecimientos, de los

hechos que han de ser novelados. Esta selección implica "una distancia", que muchas veces ha sido confundida con la sequedad y la carencia de expresividad o eficacia literaria. El novelista español y el norteamericano apenas intervienen, con sus comentarios personales, en los sucesos; se separan, se ponen a distancia del hecho narrado. Los sentimientos de los autores no intervienen en absoluto, renunciando así a los medios más atractivos del escritor, sacrificando la brillantez pero ganando en expresividad, en intensidad.

Se trata, por lo tanto, y en principio, de un estilo pleno de objetividad: en intenciones y en recursos. Reprimir el sentimiento, dejar que la novela (los hechos) hable por sí misma, acertar en el hecho narrado y no en el comentario del mismo, buscar la participación activa del lector:

"Tres o cuatro de los cantores cayeron a tierra, y los demás, saltando entre breñales, comenzaron a huir y a disparar.

La acción se generalizaba; debía de ser furiosa, a juzgar por el ruido de fusilería. Briones, con su tropa, a Martín subían por el monte a duras penas. Al llegar a los altos, los carlistas, cogidos entre dos fuegos, se retiraron.

La gran explanada del monte estaba sembrada de heridos y de muertos. Iban recogiendo los en camillas. Todavía seguía la acción; pero poco después, una columna de ejército avanzaba por el monte por otro lado, y los carlistas huían a la desbandada hacia Francia". (12)

Y eso es lo que ha conseguido Baroja: un máximo efecto de expresividad con los mínimos medios "literarios". Es a esta indiferencia ante lo que de por sí ya está sobrecargado de sentimiento, a esta valoración del comentario suprimido, a esta acertada selección de lo que debe ser narrado y lo que debe ser suprimido, a lo que llamo distanciamiento. Que no haya ningún elemento interpuesto entre la obra y el lector, como sería una participación subjetiva por parte del autor y la recreación de un excesivo sentimentalismo, un recargar el hecho novelado de sentimiento. Se trata de buscar la exteriorización, no de revelar personajes sino de narrar acontecimientos:

"Una vez fuera cruzamos la ladrillería corriendo. Una granada estalló junto al río. Luego estalló otra casi encima de nosotros, de una forma inopinada, ya que ni la oímos venir. Nos tendimos contra el suelo y, a un tiempo, captamos el destello, el choque de la explosión, el olor, el silbido de los diversos estallidos y la crepitación de la lluvia de ladrillos. Gordini se incorporó y corrió hacia el refugio. Le seguí, llevando en la mano el queso, cuya superficie estaba cubierta de pequeños fragmentos de ladrillo. En el refugio los tres conductores estaban fumando apoyados en la pared". (13)

Lo que busca Hemingway es "hacer ver lo más posible" y "comentar lo menos posible", lo que se pierde en "lucimiento literario" se gana en intensidad y en concentración. ¡Qué expresivo ese primer plano del queso! "llevando en la mano el queso, cuya superficie estaba cubier-

ta de pequeños fragmentos de ladrillo". Es lo que hace el cine con su técnica, cuando pretende llamar la atención (sin ningún comentario) sobre algún aspecto u objeto que se nos ha vuelto cotidiano y natural; bastará un primer plano de un libro para llamar nuestra atención sobre él.

Hemingway y Baroja están en relación inversa respecto a Kafka y la nueva novela latinoamericana. Aquellos dos dan un tratamiento indiferente a lo extraordinario y pintoresco de nuestra realidad cotidiana. Kafka también ha buscado la naturalidad y la indiferencia, pero ante lo inverosímil y lo irreal (el tratamiento "familiar" que da al hecho de que un hombre se transforme en un repugnante insecto). La nueva literatura latinoamericana ha pretendido rescatar para la novela lo que pertenece al uso de lo cotidiano a través de un tratamiento "mágico". Solamente así se explica esa lluvia de flores en "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez, y toda esa mitología aplicada a la realidad mexicana que se encuentra en "Pedro Páramo" de Juan Rulfo, por citar solamente algunos ejemplos. Si Hemingway y Baroja vieron a distancia nuestra realidad, los actuales novelistas latinoamericanos pretenden hacerlo "mágicamente".

N O T A S

- (1) Pío Baroja, "Zalacaín el aventurero", Espasa-Calpe, Madrid, 1970, sexta edición, pág. 13, 14.
- (2) Ibid, pág. 17, 18.
- (3) E. Hemingway, "Adiós a las armas", Plaza Janés, Barcelona, 1970, Versión castellana de Joana Vda. de Horta y J. Horta, pág. 15.
- (4) "Zalacaín el aventurero", Op. Cit., pág. 85.

- (5) "Zalacaín el aventurero", Op. Cit., pág. 85.
- (6) "Adiós a las armas", Op. Cit., pág. 35.
- (7) Ibid., pág. 35.
- (8) Ibid., pág. 36.
- (9) Sherman Eoff, "El pensamiento moderno y la novela española", Seix Barral, Barcelona, 1965, traducción de Rosario Berdagué.
- (10) "Adiós a las armas", Op. Cit., pág. 50.
- (11) "Zalacaín el aventurero", Op. Cit., pág. 52.
- (12) Ibid., pág. 150.
- (13) "Adiós a las armas", Op. Cit., pág. 54.

G. RAFAEL GALIANA

EL GRADO CERO EN EL ARTE Y EN LA CRITICA

La palabra, en la historia literaria, carga con un peso de significaciones que, con el tiempo, se torna obstinado y persistente. Es uno de sus momentos vivos.

Pero existe otro momento en la vida de la palabra: el de la libre elección por el escritor de significados nuevos para ella, por el compromiso de una intención social y soteriológica. Este momento de libre elección es la "escritura", según Roland Barthes.

Y de esto es de lo que vamos a tratar en breve estudio de introducción al tema.

"LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ECRIURE"

Va para veinte años. Fue en 1953 cuando aparece en París, por Editions du Seuil, una obra de pocas páginas, que habría de influir en la crítica contemporánea, por cuanto plantea el problema de la autenticidad del escritor.

En ese mismo año se estrenó la pieza de Samuel Beckett "Esperando a Godot", que muy pocos iban a comprender de momento, apenas Robbe-Grillet —como a Robbe-Grillet y la nueva novela muy pocos apreciarían, apenas Roland Barthes. La incompreensión y hasta la protesta eran un hábito público —del poco público asistente—, sobre todo desde 1950 cuando "La cantante calva" de Ionesco alternaba en el cartel con "La excepción y la regla" de Brecht, y "El guardián del sepulcro", de Franz Kafka. Bueno, la obra de Brecht —que varios años después pudimos ver junto con "Pic-nic en campaña" de Arrabal—, esa obra y otras parecidas, como "Escuadra hacia la muerte" de Alfonso Sastre, pueden verse y se entienden como arte y como denuncia social, pero ¿qué es eso de que la cantante anunciada no aparezca ni calva ni de ninguna manera? ¿Y qué me dice usted de esos dos vagabundos que esperan a Godot, mientras conversan de tonterías al pie de un árbol, y luego resulta que no llega Godot ni sabemos quién es, y además se presentan dos tipos raros —uno que arrastra al otro amarrado con una cuerda, mientras le azota— que sorprenden al público con un experimento de discurso automático? ¿Hasta donde llegará la audacia del nuevo arte? La verdad es que ni los clásicos —siempre presentes en Francia—, ni el mismo García Lorca dado a conocer al finalizar la guerra mundial, eran suficientes para un espectador acostumbrado a la crueldad y al análisis implacable de la naturaleza humana; y si en 1952 el Ionesco de "Las sillas" sólo era elogiado por un Beckett y un Adamov, la pieza se convertiría en pocos años en obra maestra reconocida como tal por todo el mundo.

Si la realidad humana, decepcionante, perdió el pres-

tigio, ya todo es posible en el afán de búsqueda de un nuevo modo de ver las cosas.

Es el momento en que aparece "Le Degré Zéro de l'Écriture", de Roland Barthes, tachando de "literatura" la construcción a base de materiales de tradición, solidificados como objetos desde antes, e inútiles por opacos en las nuevas situaciones que motivan la creación literaria. Se postula una moral del lenguaje en el punto de partida de la creación, en el grado cero. Veremos que lo mismo ocurre en pintura con Picasso, y que en Kafka la investigación del acontecer humano concede a la situación —y a la actitud ante ella— la importancia abismal de la vieja predestinación religiosa.

El texto de Barthes fue incluido en un volumen de la colección de bolsillo "Mediations", Editions Gonthier de París, impreso en Utrecht (Países Bajos), 1965. Utilizamos un ejemplar de esta edición, donde ocupa las páginas 9 a 76; el resto del volumen, hasta la página 176, se llena con unos "Éléments de sémiologie" que datan de 1964. La pág. 177 contiene la biografía del autor, que nació en 1915.

Una breve "Advertencia" previa nos pone al corriente sobre las razones que le indujeron a juntar ambos textos. Casi podemos añadir otra por nuestra cuenta: las afirmaciones que en "El grado cero de la 'escritura'" sacaban de quicio al crítico Guillermo de Torre —hasta el punto de ofuscarse en la inteligencia del texto francés, como veremos— también preocuparon al autor. Con la "Advertencia" y con la "Biografía", quedamos enterados de que el autor, después de publicar "El grado cero" en 1953, no se quedó ahí, sino que siguió estudiando, que es lo propio de un buen intelectual. Esto sí que es importante, porque

no es lo mismo un intelectual que un obispo, pongamos por caso. Si los feligreses, cada vez que recurren a su obispo, reciben la noticia de que está estudiando, acabarán diciendo muy enojados que no quieren obispo que estudie —que estudie tanto, se entiende—, sino que haya estudiado lo bastante como para despreocuparse y disponer de solaz para la feligresía. Cierto. El caso del intelectual es distinto; sobre todo si a los treinta y ocho años de edad se hace famoso, de la noche a la mañana, como Roland Barthes.

Deberá admitirse la anterior digresión, por la función didáctica que nos compete en el estudio de los hechos culturales. Un autor se hace famoso y entra en la historia de la cultura, sobre todo, por el hallazgo de un principio o nuevo modo de ver las cosas. Lo difícil es desarrollar ese principio. Pongamos un ejemplo: Ortega y Gasset cae en la cuenta de que la realidad radical —asunto de Metafísica— es la vida; bien, he ahí un interesante comienzo, pero ¿invalida sin más la metafísica de la substancia, de Aristóteles; o la de las mónadas —perlas entitativas, al decir de García Baca— del gran Leibniz? Esa es la cuestión. Investigando en la vida, la vida humana, la de cada cual, nos encontramos por lo pronto con relaciones y propiedades, que son —¿para qué ir más lejos?— sociología. De la misma manera, es preciso preguntarse por la fecundidad del “grado cero” de la creación literaria apuntado por Barthes. ¿Conducirá, sin más, al desprecio del tesoro literario acumulado en la Historia? ¿O querrá decir que el escritor verdadero no incorpora a su expresión un material lexicalizado, sino que lo recrea y lo vuelve transparente en un uso nuevo y original? Como sea, Barthes siguió estudiando y, como director de seminarios so-

bre Sociología de los Signos, Símbolos y Representaciones en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París, produjo trabajos como el segundo de los incluidos en el volumen que manejamos.

EL CONTENIDO DE LA OBRA

Nos referimos sumariamente a "Le Degré Zéro de l'Écriture", porque antes de disertar conviene ponerse de acuerdo en el modo de entender un texto.

Primero tenemos una "Introducción" de cuatro páginas. En ella se dice todo, de golpe, para causar impresión, o mejor, para causar "impacto", como el pistoletazo que desencadena la carrera en la pista del estadio. El humo de la pólvora sorprendió de tal manera a Guillermo de Torre, que se puso a despotricar y renunció a comprender la "nueva crítica" personificada en Roland Barthes. Pero, ¿qué es lo que se dice en esta Introducción?

Todo está en saber señalar la fecha de 1850 en Francia.

Los levantamientos populares, después de la Revolución Francesa y de Napoleón, sobre todo el de 1848, vienen a molestar el sueño de ilusiones de la política liberal. Mientras subsistió la unidad ideológica de la burguesía —seguimos el texto— se produce una 'escritura' única; esto ocurre en los tiempos del clasicismo y del romanticismo, pues, como se dirá páginas adelante, la burguesía triunfó social y políticamente con la Revolución, pero intelectualmente venía reinando desde mucho antes. Total, que, como hemos leído en alguna otra parte, aquello era una gran familia y, aunque chocantes, eran bien recibidas las ocurrencias de Descartes o de Leibniz —desta-

cados abuelos de la casa—; muy bien las pedagogías de Fénelon, por supuesto, y los dramas de Racine; la cosa marcha hasta Lamartine y Mérimée; ya no tanto con Víctor Hugo.

Desde 1850, la unanimidad no es posible, y la conciencia desgarrada del hombre, consciente de la injusticia y de la insolidaridad —conciencia de una lucha de clases, y de una diversidad de conciencia según las clases—, rompe violentamente el reposo estético y el goce de las artes tomadas como substancia. Para justificarlas, porque ya no son un valor universal de uso, entonces hay que trabajarlas, hacer que la literatura se estime como un trabajo: es el caso famoso de Flaubert.

El caso histórico de Flaubert, decimos, y hasta el caso de la apreciación literaria escolar en nuestros días, salvo excepciones, claro. Ciertamente que la pedagogía siempre va un poquito atrasada, salvo excepciones también. Lo decimos aquí, porque es una observación del mismo Barthes, en la obra que reseñamos, página 60 y 61. Ya se comprende que estamos comentando las páginas de Introducción desde el conjunto de la obra. Luego volveremos al texto, a propósito de Guillermo de Torre. Los Maupassant, los Zola, y otros “realistas” como ellos —herederos del trabajo artesano de Flaubert— disponen de un material léxico incuestionable, pero trabajan la sintaxis que es su fuerte, y entonces toman la palabra como una piedra que es posible engastar en la joya de varias maneras, pero una será la mejor. Dice Barthes:

“Esta ‘escritura’ convencional ha sido siempre la predilecta de la crítica escolar que mide el valor —escrito “prix”— de un texto por la evidencia del trabajo que ha costado”;

o sea, buscar figuras retóricas, como diríamos en algún sector de nuestro medio colegial.

En esa convencional y óptima expresividad radicaría la eficacia del verdadero arte, puesto que la realidad exterior nos es dada y la lengua —signos de conceptos correspondientes a aspectos de la realidad— está hecha.

Pues bien, según Barthes, después de Chateaubriand, que se complace en la palabra, y de Flaubert que, como hemos visto, la trabaja hasta “fabricar” el objeto literario, llega Mallarmé y corona el proceso de objetivación con la muerte de la palabra como tal. Si resumimos los avatares de la ‘escritura’ durante un siglo con esos términos: objeto de la mirada contemplativa, el trabajo de construcción, y su muerte, nos queda por estudiar todavía la ‘escritura’ neutra, o sea, el grado cero de la misma, que estaría representado por “L’Étranger” (“El extraño”) de Camus. Reparemos bien: es como si viniéramos huyendo de algo; llevamos la palabra en la mano como una moneda, pero tememos que nos traicione, que resulte falsa y nos aliene.

Famoso término actual, este de **alienación**.

Pero, en rigor, el término y lo que significa, tan sólo existen para la conciencia estética de que hace gala una “intelligentsia” capaz de comprobar como verdaderos los análisis de Barthes en la crítica, y el arte de Ionesco o de Beckett. Porque, veamos: el proletario está excluido de este tipo de comprensión cultural, y lo que el realismo comunista va a servirle es, ni más ni menos, que un arte y una literatura de corte burgués al servicio de una ideología. ¿Qué es esto sino alienación? Pero la clave está en quién lo dice, por qué, y a quién. El político de izquierda le dice a la masa que salga del conformismo —estado de

alienación— y lucha por sus reivindicaciones. Y no seremos nosotros los que neguemos justificación a tal punto de vista, dado que hay masas. Pero Kafka, dotado de un pensamiento profundo sobre el ser del hombre, observará el desfile de las multitudes tras de las banderas y dirá que no serán ellas las que triunfen sino la burocracia del Partido: ¿sacrificado el hombre individual al monstruo colectivo politizado? Entonces, alienación también.

Todo sería alienación en la vida del hombre, salvo los relámpagos de conciencia creadora. Incluso, confiarse a la palabra. Incluso pasear con unos amigos, porque entonces pueden crearse unas cadenas fatídicas de asociaciones que le lleven a uno a matar, como es el caso de Meursault, el protagonista de la obra de Camus, el cual, de esa manera queda objetivado y muerto, observando luego lo que le pasa como si le pasará a un extraño. Esa alienación acecha al hombre, y el escritor levanta acta del peligro por medio de una obra que, por eso, resulta salvadora. Esa elección del tema de la vida misma del hombre como situación límite, existencial, entraña una intención de solidaridad, soteriológica. Mejor es adelantarse a presentar las cosas claras: no venga luego a ensañarse con el hombre-víctima el sadismo de los fautores de la moral heterónoma, es decir, alienada por antonomasia. Entendemos que el gesto de amor con que se moviliza el lenguaje para salvar al hombre, constituye el grado cero de la creación literaria. Al lado de esta luz sin tacha del escribir, la "literatura" anterior se muestra opaca.

Hemos juntado nuestra interpretación a la exposición de las ideas de Barthes. El lector puede comprobar leyendo el original que la verdadera oposición no se daría entre "literatura" y "grado cero de la escritura", sino en-

tre éste como claridad del compromiso ético de solidaridad al escribir, por una parte, y alienación de cualquier tipo que sea, por otra. ¿Por qué entonces el autor acompaña su obra fundamental con unos "Elementos de Semiología"? Probablemente se debe a la decisión de permanecer en el plano lingüístico, siempre menos comprometido. En realidad, ya había dicho bastante. Véanse los capítulos:

PRIMERA PARTE:

I.—Qu'est-ce que l'écriture?

El autor tiende a esclarecer qué sea la 'escritura', a diferencia de lengua y estilo. Con la lengua recibida —ésta, francesa, por ejemplo, y no otra— y la experiencia vital del escritor como hombre, se decanta un modo especial de ver las cosas con imágenes peculiares, un ritmo propio y un determinado léxico, y todo ello va poco a poco constituyendo un pasado sólido y el repertorio de automatismos de su arte. Esto, que es denso en su verticalidad, es el estilo, y, por tanto, algo de raigambre biológico. Se comprende ahora la afirmación —contenida en el texto de Roland Barthes— de que los escritores "realistas" que pintan la naturaleza con un lenguaje convencional, o los que imitan a los clásicos por oficio, sean escritores sin estilo. Por el contrario, un Víctor Hugo, temperamental, tendría mucho estilo.

El estilo sería le hombre, pero como individualidad.

Mas precisamente se trata, como en el proceso de educación según Herbart, de abandonar la individualidad biológica y hasta biográfica, para acceder al carácter como estructura ética y libertad. Así, la 'escritura' en el gra-

dó cero de creación es elección contra naturaleza, pureza de las fuentes del lenguaje, y por tanto, moral de la forma; pero ahí queda todo. Como se dirá en el capítulo final de la obra de Barthes que estamos tratando de entender, el empeño inicial se desarrolla en un cuerpo literario, cuya eficacia le escapa, pues depende de la acogida social y ésta, de la mentalidad vigente. El escritor lo que puede hacer es anticipar un estado ideal de comprensión, a la altura de una sociedad humana ideal, de la que estamos aún lejos. Intuímos ahora, al filo de esta reflexión, que es así como van creándose las obras eternas. Pero conviene citar el mismo pensamiento del autor, en su texto original francés:

“Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style son des objets; l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire” (pág. 17 de “Le Degré Zéro de l'écriture”).

(En seguida pone ejemplos muy claros: Mérimée y Fénelon, separados por fenómenos de lengua y por accidentes de estilo, se parecen por escribir con igual serie de convencionalismos. Por el contrario, Claudel y Camus, casi contemporáneos, son bien distintos).

“L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté

souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée" (pág. 19 op. cit.).

(Leamos: "dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée", o sea que la 'escritura' es libre y pura como inicial decisión ética —aquí se dice "choix", elección—, pero no lo es en su desarrollo —"durée", duración—, porque entonces voy cayendo prisionero de las palabras de otros e incluso de mis propias fórmulas).

"Une rémanence obstinée, venue de toutes les écrites précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots. Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense.

Comme liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment, mais ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, puisque l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix. C'est parce que l'écriture dérive d'un geste significatif de l'écrivain, qu'elle affleure l'Histoire, bien plus sensiblement que telle autre coupe de la littérature" (Págs. 19 y 20).

Sabemos ya diferenciar 'escritura' y literatura, el gesto creador y la decantación de un producto, y por qué hay escritores que entran en la Historia. En este capítulo I de la obra fundamental de Barthes hay una alusión

a Orfeo, el mítico cantor griego hijo de Apolo; también se alude a él en la Introducción. Por su virtud de liberar con la música lo que de divino hay en el hombre, fue adoptado por los primeros cristianos para imagen de Cristo. Pues bien, Orfeo sirve también para significar el drama de la creación literaria, porque esa creación debería permanecer fiel a su destino, sin volver la vista atrás; mas claudica, o mejor le es imposible escribir sin hacer literatura. Es decir: queda todo en el infierno, donde ya estaba la mujer, Euridicé, antes de que los dioses dieran a Orfeo permiso para ir a visitarla. También suele decirse, con otros supuestos, que el infierno está lleno de buenas intenciones, no cumplidas.

II.—Ecritures politiques

Todas ellas, de cualquier signo ideológico que sean, convierten el lenguaje en "le signe suffisant de l'engagement" y conducen a la alienación. Están determinadas axiológicamente desde el poder; vienen codificadas hasta las metáforas, desde arriba. Nada tienen que ver con nuestro asunto.

III.—L'écriture du roman

La narración, común a la Novela y a la Historia, pertenece a un determinado momento histórico, y contribuye a diseñar un orden en tiempo verbal pretérito y tercera persona; pero ese mundo soñado se viene abajo en las fechas en que comienza la crisis de la conciencia europea, y la tarea de novelar se torna difícil. O se aproxima el punto de vista y las vivencias —primera persona de Proust—;

o de alguna manera el escritor, con el soliloquio o la ruptura del tiempo lineal en fragmentos, trata de evitar la construcción que sabría a cosa falsa, y permanece en el umbral.

Tan difícil empeño ha producido obras admirables, de Kafka a Saint-Exupéry o Camus, en Europa; Steinbeck, Hemingway, Rulfo y Cortázar, entre otros, en las Américas. Anotación que hacemos por nuestra cuenta, con el compromiso serio de seguir los estudios ya iniciados sobre esta novelística. En cuanto a las afirmaciones del autor de "Le Degré Zéro de l'Écriture", es preciso nutrirlas tomando referencias de su obra crítica. Ya dijimos que él estaba en condiciones de saber valorar la nueva novela de Robbe-Grillet, como éste pudo hablar, ante la obra teatral "Esperando a Godot", de un "realismo de la presencia", por esa elocución directa y boba, limpia de lastre psicológico, de los personajes. Eran estos estudiosos los únicos preparados para ejercitar la nueva crítica.

IV.—Y a -t-il une écriture poétique?

Este último capítulo de la primera parte merecería un estudio, lo cual cae fuera de nuestro propósito. La diferencia entre poesía clásica y poesía moderna, desde Rimbaud, es radical. Si en aquélla lo poético, como una más refinada técnica verbal, no implicaba espesor o amplitud mayores del sentimiento con respecto a la prosa literaria —toda expresión literaria, por lo demás, traducía un pensamiento formado—; en la poesía moderna la palabra se lanza como un gallardete a la aventura, en busca de espacio para la idea y para el sentimiento, los cuales son posibles precisamente por la palabra.

La poesía es entonces un estallido de palabras y de objetos significados, con la sorpresa y la indecisión de lo imprevisto. La respuesta a la pregunta que encabeza el capítulo es negativa. No existe tal 'escritura' poética entre los modernos porque para éstos la poesía es un "climat" convencional de objetos, sin lo humano, reducido lo humano al terror y al interrogante frente a las cosas.

SEGUNDA PARTE:

I.—Triunfo y ruptura de la 'escritura' burguesa; II.—El artesanado del estilo; III.—'Escritura' y revolución; IV.—La 'escritura' y el silencio; V.—La 'escritura' y el habla; VI.—La utopía del lenguaje.

El solo enunciado de esta temática ya nos indica que fue utilizada, más o menos, en lo que llevamos dicho.

En el capítulo IV: "L'écriture et le silence", se alude de nuevo al mito de Orfeo, al juzgar la actitud literaria de Mallarmé —"sorte d'Hamlet de l'écriture", pág. 66—, pues vuelve un poco la vista atrás para conservar algo de la palabra que va a destruir; recordemos las distinciones hechas más arriba. Es entonces cuando Barthes apunta a otra solución en el intento de separarse de la pesada herencia de comportamientos y formas literarios tradicionales, y da como modelo "L'étranger" de Albert Camus, título que debe traducirse así: "El extraño".

Parece que debemos interpretar de este modo el pensamiento del autor: No se trata de destruir la palabra tradicional conservándola en otra forma gráfica, o hilándola automáticamente con inspiración subconsciente —surrealismo—, ni tampoco tratándola al modo del artista plástico o el músico —simbolismo poético; que al fin y

al cabo, estos recursos inciden en la propiedad antigua: Barthes cita a "Breton même". De lo que se trata es de crear una 'escritura' blanca —seguimos el texto, pág. 67—, "libérée de toute servitude á un ordre marqué du langage". Dice:

"Toutes proportions gardée, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale".

Es decir, que como es el modo indicativo, si se compara con el subjuntivo y con el imperativo, amodal, así es la 'escritura' blanca. También podríamos tomar la comparación del lenguaje periodístico, si éste prescindiera de las formas —patéticas— optativas e imperativas. Una nueva escritura neutra del testimonio sencillo y valiente, pero sin aspavientos. Total: como es difícil explicarse, ahí tenemos a Camus. Volvamos a leer "L'étranger" de este autor francés, de sangre española, llegado de Argelia y que, sin duda, con sus escritos de Premio Nobel, hizo más por la liberación de su patria que el fuego de todos los guerrilleros juntos; porque se triunfa, no aplastando, sino transformando las conciencias.

¡Qué manera tiene Camus de tratar, salvándolos, los viejos conceptos! Lo mismo que Cristo ante la mujer adúltera, la salva porque encuentra que no habría hombre entre los acusadores que fuera digno, por puro, de arrojar la primera piedra para el asesinato autorizado por la Ley —con lo que niega valor salvífico a tal Ley—; también Camus, en el ejercicio literario, neutro y por lo mismo soteriológico, habla de la mujer adúltera prescindiendo de las connotaciones tradicionales del término. Es el

primero de los relatos de la obra "L'exil et le royaume", apenas veinticinco páginas de la edición "Le livre de poche", Gallimard. Siempre el hombre, sumido en miserias, anhela un reino. La mujer sin hijos, Janine, que no sabe para qué acompañó a su marido en viaje de negocios, en el país arábigo en que están de paso, desde un alto, junto a él que tiritaba de frío un atardecer, descubre el desierto sin límites, y en él un campamento de nómadas —"seigneurs misérables et libres d'un étrange royaume"—. La emoción que siente entonces persiste hasta arrastrarla a un hecho curioso: por la noche, mientras el marido duerme, se levanta y se escapa del alojamiento, para irse de nuevo al lugar y respirar libremente bajo las estrellas: "Elle respirait; elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir". Regresa al cuarto y se acuesta; en ese instante Marcel, el marido, se levanta para beber agua, y, viendo a su mujer que llora a lágrima viva sin poderse contener, no comprende lo que le pasa. "No es nada", dice ella, excusándose.

Como difícilmente hubiera podido Camus desarrollar su tema, utilizando lugares comunes en torno al adulterio de las mujeres, con o sin hijos; este ejemplo, en el que hemos pensado al leer la tesis de Barthes, creo que aclara la cosa. Este arte es nuevo porque nace de una actitud nueva y radical al contemplar los hechos. Los toma en su nacimiento, en el punto cero de inflexión de la sensibilidad humana, en el quicio de la conciencia donde se separan y se unen a la vez la insatisfacción y el misterio. Para quien quiera pensar por su cuenta, he aquí otro texto de Barthes:

“Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme, alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme” (Pág. 68 de “Le Degré Zéro de l'écriture”)

Desgraciadamente, este nuevo instrumento libre de servidumbres se solidifica conforme fluye de los puntos de la pluma del escritor, y el escritor se convierte en epígono —son palabras de Barthes— de su creación primitiva, porque donde había primero una intuición recién cortada y fresca, encontramos luego la fórmula acartonada, la misma que la sociedad le devuelve para que él mismo se identifique mediante los mitos formales que fueron, al principio, lujo originario de un arte que surgía virgen:

De manera, que no hay razón para recriminar a Roland Barthes: todo está previsto, inclusive el fracaso consustancial de la pretendida ‘escritura’ cero.

INTERMEDIO: CRITICOS QUE SE ESPANTAN

Pero hay críticos que se espantan, a pesar de las precauciones tomadas, y a pesar de que los estudios lingüísticos, proseguidos por Barthes como un profesional de la investigación, deberían tranquilizar a cualquiera. Nos referimos a Guillermo de Torre, el que creemos que se ofuscó ante el insólito lenguaje de la Introducción.

El libro de Guillermo de Torre, crítico español exiliado en América hasta su muerte, se intitula “Nuevas di-

recciones de la crítica literaria”, y va lleno de hombres de autores y de obras. Como es corriente en el ajetreado hacer periodístico de cierto tipo de crítica —que además es la que nutre de información los medios intelectuales—, se toman las obras con pinzas por el título y por el índice si acaso, y sigue una disertación a salto de mata, dando por supuesto que el lector conoce las obras citadas. No decimos que un sistema hallado de relaciones entre obras no esclarezca el significado de muchas de ellas. Decimos que hay un grado cero o primario de la honradez consistente en pararse a examinar las obras, para que la disertación ulterior se funde en los resultados del examen: el lector agradecería mucho esc proceder. Decía el gran Ortega y Gasset: “Yo no hallo cuál pueda ser la finalidad de la crítica literaria si no consiste en enseñar a leer los libros, adaptando los ojos del lector a la intención del autor”; apreciación que comentábamos en un trabajo anterior diciendo que crítica literaria es por lo pronto didáctica literaria. En otro lugar del tomo I de “El espectador” dejó escrito Ortega lo siguiente: “Lo que en el poeta está como sentimiento y como imagen tiene que estar en la crítica como concepto y teoría”. ¿Pues qué: procederemos de otro modo cuando el libro sea de crítica? He aquí al crítico Guillermo de Torre, con toda una obra a la espalda, enfrentado con el crítico Barthes que trata de introducir un nuevo criterio en el juicio crítico: la autenticidad. Como si dijera: el espíritu humano ha llegado a tal peligro de cautividad y destrucción, que es un farsante el que imite la situación y escriba pasto literario para el consumo; contribuye a la alienación general.

Paso a paso, hemos seguido a Roland Barthes, leyendo su obra.

Veamos ahora unas líneas de Guillermo de Torre, de la página 130, publicación de Alianza Editorial madrileña:

“A su parecer la “escritura (según escribe con preferencia a literatura) alcanza hoy un último avatar de ausencia; en estas escrituras neutras llamadas aquí ‘el grado cero de la escritura’ se puede observar el mismo movimiento de una negación y la impotencia para cumplirla en una duración, como si la literatura, encaminada desde hace un siglo a transmutar las superficies en una forma sin herencia, se encontrase con más pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo, en suma, la realización de este sueño órfico: un escritor sin literatura”. Párrafo que hemos traducido literalmente porque pone al desnudo la fraseología que fuera ligero calificar de abstrusa y la ideación no menos enmarañada en que se complacen los ‘nuevos críticos’. ¿Un sueño órfico la no literatura? (...) Siempre habíamos entendido que la no literatura estaba al alcance de cualquier iletrado...”

Hasta aquí la supuesta cita de lo escrito por Barthes, según Guillermo de Torre. Si tratando de informar, en un libro tan denso y abundante como ese “Nuevas direcciones de la crítica literaria”, se hubiera deslizado una falta de traducción o de interpretación, ni siquiera como anécdota repararíamos en ello, pues el lector inteligente subsana al paso ese tipo de errores, más bien diríamos erratas. Pero Guillermo de Torre comete varias faltas, a saber:

- traduce mal,
- interpreta peor,
- y se ensaña de un modo vulgar.

El modo como vamos a proceder se justifica como fruto de un trabajo elemental de confrontación, y para invitar al lector a la revisión, por el peligro de quedar mal informados a causa de la referencia precipitada y deficiente de un crítico prestigioso que, por lo mismo, incita a la confianza. También la Editorial debería interesarse en el asunto, en el caso de que crea válidas nuestras observaciones. De hecho, como reconoce el autor de "Nota de lectura" en la revista "Insula", de abril de 1971: "el librito ha sido acogido con notable frialdad y despego por parte de algunos críticos españoles". No tenemos a mano las críticas aludidas, pero si existen y fueron consideradas por el redactor, no parece que tocaran el punto que nos interesa destacar, pues afirma líneas más abajo:

"No puedo por menos de regocijarme un poco al leer las duras críticas a "santones" tan intocables en nuestro país, a cierto nivel, como Lukács, Goldmann o Barthes"

Ahora bien, una crítica precipitada no debe regocijar a nadie, y eso es lo que hace Torre con Barthes. En cuanto a Lukács, en efecto, el crítico español dedica bastantes páginas a la "odisca de Lukács", perseguido a pesar de profesar en arte el realismo oficial comunista; más grave es consignar que, por esa fidelidad ideológica, un hombre de su talla calificara mal a autores como Faulkner, Kafka, Proust y Beckett. (Véase, de Geneviève Serreau, "Historia del nuevo teatro", 1967). Por lo que hace a Barthes,

lo menos que pudo hacer el redactor de la Nota de "Insula" es comprobar la cita de Guillermo de Torre, ya que ni siquiera a pie de página se reproduce el original, en la publicación de Alianza Editorial.

Por todo este conjunto de hechos, carecemos de una crítica adecuada a la objetividad informativa que el lector necesita. Dos causas encontramos: prejuicio y precipitación; y no creemos que puedan superarse sin la previa labor de una didáctica literaria, que, con severas orientaciones, por la gran cantidad de material, debería ser abordada en equipo. Por la Nota de "Insula" nos enteramos de que en España hay división de opiniones: unos dicen que sí y otros dicen que no, en el asunto de la nueva crítica. Señal de que se presenta, como tal, contradictoria. Por lo que leemos en Barthes, la novela es producto de una determinada sociedad, y entra en crisis al mismo tiempo que la sociedad que la origina y la consume; pero eso mismo encontramos en los estudios de sociología de la novela, de Goldmann, el cual sigue las teorías de Lukács. Los campos de opinión no se dibujan claros, por el momento, y mejor sería un estudio serio y directo de las obras, sin descuidar el fundamental criterio estético. ¿O es que los estudios literarios y artísticos en general gozan también de "mala conciencia" —es decir, conciencia de inutilidad— y tratan de justificarse como sociología —sociología de todo, de esto y de aquello—, para sobrevivir?

La ofuscación de Guillermo de Torre quizá se deba a temor de que el principio de autenticidad creadora del escritor, según Barthes, arrincone como mala literatura la que fue producida sin la pureza del grado cero ante los temas y ante el lenguaje. Ya lo dijimos: sin temor, el in-

lectual debe seguir estudiando, y no dar, en la cultura, nada como dogma intocable, ni aspirar a ser "santón" de nada; todo lo más un servidor de la comprensión justa del hecho cultural, como se presente, por quien sea, y allí donde se presente.

Lo que sigue es un simple ejercicio escolar de comprobación:

Primero, el texto en francés, correspondiente a la cita de Guillermo de Torre. Está casi al final de la Introducción, y dice así:

"...elle (la 'escritura') atteint aujourd' hui un dernier avatar, l'absence: dans ces écritures neutres, appelées ici 'le degré zéro de l'écriture', on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance á l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle á transmuier sa surface dans une forme sans hérédité, en trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen: un écrivain sans Littérature."

Esta es la transcripción del texto de Roland Barthes, que sacó de sus casillas traductoras a Guillermo de Torre. Compárese con su traducción, dada más arriba. Parece que no traduce literalmente.

—El texto empieza con "elle", y Torre escribe "escritura"; ningún inconveniente porque, en efecto, "elle" —ella— es la escritura en el sentido de Barthes. Pero la cosa no es tan inocente, porque el párrafo comienza resumiendo ese proceso de solidificación progresiva desde

Chateaubriand a Mallarmé, pasando por Flaubert, que ha venido el autor señalando, y que ya conocemos, a saber: mirada, objeto fabricado, y muerto. Dice:

“L’écriture a ainsi traversé tous les états d’une solidification progressive: d’abord objet d’un regard, puis d’un faire, et enfin d’un meurtre, elle atteint aujourd’hui...”

Puestos a ser exigentes con el texto francés, o bien debe escribirse punto después de “meurtre” y antes de “elle” —meurtre. Elle—, o bien marcar la subordinación: “L’écriture ayant traversé... elle atteint”. Mas esto no nos compete, creo, ni como ejercicio escolar, y no hace tampoco a nuestro propósito. El caso es que, desconocido el antecedente de lo que va a decirse, mal puede entenderse esto; Torre debió resumir lo dicho con anterioridad a su cita, en el original, o comenzar la cita un poco antes. Ahora bien, si la cita hubiera comenzado justo al iniciarse el párrafo, entonces se habría visto obligado a explicar qué es eso de “objeto de una mirada, después de un hacer, y enfin de un asesinato”; total, la tesis de Barthes, con lo cual se haría inteligible lo que sigue. Pero eso no es todo; sigamos:

—El texto dice luego: “un dernier avatar, l’absence”. Torre escribe: “un último avatar de ausencia”. Ciertamente que dicen lo mismo el complemento que la aposición: en substancia claro que es lo mismo; pero la forma declarativa sin nexos, la oposición, es más rotunda, que la otra de conexión indirecta por medio de la preposición. Son estructuras gramaticales distintas, y ya es una razón para respetar la preferida por el autor, sobre todo cuando

es tan fácil hacerlo como en este caso. Aunque sea hilar demasiado fino, ¿no nos pone en guardia este simple detalle?

—Más abajo: "...la Littérature, tendant depuis un siècle á transmuera sa surface..." El traductor español escribió "las superficies", y esto induce a confusión: ¿superficie o superficies de qué? El texto francés, con pronombre de función adjetiva, posesivo, refiere superficie a Literatura; dice: su superficie, la de la Literatura.

—Llegamos a lo más grave, en esta pretendida traducción literal del texto de Barthes. Veamos:

Texto francés: "... en trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe".

Versión de Torre: "se encontrase con más pureza en la ausencia de todo signo".

Traducción: "... encontrara en ello mayor pureza que en la ausencia de todo signo".

Es inconcebible, ciertamente. Ni como errata pasa. Porque "en" es un pronombre referido a algo anterior, que es aquí la transmutación literaria. Los signos correlativos "plus... que" deben ser respetados, porque la construcción comparativa mediante los mismos es esencial, y por eso se escribieron en el original, y también lo precisa la traducción correcta. El texto expresa que en ese empeño transmutador encuentra la Literatura mayor pureza que si le fuera dable prescindir de toda materialidad, hasta la del signo. Leyendo mal el original, no viéndolo en su significado gramatical y escribiendo un "se" arbitrario e inútil, la frase queda aislada, y, para colmo, suprimiendo la correlación comparativa, desarti-

cula los términos hasta hacer decir lo contrario de lo que expresa el original. Todo viene de no haber visto bien el "en", quizá por precipitación; pero entonces, si lo que resulta es abstruso, ¿por qué no revisar la versión? ¿No es preferible pensar en error de lectura —máxime si se trata de lengua extranjera—, a dar por tan malo el original, que se justifique el desprecio de todo lo que significa su autor? Una agresividad subconsciente o premeditada, lo mismo da, crea por obnubilación sus propios textos.

Y nosotros, jugando con ventaja —puesto que Torre encuentra el texto de Barthes sin sentido—, le castigamos haciendo de su versión una ocasión de repaso gramatical bilingüe. Además, sabemos lo que Barthes dice en ese pasaje.

NOTA.—Como el "en", en francés, puede ser muchas cosas: preposición, adverbio de lugar, pronombre, demos algunos ejemplos, no tomados del Diccionario, sino de los autores, abriendo al azar por cualquier página.

—"... Esposito, énorme et velu, était déjà sous la douche. Il leur tournait le dos, tout en se savonnant á grand bruit. D'habitude, on le plaisantait sur sa pudeur; ce grand ours, en effet, dissimulait obstinément ses parties nobles. Mais personne ne parut s'en apercevoir ce jour-lá" (Albert Camus, "L'exil et le royaume", *Les Muets*, pág. 77, Gallimard, 1957).

Vemos las partículas "en", "se", y también "on" —de homo, latino, aludiendo vagamente a un sujeto plural—,

en sus respectivas funciones, sin posible confusión entre ellas. Pero es la última oración la que nos da la clave de "en" pronombre relativo a algo anterior: El amigo que se ducha y se jabona ruidosamente, cuidando el pudor, lo hace aquel día sin que nadie parezca "darse cuenta de ello" —"s'en apercevoir"—, o nadie repare en ello.

—"Il (Meaulmes) retrouvait, dans tout cela, come l'écho d'une voix déjà entendue. Et il y avait aussi, dans le ton de la jeune fille, lorsqu' elle contait cette histoire, un vague regret" (Alain-Fournier, "Le grand Meaulnes", Gallimard, 1966, pág. 234).

Observemos: "Il retrouvait, dans tout cela...", semejante en significado a la que nos ocupa, del texto de Barthes, pero con estructura gramatical distinta. En la oración que sigue, paralela, reaparece un referente "y", que la Gramática francesa estudia junto con el "en" de la función pronominal y adverbial que les caracteriza.

En la misma obra, pág. 191, encontramos:

—"Mais que cherchent-ils?

—Je n'en sais rien." (No lo sé:
no sé nada de ello).

El estudio detallado de expresiones idiomáticas extranjeras es necesario incluso a quienes frecuentan el uso de esa lengua; no basta con el léxico. ¿Acaso no hay el peligro de traducir el "pourtant", que indica oposición, así: "por tanto", es decir, al revés? No es infrecuente en locutores que traducen un despacho ante el micrófono. Y ¿qué decir de "Il a beau faire..." (Por más que haga)?

Si es extraño para el lector español enfrentarse con palabras que literalmente significan "El ha bello hacer", o sea, nada en español; también el profesor de español que es francés ha de encontrar la expresión "Por más que..." para interpretar correctamente la de su idioma nativo. Como no creemos ociosa esta Nota, añadimos dos ejemplos más, el primero para ilustrar esto último:

—"J'eus beau lui écrire, en effet, je ne reçus plus de réponse" (Le grand Meaulnes). O sea: resultó inútil escribirle una y otra vez: no recibí respuesta.

No es cosa ya de fiarse, y debemos por nuestra cuenta revisar el texto que leyó Guillermo de Torre sin llegar a corregir la primera y "abstrusa" versión que dio del comienzo de "Le Degré Zéro de l'écriture"; he aquí una expresión del final de esta obra:

—"...il (el escritor de la 'escritura' neutra) a beau créer un langage libre, en le lui renvoie fabriqué, car le luxe n'est jamais innocent".

O sea, por más que se empeñe en su creación pura —descargando de tradición la palabra, en cada instante creador del escribir— se la devuelven fabricada, porque el lujo no es nunca inocente. Un poco enigmática resulta esta última proposición causal: habría que traducir por el contexto de toda la obra; algo así como que lo excepcional lanzado a los ojos de los demás, obliga a una toma de posición y a reafirmar lo que cada uno es; como la presencia de Jesús entre los fariseos,

y luego la utilización de su nueva doctrina según el modo opresivo y desconcertante de los fanáticos mismos que vino a combatir.

Por eso es apasionante la exégesis de una obra, cuando vale. Y por eso no puede ser despachada mediante el "ex-abrupto" dictado por el prejuicio o el temor. Vamos a parafrasear el pasaje de Roland Barthes, porque, a diferencia de Guillermo de Torre, creemos saber qué es lo que dice, y diciéndolo con toda claridad, desde el conjunto de la obra. Modificaremos el texto francés de la Edición Gonthier, en su comienzo, como advertimos, no por enmendar la plana al autor —¡hasta ahí podían llegar las cosas!—, sino porque este Intermedio en nuestro trabajo es un ejercicio escolar que nos permitimos, lo mismo que los pintores incluían un jirón de lo cotidiano mediante el trozo de papel de periódico que pegaban —"un collage"— en el lienzo. Como respaldo, una cita:

—“Le pilote, ayant atterri, retrouve le pilote du courrier d'Europe, adossé contre son avion, les mains dans les poches” (Antoine de Saint-Exupéry, “Vol de Nuit”, París, Gallimard, 1964, pág. 175). “El piloto, habiendo aterrizado, etc”.

Hasta aquí la NOTA.

Y ahora nuestro texto:

“La ‘escritura’, habiendo así atravesado por todos los estadios de una solidificación progresiva, a saber: ser primero objeto de una contemplación narcisista como en el caso de Chateau-

briand, después objeto de una labor artesana minuciosa como en Flaubert, y finalmente, destruida (Mallarmé); alcanza a vivir hoy un último avatar, la ausencia. Porque en estas escrituras neutras, llamadas aquí 'el grado cero de la escritura' se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación respecto de la tradición obstaculizadora; junto con la imposibilidad de permanecer fiel a este propósito ya que, con el tiempo, se vuelven clásicas de sí mismas— y ello tanto en el proceso de su desarrollo, como al hacerse legado permanente del grupo social—. Todo ocurre como si la Literatura, teniendo desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, encontrara en ello mayor pureza que en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de este sueño órfico: un escritor sin Literatura. Claro, que como en el mito de Orfeo, este avatar purificador no tendrá éxito: el escritor hará literatura, es decir, decantará modos y formas de expresión; así Orfeo miró hacia atrás y malogró su destino, o quizá quedó en la forma fracasada propia de todo existir concreto. Nada es puro sino como proyecto”.

Poco nos queda por decir, para terminar este intermedio anecdótico y escolar.

Que si Guillermo de Torre no vio el contenido del texto de Barthes, quizá fuera porque iba dispuesto a interpretarlo mal. En su labor histórica y crítica, eso es frecuente. Y ello aun cuando percibe con claridad los he-

chos, cómo en el caso de los estudios de 1941 y de 1947 sobre Picasso, al que conoció personalmente en París. El Picasso cubista, el Picasso de las veleidades de escritor, y el Picasso del cuadro sobre Guernica, sí fue comprendido por Guillermo de Torre. Pero, ¿qué es Picasso sino el permanente umbral de la pintura? ¿Qué, sino iniciar cada vez que toma el pincel la aventura entera de la pintura? Una película hay sobre la mirada de Picasso siempre nueva; otra sobre el misterio de Picasso, que ilustra bien sobre esa actitud de grado cero, que él representa como ninguna, en la plástica. La película sigue el proceso de la pintura sobre el lienzo: van surgiendo formas, que cuando creemos que acceden a la perfección buscada, Picasso las transforma en otra cosa ante la mirada atónita del espectador. Todo, tanto en el lienzo como en los poemas —algunos publicados en "Cahiers d'art" (1935)—, se organiza, o mejor se desorganiza, como dice Torre, "con arreglo a una perspectiva nueva, peculiarmente picassiana". En el estudio "Picasso, escritor", de 1947, recogido en el volumen intitulado "La aventura y el orden", 2ª edición, Buenos Aires, Losada, 1960, el crítico afirma que Picasso nada quiere tener de común con la "literatura". Entonces, si conoce el fenómeno, porque además Torre es historiador de las literaturas de vanguardia, y conoció de cerca los movimientos innovadores del siglo, ¿cómo es incapaz de interpretar bien a Barthes?

Afortunadamente, Picasso desistió: sus páginas poéticas iban a ser un pot-pourri de cosas, siendo así que también en el grado cero de la creación literaria, el lenguaje debe ser respetado. El lenguaje heredado implica ya una construcción de lo real —tesis de Cassirer, en la que no podemos detenernos—, que es la condición de la exis-

tencia humana: si nos privaran de esa herencia, sería imposible organizar una vida interior, y el hombre moriría. Con mayor razón, el artista literario precisa de una materia prima: como dice Spranger, "homo aestheticus" es el que "transforma todas sus impresiones en expresiones". El escritor se expresa por medio de la palabra.

ALEJANDRO MENDOZA ORELLANA

“¿UNO O DOS FONEMAS?”

1. Siguiendo el tan conocido método para la descripción fonológica, el de la CONMUTACION (1), aceptado por diferentes escuelas lingüísticas y la mayoría de autores estructuralistas (N. S. Troubetzkoy, A. Martinet, R. Jakobson, L. Hjelmslev, J. Verguin, L. Bloomfield y otros), se ha logrado establecer satisfactoria e irrefutablemente el inventario de los fonemas de una lengua dada.

2. En la descripción que hemos hecho de los fonemas del quichua del Ecuador (Cf. nota 1, f), creemos haber demostrado suficientemente que /ch/ (2) es uno de los fonemas que forman el sistema fonológico de dicha lengua. Resumimos a continuación, brevemente, mediante la ejemplificación de algunas oposiciones:

- 2.1. ch/p: chupu / pupu (forúnculo/ombligo)
ch/m: changa / manga (pierna/olla)
ch/t: kuchi / kuti (cerdo/vez)

ch/n: kucha / kuna (laguna/dar)
 ch/r: kachi / kari (sal/varón)
 ch/s: chuchu / suchu (seno/cojo)
 ch/sh: chajana / shajana (llegar/parar)
 china / shina (india joven/así)
 luKchina / luKshina (sacar/salir)
 ch/zh: churu / zhuru (caracol/violento)
 wichi / wizhi (cazuela/tizón)
 kucha / kuzha (laguna/nido)
 ch/j: puchu / puju (sobra/neblina)
 ch/l: luchu / luju (desnudo/tierno)
 ch/k: chipu / kipu (saltamontes/nudo)
 ch/g: kaNcha / kanga (cerramiento / (él) será)
 ch/x: chumbi/xumbi (faja/sudor)

2.11. Las oposiciones que acabamos de presentar nos bastan para demostrar que, puesto que la realización de **ch** es capaz de oponer semánticamente dos lexemas de los cuales el segundo se diferencia del primero por tener en el mismo contexto (lugar que ocupa en la cadena hablada) una realización diferente a la de **ch**

(Cf. **chupu** : forúnculo
 | |
 pupu : ombligo),

ch tiene una función distintiva en el sistema de la lengua quichua o, lo que es lo mismo, que es un fonema.

3. Ahora bien, el problema inmediato e importante que se nos presenta es el de saber si, efectivamente, /**ch**/ es un sólo fonema o está constituido de dos fonemas. Se

trata, en otros términos, del problema monofonemático o polifonemático de una realización, problema que tanto interesaba resolver no sólo a Troubetzkoy sino también a André Martinet y a otros fonólogos (3).

3.1. No creemos necesario exponer nuevamente lo que en forma tan clara y lúcida nos expone A. Martinet (Cf. nota 3, b); el lector puede apreciar la doctrina del insigne lingüista francés en la traducción ya existente en la Editorial Gredos. Por consiguiente, abordaremos directamente el problema.

3.2. Muchos fonólogos estiman que /ch/ es un fonema constituido de dos realizaciones diferentes: la una como una oclusiva parecida o igual a [t], la otra como una fricativa del mismo orden que [sh]. Según las lenguas, esta doble realización es considerada como un solo fonema o como dos fonemas diferentes. En el quichua, nos parece más conforme a la realidad lingüística y al sistema de esta lengua considerar /ch/ como un solo fonema, y de hecho lo hemos considerado como tal hasta ahora. Es, pues, necesario justificar nuestro parecer.

3.21. Según A. Martinet, fonológicamente, la práctica de la conmutación es la que nos ayuda a resolver el problema del valor monofonemático o bifonemático de tal o cual realización fónica. En lo que concierne al fonema quichua que nos ocupa por el momento, podemos hacer las siguientes consideraciones:

a) Sea el lexema quichua /churu/ o /tshuru/ "caracol" (nosotros aceptamos por el momento, por método, que /tsh/ o /ch/ tiene un valor bifonemático). Si quere-

mos realizar la conmutación de /t/ o de /sh/ con otro fonema del sistema, constataremos que ello es imposible puesto que en quichua no son posibles formas tales como */truru/, */tkuru/ */tmuru/, etc. Pero, puesto que “la conmutación con cero es perfectamente válida” (4), podemos conmutar estos “fonemas” con cero. Así, pues, si en /tshuru/ oponemos t/cero, tendremos los siguientes pares mínimos:

- (t)shuru / zhuru “violento”
- ” / ruru “huevo”
- ” / kuru “gusano”
- ” / turu “lodo”, etc., etc.

Si realizamos ahora la conmutación oponiendo sh/cero, tendremos los siguientes pares:

- t(sh)uru / shuru (cesta tosca, hecha de varas flexibles, para transportar frutas)
- ” / muru “grano, fruto”
- ” / puru “cosa hueca o vacía”, etc., etc.

N.B. Para nuestra exposición nos basta oponer el primer par mínimo de cada caso, puesto que allí oponemos los fonemas más emparentados con /ch/ desde el punto de vista articulatorio.

b) Tomemos ahora el lexema /kutshi/ “cerdo”. Si hacemos conmutar /t/ o /sh/ con cero tendremos los siguientes pares:

ku(t)shi = /kushi/ "alegre", "feliz" / kuri "oro"
 " / kuti "vez"
 " / kusi "ágil", etc.

kut(sh)i = /kuti/ "vez" / kushi "alegre", "feliz"
 " / kuri "oro", etc.

Parece, pues, que desde el punto de vista de la conmutación, puesto que esta es posible con cero, podemos, sin temor de caer en error, aceptar que el complejo que provisionalmente hemos aceptado como bifonemático es, efectivamente, bifonemático.

Vamos ahora a justificar nuestro rechazo u oposición a esta interpretación bifonemática de /ch/, sin negar, sin embargo, las ventajas que presenta la conmutación cuando se trata de probar en otras lenguas el valor mono o polifonemático de una realización determinada.

c) Sean los lexemas /katshka/ "tanto", "tan" y /pitshka/ "cinco". Si hacemos conmutar la /t/ o la /sh/ de estos lexemas con cero (la conmutación con otro fonema no es posible en quichua) tendremos pares como

*/katka/ o */kashka/ /v/ /karka/ "(él) fue"
 */pitka/ o */pishka/ /v/ /pirka/ "piedra", "muro"

Pero esta conmutación no es válida porque las formas */katka/, */kashka/, */pitka/ y */pishka/ no son posibles en quichua o, al menos, no sirven para establecer oposiciones semánticas o distintivas. En otras palabras, ninguna conmutación es posible en todos los lexemas en

donde el complejo /tsh/ va seguido de /k/. Podemos concluir, entonces (y ahora citamos a André Martinet), que "sí, en una posición dada, la conmutación no es posible (en este caso en posición mediana), tendremos un solo fonema, y no hay ninguna razón para no considerar la solución como válida en otro lugar" (5). De hecho, la |t| del grupo |tsh| no tiene, en sí misma, dentro de este contexto, ninguna pertinencia fonológica; su presencia está automáticamente determinada por aquella de |sh|. Del mismo modo, la presencia de |sh| está automáticamente determinada por aquella de |t|.

3.22. Pero hay otras razones de orden puramente lingüístico que nos llevan a la misma conclusión. En efecto, el conjunto fonemático /chk/ da en la pronunciación normal |chik|: /pichka/ = |'pichika|, /machka/ = |'machika|, etc. Si /ch/ fuera igual a /t/ + /sh/, implicaría que, en el contexto considerado, es el conjunto /shk/ el que determina la aparición de la |i| parásita o intermediaria de |'pichika|. Pero esto es falso porque la combinación /shk/ en |mishki| = /mishki/ "azúcar", "azucarado", |muchashka| = /muchashka/ "besado", etc., es netamente realizada y se distingue bien de las otras realizaciones. Luego tal combinación no condiciona la aparición del sonido intermediario |i|. Seguido de /k/, el complejo /tsh/, en tanto fonema único, es, pues, la sola causa de la aparición de este sonido parásito.

3.23. Por otra parte, cuando /ch/ está seguido de /k/ se realiza a veces como /sh/ y, consiguientemente, hay neutralización de la oposición ch/sh. Si aceptamos el valor bifonemático de /ch/ debemos preguntarnos cómo es

posible tal neutralización. ¿Se hace ésta con uno de los dos "fonemas" o con todo el conjunto? Es claro que la neutralización sólo con /t/ no es posible, si no ¿que pasaría con /sh/? La neutralización con sólo /sh/ es igualmente imposible puesto que se trataría del mismo fonema y porque, además, la desaparición de /t/ no podría ser justificada. En consecuencia, para que la neutralización constatada tenga una explicación válida no nos queda sino aceptar el valor monofonemático de /ch/. No podemos, pues, aceptar ni hablar de neutralización de la oposición ch/sh si no aceptamos el valor monofonemático del fonema que nos ocupa puesto que la neutralización supone la ausencia de oposición entre dos fonemas en un contexto o en una estructura similar determinados.

3.24. La neutralización de la que acabamos de hablar tiene lugar cada vez que /ch/ va seguido de /k/. /k/ ocupa el primer lugar dentro del marco silábico; /ch/ ocupa, en consecuencia, el último lugar en la sílaba precedente. Podemos completar la descripción de la neutralización de la oposición ch/sh diciendo que ella se produce cuando /ch/ se encuentra en final de sílaba y precede a /k/. Ahora bien, en quichua, las únicas sucesiones de fonemas, aceptadas dentro del marco silábico (muy poco numerosas y, por otra parte, siempre en el interior de palabra) están constituidas por las combinaciones /gl/, /pl/, /br/ y /pr/. Por otro lado, hemos constatado que, salvo en las combinaciones que acabamos de enumerar, en quichua una sílaba lleva siempre un fonema vocálico y que este fonema se encuentra antes o después de una consonante o entre dos consonantes, pero nunca después de dos o más consonantes sucesivas. Si aceptamos que /ch/

es bifonemático, es decir igual a /t/ + /sh/. estamos también obligados a aceptar cosas tan contradictorias, en el sistema fonológico quichua, como las siguientes:

a) Una nueva sucesión consonántica en el marco silábico: la sucesión /vocal + t + sh/ dentro de la cual la segunda consonante, /sh/, no tiene el soporte vocálico característico de la sílaba quichua. De esta manera, la sílaba /katsh-/ de /katshka/ "tanto", "tan" o la sílaba /atsh / de /atshka/ "mucho", etc. estarían cerradas por dos consonantes; pero esto no existe en sistema fonológico quichua.

b) La sucesión de dos fonemas consonánticos en posición inicial de lexema, ya que /tsh/ se encuentra en inicial absoluta. Pero, en quichua, no hemos constatado la existencia de ninguna sucesión consonántica en inicial absoluta. Si a pesar de esto, tal sucesión fuera posible, tendríamos que aceptar también que /t/, solo, forma una sílaba porque, como dijimos arriba, en quichua la vocal de una sílaba no se encuentra sino antes o después de una consonante o entre dos consonantes, y esto ocurre también en posición inicial, con mayor razón. En consecuencia, el fonema /a/, por ejemplo, de /tshaka/ "puente" forma sílaba (si se acepta /tsh/ como bifonemático) solamente con /sh/, mientras que /t/ quedaría, solo, con un estatuto a la vez fonemático y silábico. Pero decir esto está en contradicción con el sistema de la lengua quichua.

c) Si retomamos el lexema /kutshi/ "cerdo" y si aceptamos el carácter bifonemático de /tsh/ o /ch/, no podemos captar bien el corte silábico. En efecto, podríamos

córtar este lexema sea en tres sílabas, de las cuales una no estaría conformada sino por una sola consonante */ku-t-shi/, sea en dos sílabas: */kut-shi/o/ku-tshi/. El primer corte no es posible por las razones indicadas en b); el segundo, tampoco porque cuando /t/ se encuentra en final de sílaba no puede estar seguido sino de los fonemas consonánticos /k/ o /s/ y nunca de /sh/. Para que el tercer corte sea posible o aceptable, es necesario considerar /tsh/ como un solo fonema: es la solución que proponemos como la más válida y la que está de acuerdo con el sistema de la lengua quichua.

d) En el lexema /katshka/ "tan", "tanto", los siguientes cortes silábicos serían posibles */ka-t-sh-ka/, */kat-sh-ka/, */ka-t-shka/, */kat-shka/, */ka-tshka/ y katsh-ka/. Los tres primeros cortes no son aceptables porque nos encontramos frente al caso en que una consonante sola forma sílaba, lo que hemos refutado en b). El cuarto corte se asemeja a aquel de */kut-shi/ que hemos rechazado en c). El quinto, supone la aceptación de tres fonemas sucesivos dentro del marco silábico (si aceptamos el carácter bifonemático del fonema que tratamos) o de dos consonantes en inicial de sílaba (si aceptamos /tsh/ como un solo fonema); lo cual, como hemos visto a lo largo de 3.24., no es posible. No nos queda sino aceptar el último corte que supone el valor monofonemático del complejo que estudiamos, cosa que está de acuerdo con la estructura fonemática del quichua.

3.25. Para finalizar, podemos servirnos de un criterio puramente articulatorio que nos ayudará a justificar más nuestra posición frente a /ch/. En efecto, no creemos que en /ch/ haya una realización parecida a /t/ ni

una realización igual a |sh|, ni siquiera que exista una doble realización. Quienes estamos habituados a utilizar este fonema, su realización la captamos como única. Según los hábitos articulatorios este fonema puede ser realizado:

a) Con la punta de la lengua contra los alveolos de los dientes inferiores (en |t| se trata de los dientes superiores) y el dorso contra el paladar duro cerrando más o menos bruscamente el paso de la columna de aire (en |sh| no hay cierre brusco), lo que da el carácter semi-oclusivo de /ch/. Pero todo esto se hace simultáneamente y la duración de la realización de /ch/ no sobrepasa la duración normal de aquella de los otros fonemas del quichua. Si hubiera las dos fases, /t/ primero y luego /sh/, el tiempo empleado en esta articulación fuera el doble del necesario para cualquier otro fonema: esto no ocurre, repetimos.

b) Este fonema puede también ser articulado con la punta de la lengua contra los alveolos de los dientes superiores (o incluso contra los dientes) al tiempo que el dorso toca la región prepalatal. El contacto establecido entre el dorso de la lengua y la región prepalatal da al fonema el carácter semi-oclusivo mientras que la cavidad obtenida entre la punta de la lengua y el dorso permite la salida de la columna de aire, acompañada de aquello que los fonetistas españoles llaman "rehilamiento". Todos estos movimientos son simultáneos y, repetimos una vez más, la duración de la realización de /ch/ no sobrepasa la duración normal de aquella de los otros fonemas del quichua.

No sucede lo mismo cuando se quiere realizar /t/ y /sh/ como un complejo único. Podemos afirmar, pues, que, desde el punto de vista articulatorio, /ch/ se realiza como un solo fonema cuya duración no sobrepasa a aquella de los otros fonemas normalmente realizados.

3.26. Podemos concluir que, desde el punto de vista de la conmutación, /ch/ tiene un valor bifonemático mientras que desde el punto de vista combinatorio y articulatorio se trata de un solo fonema.

Acogemos la segunda interpretación porque presenta las siguientes ventajas: 1) hace posible la oposición de /ch/ con los otros fonemas, cuando /ch/ aparece en final de sílaba y precede a /k/. Al contrario, si se le considera como bifonemático, ninguno de los constituyentes del complejo puede conmutar con otro fonema ni con cero; 2) nuestra interpretación explica suficientemente el caso de la neutralización ch/sh; 3) interpretar la realización del complejo /tsh/ (si realmente existe dicho complejo en el sentido en el que sostienen André Martinet y otros fonólogos) como monofonemática, es explicar la aparición de la |i| parásita entre /ch/ y /k/, lo cual no es posible, como hemos visto en 3.22, si dicho complejo se lo interpreta como bifonemático; 4) La interpretación monofonemática da mejor cuenta de la combinación de los fonemas del quichua del Ecuador que no acepta la sucesión de dos consonantes en posición inicial absoluta y dentro del marco silábico (salvo los casos precisados en 3.24); 5) esta interpretación no sólo facilita sino que precisa la determinación del corte silábico del sistema de la lengua que comentamos; 6) si se acepta el valor bifonemático de /ch/, todos los casos en que este complejo en-

tra en combinación con otros fonemas, así como también todos los casos de sucesión de dos o más fonemas consonánticos (en inicial o en el interior de palabra) serían de considerarse como excepciones; nuestra interpretación, por el contrario, hace posible toda explicación sin salirse de la norma lingüística (frecuencia) que impone el sistema fonológico quichua y evita el tener que presentar excepciones a cada paso, excepciones que no son necesarias ni convenientes; lo mismo sucede en los casos de neutralización, de la aparición del sonido parásito entre /ch/ y /k/, etc.; 7) finalmente, la interpretación monofonemática corresponde mejor a la realidad fisiológica y a la realización lingüística que la interpretación bifonemática.

3.27. Al terminar esta exposición, una pregunta se nos impone: ¿la técnica de la conmutación válida, ciertamente, para la determinación de los fonemas de una lengua es suficiente para explicar el valor monofonemático o bifonemático de una realización, como afirma Martinet, o será necesario acogerse a las reglas que nos da Troubetzkoy en sus "Principios de Fonología", o, finalmente, no será más bien necesario tentar otro método para la interpretación en cuestión si tampoco dichas reglas son suficientes como parece afirmar el eminente lingüista francés?

NOTAS:

- (1) Cf., entre otros, los siguientes autores:
- a) Troubetzkoy, N. S., "Principes de Phonologie" traduits par J. Cantineau. Paris, Klincksieck, 1967.
 - b) Martinet, André, "Description phonologique (La) avec

aplicación au parler franco-provençal d'Hauteville (Savoie)". Paris, Minard, 1956.

- c) Verguin, Joseph, "Le Malais. Essai d'analyse fonctionnelle et structurale". Paris, Mouton & Co., 1967.
- d) Bloomfield, Leonard, "Le langage", traduit de l'américain par Janick Gazio. Paris, Payot, 1970.
- e) Gleason, H. A., "Introduction à la linguistique", trad. par Françoise Dubois-Charlier. Paris, Larousse, 1969.
- f) Mendoza, Alejandro, "Essai de description phonologique du quichua de l'Equateur (Thèse pour le Doctorat d'Université). Toulouse, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1970.
- g) Alarcos Llorach, Emilio, "Fonología Española", 3a. ed. Madrid, Gredos, 1961. Etc.

(2) La falta de caracteres adecuados para la transcripción fonética o fonológica, nos obliga a hacer las siguientes sustituciones:

∇
C sustitúimos por ch

∇
Z " " zh

∇
Λ " " | ("l" más larga)

∇
S " " sh

Los corchetes " " | |

Por la misma razón, nuestra transcripción fonética no puede emplear todos los signos diacríticos que convendrían en cada caso. Nos permitimos, pues, presentar una transcripción un tanto amplia, no circunscrita a detalles mínimos.

(3) Cf. al respecto:

- a) Troubetzkoy, op. cit. págs. 57-68.
- b) Martinet, André, "Linguistique Synchronique (La).

Etudes et recherches", 2a. ed., cap. IV Paris, Presses
Universitaires de France, 1968.

- c) Petrovici, E., "Un ou deux phonèmes?" y Rosseti, A.,
"Sur la règle de la commutation en phonologie", ar-
tículos incluidos en Revue de linguistique, T. VIII,
N° 1, 1963, págs. 17-18 y 19-21, respectivamente.

(4) Cf. nota 3, b).

(5) Cf. nota 1, b), 3-24.

EFRAIN JARA IDROVO

BALADA DE LA HIJA Y LAS PROFUNDAS
EVIDENCIAS

I

El gozo de la luz se hace manzana;
el sueño de la tierra, hierba trémula;
lo más lento del aire se hace nube,
lo más ágil del agua, pez o espuma.

Lo más áureo del sol prende la espiga,
lo más triste del cielo cae en lluvia,
lo más raudo del viento cuaja en pájaro;
lo más sueño del hombre, en canto, en hijo...

¡Oh sueño de mis sueños, Hija Amada,
alboroto de mi alma, flor surgida
entre tantos escombros de la sangre!
¡Pequeña uña rabiosa de la vida!

Me redimes del tiempo, luminosa
arteria del diamante o del lucero.
Antes de ti, el bosque, el prado, el río;
después, el corazón, de nuevo el bosque..

No hay antes ni después: sólo este júbilo
detenido en tus ojos para siempre.
¿Qué pudo suceder antes de tu alma
o advenir después de tu sonrisa?

II

¡Cuánto tardaste, amor, en devolverme
la soledad gastada a manos llenas!
Monedas de pasión nunca extraviadas,
en mi canto tornáis, multiplicadas.

¿En dónde está la espina de mi infancia,
la luz de junio sobre los nogales,
el ardor del torrente, la oxidada
cimbra que en la humedad tensan las ranas?

¿En dónde están: mi corazón cansado
de tanto amar a los desposeídos,
las grandes pausas de abandono y muerte
frente al total silencio de los astros?

¿Qué se hicieron los días en que el vino
fundó la realidad con los fantasmas,
la ola de redención de la belleza
que rescató los despojos de los sueños?

¿Qué se hizo la mar, su piel violenta
la agitación del ser cumpliendo, insomne?
¿Qué fue de la conciencia empecinada
en oponerse al mundo, que es su imagen?

III

El ser retorna al ser. Nada se pierde.
Lo más leve del fuego esplende en llama.
Lo más denso del rayo nutre el trueno;
lo más puro del alma, el polvo, el tiempo...

Lo más frágil del alba quiebra en trino;
lo más pobre del pobre, en la ternura.
Lo más blando del ave adensa el nido.
Lo profundo del hombre se hace canto...

En dar brillo y aroma a los rosales
gasté muchas sandalias y veranos;
en otorgar murmullo a los arroyos,
rumor del corazón, flema del alma.

Todo iniciaba en mí su resonancia.
Cobrando oscuridad, como la noche
para el hilván de las constelaciones;
se apagaba mi ser, y el mundo ardía...

Nada es gratuito, si algo es verdadero.
No cuestan sólo el pan y las camisas:
más caro es el balido del cordero,
la luz del alba, de nuevo, en la ventana...

IV

En mí fue dispersión, Niña Preciosa,
lo que tu sangre aquieta y eslabona
la redondez del fruto no recuerda,
la oscura agitación de las raíces.

Desde mis arboledas, como un himno,
el rumor de tus venas se expandía.
Mi alma soñaba a tu alma, como el viento
su nudo de palomas desatado.

Eres yo y más que yo: eres la espuma
que torna a la inconstancia de la ola;
el desmoronamiento del aroma,
devuelto a la cantera de la rosa.

Eres yo y más que yo: en ti regresa
el bosque a ser puñado de semillas;
retornan las madejas de la nube
al susurrante asombro de las aguas.

Te prolongo hacia ayer; tú me proyectas,
con la avidez del ala, hacia el futuro;
agotas tú mi ser y lo desbordas
en el presente puro de tus ojos...

V

¡Porque nada se gasta sin motivo!
Lo más dulce del trébol se hace abeja;

lo más terso del tacto, piel amada;
lo más arduo del alma, pensamiento.

Lo voluble del nardo huye en aroma;
lo tenaz de los huesos pacta en lágrimas;
lo más fresco del árbol se hace sombra;
lo ávido de la conciencia, el universo . . .

Quebrantos y alegría, anhelos, júbilo,
vuelven al corazón donde partieron.
Pero si alguien soñó o amó en la vida
los confines del mundo ha dilatado.

Ya no es el mundo el mismo: su armonía
con recientes acordes ha acrecido.
Si vuelve la cometa, es diferente:
torna empapada del rumor del cielo.

¡Oh esencia extraña del cundir humano:
vida que sólo es vida si es más vida!
¡Oh pura agilidad siempre en peligro,
efímera extensión, sombra del tiempo! . . .

VI

En hermosura y música regresa
tu imagen bienamada hasta mi pecho
de varón solitario, corroído
por el viento nocturno de la muerte.

Con sombra de paloma hice tu frente,
con peso de jazmín, tus leves manos.

El espectro del ciervo yo he creado
para que fulgurara en tus cabellos.

La oveja me devuelve la dulzura
con que aureolé su paz, para tus ojos.
Para tu voz, el río me repone
su manojó de venas disgregadas...

En tí rescato lo que di a la vida:
mi niñez aventada en las espinas;
mis años junto al mar, allá en las islas,
oyendo respirar, sordo, el planeta.

¡Hija mía, presagio de la dicha!,
no la felicidad, su anuncio sólo,
la intensa exaltación que la antecede
y que, por no advenida, jamás cesa...

VII

Nada fue inútil mientras destellaba.
Lo absorto de la piedra engendra el musgo.
Lo inmóvil de la altura se hace nieve;
el perfil de la brisa, mariposa.

Lo terco del sonido irradia en eco;
la plétora del ser, en sensaciones;
lo más voraz del alma enarca el sexo;
lo vano del recuerdo se hace olvido...

De queremas de mosca estamos hechos,
de obstinada pasión irremediable.

No venimos, no vamos, aquí estamos;
mientras anima el fuego, fulguramos.

Sólo el amor nos salva y justifica
la indolente crueldad de la existencia.
Sólo el amor y el canto nos reintegran
lo que dimos al mundo, dilatándolo.

¡Hija amada, burbuja de alegría!,
todo converge en ti y, acrecentado,
en tierra, en cielo, en aire, en mar, en fuego,
reposa en ti, salvado para siempre...

—1963—

PEDRO JORGE VERA

AVA Y LAS PALMAS

Era una capital con algo de todas. Tan solemne como el Londres imperial, tan refistolera como México no hay dos, tan alma criolla como la Reina del Plata, tan llena de campanas como Quito arrabal del cielo, tan suelta de huesos como el Quartier Latin. La vi y me arrebató con sus puertas en los cuatro puntos cardinales, sus vientos immaculados, sus chimeneas desafiantes, su río violento, sus suaves montes contiguos.

Escudriñé sus avenidas, fantaseé sobre sus edificios, acaricié su aire delgado y travieso, todo me complacía y mientras penetraba en su corazón multitudinario, dime a pensar que esa era mi ciudad, la "ciudad como yo" que quería Malaparte: mi biografía y mi retrato.

A nadie conocía aquí y para ofrecer mis géneros a los comerciantes de la plaza, esperaría hasta la mañana siguiente, que ya el reloj indicaba las veinte horas. Pero —locuaz y comunicativo como soy— tan pronto llegué al hotel, traté de armar charla con el changador, con el re-

cepcionista, con el camarero. Todos me respondieron con una cortesía convencional y fría, sin el calor que yo esperaba de esta ciudad reencontrada. Por alguna razón ignorada, sus gentes no se correspondían con su habitat.

—Hermosa su tierra —le dije al camarero, para adularlo.

Me clavó una mirada vacía.

—Sí, me gusta esta ciudad— insistí—. Me quedaría a vivir aquí.

No varió su mirada mortecina, pero logré arrancarle unas palabras.

—Si la viviera, terminaría muriendo de ella —dijo volviéndose y dejando la pieza, apresurado.

Sorprendido, me encogí de hombros y pasé al balcón, desde donde el espectáculo de la calle iluminada volvió a entusiasmarme. Ciudad palpitante, morir en tí ha de ser un renacimiento y si los hombres y mujeres que te poseen no captan tu esplendor, yo se los revelaré, colón repentino posesionado de tu misterio.

Me bañé y me cambié de ropa, para ir al encuentro del embrujo que presentí en esta mi nueva ciudad. Dejé el hotel sin obtener de sus empleados un ápice de calor humano, diciéndome que a esa condición de estirados peles eficientes los había reducido el turismo internacional. Caminé varias cuabras, reconfortado por el aire tibio que me penetraba por los poros, atisbando a los transeúntes, en mi empeño de establecer relación con alguien que me respondiera cordialmente y no como los rígidos y lejanos hombres del hotel, pero no encontré la coyuntura. Hasta compré cigarrillos que no fumo y un diario que no iba a leer y al hacerlo, intenté entablar conversación con los vendedores, ms fueron tan secas sus respuestas, que re-

nuncié a mi propósito. Mañana, mi actividad mercantil se encargaría de romper la muralla

Me detuve ante los carteles de un cine. Ava Gardner. No me interesó el nombre de la película: Ava Gardner bastaba. Contemplar dos horas su silueta maciza de yegua en celo eterno, era un bálsamo perfecto para mi soledad errante. Toda mi adolescencia cercana estuvo acosada por su imagen y fue evocando su desnudez inaccesible, como descubrí el amor señero.

Cuando entré, la sala estaba casi llena. A duras penas, logré instalarme entre una señora esmirriada que apenas parecía media mujer y un joven vestido y cubierto de pelos a la manera que han dado en llamar hippie, quien conversaba animadamente con su compañera, vestida y peinada al mismo estilo. Incrustado entre estos seres extraños que no me prestaron la menor atención, yo seguía tan solitario como antes, pero ya llegaría Ava la fabulosa. Ava la vivificante, Ava la antisoleidad.

Al fin cesó la música y suavemente fuimos entrando en la penumbra, mientras en el ecran aparecieron sucesivamente cortos de propaganda: Cigarrillos Lark para fumadores de todos los sexos. Vigile en Iberia y no tendrá miedo a nada. Consuma Chicléis y olvídense del hambue.

Ahora sí, Ava. Me acomodé en mi butaca para encontrarme a plenitud en el instante grandioso de su advenimiento, lamentando que mi vecina fuera la antítesis de la reina ambicionada.

Y he aquí que la pantalla nos presenta un conjunto familiar: el Jefe del Estado —un vejete deslustrado y esquelético— con su dignísima esposa y sus gallardos descendientes. Y tan pronto aparece aquél, cinco, seis silbidos interrumpen el ceremonial y si cesan ante la señora

y los jóvenes, se convierten en estruendo cuando reaparece el Benemérito, ahora en el despacho oficial, sentado a su escritorio, firmando papeles y papeles y mirándonos cordialmente de rato en rato. Y percibo que los hippies de mi derecha son de los más bulliciosos y veo asombrado que, seguramente por no saber silbar, la mujercita de mi izquierda emite espantosos sonidos guturales. (¡Oh Ava, qué es de tu realidad embriagadora?)

Súbitamente se encendieron las luces y la bullanga cesó como por encanto, haciéndose muy difícil establecer quiénes fueron sus autores. (Y Ava era sólo mi personal quimera). Entonces, los altoparlantes lanzaron una enérgica amenaza:

Ante el insólito hecho antidemocrático que acaba de producirse, se previene que si se repite esta falta de respeto al Excelentísimo Benemérito, los responsables — que ya han sido identificados — serán severamente sancionados.

Silencio, oscurecimiento paulatino, la figura del Benemérito en el telón, y nuevamente la silbatina, esta vez mayor — quizás unánime de no haberme mantenido yo en silencio —, acompañada de algunos gritos airados: “¡Abajo el Dictador! ¡Muera el Loco! ¡Viejo de mierda!

Iluminación, silencio, anuncio de los altavoces:

Ante la inadmisibles repetición de una conducta antisocial por parte de unos pocos concurrentes, el documental sobre la vida pública y privada del Excelentísimo Benemérito, se pasará con las luces encendidas, a fin de sorprender infraganti a los contumaces perturbadores del orden, quienes serán castigados como traidores a la Patria.

Proseguía el silencio, se encendió la pantalla y otra vez el Benemérito con su respetable familia (cuando debería

estar ya allí Ava, Dios mío), pero ni un silbido se escuchó hasta que el nos sonrió desde su escritorio y un grito estentóreo ¡muera el Tirano! apagó la voz del narrador.

Se suspendió la proyección y durante unos minutos no hubo más sonido que los cuchicheos de los espectadores, inclusive de mis hippies, que no podían ocultar su entusiasmo. Unas pocas personas se levantaron en evidente disposición de abandonar el recinto, pero apenas habían salido, regresaron empujadas por corpulentos policías que blandían amenazadoramente sus bastones y que obligaron a retornar también a quienes no alcanzaron a evacuar la sala. No habían terminado su faena los guardianes cuando volvieron a funcionar los altavoces:

La Dirección de Seguridad Política informa que la ofensa reiterada al Excelentísimo Benemérito y a su respetable familia, va a ser castigada con palmas obligatorias de toda la concurrencia. Volverá a proyectarse el documental y todos los presentes tienen necesariamente que aplaudir cada vez que se escuche el pito policial y dejar de hacerlo cuando se repita la misma señal. Quienes no obedezcan serán reducidos inmediatamente a prisión.

Aplaudí antes de que sonara el pito, porque así contribuía a la más pronta aparición de Ava, pero me paralicé al escuchar cerca de mí un vozarrón: "¿Está sabotearlo? ¡Aplaudir sólo cuando se ordene!" Me quedé muy quieto hasta que sonó el pito y simultáneamente con los demás espectadores, aplaudí gozoso, frenéticamente, rabiósamente, todo fuera por Ava. Hubo, sin duda, excepciones, porque los policías sacaron a empujones a unos cuantos, y también a mi enclenque vecina, que por resistirse, fue llevada en brazos como se lleva a una guagua.

El incidente determinó que se interrumpiera la exhi-

bición, para reponerla (¡y Ava cada vez más lejana!) desde el principio y consagrarnos a aplaudir. Palmas al terminar la comparecencia de la familia gobernante, ahora sin una sola excepción, porque allí estaban los policías con ojos en las manos, ojos en el pecho, ojos en la espalda. Palmas cuando el Benemérito nos sonrió amorosamente tras de su escritorio. Palmas cuando el gran hombre inauguraba un puentecito sobre un río de tres metros de ancho. Palmas al jugar con sus nietecitos. Inmediatamente, palmas porque el padre de la Patria expresaba nuevamente su amor por la infancia, ahora suspendiendo y sacudiendo a un niño campesino. Palmas porque el ilustre repúblico paseaba en carro descubierto durante unas festividades de provincia. Palmas en su día onomástico porque sus ministros y otros cortesanos bebían champán con él. Palmas si concurrió a un te deum por la fiesta nacional, si recibió las cartas credenciales del embajador de las antípodas, si —otra vez rodeado de su familia— presenció en el televisor un viaje a la Luna, si felicitó calurosamente al Jefe de la Guardia Nacional por la heroica hazaña de derrotar a cuarenta estudiantes desarmados, si se entrevistó con las Hijas de María...

Ya no recuerdo los pitos, ya no recuerdo los aplausos. Sólo sé que aplaudimos más de veinte veces, tan pronto sonaba el silbato compulsivo. Y una vez más: cuando la palabra FIN se proyectó sobre el telón, la mayoría por ser consecuente con su actitud, yo porque estaba próximo el arribo de Ava.

Pero nuevamente los parlantes:

La Dirección de Seguridad Política considera que la ofensa inferida al Excelentísimo Benemérito y a su augusta familia exige el castigo y la reparación condignos.

En consecuencia, va a seguirse pasando el documental sobre la vida pública y privada del Benemérito y queda obligada la concurrencia a seguir aplaudiendo de acuerdo con el silbato.

En vez de la mágica Ava, el aojador Benemérito. No Ava la prodigiosa sino el Jefe rutinario. Ava portentosa suplantada por el gobernante maléfico. El ensueño y la pesadilla, el amor y el odio, la nube y el lodo, la bella y la bestia...

Así, durante cuatro, cinco horas interminables. Y el silbato horroroso sonando como anatema incontenible. Y las manos chocándose a su conjuro, al comienzo de acuerdo con el pito, después sin orden ni concierto, aplaudiendo siempre porque la abstención era un serio peligro, ardiendo hasta lo recóndito la piel de las palmas; y los dedos, y los carpos, y los metacarpos, y los antebrazos, doliendo hasta los huesos, hasta los hombros, hasta el pecho.

Al fin, los parlantes anunciaron:

Generosamente, la Dirección de Seguridad Política ha desuelto perdonar la horrenda falta cometida esta noche y va a ofrecerles el extraordinario filme de la refulgente estrella Ava Gardner.

Los brazos caídos, los ojos inyectados, la boca reseca, aún me reanimé al hechizo del nombre amado. Nada importaba lo pasado si ella iba a aparecer ante mí, en su esplendor de diosa moderna. Y en efecto, tras una lenta entrada en la oscuridad, brilló en la pantalla su nombre inmortal y espontáneamente mis brazos se alzaron para aplaudir la apoteosis de su salida a escena. Mas, cuando el monumento vivo se deslizó frente a mí, cubierto con un negligé transparente que dejaba traslucir toda su exótica geografía; el dolor y la fatiga me impidieron toda acción

¡y mis brazos cayeron a mis costados como ramas secas. Pero ante Ava —mi Dios, mi Corazón, mi Ser Supremo— no podía permanecer estático, mudo ante su magnificencia, insensible como un ciego, indiferente como un tarado. Entonces, irguiéndome me desgañité apasionadamente: ¡Ava, amor mío! Y como mi grito de homenaje fanático, fue un ronquido lúgubre, silbé melodiosamente, chillé estridentemente como lo hacía en la escuela, chillé a voz en cuello, bramé, rugí, vociferé.

Grité sin término y sin sentido y seguí gritando mientras dos policías me sacaron en vilo y me llevaron a la cárcel de esa ciudad tan hermosa, tan enajenante, tan hurraña y tan desdeñosa como Ava la divina.

FRANCISCO OLMEDO LL.

EL PROBLEMA DE LA FILOSOFIA LATINOAMERICANA

Posibilidad y existencia

La lectura de algunas obras sobre este tema, especialmente de Leopoldo Zea y de A. Salazar Bondy, nos ha movido a escribir estas consideraciones —un poco “in abstracto”—, como autoestímulo para ulteriores trabajos. No hay, pues, nada original; sólo un contacto con esta “*Quaestio disputata*”.

La pregunta por la posibilidad, o por la existencia de una filosofía latinoamericana hace tiempo que se repite. La obra del peruano A. Salazar Bondy, “¿Existe una filosofía de nuestra América?”, es la expresión de este reiterado preguntar, que tiene una doble vertiente: posibilidad y existencia. La duda de la posibilidad es una extraña realidad. El boliviano K. Mercado cree que a los latinoamericanos les falta capacidad para la filosofía.

La obra de L. Zea, "La Filosofía Americana como filosofía sin más", plantea el problema así:

"... La Europa que consideró que su destino, el destino de sus hombres, era hacer de su humanismo el arquetipo a alcanzar por todo ente que se le pudiera asemejar; esta Europa, lo mismo la cristiana que la moderna, al trascender los linderos de su geografía y tropezar con otros entes que parecían ser hombres, exigió a éstos que justificasen su supuesta humanidad... Nuestro filosofar en América empieza así como una polémica sobre la esencia de lo humano y la relación que pudiera tener esta esencia con los raros habitantes del continente descubierto, conquistado y colonizado.

En la polémica de Las Casas con Sepúlveda se inicia esa extraña filosofía que en el siglo XX se preguntará sobre si posee o no una filosofía".

La duda ofende; esto ocurre en el presente caso. Pero lo inconcebible es que, todavía hoy, algunos pueblos traten a las naciones de este continente como cosas, como instrumentos. Este pecado sobrepasa el límite de lo perdonable cuando se comete entre personas de un mismo pueblo, por el hecho de hallarse en distintos status sociales o grupos étnicos. Arnold Toynbee, en su "Estudio de la Historia", refiriéndose a los llamados indígenas, dice:

"... De hecho los vemos como parte de la flora y fauna local, y no como hombres con pasiones parejas a las nuestras; y viéndolos así como cosa infrahumana, nos sentimos con título para tratarlos como si no poseyeran los derechos humanos usuales".

Pero, ¿qué fundamento tiene este modo de pensar y de actuar? Ninguno, sin duda. Es curioso que los pueblos recurran a pruebas distintas cuando se esgrime la raza

cómo productor de civilizaciones. Unos creen que las pieles claras son signo de superioridad intelectual, exaltando así a los europeos sobre otras razas y a los nórdicos sobre otros europeos.

Otros, los japoneses, por ejemplo, emplean una prueba física diferente. "Ocurre —dice Toynbee— que los cuerpos de los japoneses están notablemente desprovistos de vello y que tienen como vecinos en su isla septentrional a una comunidad primitiva de un tipo muy diferente, un tipo físico no desemejante de aquel del europeo medio, llamado el 'aino peludo'. De un modo muy natural, pues, los japoneses asocian su falta de vello con la superioridad espiritual, y aunque su pretensión puede tener tan poco fundamento como nuestro alegato de la superioridad de las pieles claras, es superficialmente más plausible, pues el hombre desprovisto de vello, en cuanto carente de pelo, está ciertamente más alejado de su primo el mono". El tono un tanto irónico de este texto no necesita comentarios.

¿Acaso no tienen aplicación universal las afirmaciones de los filósofos sobre la naturaleza metafísica de todo hombre? El que algunos pueblos no hayan creado una filosofía similar a la occidental no es prueba de la ausencia del Logos en ellos. Si el Logos es una propiedad del hombre, debe estar presente en todos.

Por otra parte, la participación del Logos no se manifiesta siempre en forma sistemática. Los presocráticos, por ejemplo, se expresaron en un tono poético y casi mítico. Sin embargo, no dudamos de su calidad y profundidad filosóficas. La creación de grandes sistemas no es el único modo de hacer filosofía. Quizás, al contrario, la única forma de hacer filosofía, en la actualidad, sea renun-

ciando al sistema. Dice N. Hartmann que: "El tiempo de los sistemas e ismos ha pasado. Es cierto que aún viven algunos de ellos; pero se trata de una vida débil, de imitación. No es ahí donde se halla la auténtica filosofía de la época". Mientras la ciencia progresa a grandes saltos, la filosofía ha entrado en una fase de humildad, dejando la soberbia del sistema.

¿Significa esto que el hombre actual participa en menor grado del Logos o, más bien, que el hombre actual está más cerca del verdadero filosofar? La filosofía, con categorías y conceptualizaciones ambiciosamente estructuradas, es creación de los griegos. Pero también es filosofía —quizás en embrión— la actitud de un pueblo ante la vida, la manera de vivir, con lo que esto implica.

Según Zubiri, podemos decir que las cosas están en el mundo; los entes vivos son, y sólo el ente humano existe, es decir, emerge del mundo y de las cosas para conocerlas. El hombre, conciencia —de, está esencialmente abierto al mundo. Es ex-sistente. Se sostiene y realiza en este vivir en éxtasis, fuera de sí. El hombre es un ser en situación, está en un sitio. El hombre "tiene" el mundo. Este "tener" reviste la modalidad de su circunstancia. Como, además del contorno individual, existe un contorno social, podemos afirmar que cada grupo humano posee su peculiar visión e interpretación de la realidad. ¿Es esto filosofía? Creemos que sí, aunque en estado incoactivo e informal.

El filósofo argentino A. Korn dice que el epígrafe "Filosofía Argentina" puede provocar la sonrisa del lector. Afirma que toda colectividad humana unificada por sentimientos, intereses e ideales comunes está poseída por algunas ideas generales. "Pues si logramos —añade— de-

sentrañar estas ideas implícitas del devenir histórico hallaremos, por fuerza, una posición filosófica”.

Pero no es sólo esta filosofía implícita. Latinoamérica tiene ya en su gran creación literaria (grande por su cantidad y calidad) una filosofía que, como en algunos pensadores europeos, se ha expresado en forma asistemática, a través de la novela, teatro, diario, etc. También esta literatura es una reflexión sobre la existencia concreta del hombre de este continente. La expresión poética, en su más amplio sentido, no es “ilógica”

Finalmente, hay un pensamiento latinoamericano que, desde la atalaya de la gran filosofía occidental, mira hacia América y sus problemas. Vasconcelos, Mariátegui, Caso, Bello y otros ocupan un puesto en el mundo filosófico. A veces, ocurre con los sistemas lo que con los productos materiales: la cotización en el mercado internacional la imponen el poder, la propáganda o la moda. Podemos decir con J. Gaos que la negación de una filosofía latinoamericana es una falsedad y una injusticia.

Se dice que la filosofía tiene una universalidad de la que carecen los pensadores latinoamericanos. Podría responderse que la universalidad no siempre es indicio de riqueza y calidad. A veces, el pensamiento está sometido a la ley lógica de la extensión y comprensión de los conceptos. A mayor extensión (espacial) corresponde menor comprensión (más pobreza intelectual).

Además es difícil admitir lo de una filosofía universal. Cada pueblo ha hecho su peculiar filosofía. La renuncia del pensamiento moderno a la filosofía trascendental, en el sentido escolástico, es una muestra de que la filosofía no tiene pretensiones de universalidad. La hermenéutica heideggeriana del “Dasein”, el análisis marceliano de

determinadas experiencias subjetivas, la ontología fenomenológica de Sartre, ¿gozan de la auténtica universalidad que, a nuestro juicio, se caracteriza por "dar en el blanco" de la realidad humana y mundana? Ser para la muerte, náusea, absurdo, esperanza, trascendencia, etc., no son expresiones equivalentes y, sin embargo, todas se refieren al "mismo" hombre.

Estamos convencidos de que América se irá descubriendo a sí misma cada día más, y con ello ganará en riqueza filosófica. En esta tarea creadora, la asimilación de la filosofía occidental es un imperativo perenne. "El punto de arranque de una tradición filosófica —dice el mexicano Luis Villoro— no está en la especificidad o peculiaridad de un pensamiento, sino en la fuerza y hondura de su reflexión crítica. Por ello creo que la misión de las nuevas generaciones no ha de ser proponerse una filosofía 'original', sino lograr un tratamiento riguroso en filosofía y acceder a un pleno profesionalismo". Esta profesionalización requiere estudio y preparación seria, dejando la improvisación. El peligro de todos los pueblos, especialmente de los jóvenes, está en no abrirse al pensamiento universal. Nunca debe olvidarse que somos ciudadanos de todo el mundo. Salazar Bondy afirma que: "No basta querer alcanzar una verdad americana, sino tratar de alcanzar una verdad válida para todos los hombres . . . No hay que considerar lo americano como fin en sí mismo, sino como límite de un fin más amplio. De aquí la razón por la cual todo intento de hacer filosofía americana con la sola pretensión de que sea americana, tendrá que fracasar. Hay que intentar hacer pura y simplemente filosofía, que lo americano se dará por añadidura".

Indudablemente, si se hace filosofía en América, ten-

drá que ser americana, pues el filósofo reflexiona desde su situación. Cabalgando sobre el pasado, se podrá pensar el presente y decidirse el futuro. América Latina, como los demás pueblos, tiene su propia perspectiva y, desde ella, debe pensar la problemática de sus hombres y de los hombres en general. "Homo sum: humani nihil a me alienum puto". Soy hombre y nada humano me es extraño. Toda experiencia ajena puede servir. La originalidad del pensamiento no brota por generación espontánea. El boliviano G. Francovich afirma que: "Nuestra falta de personalidad no proviene sino de nuestra superficialidad... El día en que tengamos la verdadera cultura humana, nuestra personalidad brotará con una autenticidad perfecta y se diseñará el perfil de nuestra alma en sus más puros contornos".

Horizonte de la filosofía latinoamericana

L. Zea hace constar que algunos filósofos latinoamericanos "a partir de ciertas expresiones de lo humano, expuestas en la filosofía occidental", han elaborado su interpretación del hombre de América. Se refiere a Samuel Ramos, quien partiendo del vitalismo hace una descripción del hombre mexicano. Uranga ha hecho lo mismo a partir del existencialismo de Sartre. Ardao y Mayz Valenilla parten del historicismo y de Heidegger, para ofrecer una interpretación del hombre americano.

A nuestro juicio, el horizonte específico de la filosofía latinoamericana, en su "fieri", es el vitalismo. Con ello decimos que la categoría fundamental de este pensamiento es la vida. Un vitalismo que no es historicista, que no es nietzscheano ni bergsonian, ni quizás orteguiano, aunque se aproxime más a éste. El espíritu ibérico, presente

aquí con su sangre y su alma, es un foco de este vitalismo. El vitalismo, nota esencial de la filosofía española (recordemos a Séneca, Suárez, Unamuno, Ortega, etc.); nutre el pensamiento latinoamericano. El vitalismo de Latinoamérica brota —sobre la herencia ibérica— de su tierra, en la que la vida no sólo se vive, sino que “se siente”, se escucha en su apresurado latir. Pero este vitalismo no es puramente biológico. Es un vitalismo trascendente. Mira al hombre, a su vida. Pero no se clausura. Se religa y se vincula a lo trascendente. ¿No podríamos asociar este vitalismo al de Unamuno? Sin duda, la obra del pensador español puede proyectar mucha luz sobre el tema que tratamos. En un artículo “Sobre la filosofía española” plantea Unamuno una serie de cuestiones un tanto quijotescas, a primera vista, pero de gran significación. Dice Unamuno que “la filosofía es la visión total del Universo y de la vida a través de un temperamento étnico”. Más tarde en “Del sentimiento trágico de la vida”, escribiría algo similar: “La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida”...

Estas definiciones, por su amplitud, son una afirmación implícita de que todo pueblo tiene una filosofía, “manifiesta o velada”, como dice Unamuno. Refiriéndose al pueblo español, escribe: “... Pero, si la tiene, hasta ahora no se nos ha revelado, que yo sepa, sino fragmentariamente, en símbolos, en cantares, en decires, en obras literarias como *LÁ VIDA ES SUEÑO*, o el *QUIJOTE*, o *LAS MORADAS*, y en pasajeros vislumbres de pensadores aislados”...

Unamuno ataca el intelectualismo, al que considera un obstáculo para la existencia de una filosofía española.

“Y mientras no nos sacudamos aquí de él (se refiere al intelectualismo), creo que no tendremos filosofía española”.

Unamuno afirma que el pueblo español es esencialmente vitalista. “Dudo —dice— de que haya pueblo de tanta vitalidad, que tan agarrado esté a la vida. Y es por agarrarse tanto a ella por lo que no se resigna a soltarla. Abrigo la esperanza de que los españoles, la masa quiero decir, no caerán jamás... en tomar al mundo en espectáculo y procurar divertirse en él lo más posible”... Lee atentamente LA VIDA ES SUEÑO, y... verás la más vigorosa afirmación de la sobrevida. Al llamar allí sueño a la vida es por creerse en una vigilia, en un despertar; eso que parece una tesis fenomenista, o tal vez nihilista, es la tesis más vigorosamente afirmativa de una realidad trascendente”.

Unamuno, pues, atribuye al pueblo español un modo propio de hacer filosofía: misticismo, sentimiento, símbolos, cantares, obras literarias, metáforas. He aquí otras tantas maneras de expresarse la filosofía de un pueblo. De la metáfora dice Unamuno que es “uno de los más filosóficos modos de discurrir”.

No anda muy lejos de estas ideas Ortega y Gasset, a pesar de su polémica con Unamuno, cuando escribe: “Cuando un escritor censura el uso de metáforas en filosofía, revela simplemente su desconocimiento de lo que es filosofía y de lo que es metáfora. A ningún filósofo se le ocurrirá emitir tal censura” (Las dos grandes metáforas).

Este talante filosófico de España, cuyo gran representante es Unamuno, no es ajeno a Latino América, en donde se presenta, enriquecido con motivos autóctonos, como el motor de su pensamiento filosófico.

Vivir, pero vivir siempre, es decir, sobre-vivir. Pues, ¿qué vida es la vida que muere cada segundo? ¿Vida que muere? ¡Qué contradicción!

En esta visión piramidal, cuya base es el hombre-centro y cuyo punto de elevada mira es la ultra vida o la intra vida, parece realizarse este hombre. Ni idealismo ni materialismo; ni vitalismo puramente intramundano ni transcendencia pura. Si esta apreciación fuera acertada, Latino América estaría en la mejor perspectiva para crear una filosofía integral y ofrecer una visión total de la realidad Latino América, desde esta perspectiva, no debería copiar otros modelos, pues ninguna se adecuaría a su idiosincrasia. La imitación exclusiva de cualquier modelo extraño originaría la muerte del espíritu latinoamericano.

Todos sabemos que el humanismo es el tema de nuestro tiempo. Mas, cuando observamos el mundo actual constatamos que este humanismo es inhumano: guerras, muerte, hambre, odio, etc., son el saldo de este humanismo. Se dirá que esto ha sucedido siempre. Es verdad. Pero no lo es menos que la dignidad de la persona nunca se ha reconocido como en la actualidad. Más aún, no se contaba con los medios técnicos que hoy pueden transformar la naturaleza en provecho del hombre. La gran paradoja de nuestro humanismo es que —reconociendo el valor de la persona humana y teniendo los medios técnicos adecuados— la tragedia humana no encuentra solución. El humanismo intrínseco a todas las grandes ideologías económicas de nuestro tiempo es unidimensional e inhumano. Se ve que este modelo de humanismo del desarrollo no es válido. ¿Por qué, entonces, se pretende imitarlo? ¿No podrá ofrecer América un humanismo auténticamente humano? A este respecto, dice L. Zea: "El occidental había

marginado la calidad humana del no occidental al ver a éste . . . como un objeto de uso. El latinoamericano, el asiático, el africano no eran hombres, sino pura y simplemente objetos de explotación . . . Ahora estos hombres se erguían poniendo en duda la humanidad del occidental . . . por su falta de humanismo”.

El vitalismo latinoamericano tiene unas categorías fundamentales que desarrollar. En esta tarea podrá inspirarse en la filosofía occidental, pero deberá ir más lejos. Vida, persona, libertad, compromiso, desalienación, política, etc., son temas urgentes, que llaman a los pensadores. La libertad, por ejemplo, no será aquí una libertad metafísica —como la de la filosofía europea— sino encarnada, comprometida, liberadora. La Política no podrá hacerse imponiendo abstracciones puras, al margen de la realidad concreta. Para decidir sobre el mundo futuro, hay que saber cómo es el mundo presente. Ortega y Gasset, en un “Discurso en el Parlamento Chileno”, decía: “. . . porque esa nueva política de ideas, nada abstractas, no puede consistir en instituciones ubicuas que puedan trasladarse de un pueblo a otro pueblo, como si las sociedades no tuviesen destinos particulares” . . .

Por tanto, toda política eficaz es nacionalista, en el más estricto sentido. Pues “Nación” deriva de “nascor” y, por tanto, nada más contradictorio que una política (que es para la ciudad) no nativa.

El futuro, el por-venir no viene por sí solo, sino por un pensamiento que marca rutas y orienta la acción. El “por-venir”, pues, de América Latina es un “por traer”, está por traer. El “por-venir” de esta tierra será el que sus hombres traigan mediante el compromiso serio con la circunstancia.

LOS COLABORADORES

"Borges y la muerte", penetrante ensayo de interpretación de WALTER REPGES sobre la obra del gran escritor americano, apareció en Eco, revista cultural colombiana de diámetro universal.

* * *

En el presente año se celebra el primer centenario del nacimiento de Pío Baroja. Con este motivo, el profesor español CARLOS PEREZ AGUSTI ha escrito para esta revista su estudio "Baroja y Hemingway".

* * *

G. RAFAEL GALIANA ha cedido para El guacamayo y la serpiente su texto "El grado ceró en el arte y en la crítica", cuya segunda parte verá la luz en el próximo número. (El lector habrá suplido en el texto francés los acentos circunflejos y graves, que nuestra linotipia no podía reproducir).

* * *

ALEJANDRO MENDOZA O., Doctor en Lingüística por la Universidad de Toulouse, ha traducido del francés para esta revista "Uno o dos fonemas", capítulo de su tesis doctoral.

* * *

El poema "Balada de la hija y las profundas evidencias", de EFRAIN JARA IDROVO, obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Poesía "Ismael Pérez Pazmiño", en el año de 1969.

• • •

"Ava y las palmas" relato de PEDRO JORGE VERA, forma parte de un volumen de narraciones cortas que se publicará en Chile, con el título: Los mandamientos de la ley de Dios.

• • •

FRANCISCO OLMEDO LLORENTE, asiduo colaborador de esta publicación literaria, ha escrito especialmente para el presente número sus consideraciones sobre "El problema de la filosofía hispanoamericana".