

LA VUELTA DE LOS DIAS

MAN RAY Y LA FOTOGRAFÍA SURREALISTA

por Jane Livingston

Durante los años de formación de Man Ray, desde poco antes que cumpliera los veinte hasta que se trasladó a París a los treinta y uno, se dieron muchas de las condiciones que le permitirían convertirse en personaje clave del dadaísmo y el surrealismo europeos. La década 1910-1920 fue para Nueva York un período de intensa reconstrucción de la sintaxis del arte y de mutua fecundación de las tradiciones artísticas y de las nacionalidades. La Galería 291 de Alfred Stieglitz, la exposición de pintura de 1913 conocida como Armory Show y la creciente presencia, después de 1915, de artistas europeos como Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Francis Picabia y Marius De Zayas,* hicieron de Nueva York tal vez el único lugar en que Man Ray hubiera podido asimilar la variedad de ideas y de posibilidades técnicas que le permitieron después trabajar con tanta libertad y desplazarse de modo tan personal entre lo inortodoxo y lo clásico.

Entre las exposiciones organizadas por Stieglitz, Man Ray ha señalado como las que más lo impresionaron la de dibujos de Rodin en 1908, la de acuarelas de Cézanne en 1911, y las

de máscaras africanas y esculturas de Brancusi. También solía mencionar a "Picasso, el realista místico; Matisse, de un gran encanto y de un refinamiento chino; Picabia, topógrafo de las emociones". Pero sus primeros aprendizajes y los abandonos esporádicos de su vocación nos dicen más acerca de las influencias que cuentan en su posterior desarrollo. Fue aprendiz de grabador, diseñador gráfico en publicaciones de ingeniería y dibujante para un editor cartográfico. Dedicó también un tiempo a estudiar anatomía en la sala de disecciones de una escuela médica y a tomar clases de dibujo del natural. Asistía también a conferencias en el Francisco Ferrer Social Center, lugar de encuentro de importantes intelectuales izquierdistas, como Emma Goldman o Will Durant, así como de pintores y escultores. La independencia de espíritu y la capacidad de abarcar múltiples actividades eran muy apreciadas en aquel medio.

Su preocupación por los sueños y el inconsciente como elementos indispensables para la creación visual, de fecha tan temprana como 1911, nació de los artículos leídos en *Camera Work*, la publicación periódica de Stieglitz. En 1913 se sacó con Adon Lacroix, francesa culta e inteligente que le dio a conocer a los poetas franceses, sobre todo a Lautréamont, exaltado por los surrealistas.

Hasta 1915 vivió en Ridgefield, New Jersey, donde se dedicó intensamente a la pintura y alternó con numerosos artistas, ajedrecistas, músicos y poetas —entre ellos, William Carlos Williams. Además de *Ridgefield Gazook*, "periódico" protodadaísta de un solo número totalmente escrito y editado por él, hizo entonces sus primeros experimentos fotográficos y se inició en el "collage" y la construcción de objetos —a lo cual antepuso, sin embargo, la pistola de aire, una técnica que usaría durante toda su carrera de pintor.

La fundación de la Société Anonyme con la pintora y escritora Katherine Dreier y Marcel Duchamp, fue su último gesto de identificación con la vanguardia internacional de Nueva York antes de trasladarse a París —a ejemplo de Duchamp y Picabia— en 1921. Fue acogido allí al punto en el círculo de artistas parisienses, que estaba dominado por la figura de Breton y que incluía a Duchamp, Tzara, Louis Aragon, Paul Eluard y artistas como Jean Arp, Max Ernst y André Masson. En el verano de 1921, el surrealismo cobraba ya forma y la primera exposición de Man Ray en la Librairie Six de Philippe Soupault fue todo un acontecimiento postdadaísta y protosurrealista —en la ceremonia de inauguración, planeada en colaboración con Duchamp, se hicieron estallar globos con cigarrillos encen-

*Marius De Zayas era mexicano. Había nacido en Veracruz. Véase, en *Vuelta* 69 y *Vuelta* 81 los artículos que Octavio Paz y Dorothy Norman han dedicado al tema.

didos. En la exposición dominaron las pinturas, pero se incluyeron también algunos objetos y collages, así como la fotografía *Transatlántico* (1920).

En su primer año en París, Man Ray inventó la "rayografía" —su técnica del fotograma sin cámara— y comenzó a utilizar la solarización. En 1923 era ya un consumado retratista fotográfico y produjo una serie de fotografías de Kiki de Montparnasse (Alice Prin), su modelo y amante de entonces. Fue la práctica fotográfica, cada vez más independiente de las manifestaciones literarias e irónicas de su pintura y su escultura, la que lo llevó a sus menos premeditadas expresiones artísticas y lo mantuvo inmune a muchas de las seducciones del surrealismo. Este, sin embargo, le permitiría evolucionar como el fotógrafo proteico y finalmente de firme personalidad en que se convirtió.

En los años veinte y los treinta, colaboró en París en muchos proyectos de pintores y poetas del grupo. Ilustró sus libros y artículos con fotos, y retrató a los propios artistas. Su fotomontaje *El tablero de ajedrez surrealista* (1934), publicado en la primera antología poética del movimiento, incluye veinte retratos. Entre sus colaboraciones más directas con el grupo están sus cuatro películas: *La vuelta a la razón* (1923), *Emak Bakia* (1926), *La estrella de mar* (1928) y *El misterio del Castillo de Dados* (1929), consideradas "independientes de los cánones surrealistas (...) si uno las compara con clásicos del movimiento como *El perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) de Luis Buñuel". Arturo Schwartz comenta "que Man Ray logró en sus films, mejor y más espontáneamente que la mayoría de los surrealistas, la 'extrañeza' descrita por Breton, lo cual resulta más exacto aplicado a sus fotografías. Muy dentro del espíritu del dadaísmo y el surrealismo, su mayor aportación a estos movimientos está en la actividad que él decía tomar menos en serio: la fotografía. Durante toda su vida mantuvo una actitud vacilante ante su fotografía. A veces decía que era un pintor que también frecuentaba otros géneros. Sin embargo, su desdén por ese medio fue lo que le dio mayor fluidez a su obra de fotógrafo.

Unos cuantos temas esenciales se repiten en su obra todo a lo largo de los veinte y los treinta. Así, las primeras fotografías plenamente logradas de objetos encontrados (y montados por él), *Hombre y Mujer*, ambos de 1918, son emblemas del sexo. De inspiración dadaísta y llenas de humor, encarnan semejanzas extrañamente elocuentes de los atributos psicológicos femeninos y masculinos; e implican también un irónico homenaje al vanguardismo formalista de Stieglitz, así como un reconocimiento de lo que proponía Duchamp como el *sine qua non* del artista que busca justificar su existencia: la admisión de lo

que los de Duchamp, están presentes en las fotos de Man Ray durante los siguientes diez años.

El tema del cuerpo humano, sobre todo el femenino, se impuso en la fotografía surrealista. Man Ray llegó a concentrar en él todo el peso de su proyecto estético. Tendía a utilizar a una misma modelo durante todo el periodo en que cobrara ella importancia en su vida —Kiki de Montparnasse, Lee Miller, Nusch Eluard, Dora Maar, o Juliet. Esas fotos son testimonio de los sucesivos entusiasmos del artista por sus temas; pero Man Ray se elevó por encima de toda obsesión específica hacia una visión



calculadamente absurdo. *Escultura en movimiento* marca el final de ese periodo dadísta y, con sus ropas puestas a secar que ondulan al viento, es el más convincente de los ejemplos de reciprocidad entre contenido y título que haya en su obra fotográfica (reciprocidad a la que es indiferente, casi sin excepción, en su periodo surrealista). Posee una inquietante atmósfera propia y, aunque esencialmente dadaísta, prepara el camino a la convocación surrealista de Breton del proceso detenido, de la mística de la acción interrumpida y de la belleza convulsiva que hay en lo cotidiano maravilloso. Estos conceptos, más

más general de la sexualidad idealizada. Logró así universalizar algunos de los preceptos del surrealismo y contribuir a la promulgación de su estética.

En noviembre de 1915 Man Ray comenzó a usar sistemáticamente la cámara después de su primera exposición de pintura. Pasó luego a hacer retratos fotográficos. El primer *cliché-verre*, en que raspa la imagen directamente en el negativo, es de 1917 y el primer rayograma de 1921. Su actividad surrealista se inicia en 1923 en el primer número de *La Révolution*

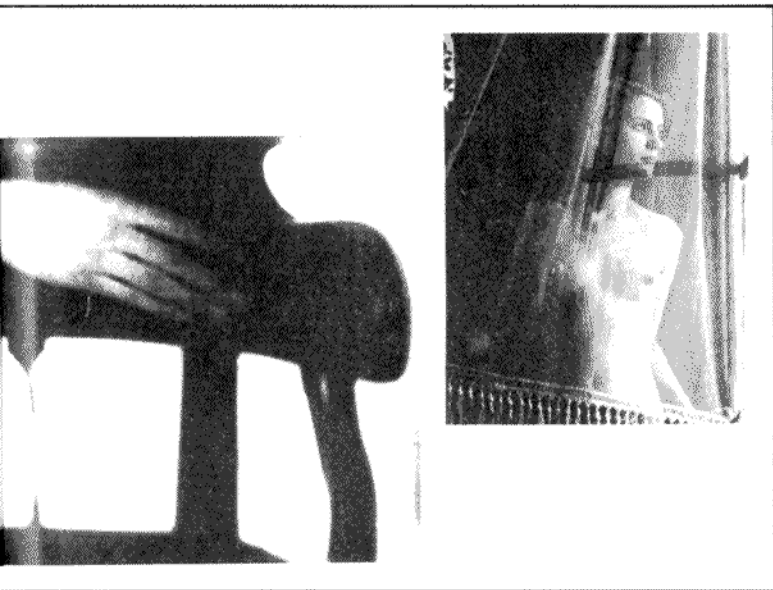
surréaliste (diciembre), con siete fotos entre las que incluye un desnudo de Lee Miller: *La vuelta de la razón* (1923). De 1924 a finales de los treinta, colabora en publicaciones periódicas del grupo. La foto solarizada *Primacia de la materia sobre la mente* y las dos dedicadas a Sade aparecen en *Le Surréalisme au service de la révolution*; y su frecuente presencia en *Minotaure* de 1933 a 1937 lo consagra como el artista fotográfico con más recursos de su tiempo. Figura además en varios libros ahora legendarios, como la *Nadja* de Breton, el 1929 de Benjamin Péret y Louis Aragon, *L'Amour fou y Facile*—este último es

ferentes. *Dios al octavo día*, de Magritte, o *La salud por medio del deporte*, de Ernst, son obras ajenas a cualquier funcionalismo realista y que sugieren una gratuidad básica. La idea del objeto surrealista, nacida de los primeros *ready-made* de Duchamp y de los primeros objetos dadaístas, sufrió en las décadas de los veinte y de los treinta una evolución que Breton articularía conceptualmente pero que Man Ray ya había prefigurado y que trascendió luego en cada etapa de su carrera. En "Introduction a un discours sur le peu de réalité" (1924), Breton describe la forma en que los objetos de los sueños pueden ser físicamente

torios para el hombre: la percepción y la representación". Salvador Dalí suele ser considerado el ejemplo clave de esa erradicación de las diferencias entre lo concreto y lo imaginado, lo real y lo posible. Para apoyar esta opinión se citan tanto sus obras visuales como su texto en el número 3 de "Le Surréalisme au service de la révolution", en el que enumera seis clases de objetos surrealistas nacidos del automatismo psíquico. Pero un artista, además de Duchamp y tal vez el único que trabajó en las filas del surrealismo en 1929 y 1930, prefiguró de manera cabal y elaborada esa inseparabilidad de la fantasía y los hechos cotidianos. Ese artista fue Man Ray, y lo hizo en sus fotografías.

Las rayografías, imágenes logradas por la interacción directa de la luz y las sustancias químicas, solucionaban el problema de presentar el objeto real en su evidente corporeidad y, al mismo tiempo, como metarreal. La huella del objeto, por lo general identificable al menos de un modo rudimentario—, se perfila concretamente en la exposición fotográfica. Al funcionar a la vez como semejanza de la sombra proyectada, fenómeno que el artista aprovechó desde sus inicios, y como el residuo de la forma exterior de las cosas registrada mediante una acción fotoquímica, la rayografía superaba a la foto tomada con cámara por su capacidad para transformar el objeto real en signo o huella.

En sus mejores fotografías, rara vez se limita Man Ray a interesarse por la yuxtaposición gratuita de cosas disímiles. Se propone que el objeto central exprese por sí mismo sus posibilidades de autotransformarse y de fundirse con los otros objetos. Esa naturaleza orgánicamente unitaria de sus fotografías es lo que las distingue de tantas pinturas surrealistas, incluso de las suyas. El perfil sin título de una mujer (1930), por ejemplo, logra un carácter único por estar impreso como negativo. Y el erotismo provocador de *Anatomías* se debe en parte a los ángulos visuales que abren nuevos accesos íntimos al cuerpo, a la unión de detalles corporales que sugieren, por su localización anómala, ser otras partes de ese cuerpo —el cuello y la barbilla de la mujer aluden inequívocamente a la anatomía del sexo opuesto; y sucede algo similar



un libro de poemas de Eluard y la modelo fue Nusch, su mujer. Es claro que el surrealismo alimentó su actividad de artista visual. Pero es importante insistir en que rechazó muchas de las premisas del movimiento. Estas reservas no le impidieron participar en la dialéctica del surrealismo y de influir en la dirección que tomó después de 1928. En este periodo su intuición central regresó a la preocupación de toda su vida: el objeto desarraigado de su contexto como tema del juego estético.

El objeto surrealista no era utilitario. Esta negación de principio se manifestó de maneras radicalmente di-

recreados para "diseminar el descrédito de los seres razonables y las cosas. Se fabricarían así máquinas sin utilidad alguna, planos de ciudades meticulosamente detallados (...) que nos sentiríamos incapaces de fundar" Pero esa idea fue disipándose y, hacia 1931, Breton y sus compañeros surrealistas, bajo la influencia del marxismo dialéctico, abolieron toda diferencia entre lo real y los productos de la alucinación y los sueños. En 1935, como dice Dawn Ades, "... Breton sugiere además que el objeto surrealista es la reconciliación dialéctica de dos términos (uno real y otro imaginario) violentamente contradic-

con sus dos estudios de sombreros y su referencia explícita a imágenes sexuales.

Aunque Man Ray no era del todo contrario al clásico recurso surrealista de insertar especies desemejantes para producir arte, en las combinaciones absurdas de sus fotos tendía simplemente a imprimir exposiciones múltiples en vez de recurrir al montaje o al collage. Como Brassai, o el Roger Parry de ciertas fotos, o Boiffard, y a diferencia de Bellmer, Magritte o Ubac, respetaba el repertorio de efectos de la propia fotografía y no alteraba las impresiones manipulando emulsiones o aditivos. Parte de la fuerza de sus fotografías en contraste con las puramente surrealistas, radica en su relativa transparencia. En cuanto a la idea de que el artista usaba sus títulos para animar sus imágenes con un espíritu propio del dadaísmo o de los juegos de palabras del surrealismo, es un error casi universal. Contrariamente a lo que hacía con sus pinturas y la mayoría de sus clichés-verre, rara vez ponía a sus fotos un título que fuera más allá de una mera identificación. La mayoría carecen de título. Cuando lo tenían — como *Colección de invierno* o las imágenes de Nusch en *Facile* — era porque ilustraban textos surrealistas y debían, en consecuencia, sobrellevar el peso de algún sentido oscuro.

La presentación sin título, o con un título enigmático, de imágenes tales como sus sombreros o *Exposición-fija* respectivamente (con esta última ilustró Breton su teoría de la belleza convulsiva, del momento de inmovilidad anterior al anticlímax centrifugo), subraya la forma en que esas fotografías se ofrecen en toda su desnudez, más allá de la identidad original altamente contextualizada que corresponde a su carácter ilustrativo. Esas fotos pueden ser extraídas de su contexto de origen e insertadas en otros libros: sobreviven a todo e irradian misterio en sus propios términos.

Sus excepcionales dotes de retratista fueron útiles a Man Ray en todas las vertientes de su empresa fotográfica. Ante algunos de sus retratos menos convencionales, cabe preguntarse cuál era el concepto que el artista tenía de

su relación con las verdaderas intenciones del surrealismo. El famoso retrato de la Marquesa de Casati (1922), un rostro en el que los ojos se triplican, duplicado además por impresiones en positivo y en negativo, funciona en tres niveles transparentes: como lánguido e informal retrato a la moda, como imagen abstracta y despersonalizada, y como foto abiertamente manipulada, o al menos técnicamente distorsionada, de un rostro femenino. Sin embargo, el artista pretende que fue la modelo quien insistió en la validez de lo que él consideraba una foto descartable por "fallida": "...cuando le informé que los negativos no valían la pena, insistió en ver algunas copias(...) Imprimí un par de lo que sólo era una apariencia de rostro con tres pares de ojos. Podía haber pasado por una versión surrealista de la Medusa. Y quedó encantada: dijo que yo había fotografiado su alma y ordenó docenas de copias".

El pasaje citado revela la idea ambivalente que Man Ray se hacía de sí mismo, no sólo como retratista sino como surrealista. No es creíble que haya sido una imposición de la Marquesa: se trata de una de sus mejores y más famosas fotos, y el propio Man Ray reconoció la ironía con que contempla al surrealismo cuando la compara con "una versión surrealista de la Medusa". Algunas de sus más celebradas fotografías surrealistas cuentan en cambio entre las menos logradas. Cuando más simbólicas y teatrales, menos resisten el paso del tiempo. Un ejemplo, impreso también en positivo y en negativo, es la famosa imagen doble de Kiki junto a una máscara africana: *Blanca y negra* (1926). Carece de misterio y de humor, aunque sea por su técnica una prueba de la habilidad del artista.

Esta obra fue precedida por otra cabeza de Kiki (1924) Organizada como una especie de torbellino centrifugo, esta composición juxtapone circularmente, en torno a la versión central del rostro de la modelo, partes de ese rostro. Se trata de una obra que no figura, ni como retrato ni como documento surrealista, entre las que más éxito tuvieron. No tiene ni el misterio ni la fuerza de la fotografía sin título de una silla y unas manos, igualmente compuesta a base de exposiciones múltiples; ni posee todo el

poder metafórico de *Mañana*, en la que una modelo desnuda de cuerpo entero se rodea la cabeza con los brazos, y en que las diferentes exposiciones superpuestas crean la ilusión de otra figura simultánea, de amplias caderas y amplio pecho, semejante a un reloj de arena. Es más sorprendente, sin embargo, que la muy trabajada *Blanca y negra*. Y no se da en ella la metamorfosis, típicamente surrealista, de un objeto o criatura en otra cosa; un rostro se convierte en sí mismo y su imagen es un todo, indiviso aunque múltiple. Es crítica esta diferencia que separa al surrealismo fotográfico de Man Ray del de muchos otros artistas. Su resistencia a las ásperas disonancias y el frisar en la paranoia que proporciona a tantos artistas su forraje filosófico, le permitieron conquistar la posición atípica que ocupa.

Una interacción de imágenes, seriales o al menos relacionadas entre sí, es la que resulta de un juego de tres fotografías tomadas a Les Millers. Cuando las contemplamos juntas, como un triptico, advertimos que Man Ray no se interesa por las re-encarnaciones sino por las simples descripciones de una sola figura. En este caso, un cuerpo logra transformarse por medio de distintos accesorios y poses —una cortina de encaje, la sombra de un enrejado, un brazo que va alzándose—, todos ellos de una naturaleza tan libre de ironía y de adulteración que difícilmente podrían catalogarse como post-dadaístas o surrealistas. Sin embargo, pertenecen a la época y al espíritu del surrealismo francés a igual título que las ilustraciones de Brassai para *Nadja*.

El cuerpo y otro cuerpo que es el objeto de su abrazo, actúan como espejos y se funden conceptualmente en una fotografía tan graciosa y friamente lírica que casi parece una reflexión sobre la belleza neoclásica: la de dos desnudos sin título (1936), el de la modelo (¿Nusch?) y el de un torso postrado. Aquí, Man Ray nos remite a otro arte, a tradiciones que van desde Canova hasta Stieglitz, y lo hace tan decididamente que la imagen queda al punto aislada del resto de su obra fotográfica. Mientras en casi todos sus otros desnudos sucumbe a la presencia corporal de la modelo, aquí la modelo y su *alter ego*

ALGUNOS "NO SE DEBE" PARA POETAS CHINOS

por Eliot Weinberger

habitan el mundo del arte, de lo general, de la metáfora psicológica. Debido a la ambigüedad óptica creada por el uso de tonalidades blancas, el torso esculpido parece a primera vista una modelo viva; sólo después descubre uno su cuerpo inerte, sus piernas truncadas. La extraña desazón que produce entonces la naturaleza inanimada de una de esas figuras eróticas, es semejante al desequilibrio perceptivo suscitado por la imagen del edificio, inexplicablemente roto, de 229 boulevard Raspail (1928). En ambos casos, la dislocación entre lo esperado y lo mostrado deriva de cualidades intrínsecas de la cosa fotografiada. El surrealismo comprendió que nuestras fantasías y experiencias no se confunden sólo en la imaginación sino también en la realidad más familiar y cotidiana.

En sus grandes fotografías de los años veinte y los treinta, Man Ray logra conferir un carácter erótico a los objetos y crear encarnaciones poéticas del "deseo sádico" surrealista, sin renunciar a su propio esteticismo vanguardista. De la misma manera supo inventar, desde el interior de un estilo saturado de teoría y de su propia atmósfera estética, un antídoto sutil a los excesos de ese estilo. El suyo es un estilo dentro de un estilo, y su fuerza subversiva se debe justamente a que no cayó en lo manipulativo ni en lo sensacionalista. Desde las mismas entrañas del surrealismo, Man Ray emerge como el crítico más efectivo —aunque no reconocido— del movimiento. Logró subvertir y convertir en expresión propia la ecuación supuestamente irreductible establecida por Breton entre lo que es nueva conciencia y los que son absurdos calculados por medio de una dislocación lógica. En las décadas de los veinte y los treinta, se atuvo a los principios de integridad formal adoptados por Stieglitz y rehuyó la metáfora inorgánica. Pero esa forma tangencial de pertenecer a un movimiento no disminuye la irrefutable importancia que tuvieron entre los surrealistas la presencia de Man Ray y, sobre todo, sus contribuciones fotográficas a las múltiples expresiones del grupo.

Traducción de
Ualume González de León

La escisión entre *Shi jing* y *Chu ci*, entre una poesía de la comunidad y una poesía del individuo, lleva milenios siendo tema de debate en la poesía china. Cuando nació la República Popular en 1949, Mao Zedong, en sus famosas charlas de Yan'an, declaró que la poesía debía fundarse en canciones populares y la prosodia china clásica, y ocuparse exclusivamente de las ramificaciones de la lucha de clases. Durante 30 años quedó eficazmente cerrada la discusión. Pero a partir de la muerte de Mao en 1976 y la posterior caída de la Banda de los Cuatro, la controversia se ha reanudado una vez más, a propósito ahora de un nuevo modo de escritura que ha sido denominado "poesía oscura".

La poesía oscura la escriben poetas que están en la tercera o cuarta década de sus vidas: entre quienes la practican y son mejor conocidos (al menos en Occidente) se cuentan dos hombres, Bei Dao (n. 1950) y Gu Cheng (n. 1957), y una mujer, Shu Ting (n. 1952). Pertenecen a la generación de Mao: quienes nacieron poco después de la revolución y llegaron a la adolescencia durante la Revolución Cultural (1966-76). Hijos, nacidos en ciudades, de trabajadores profesionales y de intelectuales, fueron alentados a agregarse a alguna de las facciones de las Brigadas Rojas, a fin de reanimar la revolución y purificar el país. Todas las facciones, sucesivamente, fueron humilladas y derrotadas. Cerradas todas las escuelas y prohibidos los quehaceres intelectuales, fueron enviados a las provincias a trabajar en las brigadas de las granjas. Los abrumó la pobreza de la vida campesina, la evidente incapacidad de la revolución para lograr un cambio en los amplios campos. Después de la muerte de Mao, las escuelas volvieron a abrirse, con clamoroso impulso hacia la tecnología y la modernización. Sólo que la brigada juvenil ya no era joven. No

había sitio para ellos en las clases: había que adiestrar a una generación nueva. Quedaron sin instrucción, desilusionados y, muchos de ellos, sin empleo. Descubrieron, como consejeros, a los intelectuales sobrevivientes recién liberados de las cárceles y destierros de la Revolución Cultural.

Hacia fines de la década pasada comenzó a aparecer su obra en revistas *underground*, en letreros en las paredes y en lecturas colectivas de poesía en los parques (las primeras después de la revolución). Rechazaba la "lucha de clases" y el "estímulo a la productividad" como únicos temas apropiados para la poesía y hacía hincapié en las expresiones personales: amor, dolor, introspección, soledad. Declaraba asimismo su independencia con respecto a la "garra tenaz de la convención artística", las prosodias clásicas y las canciones populares; la nueva poesía estaba escrita en verso libre. Sus manifiestos y declaraciones eran de este tenor:

Yang Lian: ¡Hacer que la poesía sirva de propaganda política es una desventura que debiera haber cesado hace mucho! La poesía lleva demasiado tiempo esclavizada, sometida a los malabares de carreristas políticos al fomentar sus ambiciones propias. ¡Si hay quienes siguen empeñados en que la poesía luzca una "etiqueta política", o bien son unos necios, o bien gente de cuidado!

Ling Bing: Me opongo a la "tradición" y me opongo también al estilo estereotipado que estrangula las almas de la gente.

Bei Dao: La poesía no tiene fronteras, no la restringen el tiempo, el espacio o el yo. Pero el punto de partida de la poesía tiene que ser el yo del poeta.

Shu Ting: Estoy presta para usar la poesía a fin de expresar a más no poder mi cuidado por la raza humana. Hay que apartar obstáculos, que arrancar máscaras.

(Traducciones de Pan Yuan y Pan Jie.)

A la acusación de que escribían poesía "oscura", su réplica nada inesporada fue: "Si usted no comprende, ya entenderá un día su hijo o su nieto."

El sistema, los poetas y críticos de las generaciones del realismo social, cayeron rudamente sobre ellos. La nueva poesía era "ignominiosa", "denigrante", "peligrosamente encaminada", "una tendencia que arruina el nombre de la poesía vernácula, envenena a algunos y duele profundamente a muchos lectores", "una traición a la tradición". El poeta Ruan Zhangying escribió que "las obras que abogan por los sentimientos personales... no dan razón de sí ante la sociedad... crean contaminación espiritual." Y el crítico Cheng Daixi sostenía que la expresión del yo era sencillamente "individualismo burgués o pequeño burgués y anarquismo antirracional", y que "la oscuridad, el absurdo, la vaguedad y la dificultad" reflejan nada más la "desesperanza, vaciedad y rabia" del capitalismo occidental. Como era casi inevitable en los procesos mitógenos de los países marxistas, los antiocuristas incluso se las arreglaron para sacar a relucir a un escritor taiwanés de verso libre que se había retractado: "Estoy contra el modernismo porque veo la pequeñez del yo y la grandeza de la historia."

(A modo de ejemplo de la clase de poesía que el sistema continúa promoviendo, el sinólogo William Tay cita este extracto de un poema narrativo rimado, de 200 versos, acerca de los altibajos del recientemente rehabilitado mariscal Peng Dehui; se trata de una obra premiada, elegida entre cientos de miles en 1980, en los precisos momentos en que la "poesía oscura" armaba mayor revuelo:

Tres años no son gran cosa,
el presente y el pasado; qué cambio.
La verdad siempre está con los
comunistas,
¡no me ahogaría yo como Qu Yuan, por
cierto!

Los caminos son largos, pero sigo
buscando,
mi busca de la verdad es para el Partido.
Castigado y rechazado, no me amilano,
pues la verdad llegará al Comité Central
del Partido.

Es harto extraño encontrarse con Qu Yuan en un contexto que le habría

hecho sentirse mal. A fin de cuentas, los marginales sirven para alzar los monumentos más firmes: en Estados Unidos hay centros comerciales y escuelas elementales que llevan el nombre de Walt Whitman; Perú ha declarado poeta nacional a César Vallejo; Francia ha colocado un enorme retrato de Rimbaud en un conjunto de viviendas. ¿Faltará mucho para que veamos el Hospital General Artaud?)

Pero, al fin y al cabo, ¿qué es la poesía oscura? Pues bien, resulta ser, ni más ni menos, imaginismo puro:

Sentir

El cielo es gris
El camino es gris
El edificio es gris
La lluvia es gris

Por esta manta mortalmente gris
Dos niños pasan
Uno rojo vivo
Uno verde pálido
(Gu Cheng)

Vida

Red
(Bei Dao)

Arrugas

Surcos que en mi cuerpo dejaron
Las ruedas de la historia a contramarcha.
(Cai Kun)
(Traducciones de William Tay)

Lo notable es que estos poetas parecen haber inventado el imaginismo por su cuenta. Carentes de instrucción y con escasísimo material a su disposición para formarse ellos solos, según todas las señas no tenían la menor noción del primer modernismo occidental en los tiempos en que fueron escritos estos poemas. Ni sabían que el imaginismo había sido inventado (o reinventado) en China 70 años antes.

Fue una de las más bonitas simetrías del modernismo: el Oriente descubriendo en Occidente lo que el Occidente había hallado en el Oriente. Ezra Pound, en 1913, poco después de recibir los manuscritos sobre poesía china de Fenollosa, escribió sus "Algunos 'no se debe', por un

imaginista", de seguro el manifiesto más influyente publicado en inglés en este siglo. Aparecido en *Poetry* en el año dicho, lo lee un joven poeta chino llamado Hu Shi, quien estudia en Estados Unidos. Hu retorna a China y, en 1917, publica sus "Propuestas provisionales para mejorar la literatura", pronto conocidas como "Los ocho 'no se debe'" ("Escribe con sustancia... No imites a los antiguos... Insiste en la gramática... Rechaza la melancolía... Elimina viejos clichés... No uses alusiones... No emplees pareados ni paralelismos... No evites expresiones o formas populares..."). Al año siguiente, Hu Shi ondea la bandera de la novedad en una serie de formulaciones aún más poundianas ("Habla sólo si tienes algo que decir... Di lo que tengas que decir y dilo como se dice... Habla tu propia lengua, no la de otros... Habla la lengua de tu tiempo propio..."). Estos manifiestos iniciaron una revolución literaria, el Movimiento del 4 de mayo de 1919, que corre paralelo a los fervores políticos del momento: nacionalismo y progreso, el rechazo de los modelos tradicionales, una denuncia del dominio político occidental combinada (sin ironía) con entusiasmo hacia todo lo occidental y una convocatoria para reemplazar *wen yan* (escritura literaria clásica) por *bai hua* (habla popular).

Hu Shi, a su vez, no parecía enterado de que muchos de los preceptos del imaginismo habían sido formulados —en China, por supuesto— siglos antes, por el poeta y crítico Yuan Haowen (1190-1257).

Yuan era un poeta-crítico en el genuino sentido: esto es, la mayor parte de su crítica la escribió en verso —género que parece haber desaparecido de la literatura universal. Escribió durante la oscura y breve dinastía Jin, cuya caída ante los invasores mongoles presencié; a éstos no quiso servirlos. Es conocido sobre todo por una serie de treinta "Poemas sobre poesía", unos cuantos poemas sueltos acerca de la caída de la dinastía, prefacios a colecciones por Du Fu y Su Dongpo, y su antología de la poesía Jin, cuya función describió en un poema conmovedor:

En tiempos de paz no hacen falta cronistas espontáneos;

historias oficiales. mas todo ha sido destruido desde el desastre, aun las Gracias al cielo, un manuscrito de la [obra del siglo fue preservado; me lo llevo a las colinas solitarias para leerlo conteniendo las lágrimas.

(Adaptamos las traducciones de Yuan de la monografía de John Timothy Wixted, *Poems on Poetry: Literary Criticism of Yuan Haowen*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982.)

Las admoniciones críticas de Yuan —en favor de la "sinceridad" y el lenguaje coloquial, contra la ornamentación y la imitación servil de los antiguos— no tuvieron repercusión inmediata. Escribía, al fin y al cabo, durante uno de los desplomes del Imperio y —cosa grata, siendo un crítico— su labor crítica más importante, los "Poemas sobre poesía", la escribió para su esclarecimiento propio y no la hizo circular. Pero jamás fue oscuro y, a principios del presente siglo, el gran erudito Kojiro Yoshikawa llegó a afirmar que Yuan era un poeta mayor que sus casi contemporáneos de la dinastía Song, Lu Yu y Su Dongpo. Esto es duro de aceptar, pero mucho de lo que escribió Yuan sigue valiendo la pena de ser leído:

[Escribe en verso como hablas ¿Qué [falta hace exhibir el talento de uno?

...esos adornos en boga, tintes y colorete, empeñados en vano [por ganar afecto.

Rara vez conocerás a un hombre por [sus escritos.

De inspiración natural es la línea en [que el ojo da forma a la mente.

Sin sinceridad no hay nada. A menos de ser sincero, nada hay que guíe las palabras de uno, y el corazón y la boca se tornan dos objetos separados. Se extraña uno del mundo y las palabras se dan aparte de las cosas y se tornan más vagas con la distancia. Llegadas de lejos, las propias palabras, así sean escuchadas, serán como brisas de primavera zumbando en los oídos de un caballo.

...apartarse de lo ordinario y lo manido, lavar y dejar claras oscuridades borrosas, recorrer libremente el reino de las propias posibilidades como destruyendo una formación enemiga o capturando monstruos, explicar lo que está oculto, abarcar pasado y presente, competir con la creación misma: tal

es la destreza. La oscuridad de torpe ingenio, el atolondramiento superficial, la licencia complaciente, las trivialidades fabricadas, los estereotipos podridos: tales son las faltas.

Tang Geng decía: Cuando la disciplina poética padece por el rigor, se acerca a la mezquindad.

¿Qué sabe un poeta del mecanismo que hace que todo funcione? Encontrar y usar una sola llave es más que suficiente.

Y el propio Yuan escribió "Algunos 'no se debe'" para los poetas chinos. Haciéndonos cargo de lo que de traducción cultural hay de por medio, continúan siendo oportunos:

No seas desventurado.
No seas relamido.
No seas ferozmente cortante.
No seas punzantemente desagradable.

No incrimines con sinuosidad.
No seas chirle.
No saques conclusiones de los pelos.
No mendigues el favor.
No te anuncies solo.
No te enmascaras.
No te metas en sofisterías.
No actúes como si fueses un gran sabio.
No seas tan celoso como una concubina.

No seas un malicioso feroz.
No pases rumores que animen a la chuma.

No leas las caras a ciegas.
No seas un criminal condenado insultante y borracho.

No seas un sabihondo que hace "favores" que nada cuestan.
No seas un viejo labrador terco.
No seas un despiadado fiscal que no ceja.
No seas de quienes venden los bienes de otro.
No seas un cantor de mercado que chilla al ser maltratado.
No seas un tocador de pipe que rima frases acerca del alma.
No seas un maestro de escuela pueblerino con un libro de cómo escribir.
No seas un monje contador de arena extraviado entre los sentidos de las palabras.
No seas un exorcista que dispare palabras tabú.
No procedas como si fueses la única persona del universo o la única de la historia de la época.
No dejes de encresparse por ofensas miserables.
No digas nada que no sea verdad.

Al término de su vida, sumergido en el budismo Chan, escribió una serie de cuatro poemas intitulados "Siendo llamado a escribir". Este es uno:

Sobresaltado en un sueño al ver que mi cabello había encanecido, escribí un poema como lo diría —y fue divino, con todo.

El precio de la poesía ha subido en el cielo: hasta por una sola estrofa buena hay [que pagar con la propia juventud.

La última línea serviría bien de epitafio para los "poetas oscuros" de la generación de Mao. Me pregunto si lo sabrán, aunque lo dudo.

Traducción de Gerardo Deniz

ULTIMA POSTAL PARA EMIR

por Severo Sarduy

No puedo rendir homenaje a Emir Rodríguez Monegal —sobre todo si se trata de este particular tipo de homenaje, heroizante y casi siempre fatuo, que es el homenaje póstumo— sin preguntarme al mismo tiempo, y como para lograr un efecto de realidad, qué es escribir, por qué y para quién escribo. Y es que Emir estuvo muy ligado no sólo a mi escritura —que, en parte, le debo—, sino a su motivación más profunda, a su justificación y a su sentido.

Próximo de la cincuenta, y con más de un cuarto de siglo de textos

trabajados por el gris y el exilio, voy creyendo que la escritura no sirve para nada inmediato, que las repercusiones o la impalpable cámara de eco que crea un libro se pierden en una lejanía difusa, o en la memoria de un lector ausente que nunca encontraremos, o en la vaguedad de los comentarios y la persistencia de los detractores. Creo, eso sí, que lo escrito surge en un momento dado y para un interlocutor dado, que justifica lo efímero de un instante, que prolonga o amplía una conversación casual, junto a un reloj enorme del barrio pa-

risino de Saint Lazare, y la proyecta en una noche sin bordes: en la noche de tinta.

Ese fue mi diálogo, y junto a ese reloj, cerca del cual se encontraban las oficinas de *Mundo Nuevo*, con Emir Rodríguez Monegal. Mi otro maestro en esa época en que hoy me veo actuando, irreal y desdibujado como en un viejo filme, era Roland Barthes, pero su asentimiento o su persuasión eran muy distintos: aprobaba o no, elogiaba o no, citaba en sus libros o no, los míos, pero nunca estuvo en el origen, en la incitación misma de la escritura. En los largos años de *Mundo Nuevo*, y en los de la complicidad que siguió esa polémica aventura, comprendí que un escritor no produce más que a petición, o como dicen los argentinos, a destajo. Nada más desmovilizante ni menos alentador que esas cartas en que se nos pide, para una revista incipiente, "algo sobre algo", sin precisión, límites ni fechas. La persuasión de Emir era exactamente la contraria: su petición era precisa, centrada —como cuando se apunta a un blanco— en un objeto dado, destinada a integrarse en un conjunto, a elucidar algo. O a golpear contra algo. Nunca —si exceptuó los tiempos ya mitológicos de *Ciclón*, en Cuba—, antes de Emir, conocí una incitación más eficaz a la escritura, una escucha más generosa. Ni tampoco después.

Toda escucha atenta implica, en última instancia, una discusión, una crítica. Más: una crítica de la Crítica. Emir escuchó, sobre todo, su propio deseo de escribir y los textos que lo precedían en el comentario de los autores que iba a leer, en el sentido más semiológico del término, como se descifra un jeroglífico o el relato opaco y laberíntico de un sueño. Pero escuchó esos textos, la exégesis reconocida, aceptada, no para confirmarla en los suyos, sino al contrario, para discutirla, para someterla a la luz violenta de la paradoja y de la contradicción. Así, en sus últimos y penetrantes trabajos, aún inéditos, sobre Lautréamont, Emir Rodríguez Monegal indaga el fundamento mismo de las metáforas y de las deformaciones sintácticas de su compatriota, y descubre, allí donde la crítica tradicional no había visto más que subjetividad o hasta delirio, una base real, un sopor-

te reconocible: descubre en la infancia montevideana y su violencia natural lo que otros atribuían al exceso de lecturas bíblicas, y en la *Retórica* de Hermosilla los modelos evidentes que iban a servir a la desconstrucción sintáctica de los *Cantos de Maldoror*. Crítico pues, el trabajo de Emir Rodríguez Monegal, contra la crítica, contra la corriente segura de la crítica, contra el sentido común.

Queda por decir lo esencial: la amistad continua, el afecto constante, la carta o la postal que se cruzan con palabras de aliento, proyectos,

itinerarios, dibujos, fotos.

Los griegos representaban en sus estelas funerarias al difunto desnudo y sonriente, para darle un rango de trascendencia y pureza, rodeado de sus objetos favoritos y de sus fieles perros. Extendía la mano y se la daba, sin histeria ni drama, a sus allegados, o a su mejor amigo.

Así, escueta y grabada, me represento la partida de Emir. Como un contrato de fidelidad. Como una felicitación por la claridad lograda en la vida eterna, que es la vida de los textos. Como una promesa y un saludo.

PALABRAS PARA UNA AUSENCIA DE PALABRAS

por Haroldo de Campos

Me es difícil hablar sobre el amigo. Ocupar con palabras su vacío que es también un vacío de palabras: ningún interlocutor más provocativo que él; ningún conversador más virtuoso en la variedad de los temas y en la fascinación constante de su charla —que sin embargo no dejaba de lado el arte de escuchar—; ningún profesor o conferencista más hábil para cautivar a su auditorio y suspenderlo del hilo insinuante de su discurso, del filamento magnético de su palabra.

La nuestra fue una camaradería de casi veinte años, iniciada en Nueva York en 1966 durante un Congreso Internacional del PEN Club, e intensificada sobre todo a partir de mediados de los años setenta hasta convertirse en una afectuosa relación de amistad y en una colaboración plena de "afinidad electiva". Al final tuve que pasar por la experiencia (esa experiencia que las palabras que ahora hilvano se resisten a evocar y convocar, y de algún modo se resisten a congelar en el blanco de la página por sentir demasiado la ausencia de las otras palabras, sus palabras): tuve que pasar por la experiencia de verlo en irrevocable proximidad a la muerte.

En los primeros días de agosto de 1984, en Santander, España, durante el ciclo de conferencias "Ariel versus Calibán: antropofagia y canibalismo

en las letras latinoamericanas", coordinado por él en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Emir estaba en plena forma. Inauguró los debates, dirigió los trabajos, condujo las polémicas con su erudición de verdadero *Scholar* y con la irreverencia irónica de su espíritu antiescolástico, siempre capaz de una fórmula ingeniosa y una respuesta aguda. Algunas semanas más tarde, en México, durante la celebración de los setenta años de Octavio Paz, encontré de nuevo al mismo Emir: vital, combativo, plenamente activo en los debates públicos y en las más espontáneas conversaciones de mesa y de bar. Y como siempre, empeñado en nuevos trabajos, entusiasmado por nuevos proyectos. El último de ellos fue el curso internacional sobre teoría literaria que, en colaboración con la eminente profesora y crítica literaria uruguaya Lisa Block de Behar, había planeado para llevarse a cabo en el Uruguay, en junio de 1985. Ese curso, efectuado finalmente algunos meses después, estaría destinado a convocar su retorno a Montevideo: una visita sentimental postergada por más de veinte años —los últimos debido a la implacable dictadura militar que afligió su país y que había encarcelado, por conexión con los Tupamaros, a una hija de Emir exilada después en Suecia.

Entonces sobrevino la enfermedad: inesperada, imprevista en una persona de rica vida intelectual y afectiva, pero de hábitos disciplinados y rigurosos. Un trabajador infatigable, siempre atento a lo nuevo. Alguien que en sus sesenta años parecía premiado con el don de una perenne juventud y destinado a una vejez goetheana: de hacedora plenitud.

Por más que sus amigos nos resistiésemos a aceptarlo, la enfermedad avanzó, inexorable. Socavó su organismo pero sin abatir su ánimo. Y Emir la enfrentó con fibra de gaucho y estoicismo de samurai. No desistía de sus proyectos. No renunciaba a sus planes de trabajo. Comenzó a escribir un libro de memorias —un libro a la manera de Proust—, proyectado para abarcar varios volúmenes cuyos títulos ya había incluso decidido, pero del que sólo dejó escrito el primer tomo y parte del segundo.

A fines de octubre de 1985 me llamaron por teléfono desde Montevideo Lisa Block y el poeta Enrique Fierro, director de la Biblioteca Nacional. Me pedían que viajara rápidamente, a comienzos de noviembre, al Uruguay, pues la parte del curso (iniciado semanas antes por Jacques Derrida) que a Monegal y a mí correspondía impartir y que había sido programada para diciembre, tendría que ser anticipada un mes: Emir tenía poco tiempo de vida pero se obstinaba en dar en Montevideo las conferencias prometidas, insistía en volver a ver (y él sabía que esta vez sería la última) su país natal.

No olvidaré esos cuatro días montevideanos en el Hotel Casino Carrasco, no muy lejos del aeropuerto, un hotel decadente, fantasmagórico, donde me sentía como en un *décor* de *L'Année dernière à Marienbad*, y donde prácticamente no conseguí pasar sino noches en vela; tal era la impresión que el estado físico de Emir me producía. De pronto había envejecido muchos años, aunque los cabellos, ahora sin brillo, estuviesen oscuros todavía. Me recordaba, por momentos, ciertos fotos del último Pound, transformado en ideograma de sí mismo, jeroglífico espectral: sólo los ojos refulgían (los de Emir, claro) debajo de las cejas siempre negras, subrayando la vivacidad de la charla que él insistía en mantener y prolon-

gar más allá de la fatiga y de la fragilidad del cuerpo. A su lado, Selma, serena, su respaldo cariñoso, admirable por su fortaleza de espíritu.

Todo sucedió como si él hubiese conseguido, por un periodo breve, paralizar la propia muerte, reservándose a sí mismo la prerrogativa de detenerla hasta llevar a cabo la última línea de ese proyecto suyo. La sabía presente ("¡Estoy muy enfermo!", me decía), pero la trataba con desdén, como si fuese una celadora inoportuna: "Madame Lamorte", una intrusa que se interponía entre él y los libros por consultar, las fotocopias por encargar, las anotaciones por hacer, los textos por esbozar, por escribir...

Ya tenía dificultades para mantenerse de pie y desplazarse, pero aún así se irguió para recibir la medalla al mérito cultural que le confirió el presidente Sanguinetti, cuyas palabras de reconocimiento y homenaje retribuyó con una breve aunque incisiva alocución sobre la función de la crítica. Llevado en silla de ruedas hasta el auditorio repleto de la Biblioteca Nacional, pronunció durante casi una hora —"Scholarship" como acto de bravura— una conferencia sobre "Borges, Derrida y los desconstruccionistas de Yale", en aquel estilo suyo, bienhumorado y cautivante, informalísimo e informalísimo, que hacía de su palabra una práctica inolvidable de seducción intelectual. Apenas la voz, más sofocada, frágil, y el

rostro descarnado por la enfermedad, nos dejaban leer (la metáfora me obsesiona) el jeroglífico de la muerte próxima.

Después vinieron los aplausos, la efusión de elogios en los diarios al día siguiente, el reconocimiento público. A pesar de los padecimientos físicos, Emir estaba feliz. La reconciliación, al fin, con los orígenes, más allá de los resentimientos locales y de las mezquindades ideológicas que tanto sufrimiento le causaron en los años de autoexilio y afirmación en el exterior (largos años durante los cuales, en sus publicaciones y en su magisterio, hizo mucho por la literatura de su país y la de su lengua e, incluso por la de mi país, Brasil, y la de mi lengua, el portugués).

Poco más de diez días después, el 14 de noviembre de 1985, Emir Rodríguez Monegal, un crítico ecuménico, uno de los espíritus más brillantes de nuestra América, falleció de cáncer en New Haven. Un llamado internacional me trajo la noticia en medio de la tarde, en la voz conmovida de Selma Rodríguez.

Palabras. ¿Qué hacer con las palabras? ¿Cómo llenar con ellas una ausencia que nos deja privados justamente de un habla, de un discurso, de una irremplazable palabra? *Havel havalim* —"Niebla de nadas"— oigo decir al Oshélet en el versículo hebraico del *Eclesiastés* (1, 2).

Traducción de Nestor Perlongher

CUANDO EMIR ESTABA VIVO

por Guillermo Cabrera Infante

Conoci a Monegal antes de conocer a Emir. Es decir, al crítico lo precedió su reputación —que en este caso no era precisamente literaria. Después de conocer a Emir resultó una reputación falsificada y levemente cómica. El avance de la calumnia o reputación interesada, lo que fuera, ocurrió en la embajada de Cuba en París, en noviembre de 1965. Iba de paso para Londres, cuando el embajador Dr. Carrillo me invitó a almorzar en la embajada. Extraño convite ya que yo había dejado Cuba

para siempre y sabía a quiénes y por qué se invita a la embajada. Pero la gentileza de este buen burócrata me sorprendió de veras. ¿Qué quería? El embajador cauto (ese es el nombre del mayor río de Cuba, Cauto, llamado así sin duda porque es ahora un arroyo escondido) no me preguntó nada y más bien charló del triste destino del Che, como él llamaba a Guevara, y de su aventura en el Congo, que se convirtió en un fiasco visible pero secreto. Al final del convivio, vivio, me informó el embajador: "David

tiene algo que decirte".

David era Juan David, un conocido caricaturista cubano convertido en azaroso agregado cultural. Dados sus antecedentes era sólo un agregado ahora. En el gabinete del Dr. Carrillo, que el embajador cedió a la alta estatura y aún más enorme bulto que hacía de David un Goliath manso (o mejor, un Pere Ubu tropical), Juan tenía un mensaje para mí. ¿Era de orden confidencial? La intriga se hizo tan espesa en mi cerebro como el recipiente potaje de frijoles negros que mi estómago se empeñaba en digerir sin auxilio del bicarbonato que la lógica y la digestión pedían. David se tomó todo el tiempo diplomático para preparar su onda. He vivido en el monstruo y conozco esas (pausas) extrañas.

"Van a hacer una revista", dijo de súbito. Como yo había sido director de *Lunes de Revolución*, prohibida hacía cinco años, antes de que los azares del destino comunista me convirtieran en diplomático, primero, y luego en exiliado, pensé que David hablaba del lanzamiento de una revista cubana en Francia, que ya se había intentado antes, y quería mi consejo cultural. Pero enseguida, ¡fuera pausas!, aclaró: "Que va a ser financiada por la CIA por supuesto". Evidentemente no podía ser una revista grata a la embajada ni a Cuba. En estos círculos la CIA suena a la que sonaba Zia para Bhutto. "La va a dirigir un argentino llamado Monegal con pretensiones literarias. No te ascies con esta gente porque te va a traer malos resultados".

Como Juan David era todo menos amenazante enseguida calculé que la amenaza venía de más arriba que su cabeza en forma de huevo. ¿Carrillo, apodado Cacarrillo que rima con Leo Carrillo, era tal vez él? No me lo parecía. El Dr. Carrillo, que ni siquiera era médico sino veterinario, todo lo que sabía de literatura era que tenía que ver con cultura pero no con la agricultura. Decidí que la advertencia tenía que venir de la Casa de las Américas. No con Haydée Santamaría, que una vez me confesó creer que Marx y Engels eran un solo filósofo. "Tú sabes", me aclaró, "como Ortega y Gasset". Decidí que Juan David había sido ordenado para que informara a los cubanos de París por Roberto

Retamar. El único toque original de David fue hacer de Emir un argentino. La ignorancia es el último refugio del burócrata.

David siguió lanzando piedras al techo de su enemigo. Me ofreció pruebas (que no me dio nunca) del contubernio de Emir Rodríguez Monegal, de quien sabía por lo menos el nombre completo, y sus posibles padrinos. La revista se iba a llamar *Nuevo Mundo* (nuevo nombre) y su aparición, manchada del manchón al cololón, era inminente. Como *Mundo Nuevo* (nombre verdadero: los comisarios nunca aciertan) no publicó su primer número hasta julio de 1966, la inteligencia que David me ofrecía no era literaria sino militar. La inteligencia de David no era su parte más visible. Sin embargo, reiteró, sería peligroso para mí embarcarme en tal empresa: *Mundo Nuevo* visto como una barca, yo como polizón. O tal vez secuestrado. Empresa en su voz sonaba sólo a presa.

No fue sino hasta un año más tarde cuando vine a conocer a Monegal, todavía no Emir. Pero para entonces sabía que no era argentino, a pesar de Borges y el tango. Severo Sarduy me llevó a ver a Emir en noviembre de 1966. Abrió la puerta una hija de Emir y pensé que había demasiado lujo: no en la muchacha sino en el apartamento. (Todavía pensaba con cabeza de comisario.) Pero me impresionó la cantidad copiosa de libros que subían como una enredadera de tomos y lomos. Cuando entró Monegal a la sala vino hacia mí un hombre tan alto como David pero con una sonrisa genuinamente acogedora. ¿Sería este el ogro uruguayo que me prometieron si no me estaba quieto? Monegal, que se volvió Emir para siempre, era la persona más amable y amena, si no del mundo, por lo menos de *Mundo Nuevo*. Emir, al insistir en que lo llamara por su nombre, me recordó a Wilde, que siempre era Oscar. Esa tarde Emir demostró lo que confirmarían los años: estaba todo hecho de literatura. Cuando me iba se llevó a Severo a un aparte que mi oreja de comisario cubano captó claro. Emir le recordaba a Severo que éste había dicho que yo iba a estar más tiempo con ellos. Severo, por supuesto, no era culpable. Decidí irme más pronto ahora. ¿Todavía hacía efecto el con-

sejo de conseja de David que presentaba a Emir como un lobo pampero? No lo creo. Creo que fue mi maldita timidez. Además, cuando converso mucho, siempre me ataca una náusea metafísica. Desastre de Sartre.

Antes de irme Emir (favor de notar el anagrama) me ofreció su revista que era su casa y yo podría colaborar con lo que quisiera cuando quisiera. Me regaló varios números atrasados de *Mundo Nuevo* para que viera quiénes, además de Severo, colaboraban con él. Sospecho que también lo hizo para que notara que la revista no se llamaba *Nuevo Mundo*. (Emir estaba particularmente orgulloso de su nombre: quiero decir de *Mundo Nuevo*.) También de sus colaboradores, entre los que había nombres amigos que en apenas dos años (lo que le tomó al Che Guevara llegar a Bolivia) se harían enemigos. Las viejas guerrillas literarias, al conjuro de las barbas, se hicieron guerrillas, sin que ninguno de los autores armados de argumentos prestados jamás cogiera algo más parecido a un fusil que un lápiz. Para algunos la máquina de escribir sonaba como una ametralladora ahora cuando antes había sido un piano de palabras. Con *Mundo Nuevo* Emir había erigido un golem que era no la creación de una Cábala literaria sino *the monster you must hate*. Delenda est. Viejas rencillas personales (como las de Rama) y nuevas opiniones políticas (cómo las de Cortázar) se unieron para perseguir, combatir y finalmente destruir a *Mundo Nuevo* y de paso a su creador, el mago de Montevideo. Pero Emir estaba hecho de algo más duro que el papel de imprenta.

Dos de esos perseguidores (ver más arriba) dieron a Emir la satisfacción de desaparecer de la literatura y de la vida antes de que el cáncer lo aniquilara. Tal vez el más encarnizado perro de presa no fuera el que ustedes piensan, sino uno que para disfrazarse del Che en París acudía a hormonas y barbas postizas y poder adoptar así el lenguaje marxista a la moda. París bien vale una máscara. El otro ascendió al cielo —para bajar demasiado pronto. Cuando su piloto oyó la advertencia del computador del avión que alarmado repetía, "Too low! Too low!", le respondió al autómatas, "Calláte gringol!" Esas fueron

sus últimas palabras. Su pasajero, aunque insistía en vivir en Estados Unidos, habría aprobado esta demagogia de altura —y de súbito descenso. Emir y yo solíamos comentar tales destinos y desatinos. Los dos creíamos, con Poe, que la venganza es un género literario.

En 1966 yo vivía en un sótano de Earls Court, más pobre que las palomas de la estación aldeaña y casi tan pacífico pero con menos habilidad para ganarme el pan de cada día. A media cuadra, en la misma calle, en igual pobreza vivía Mario Vargas Llosa. Pero su pasaporte era peruano, el mío cubano. De acuerdo con mi visa de visita no estaba autorizado para trabajar en Inglaterra en ningún trabajo "pagado o no". Así decía el sello de la inmigración. Inútil era decirles que yo me sentía más inglés que las palomas. Le escribí a Emir una carta desesperada y me contestó con un *nil desperandum*: enseguida había encontrado la solución. Yo sería corresponsal de *Mundo Nuevo* en Londres y mis amigos Juan Arcocha en París y Calvert Casey en Roma podrían prestarme dinero hasta que las colaboraciones en *Mundo Nuevo* se hicieran efectivas. Temprano en 1967 salió *Tres tristes tigres* en España, pero fue publicado primero en *Mundo Nuevo* en forma de fragmentos. Su publicación española se debió en gran medida a Emir, que, junto con Juan Goytiso, persuadió al editor catalán que había premiado el libro cuando yo era diplomático y ahora que era exiliado quería olvidar el premio y el libro —y al autor naturalmente.

Cuando me mudé para Gloucester Road a fines de 1967 Emir vino a visitarme varias veces, acompañado por su mujer, Magdalena. En una ocasión grabamos una entrevista para *Mundo Nuevo*. En otra nos hicimos fotos, en las que Emir se ve como Eric Campbell en *Gold Rush*: un ogro abrigado. Más tarde, desaparecida *Mundo Nuevo*, vendría solo y de paso para quedarse en casa, donde quien más afecto le demostraba era Offenbach. En una ocasión Offenbach, en prueba de amor, le regaló el pantalón de semen. Debo aclarar enseguida, creo, que Offenbach no era el conocido compositor del Gay Paree sino nuestro gato siamés, que descargaba su celo en los lugares más familiares. Esta

pasión siamesa fue siempre motivo de regocijo entre nosotros. *Mundo Nuevo* terminó entre deserciones nuevas (no hay mayor cobarde que un escritor cobarde: tal vez sea la pluma que puede volverse blanca) y viejas recriminaciones. Hay que decir que Emir no se merecía ni unas ni otras. Emir era lo que estos escritores nunca serían, la literatura. Conozco como nadie, creo, cuándo ocurrió lo que ocurrió en *Mundo Nuevo*, pero siempre pensé que era Emir quien tenía que contar esta historia americana. Muchas veces prometió revelar la historia interna del período y del periódico. El cáncer se lo impidió finalmente pero su muerte me permite contar mi parte sin arte.

Temprano en 1967, desde mis primeros artículos en *Mundo Nuevo*, recibí la noticia de La Habana de que mi permiso de reentrada a lo que había sido mi país no sería reconocido, aunque oficialmente no vencería hasta fines de ese año. La razón era que yo era corresponsal de *Nuevo Mundo* (antigua nomenclatura), revista reaccionaria pagada por el Imperalismo. Emir de coco había pasado a ser enemigo visible. La injusticia era múltiple. Había sido Emir de hecho quien me aconsejó una y otra vez que atenuara mis críticas a Castro en todas partes. Cuando publicó nuestra entrevista dejó fuera muchas de mis alusiones y desilusiones. Todavía cuando desapareció *Mundo Nuevo* en una oscura desbandada de los que más lo alentaron al principio, Emir no hacía ni una mención política pública y me aconsejaba que yo debía seguir su ejemplo. De despedida me regaló la colección completa de *Mundo Nuevo* encuadernada. Allí estaba toda la revista que había significado tanto para Emir, que había sido una balsa literaria en el mar de pasiones y pensiones políticas, para Severo Sarduy, para Manuel Puig y para escritores menos agradecidos. En cuanto a mí, desde la clausura de *Lunes de Revolución* en 1961 la desaparición de un vehículo literario no podía ser más crucial.

Emir fue y vino: de Uruguay a Yale, de Nueva York a Liverpool y vuelta y coincidió conmigo en Londres varias veces. Offenbach ya estaba castrado y Emir podía moverse con confianza por la casa. A menudo lo oía temprano en la mañana en el baño haciendo

las gárgaras más ruidosas de este lado del Niágara. "Torrente prodigioso, calma, tu trueno aterrador". Ah, si sólo Heredia hubiera oído, Niágara invisible, a Emir en nuestro baño —¡a las siete de la mañana! Era entonces cuando yo debía recordar cuánto debía a Emir. Según Emir, eran para hacer su voz profesoral más potente, aunque ya era de veras poderosa en una conversación común y corriente. Las gárgaras que servían de despertador eran, para mí, perfectamente innecesarias. Fue entonces, más allá de la literatura y las trifulcas literarias, que nos hicimos amigos de veras. Aunque en una ocasión, camino del aeropuerto, a punto de perder el avión, Emir se enfadó en una discusión conmigo por su negativa a reconocer lo evidente: Tennessee Williams es el más grande dramaturgo americano." "Pero chel", dijo Emir tratando de atajar un taxi ocupado. "Como decía Neruda", dijo Emir, "es que se han pasado a la oposición". El fantasma crítico que recorría los medios (y los miedos) americanos se había convertido en un íntimo.

Emir era un hombre de afectos y de defectos, como todos. Pero para mí su mayor defecto, aparte de no gustarle el teatro de Tennessee Williams, era lo que para otros era su mayor valía. Emir era un maestro natural pero a veces resultaba un maestro. Inútil decirle (y repetirlo) que Neruda era un poeta sobrevalorado o que Belio era una lata venezolana o que la más famosa obra maestra sudamericana no era más que Rulfo rescrito por Borges. Sin embargo el maestro me indujo a considerar mi primera entrevista literaria y me conminó a dar mi primera charla, en Yale, en 1978. La entrevista y la charla han sido, desde entonces, medios de expresión a los que me entrego con frecuencia, con gusto. Emir, el maestro, resultó profeta.

En 1972, poco tiempo después de salir del manicomio donde oía rugir leones (estaba detrás del zoológico de Regents Park), Emir me llamó desde Yale, ofreciéndose para lo que necesitara. Le di las gracias, conmovido, y le dije que la locura era el mal menos compartible, a menos que fuera *folie à deux*. Me reiteró su amistad y su ayuda. ¿Cómo había conocido la noticia Emir, cuando nadie la sabía,

secreto familiar bien guardado? Nunca supe cómo lo supo, pero ahí estaba Emir, al frente de mis amigos, enemigo de mis enemigos. Su lealtad conmigo fue siempre inalterable. En su última entrevista, dada en Madrid, fue excesivamente amable como crítico de mis libros.

Muchas veces nos vimos, coincidimos en Nueva York o en España, comimos (en Manhattan en el mismo execrable restaurant de chinos que Emir favorecía, donde, para colmo, al abrir una *fortune cookie* me encontré un pensamiento no de Confucio sino de Oscar Wilde) o un repetido restaurant italiano donde se enseñaban con la lasaña) y antes de recordar su terrible final es bueno acordarnos del tiempo feliz en que Emir bailaba tangos dignos de *Come Dancing*. O cuando de visita en París, en la primavera de 1988, me sorprendió el motín de Caines sin quijada y me refugié en su casa mientras duraba el sitio de la Sorbona y, aparentemente, de mi hotel, conversando sobre cine, del que Emir había visto mucho más de lo que dejaba ver. O el regocijo luego al recordar la revuelta y la risa de saber que un escritor amigo había escrito cómo, junto con Emir, habían erigido una barricada o dos, jornada más fantástica que peligrosas, cuando todo el tiempo que duraron los motines (no se había movido de Londres) O repasar las notas eróticas de un profesor que contaba más lances que Tenorio —el Tenorio hubiera sido pederasta. O la visita a un college de moda donde Emir, para complacer el nuevo afán de la moderadora, se declaró tupamaro en la cocina, ya tarde en la noche. O las regocijadas visitas a Yale de Haroldo de Campos, cuando Emir se empeñaba en hablar portugués mientras Haroldo se esforzaba en hablar español y la confusión hacía entonces su obra maestra. O el elogio nostálgico del churrasco cuando Emir vivía en lo que llamábamos the United Steaks of America. Ah, Emir era entonces, como solía decir Mario Vargas Llosa, un plato.

Fue en abril del año pasado que supe de su enfermedad mortal. A la consternación de la noticia sucedió la convicción de que su cáncer sería curable. Coincidimos por última vez en Washington para dar dos charlas en el Wilson Center. En el hotel Emir

fue casi una aparición. El hombre alto y fuerte que antes parecía un gaucho había sido cambiado ahora en un anciano encogido al que sólo el pelo negro delataba la edad. Estaba delgado en extremo, emaciado, con una cara que mantenía sus rasgos pero como en una caricatura, y el color amarillo de su piel siempre morena era otra transformación malsana. Al atravesar el lobby cojeaba de una pierna. Luego me explicó que el tumor, que aún no le habían extirpado, le oprimía un nervio o una vena de ese lado. Llevaba bajo la ropa una de las piadosas bolsitas de mierda que atormentaron a Artaud y en cuanto comía debía sufrir la humillación de vaciar la descarga excremental. Sólo la voz (y la voluntad, la voluntad) era la misma. En un aparte en un rincón del lobby me advirtió: "No debes hablar aquí de Castro. No te conviene". ¡Extraña advertencia en Washington! Por supuesto que en mi charla hablé de la mala prensa americana que era buena prensa para Fidel Castro y cité ejemplos. Emir aprovechó para declararse uruguayo viejo, latinoamericano de siempre y ciudadano de América. Cuando nos despedimos fue una dura, despedida. No nos volvimos a ver.

Tarde en 1985, durante mi estancia en Wellesley College, en un suburbio

de Boston, donde Emir había prometido visitarnos, ocurrió su última operación que reveló la fatalidad del cáncer que ya su cara anunciaba. Hablamos mucho por teléfono y su misma voz se fue apagando. Una noche de noviembre me llamó para decirme que sus médicos, a los que acusaba de misericordia *in extremis*, le habían dicho la verdad, para él la terrible noticia, del diagnóstico último: no le quedaban siquiera dos semanas de vida. Emir tan sarcástico, tan ingenioso, tan fuerte me dio la noticia llorando: la forma fue casi más un *shock* que el contenido. Después me dijo que se iba al Uruguay por unos días, lo que me pareció primero un disparate, creyendo que debía ahorrar fuerzas, y después se vio como una consecuencia natural de su línea de la vida. Emir no iba "en coche al muere", como dijo Borges, sino a encontrar su destino sudamericano. Amigos mutuos me contaron de su regreso a Yale y de su muerte dos días después: el uruguayo había ido y vuelto, a morir donde había hecho amigos y, sobre todo, alumnos. Yo, que creía que Emir era un maestro, supe entonces que era un maestro. Creo que más que la de crítico fue la de maestro su profesión de fe.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

EL CRITICO NECESARIO

por Alfredo A. Roggiano

Cuando John Dwyer me llamó por teléfono a Pittsburgh para pedirme que participara en un acto *in memoriam* de Emir Rodríguez Monegal, de inmediato respondí que aceptaba, porque consideré que era un homenaje necesario y, sobre todo, porque para mí, de hecho, constituía un deber y un honor. Deber y honor que han sido asegurados por una larga, ininterrumpida y leal amistad. Una amistad acaso más propia de otros tiempos, cuando el diálogo y la colaboración mutua eran las formas más eficientes de la comunicación humana. Por fortuna —creíamos los dos—

ni Emir ni yo sabíamos manejar un automóvil, ni deseábamos, por más necesario que lo fuera, ser enajenados en esa nueva identidad de lo "real maravilloso" que son las computadoras. Nuestra comunicación fue siempre viva, sin más mediaciones tecnológicas que el teléfono, estrictamente personalizada en la conversación, el diálogo, en discusiones críticas, en inevitables cambios de ideas y sentimientos, en la insustituible y familiar correspondencia, o personalmente. Esto era lo necesario, la amistad que, como en el lema del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,

se constituía en/y/hacia *La fraternidad por la cultura*.

Conoció a Emir una tarde de abril de 1946 en Buenos Aires, en una conferencia de Jorge Luis Borges, en la SADE, en momentos trágicos para dicha Sociedad y la cultura argentina, atropellada por las hordas militares que provocaron la diáspora de nuestros maestros y de gran parte de sus discípulos. Emir, a los 25 años de edad, acababa de obtener su M.A. de la Universidad de Montevideo y yo, a los 27, mi Diploma de Honor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, al mejor egresado del ciclo 1939-1945. Emir era ya notable en Buenos Aires, desde 1945, por sus críticas como editor de la sección literaria de *Marcha*, que mantuvo hasta 1957. No se le conocía aún ningún libro, pero trabajaba en lo que después, en 1959, se publicó con el título de *José Enrique Rodó en el noventaos*. Yo acababa de obtener el Premio "Iniciación" de la Comisión de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, con mi primer libro de poemas, que al año siguiente publicó la Editorial Etnografía, una sucursal de Emecé, con el título de *El río iluminado*, uno de cuyos sonetos, adelantado en el suplemento dominical de *La Nación*, mereció el elogio de Emir. Emir era más periodista y hombre enterado de todas las novedades literarias y cinematográficas de Europa y América, que leía en inglés, francés, español y portugués en cuanta revista y suplemento literario caía en sus manos. Yo salía, repleto de fichas, del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, y, sobre todo, de las clases, llenas de todo saber, de don Pedro Henríquez Ureña, y de las de Amado Alonso, surtidas de novísimos y afinados peritajes de las más recientes orientaciones lingüísticas y prácticas o técnicas de la crítica literaria (El *Neruda* de Amado Alonso fue publicado, por Losada, en 1943, y era el *vademecum* de la crítica hispanoamericana del momento). Yo quedaba recluido en la Estilística y, en el mejor de los casos, en la Poética. Emir daba su cara al mundo, con agresividad e ironía de quien va más allá de las "razones suficientes", que eran las universitarias, y se preparaba para esa guerra sin cuartel que varios años después se iniciaría con Angel

Rama, sobre todo cuando *Marcha* ya se orientaba hacia la izquierda. Emir levantaría su tribuna de combate desde *El País*, *El Día*, *Número* (que fundó en 1949 y dirigió en dos periodos: 1949-1955 y 1963-1964) y desde centros culturales de Montevideo, por lo menos hasta 1950, año en que va becado a Londres, seguido de becas y viajes a Chile (1954), otra vez a Londres (1957-1960), y, ya en 1962, a la New York Public Library, becado por la Rockefeller Foundation.

El año de 1955-56, de regreso de Chile, fue fundamental para una toma de posición y definición metodológica del crítico Rodríguez Monegal. Emir publicó *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires, 1956), que fue, realmente, una especie de autopsia, con lente clínico, de la situación cultural que se debatía en Buenos Aires, como siempre, enajenada del resto del país, "cabeza de Goliat", olímpica y sabihonda, pero maltratada por los cuatro costados. Sur, el grupo de Victoria Ocampo y el suplemento de *La Nación*, con Eduardo Mallea como "magister dixit" y juez inapelable, y entre los dos clanes, como un *cunctor* supersónico, el Borges omnimodo de *El aleph* y las *Ficciones*, que decidía un concepto de la nueva narratología, *avant la lettre*, con un fundamental prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares. Frente a estos magnates de la cultura argentina se rebelaron, tanto los socialistas de la prosa y la poesía, que levantaron su trinchera en *Claridad*, o que la pospusieron desde *Nosotros* y El Colegio Libre de Estudios Superiores, como los más criminosos de la Patria Grande, que dijo Lugones, hija de Inglaterra, Francia, Alemania, quienes disparaban sus bombas, poco menos que atómicas, desde la Facultad de Filosofía y Letras, con las revistas *Verbum* y *Centro*, o desde la vereda de enfrente, donde profanaba la revista *Contorno*, a la esquina misma de la tan distinguida e impertérrita dama de donaciones, la revista *Sur*.

Emir buscaba un rumbo, que fuera cierto para sí como formación de una conciencia crítica propia, independiente en lo posible. En Cambridge (1950-1951) había escuchado clases de Frank Raymond Leavis, cuyos libros *Mass Civilization and Minority Culture* (1930), *New Bearing in English Poetry* (1932),

Tradition and Development in English Poetry (1936), *The Common Pursuit* (1952) y el admirable *D.H. Lawrence, Novelist* (1955), que tuvo, gran difusión en Buenos Aires y ayudó a comprender al original novelista inglés, fueron guías decisivos en el enfoque crítico que Emir iba a dar a la nueva poesía y nueva narrativa del momento. Borges fue su otra autoridad-guía refrendada por la teoría y la praxis. De Leavis aprendió Emir cómo entrar en los textos de Eliot y Pound, entre otros, y de Borges, cómo enfrentarse a Joyce, ver la nueva narrativa como liberación del *fait social* y del *trance* psicológico y entender el hecho literario como acto del lenguaje y escritura en acto: obra abierta, como después dijo Umberto Eco. En consecuencia, el acto crítico venía, así, a sostenerse como interacción entre lector y obra y como pluralidad semiológica, doctrina de la lectura del texto privilegiada en las *Variétés* (1924-1944) de Paul Valéry y después fundamentada teóricamente por los miembros de *La nouvelle critique* (Barthes y Genette, principalmente). Los resultados de esta formación crítica de Emir se verían desde *El viajero inmóvil: Introducción a Pablo Neruda* (Losada, 1966) hasta *Borges, hacia una poética de la lectura* (Madrid, 1976, que se publicó con un error en el título) y *Borges, a Reader* (N.Y., 1981). Pero todavía quedaba mucho por cosechar, y eliminar, seleccionar, de esa cosecha, cosa que hará en la década siguiente.

Como dije antes, yo había sido premiado no sólo por mi libro de poemas, sino con el Diploma de Honor al mejor egresado de la Facultad de Filosofía y Letras del ciclo 1939-1945, y, automáticamente, recibí la beca para "perfeccionar" (esa era la palabra en boga) mis conocimientos de lingüística y de crítica literaria en Europa. Volviendo un poco atrás, no vi a Emir en los años 1948, 49, 50 hasta 1954, en Chile. La situación política y cultural argentina, a mi regreso, fue tal que sólo era concebible el más riguroso aislamiento, que hice en casa de un miembro de mi familia, o en escapadas al extranjero, como una salida a Chile, invitado por Armando Labarca para enseñar en las Escuelas de Temporadas, famosas porque atraían conocidos maestros de fuera de Chile,

sobre todo argentinos y norteamericanos. En 1954 coincidí con Emir, en Santiago, que estaba allí becado por el Comité Chileno de Cooperación Intelectual para investigar la polémica entre Bello y Sarmiento, de la que salió acaso el mejor libro de Emir: *El otro Andrés Bello* (1969). En Chile fue cuando de veras conocí al Emir *scholar*, ahora más dedicado a la investigación y tanto o más circunspecto y respetuoso de la categoría universitaria que yo. En realidad, los dos éramos ya profesores con los ojos puestos en la estabilidad universitaria de los Estados Unidos. Yo la conseguí en 1954, por intermedio de Arturo Torres Riosco, que era el crítico poco menos que oficial de la novela hispanoamericana de entonces, lo que una década más tarde iba a ser Emir. En 1955 yo ya era profesor, con *tenure* de la Universidad de Iowa, después de haber sido visitante en las de New México y California, Berkeley, donde fui elegido por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como director de la *Revista Iberoamericana*. Emir se vio obligado a seguir otro rumbo, o, mejor, se impuso una vuelta a su destino, para cumplirlo en la patria chica, más bien que en una salida al extranjero. Volvió a Montevideo, donde intensificó su labor de investigación, que alternó con el periodismo, entre la crítica literaria (que era su preferencia) y las peleas de la política local, inseminadas de ideologías transnacionales que revolían su trasfondo. Pero se dio tiempo para preparar las *Obras completas de Rodó*, que publicó Aguilar en 1957, y libros hoy imprescindibles, como *Las raíces de Horacio Quiroga* (1960), *Narradores de esta América* (1961), *El arte de narrar* (1968, entrevistas que seguían, no el modelo pero sí la práctica de Torres Riosco), el *Eduardo Acevedo Díaz* (1963), *Literatura uruguaya de medio siglo* (1966) y su obra consagratória, *El viajero inmóvil* (1966); con lo cual ya tenía, por lo menos, tres o cuatro PhD para aspirar a cátedras en Cambridge, Harvard o Yale, que fue la que obtuvo en 1968 y a la que honró hasta su muerte.

En 1956, caído Perón, volví a la Argentina y di conferencias en Buenos Aires y Montevideo. Durante 1955, en Iowa, preparé con mi alumno Julián Palley, una antología de la poesía

norteamericana del siglo XX (hasta 1950, o sea, 50 años) que se publicó en Montevideo, ese año de 1955, en edición bilingüe, con prólogo y notas informativas, por los Cuadernos Herrera y Reissig, grupo poético que no era devoto de Emir; pero Emir me fue a visitar al hotel y me puso al día de cuanta novedad literaria y de otras manifestaciones culturales pululaban por los círculos más o menos (más que menos) marginados o arrumbados de Uruguay y de Argentina. La generosidad de Emir fue tan pródiga como su avidez de lecturas y su deseo de transmitirlos a sus amigos. Emir era franco, abierto, acaso un poco ingenuo —ingenuidad propia de su candor y de su moral sin dobleces— y a veces no pesaba, con malicia política, decisiones que acaso podrían comprometer su futuro. Me permití aconsejarlo que siguiera mi camino. Nadie es profeta en su tierra, y Montevideo iría a consumirlo en una caldera de residuos y sin soluciones fructíferas. Sobre todo porque él, Emir, no formaba grupos ni se integraba a los ya dominantes. La beca para investigar en el British Museum de Londres (1957-1960) fue, para Emir, una salida que yo calificué de "triumfal", en una carta de 1957. Luego vinieron dos "visiting professors" ideales: el de El Colegio de México (1964), donde se hallaba lo mejor que se había ido de Buenos Aires y de la España republicana y el de Harvard (1965), primer pie en la universidad norteamericana, que era su sueño, según las cartas que entonces me escribía. Pero todavía hubo un interregno, que fue de gran repercusión internacional para Emir, una verdadera prueba de fuego para su carrera pública. Entre 1966 y 1968 actuó como director de *Nuevo Mundo*, la revista más influyente en las nuevas generaciones de las letras hispanoamericanas, que, si no sustituyó a *Sur*, a los *Cuadernos Americanos* de México, a los *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid, ni a la *Revista Iberoamericana*, los completó, o, por lo menos, alertó (ésta es la palabra) a sus directores sobre lo que iba surgiendo como nuevo en la narrativa, sobre todo, del mundo hispánico. Allí se anticiparon, no sólo críticas iluminadoras de nuestra realidad literaria, sino textos de futuros grandes novelistas y poetas —en diálo-

gos, entrevistas, ficción—, de García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Borges, Neruda, Onetti, Cabrera Infante, Sarduy y Manuel Puig, o sea, lo que el mismo Emir, en un libro epónimo, llamó *El boom de la novela latinoamericana*, obra publicada por la Editorial Tiempo Nuevo (advirtiéndose el nombre), de Caracas, en 1972. Allí Emir hace la historia, exégesis y valoración, creo que definitiva, de ese momento tan pródigo y relumbrante de nuestra narrativa más experimental y universalizada. Este libro, junto con *Narradores de esta América* (Alfa, 1961), aumentado en dos tomos (Alfa Argentina, 1969, 1974), y *El arte de narrar* (Monte Avila, 1968), constituyen el cuerpo básico, no sólo de la historia de nuestra narrativa desde Azuela hasta los más nuevos, sino también del enfoque y doctrina crítica de Emir. Para quienes todavía creen, erróneamente, que Emir era un formalista que desdeñaba el referente histórico-social, y hasta político, como base del hecho literario, recomiendo la lectura del análisis que el autor hace de las "razones" del boom, incluyendo el papel que otorga a la revolución cubana y al propio Fidel Castro, y se convencerán de que la obra literaria, como resultado de un mero "procedimiento" (Emir ironizaba sobre quienes se dormían en las ramas del árbol caído de Tynianov y Eichebaum) no tiene cabida en el sistema crítico de Rodríguez Monegal. La historia, sí, y la biografía, no como acaecimiento factual, sino como proceso cultural, artístico, literario, son el desiderátum de una crítica que no deja el texto a medio leer, sino como colaboración entre lector y autor, entre escritor y medio ambiente, entre crítico e ideologías de grupos, mitologías colectivas (como diría Charles Mauron) y transformación de la realidad dada en el espacio poético (¿influencia de Bachelard?). Alguna vez dijo Emir que en la nueva novela hispanoamericana el personaje era el lenguaje, especie de humorada que provocó cierta respuesta un tanto humorística de Onetti. Quienes crean que decir "novela del lenguaje" es despojar al género narrativo de sus relaciones con la realidad, confunden realidad con factores políticos sociales comprometidos con alguna consigna ajena a la naturaleza

y fines del arte. Los determinismos a lo Taine, o Luckács, y, hasta cierta medida, las conocidas homologías de Goldmann, no eran —para Emir— condición *sine que non* del proceso cultural (artístico, literario), que tiene su propia dialéctica dentro de un margen de virtualidades libres y posibilidades creadoras. En esto Emir era hijo legítimo del liberalismo cultural, cuya tradición se inicia y funda con los próceres de nuestra Independencia, desde Bolívar y San Martín, Moreno, E. Echeverría, Alberdi y Sarmiento, hasta Hostos, Rodó, A. Reyes y Octavio Paz. Al mismo tiempo, para Emir, la obra literaria es, ante todo, una obra de arte, y su propósito no consiste en ser un medio para otros fines, aunque no negaba que un proceso social, histórico, político, puede y debe estar reflejado en la obra, como es obvio en el *Facundo*, el *Martín Fierro*, *Los de abajo*. El recurso del método o *Tres tristes tigres*. La realidad del lenguaje es la realidad, por necesidad de relación, como sostiene Platón en el *Cratilo*. No hay realidad inexpressada; toda realidad es un acto del lenguaje, o no existe. La literatura es lenguaje y la realidad que cada lenguaje (el del escritor) conlleva. No hay literatura pura, sino la búsqueda, por el lenguaje, de una realidad depurada, que es privilegio de selección del escritor. Todo crítico tiene sus "simpatías y diferencias", como admitía Alfonso Reyes; Emir nunca erigió la crítica en sistema dogmático de afirmaciones absolutas, ni menos excluyentes. La crítica es practicada por un crítico y hay tanto margen de posibilidades subjetivas como puede exigirle la relatividad térmica (o ideológica) preferencial del crítico. En Emir son obvias esas "simpatías" o "diferencias", como lo fueron en el Dr. Johnson, Thibaudet, Wilson, y lo son en Jameson o Paul de Man. Lo que importa es la capacidad de comprensión y —esto es fundamental— de tolerancia del lector-crítico, ya que en él no sólo va su preferencia personal, sino el análisis que explica la obra para un público lector. La tolerancia de Emir se puso a prueba cuando yo decidí publicar un número de la *Revista Iberoamericana* dedicado precisamente a una crítica que en Hispanoamérica está empeñada en un análisis de la relación realidad

social-hecho literario desde un enfoque opuesto al de Emir. El y otro "formalista" formaban parte del Comité Editorial de la *R.I.* Emir aprobó y apoyó mi proyecto. El otro crítico —a quien nadie ha acusado hasta hoy de formalista, se opuso y renunció cuando yo no acepté las "razones" de su oposición.

Emir poseía un amplísimo caudal de lecturas, desde Marx y Engels a Bakhtin, la Escuela de Tartu (sobre todo J. Lotman) y la Escuela de Costanza. Había estudiado a fondo a los formalistas rusos, sobre todo a Sklovski (por su *Arte de la prosa*), a los líderes del "New criticism", a los llamados "Críticos de la conciencia" y "La Nouvelle Critique", y no se enloquecía por el análisis de "Les châtis", ni menos con la Estilística descriptiva o la llamada semiótica estructural, que propone falaces sustituciones del texto con sistemas de signos algebraicos o cosas parecidas. Emir estaba de vuelta de todo esto, como debe ser con toda real persona de cultura, que no lee y aprende para exhibir lo leído en amontonamientos de citas al pie de página o en interpolaciones de teorías que interfieren con el desarrollo crítico propio. Casi no hay citas o doctrinas propuestas explícitamente en los textos de Emir. La limpidez, claridad, precisión y sencillez son sus cualidades más obvias. Su virtud, la de hacer del texto crítico una ayuda necesaria para la comprensión del texto literario, viendo en él lo que es más distintivo y permanente. Creo que quien mejor definió a Emir como crítico fue Julián Ríos, el más experimental de los escritores españoles de hoy. Dijo: Emir leyó a los clásicos como modernos y a los modernos como clásicos. Nada más acertado.

Un largo intercambio de correspondencia entre Emir y yo se produjo entre 1966 y 1968, él desde París, yo desde Pittsburgh. Es síntesis diré que en esos dos años yo informaba a Emir de la vida académica norteamericana y él me suplía de todo lo que no decían, de lo que ocurría en París, el *New York Times*, revistas norteamericanas o los diarios de México y Argentina. Pero, sobre todo, nos prometíamos trabajar unidos, desde el exilio, por la cultura iberoamericana, en unidad de esfuerzos y tratando de atraer a los "retobacos", que, él creía,

se dejaban seducir demasiado fácilmente por las llamadas ideas "progresistas". Y en esto, muchas veces estuvimos en desacuerdo, porque a mí nunca me espantaron los fantasmas llamados de izquierda. Yo me debatía con la vieja guardia del Instituto y necesitaba gente nueva para cambiarlo. Había ofrecido a Rama; a Benediti (a quien conocí y traté en el Writers Workshop de Iowa) y al mismo Emir la representación de la *RI* en todo lo que fuera literatura uruguaya, y aun del cono sur, ya que todos mis amigos más respetables se habían tenido que ir de Argentina. Pero, por una razón u otra, ninguno de los tres se decidía a aceptar esa responsabilidad. Por fin, un día de 1968, creo que en noviembre, concerté una entrevista con Emir, en New York, en el departamento de Jill Levine, a la vera del Greenwich Village, en la calle Waverly. Allí hicimos un repaso de todo y convenimos en que Emir aceptaría ser miembro del Comité Editorial de la *R.I.*, si yo lo proponía y la Asamblea General del Instituto lo votaba. Y así ocurrió. Emir se convirtió, desde 1969, en el más eficaz colaborador de la *Revista* y de su director, colaboración que jamás se podrá apreciar en todo su valor, porque queda en las discusiones telefónicas, en los juicios que en páginas individuales daba sobre los trabajos que leía y ayudaba a seleccionar para cada número de la *RI*, y que se guardan en mi archivo personal. En 1979, cuando la Universidad de Pittsburgh celebró con un Congreso las bodas de plata del director con la *RI*, el Presidente del Instituto y del Congreso, Dr. Keith McDuffie, pidió a Emir que hablara sobre mí como director de la *RI*. Nunca podré agradecerle lo que dijo esa noche. Emir habló como un verdadero identificado con el lema del Instituto: "A la fraternidad por la cultura". Sin duda fue más generoso de lo que yo he sido con él, como lo fue con sus alumnos, a los que ayudó con fervor de poseído, aunque a veces recibió la bofetada de algún ingrato, como siempre pasa en estos casos. Alguien dijo que siempre es bueno tener un maestro aunque más no sea para rebelarse contra él, pero la prueba de que los cuervos son mínimos e inoperantes es el homenaje que le tributamos en el Center for Inter-American Rela-

tions (New York, 1 de mayo de 1986). Emir habló una vez, en Pittsburgh, cuando lo hice invitar como Visiting Mellon Professor, de la necesidad que hay en Iberoamérica, más que en ninguna otra parte, de la *necesidad*, repito, de la amistad. Es una necesidad doble, 1º porque la necesidad está en lo que nos falta: la unión y la unidad fraterna que nos haga fuertes e impida que nos destruyan desde la derecha o desde la izquierda, que es otra derecha, porque no está en el centro, o sea, en el corazón de una

democracia libre y responsable; y 2º porque el amigo es más necesario cuando, como ocurre con tantos hispanoamericanos, el exilio nos arroja a un destino de incertidumbres y sin pautas, a una renuncia y a un nuevo comienzo. El amigo necesario es aquél que crea la necesidad de esa amistad, aquél que hace que podamos hallar lo que no tenemos y aún sembrar lo que soñamos producir. Y en este sueño el amigo necesario da su "mano franca", como decía Martí, y ayuda a crearnos una Patria de la Utopía, co-

mo la que proponía Pedro Henríquez Ureña. Emir poseía en ejecución esa "mano franca": dar la mano, al modo gaucho, fue su costumbre, y poner el hombro, sin temores ni aberraciones, fue su causa y su fin. Y por eso hemos de quererlo aún después de habernos dejado. Emir no se ha ido del todo: no podrá irse de nosotros...

*Non omnis moriar,
amigo necesario.*

LOS MAGOS

(memorias)

por Emir Rodríguez Monegal

Había pensado omitir un episodio de mi infancia porque no sólo fue muy doloroso para mí sino porque no parecía tener nada que ver con ella: era como una monstruosa excepción a la vida protegida aunque pobre que había vivido siempre. Ocurrió el Día de Reyes de 1926, cuando yo tenía cinco años. Esa noche del cinco al seis de enero es el momento más solemne de la vida infantil en los países católicos, o por lo menos lo era cuando yo era chico. Para perpetuar la tradición de la visita de los Reyes Magos al pesebre en que nació Jesús, los padres regalaban juguetes ese día a sus hijos como si hubieran sido dejados por los mismos Reyes. Había todo un ritual. Se hacían listas de posibles regalos; los niños más literales insistían en dejar un poco de pasto para los camellos de los Reyes: unos días antes había en toda la casa un tráfico secreto de bultos y paquetes, que era necesario introducir cuando los niños dormían o estaban de paseo. El cinco, al ir a acostarnos, solíamos rogar a los Reyes para que nos trajesen exactamente lo que habíamos pedido. La mañana del seis, nos despertábamos de madrugada, y efectivamente al pie de la cama estaba la prueba irrefutable de que Gaspar, Melchor y Baltasar nos querían y se habían acordado de nosotros.

Pero aquella víspera de Reyes las cosas no iban a salir bien. Por razones que ignoro, Piqueca no estaba en Montevideo, y Mamá se había quedado sola conmigo en uno de los cuartos más feos del ABC, el Cinco, que no tenía ventana sino una puerta de vidrios, a la francesa, que daba a un corredor, exactamente frente al apartamento de mi tía Guadiela, y de tío Bonilla, donde dormían también mis primas. El Cinco estaba casi vacío de muebles, con dos camas de metal pintado, y un altísimo techo, de manchado cieloraso. Yo me acosté con toda inocencia e hice mis interesadas oraciones a los Reyes Magos. Pero Mamá que me escuchaba en silencio, me interrumpió para decirme que era inútil, que los Reyes Magos no existían, que eran los padres los que compraban los juguetes como una forma de perpetuar una hermosa tradición. La noticia me pareció inverosímil porque hacía ya algunos años que era favorecido por los Reyes. Quise argumentar con Mamá pero ella agregó que era mejor que yo me enterase de todo porque ella no tenía un céntimo y no había podido comprarme nada. Aquí sí que solté el trapo. Me puse a llorar como un loco, y creo que me pasó la noche llorando, implorando a Mamá que me dijese que no era verdad que los Reyes Magos no existían, que ella estaba equi-

vocada, que iban a venir aunque ella no hubiese comprado nada. Recuerdo mis lágrimas, recuerdo la lividez del cuarto, recuerdo la obstinación de Mamá. Creo que me debo haber quedado dormido por agotamiento. Lo cierto es que al día siguiente, a la luz pálida y fría que se colaba a través de las cortinas de la puerta, verifiqué que Mamá tenía razón. Los Reyes Magos no existían.

O por lo menos, no existían para mí porque del otro lado del corredor, podía oír las exclamaciones de mis primas, que descubrían la generosidad de esos Magos. Esa noche en vela me hizo adulto, o por lo menos me enseñó a reaccionar como adulto.

Mamá abundó en explicaciones: no había llegado el dinero que le mandaba regularmente Papá Viejo, Piqueca se había ido confiada en ese dinero y no le había dejado nada, Guadiela se había negado a sacarla del apuro porque Mamá le debía varios meses de alquiler. Por correctas que fuesen las aclaraciones, yo no podía aceptarlas. Había descubierto una fisura en la esfera familiar que me protegía y me encerraba, y por esa fisura se había deslizado el horror. El odio que me despertó mi madre era demasiado devastador para poder expresarlo. Lo enterré, como enterré el sueño de los Magos, en algún lugar tan hondo que creo que tardé años en sacarlo a luz.

El seis, hice de tripas corazón, fui a felicitar a mis primas por sus regalos y a jugar con ellos, y como buen avestruz, enterré alegremente la cabeza en la arena. Al año siguiente, no sólo tomé la precaución de asegurarme que los Magos no me iban a fallar (Piqueca estaba con nosotros) sino

que en un gesto desafiante, fui a escondidas con mi tía Guadiela a ayudarla a comprar los regalos para mis primas y, naturalmente, los míos. Seguí siendo un niño enfermizo que se orinaba en la cama y se agarraba todas las pestes infantiles pero en mi fragilidad había encontrado una veta de acero. Sobre ella construiría de a poco mi carrera. Los Magos me revelaron la fragilidad económica de Mamá, que dependía exclusivamente de un dinero que mandaba algo irregularmente Papá Viejo, completado por algún trabajo que ella conseguía ocasionalmente. Sé que fue vendedora

de una tienda grande, pero en aquella época hasta las mujeres de la clase media pensaban que no era decente trabajar en otras profesiones que no fueran las de maestra o enfermera. Toda profesión civil las exponía a los peligros del mundo masculino. Como apoyo financiero, Mamá no era confiable. Lo malo es que Piqueca tampoco era más sólida; también ella era falible. Sin prisa, empecé a pensar que sólo podía confiar en mí; aunque fuese un niño casi analfabeto y enfermizo. De a poco, y con la paciencia de un convalescente que reconstruye músculo a músculo, pieza a pieza, su

cuerpo paralizado, me fui inventando a mí mismo. Ese fue el regalo imperecible que me hicieron los Magos, aquella larga noche del cinco al seis de enero de 1926. Sólo quince años más tarde, en otra larga noche de vigilia que pasamos Mamá y yo en el Tres chico del ABC, habría de enterarme de pormenores de mi infancia que explicaban este incidente de los Reyes Magos. Hasta entonces, yo que tantas veces me pregunté cómo habría podido ocurrir aquel horror, no advertí que la única pregunta que nunca hice (o me hice) era: ¿Dónde estaba Papá entonces?

LA IZQUIERDA ARGENTINA Y LA DEMOCRACIA

por Ricardo Nudelman

El debate sobre la relación entre democracia y socialismo está abierto, y tiene más importancia que nunca en Argentina, porque ahora existe un gobierno democrático y porque sectores importantes de la izquierda de este país ya no aceptan los modelos autoritarios. El socialismo está puesto en cuestión por la existencia misma de los países del socialismo real, no porque allí haya dejado de existir la propiedad privada sino porque lo que no existe es la libertad. Por esto, el debate es *dentro* de la izquierda y sobre la democracia. De no analizar esta cuestión, nadie podrá impedir que la dispersión de la izquierda continúe y que los jóvenes argentinos descrean cada vez en mayor medida de su discurso.

Tal como lo indica Norberto Bobbio en un libro recientemente aparecido (*El futuro de la democracia*, Plaza & Janés, 1985), "nuestros interlocutores, a los que quisiera no precisamente convencer sino hacerlos menos desconfiados, no son aquellos que desdénan y combaten a la democracia como el gobierno de los 'frustrados', la perenne derecha reaccionaria, que resurge continuamente bajo los más diversos despojos, pero con el rencor de siempre contra los 'inmortales principios'. Son aquellos que

querían destruir esta nuestra democracia, siempre frágil, siempre vulnerable, corrompible y a menudo corrompida, para hacerla perfecta; aquellos que, tomando la imagen hobbesiana, se comportan como las hijas de Pelias, que despedazaron a su viejo padre para rejuvenecerlo. Abriendo el diálogo con los primeros, corro el riesgo de perder el tiempo. Continuarlo con los segundos, me permite no desesperar de la fuerza de las buenas razones". Así, y para una izquierda acostumbrada durante los últimos veinte años —para tomar la historia inmediata— a resolver fácil y engañosamente los problemas de la política con consignas y recetas vacías de contenido, o con simples apelaciones al voluntarismo, enfrentarse hoy a su ineptitud para dar respuestas en la democracia, parece un desafío insuperable. Únicamente si los argentinos no seguimos desconfiando de la democracia y si la aceptamos no como un hecho que se realiza en un momento sino como un *proceso de democratización* de la sociedad toda, es decir, de participación progresiva y creciente de todos los sectores sociales en los asuntos que los afectan, únicamente entonces la democracia se volverá una práctica cuyo contenido será el reflejo de las pro-

puestas que las organizaciones políticas hagan para impulsarla hacia nuevas realizaciones.

Como dice José Aricó (*Controversia 9-10*, México, 1980) la perplejidad de la izquierda frente a la democracia es la única explicación de las posiciones extremas: la que niega todas las realizaciones del actual gobierno radical (porque siempre quedan problemas sin resolver), lo que nos coloca en la fácil situación de no tener que presentar alternativas sino utopías irrealizables, o lo que por no abandonar el campo de la democracia, se diluye entre los demás partidos, olvidándose del socialismo. Abandonar el doctrinarismo estéril significa dejar de lado el recetario tan caro a la izquierda. Bobbio apunta que cuando la realidad contrasta con la doctrina, el doctrinario, antes de reconocer que la doctrina ha interpretado mal la realidad, tiende a demostrar que ha sido interpretada mal la doctrina, y acaba por buscar la solución en el contraste entre doctrina y realidad, y no hay allí una nueva interpretación de la realidad: hay una nueva interpretación de la doctrina (*Levi-tán 1*, Madrid, 1978). ¿Por qué los socialistas no intentamos explicarnos nuestra propia historia? ¿Por qué no tratamos de encontrar las claves del fracaso del socialismo argentino, de su desmenzamiento, de su irrefrenable tendencia a la dispersión, hasta llegar a ser lo que paradójicamente podríamos denominar un "socialismo realmente inexistente"? Tal vez, despejando estos interrogantes, podamos empezar a desprendernos de la pesada carga de dogmatismos in-

tiles, sectarismos omnipotentes y miradas esclerosadas sobre la realidad de Argentina y del mundo.

Cuando hablo de "la izquierda" o de "los socialistas" parece que aludo a un sujeto único, aunque no precisamente indivisible. Tal vez nuestras reflexiones deberán abarcar también la definición de nuestro propio ser socialista. ¿Nos resultará fácil ponernos de acuerdo sobre lo que entendemos por socialismo, o por lo menos sobre las tareas de los socialistas? Leszek Kolakowski, intelectual polaco disidente, ironizó no hace mucho sobre el tema (*Vuelta* 108, México, 1985) al intentar explicar qué es el socialismo. Comienza por aclarar que... "antes tenemos que decirnos lo que no es el socialismo. Sobre ese tema solíamos tener una idea muy diferente de la que ahora tenemos. Y bien, el socialismo no es: ...Un Estado que desea que todos sus ciudadanos tengan la misma opinión en filosofía, política extranjera, economía y moral. Un Estado cuyos ciudadanos no pueden leer las más grandes obras de la literatura contemporánea, ni ver las grandes obras de la pintura contemporánea, ni oír las grandes obras de la música contemporánea. Un Estado cuyo gobierno define los derechos de sus ciudadanos pero cuyos ciudadanos no definen los derechos del gobierno... Un Estado cuyos soldados penetran, por delante de sus diplomáticos, en el territorio de otros países. Un Estado que posee colonias en el extranjero... Una nación que oprime a otras naciones. Una nación que es oprimida por otra nación... Un Estado que produce excelentes aviones de guerra y pésimos zapatos. Un Estado en el que diez personas viven en un solo cuarto. Un Estado en el que se está obligado a recurrir a las mentiras... Una sociedad en la que alguien puede vivir desdichado, por el hecho de ser judío, y otro puede sentirse afortunado de no serlo... Un Estado en el que existe el trabajo forzado. Hasta aquí la primera parte que explica lo que el socialismo no es. Pero ahora, atención, vamos a decirles lo que el socialismo sí es. Y bien, el socialismo es una cosa muy buena."

Así las cosas, debemos abandonar también las descalificaciones fáciles, que no ayudan a resolver el problema que enfrentamos. Que alguien sea

definido como "traidor" a la doctrina —o aun a sus ideas anteriores—, sólo descalifica a quien lo dice, que no cree que la realidad, y tal vez algo más que la realidad, ha derrotado a nuestras ideas anteriores y que por lo tanto es necesario revisirlas. Decir, por ejemplo, que el marxismo está en crisis no conmueve ya a nadie dentro de la izquierda de Occidente. Los debates, agrupamientos y reagrupamientos de distintos sectores, las innovaciones, la imaginación que marca los preparativos del congreso del Partido Comunista Italiano en momentos en que escribo esto (abril de 1986) son un ejemplo de lo que digo. Pero en Argentina, los que reflexionan sobre "la crisis del marxismo" han pasado a formar parte de una categoría estigmatizada: el monolitismo marxista parece ser bandera de autoconsolidación. Estoy seguro de que era Mehring, el biógrafo de Marx, quien compadecía a esas almas crédulas a quienes produce escalofríos cada duda de que Marx y Engels pudieran alguna vez haberse equivocado en una coma.

Y aunque crujan nuestras bibliotecas el tema sigue planteado. Agnes Heller se interroga al respecto (*Anatomía de la izquierda occidental*, Barcelona, 1985): si se pretende que el socialismo se ha realizado en el socialismo real (o en los programas de cualquiera de las organizaciones de la izquierda argentina, añado yo ahora), y si el último resultado de este proceso de realización son regímenes que la mayoría de la izquierda occidental considera tiránicos, entonces, ¿cuál puede ser la pertinencia del marxismo para todos aquellos que, en una sociedad basada en la libertad, aspiran a la eliminación de la explotación y a la igualdad? En esta simple duda está la base de la famosa "crisis del marxismo". Porque incorporada a la realidad argentina, esa duda implica preguntarse qué puede ofrecer la izquierda no-traidora como alternativa de la democratización del país, de sus instituciones, de su cultura; frente a la derogación de todas las trabas que existían para el accionar político, sindical, estudiantil y cuando no se persigue a nadie por lo que piensa, ni por lo que dice, ni por lo que hace. ¿Qué puede ofrecer la izquierda argentina frente a ese puñado de beneficios, frente a lo que

algunos llaman "democracia boba"? Yo estoy convencido de que no existen "democracias inteligentes" para oponer a esta "democracia boba" que gozamos. Solamente quedan los espacios abiertos por la democracia, que ponen a prueba nuestra inteligencia para apropiarnos de ellos, para construir desde ellos las propuestas con las que podremos recomponer un discurso creíble. Un discurso de izquierda que no se limite a las utopías añoradas. Que se coloque en el lugar posible de hoy. Y ese lugar existe: es el lugar de lo público, el que no se incluye ni en el espacio de lo estatal ni en el de lo privado. El que puede aportar propuestas y esfuerzo en torno a las cuestiones del bien común: en la educación, en la salud, en la vivienda, en el mejoramiento de las condiciones de vida, en la formación de nuevas pautas de cultura. Hay que decirlo claro: las falencias de la democracia no pueden ser criticadas desde el recetario pero tampoco desde el inmovilismo. No puede ser el Estado quien las vaya a resolver —la izquierda argentina ha sufrido de "esclatolatria" aguda y crónica— ni nosotros, desde fuera del Estado, debemos sentirnos sin responsabilidad para ello. Estoy proponiendo la cimentación de una cultura política del bien común.

¿A qué me refiero cuando digo una cultura política del bien común? Cuando más arriba mencionaba "el espacio de lo público", separándolo del estatal o del de los intereses privados, hacía referencia a todo aquello que concierne al interés de todos nosotros como ciudadanos, como parte integrante de esta sociedad. Porque, ¿a quién pertenece el tratamiento de los temas que nos afectan a todos? ¿Es una atribución del Congreso Nacional, delegada por nosotros porque "no deliberamos ni gobernamos sino por medio de nuestros representantes", según lo establece la Constitución Nacional? Pero yo hablo del tratamiento de los temas relativos al bien general, y no de su resolución, porque de otra manera estaría afectando la legitimidad del sistema. Y en ese sentido, me refiero a la participación ciudadana. Y puesto que los partidos políticos de nuestro país no se han constituido todavía en los canales más efectivos para organizar las inquietudes que surgen de la

sociedad misma, deberemos entonces encontrar nuevas formas para que esto suceda en forma amplia y legal.

Ejemplos de todo lo que vengo diciendo aparecen en las obras de los estudiosos de la ciencia política y solamente habrá que asimilar aquellos que mejor se adapten a las necesidades y tradiciones argentinas, desbrozando las trabas que pudieran existir para ello en la legislación. Estoy hablando de, por ejemplo, facilitar la competencia por los cargos de autoridad política, a través de sistemas tales como:

a) La adopción del sistema electoral por circunscripciones, puesto que facilita el mejor conocimiento público de los candidatos, así como su control por los ciudadanos a los que representa. Y la exigencia legal de un mandato ciudadano cuando este representante deba pronunciarse sobre ciertas cuestiones que afectan el interés de los mismos.

b) La responsabilidad directa del representante frente a sus electores, responsabilidad que no debe limitarse solamente a la puja electoral cuando debe renovar su mandato, sino que el sistema permita la destitución del representante por el voto de sus electores, en determinadas circunstancias.

c) La modificación de la ley electoral y el estatuto de los partidos políticos, facilitando la presentación de candidatos independientes para ciertos cargos públicos, sin exigirles contar con formaciones políticas nacionales o locales para ello. Y la posibilidad también de que candidatos independientes puedan incorporarse a las listas de los partidos reconocidos, sin responsabilidad política frente a esos partidos, sino frente a sus electores.

También, la descentralización administrativa contribuirá a un mejor control ciudadano. Control, por otra parte, que deberá ampliarse con la creación de instituciones especiales que limiten las posibilidades del abuso del poder estatal, como la del "ombudsman", por ejemplo. Y la modificación de otras instituciones, en el mismo sentido, como podría ser la elección popular de los jueces de paz

(que son los que intervienen en los asuntos civiles y comerciales de menor cuantía).

Estas sugerencias que presento, relativas a las formas de control de la sociedad en la esfera de los asuntos de interés general, pueden ser completadas con otras muchas que han sido presentadas en distintas oportunidades. Se trata, entonces, de que la izquierda ocupe este espacio encontrando nuevas respuestas a los problemas de hoy porque, según entiendo, las recetas doctrinarias de validez

universal de las que aparecíamos mágicamente investidos no parecen adaptarse a la realidad actual. Y aquí conviene recordar unas líneas de las *Historias de almanaque* de Brecht: "He observado —dijo el señor K.— que mucha gente se aleja, intimidada, de nuestra doctrina por la sencilla razón de que tenemos respuesta para todo. ¿No sería conveniente que, en interés de la propaganda, elaborásemos una lista de los problemas para los que aún no hemos encontrado solución?".

ANTIDEMOCRACIA

En *Vuelta* hemos dicho varias veces que la democracia es la única vía para emprender la solución de los problemas sociales, políticos y económicos que nos agobian. Las pasadas elecciones en el norte del país fueron esperadas por muchos, en México y en el extranjero, como una puesta a prueba de la voluntad del gobierno de internarse por esa vía. No podemos ver con buenos ojos los resultados. Sobre todo en el caso de Chihuahua, pero también en los de Durango y San Luis Potosí, las elecciones no sólo carecieron de transparencia sino que se desarrollaron con un número de irregularidades suficientemente grande como para dudar de su legitimidad. La existencia de urnas llenas antes de comenzar la votación, y de urnas ocultas o semiocultas; de gente que votaba sin credencial y sin estar registrada en el padrón electoral; de falsos representantes del PAN; de representantes de los partidos a los que se les impidió comprobar que las urnas estuvieran vacías; de casillas abiertas y cerradas antes de tiempo; de representantes

expulsados o marginados; de votos del PAN anulados sin razón alguna; de padrones electorales alterados; de boletas que no fueron contadas antes de la votación; de votaciones masivas; de votaciones con credencial del PRI... —son hechos de que dan prueba suficiente los testimonios recogidos por algunas publicaciones mexicanas y extranjeras. A ellos hay que sumar, en el caso de Oaxaca, las manifestaciones de violencia, sobre todo en Juchitán, donde hubieron muertos y varios heridos, y un grupo de opositores fue rociado con gasolina por los priistas. De todo esto, los grandes medios de comunicación nada dijeron. La actitud del gobierno ante los actos cívicos de protesta —ejemplares algunos de ellos— fue de insensibilidad e indiferencia. Es una actitud equivocada. El anhelo que tales actos encarnan no es de carácter partidario; corresponde, en cambio, al sentimiento de responsabilidad cívica de una sociedad digna de vivir en un régimen plenamente moderno, es decir, democrático.

Vuelta publicará

Alvaro Mutis: La nieve del almirante
Octavio Paz: Visión e ideología
Adolfo Bioy Casares: El relojero de Fausto
Mario Luzi: Poesía, razón y misterio
Leszek Kolakowski: La idolatría de la política
Tomás Segovia: Tres poemas en prosa

SOBRE LA NECESIDAD

de que existan partidos de oposición.

Después de las elecciones de Chihuahua, Durango y Juchitán, la calma ha descendido sobre la nación. Los jefes y dignatarios del PRI se frotan las manos y se acarician, satisfechos, las barbas y los bigotes institucionales. Los medios de comunicación de la Ciudad de México, con raras excepciones, entonan alabanzas en loor de Nuestra Señora de la Unanimidad y condenan a los opositores al basurero de la historia. Como el PRI se proclama heredero de la Independencia y la Reforma, nos ha parecido útil desenterrar un pequeño texto de Andrés Quintana Roo. Fue recogido en la Antología del Centenario, una obra compilada bajo la dirección de Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública, por Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, en 1910, una época en la que reinaba también la unanimidad.

En todo país en que se quiera conservar la libertad política, debe haber un partido de oposición. Esto es lo que no entienden ni entenderán jamás esos parásitos de todo gobierno posible, esos arrendados de cuantos gozan algún mando, esos panegiristas de todo estado de cosas en que se les paga un sueldo. Jamás podrán admitir semejante principio político aquellos que, teniendo vinculada su existencia en el favor que gozan con los que mandan, fundan sus esperanzas en el despotismo y arbitrariedad de sus amos, con que pueden pagar sus elogios y sumisiones. Cierto es que se mezclan pasiones en el partido que contrarresta a los que gobiernan, y que puede haber en él que los sostiene hombres dignos del mayor aprecio; mas para que se pueda estar honradamente con ellos, es menester que exista el partido contrario. Ponerse de parte de los que tienen el poder, es agregarse a participar de su presa; sostener a los que manejan las riendas del estado, de modo que ejerzan un poder saludable, es contribuir al fin importante para que la nación los destina.

Mas no hay que temer que falten apoyos al que manda: la dificultad

está en hallarlos para la barrera que se debe formar para contenerlos. Esta dificultad es muy considerable en México, donde el despotismo ha echado tan profundas raíces que los que se dedican a contenerlo apenas encontrarán quien se lo agradezca. Pero nada es más necesario, en el día, que este espíritu de censura que purifica las medidas del gobierno, que hace estar alerta a los que mandan, que les obliga a emplear todo su cuidado y su esfuerzo en el cumplimiento de los encargos que la nación les hace. Es ridículo, sin duda, ver a una multitud de hipócritas de patriotismo, de hombres para quienes la revolución ha sido una lotería, en que han ganado mucho sacrificando nada, afectar una delicadeza de amor patrio, que no sufre que al lado de los elogios se noten los defectos que hay en una administración, para que se enmienden en adelante. Véase por otra parte a los partícipes y sostenedores de nuestra gloriosa revolución, a los hombres que han tenido el cordel a la garganta por nuestros antiguos dominadores, a los que han perdido comodidades por seguirla, no perdonar ocasión de manifestar los defectos de la nación que tanto aman; porque saben que la nación no es culpable de tenerlos, y porque co-

nocen que la agravan los que se los ocultan, privándola de que pueda corregirlos.

No basta variar las formas de los gobiernos; todos ellos pueden degenerar en despóticos, sin esta voz viva que haga valer las leyes que los limitan. ¡Feliz la nación donde se arraiga este espíritu de censura y de vigilancia sobre las acciones de los que gobiernan! Nada son las constituciones y las leyes, si él falta; y con él pueden ser felices hasta las más imperfectas. La libertad no se goza sin una ligera agitación, sin una fermentación suave que mantenga en vida estas inmensas masas de los estados políticos, que, como el agua estancada, se corrompe en la quietud.

Sólo el despotismo impone el silencio triste que suelen llamar *tranquilidad* sus defensores. Este silencio ha dado lugar a muchas desgracias en nuestra república. Si después del plan de Jalapa hubiera habido una censura pública de las determinaciones del gobierno, las cosas no hubieran llegado al grado que hoy se hallan, pues la opinión pública sería entonces conocida por la administración, y no tendría que sonrojarse de los excesos de San Luis, Valladolid, Chalco y otros puntos de la república en que se ha derramado a torrentes sangre mexicana, hollando aquellas fórmulas que en el siglo en que vivimos son respetadas aun en el Diván mismo.

Andrés Quintana Roo

LA PRENSA INTERVENIDA

por Gilles Bataillon

Menos de veinticuatro horas después de la votación en la Cámara de representantes por la que se acordó una ayuda de 100 millones de dólares a la oposición armada antisandinista, el gobierno nicaragüense ordenó la clausura "por tiempo indefinido" del diario *La Prensa*. Si esta medida es, y no cabe dudar, una forma de respuesta a la decisión norteamericana, representa además el fin de un largo combate entre el poder y la sociedad civil, en el que está en juego nada menos que la

existencia de una vida pública no controlada por el Partido-Estado.

En efecto, desde que hace seis años la educación y la cultura quedaron en manos de los ideólogos del FSLN, *La Prensa* constituía uno de los últimos reductos de la libertad de pensamiento. Asociada a la imagen de su director, Pedro Joaquín Chamorro, asesinado por la Guardia Nacional en 1978, la redacción encarnaba una experiencia política forjada en la lucha contra la tiranía de Somoza y el imperialismo norteamericano.

Con todo, por importante que sea esto para la herencia política nicaragüense, no debe hacernos olvidar el papel capital desempeñado por el suplemento literario del periódico, *La Prensa Literaria*. Al publicar no sólo literatura sino, además, trabajos eruditos de historiadores y periodistas, lo mismo que reproducciones de obras de arte, *La Prensa Literaria* desempeñó un papel clave tanto en la creación de la memoria colectiva como en la renovación de la cultura nicaragüense. La importancia de este sector intelectual es tanto más significativa cuanto que, lejos de carecer de público, *La Prensa* era el periódico más leído. Vendido al doble de precio que los otros diarios, tenía un tiraje de 70,000 ejemplares; sumados, los del diario oficial, *Barricada*, y el "compañero de ruta" *El Nuevo Diario* jamás alcanzaron esta cifra.

Fiel a la máxima de Sergio Ramírez: "Nunca podremos admitir la existencia de una cultura aislada del proceso revolucionario" (1980), el gobierno hizo prácticamente todo para impedir la circulación de este diario independiente. Sólo en el curso de 1981 el diario fue cerrado temporalmente 14 veces. A partir de marzo de 1982, la censura previa permitió acallar la mayor parte de las críticas contra el régimen. De esa manera, la publicación de casi una cuarta parte de los textos sometidos a la censura desde 1984 fue simple y llanamente prohibida. En mayo de 1984 un periodista, Luis Mora Sánchez, fue arrestado bajo la acusación de hacer espionaje para la CIA. Luego de someterlo a la tortura psicológica, lo drogaron y lo llevaron ante un tribunal popular antisomocista, en el que fue filmado mientras hacía acto de autocrítica. Por lo demás, el Ministerio del Interior y luego el sindicato de periodistas han expresado repetidas veces el deseo de que todos los medios de comunicación sean puestos bajo el control directo de organismos que se encarguen de defender los "intereses de la Revolución". Para terminar, además de que los empleados de *La Prensa* son amenazados constantemente por las turbas (las tropas de choque del FSLN), en abril de 1986 un emisario del gobierno propuso a los accionistas de *La Prensa* comprarles el periódico por la suma de dos millones de dóla-

res, que se pagarían en el extranjero.

Aun cuando no se puede negar cierta eficacia a esos múltiples ataques, hay que hacer notar que no han dejado de tener efectos adversos. La mayor parte de los artículos cuya publicación fue prohibida comenzaron a circular en forma de *samizdat*. Los partidos de oposición tomaron la costumbre de pegarlos en las paredes de sus locales, y lo mismo las diferentes embajadas que los corresponsales de la prensa extranjera comenzaron a recibirlos sistemáticamente. El problema, para el régimen, está en que esta circulación paralela no se limitó

a Nicaragua. Al contrario, ciertos periódicos extranjeros (*La Nación* de Costa Rica, *O Globo* de Brasil, el *Miami Herald*) se han encargado de publicar algunos de esos artículos, y las radios de los opositores en el exilio (*Radio Impacto* en Costa Rica, *Radio 19/5* en Honduras) los han difundido de la manera más sistemática.

Así, en la medida en que no supo renunciar a su proyecto de remodelar la sociedad civil a su imagen, el FSLN no podía tolerar por mucho tiempo que la censura previa duplicara el público del periódico que se proponía amordazar.

VIEJOS Y NUEVOS MAYAS

En julio y agosto de este año el Museo Kimbell de Fort Worth, Texas, presentó una exposición dedicada al arte maya, "The Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art", a la que contribuyeron museos de Europa, Estados Unidos y América Latina. Pero la importancia de la muestra, que ha pasado inadvertida para nuestros periodistas y críticos de arte, reside no sólo en el número y la calidad de las obras que reúne sino, sobre todo, en la naturaleza de las conclusiones a que han llegado sus organizadores.

En el catálogo de la exposición (un volumen de 335 páginas con 122 láminas a color y 330 dibujos a línea, publicado por Braziller) Linda Schele y Mary Miller dan cuenta de los descubrimientos más recientes en la interpretación de la escritura maya, la única en el mundo precolombino de que tengamos noticia. De ser ciertas sus afirmaciones, nuestras ideas sobre la civilización y la cultura maya deben cambiar radicalmente. La ima-

gen de un pueblo pacífico asentado lejos de los templos en que vivía la clase dirigente, formada por sacerdotes, desaparece de las estelas con los glifos ideográficos y las viejas representaciones idealizadas. En su lugar, entre los sujetos y los verbos de la escritura, vemos surgir una corte de enanos, bailarines y cortesanos, escribas y señores entonizados. La exhibición de Fort Worth nos muestra la imagen de ciudades-Estados rivales en las que el sacrificio ritual, con sus sangrías masivas y sus visiones inducidas de serpientes y demonios, ocupaba un lugar central, puente entre el mundo y el otro mundo y fuente de poder de la clase dirigente. El juego de pelota aparece así como la humillación final de los prisioneros de alto rango, forzados a jugar un juego perdido de antemano y cuyo castigo era el sacrificio.

Esta nueva visión del mundo maya, atrayente y a veces repugnante, debería ser atendida por nuestros críticos e historiadores.