

## TRES NOTAS MEXICANAS

### 1. SOBRE PAZ EN PERSPECTIVA

Octavio Paz es uno de los mayores escritores de América Latina, y lo es de un modo único. Como César Vallejo, ha buscado dar a la poesía un sentido capaz de responder a la desarticulación de la cultura de Occidente. Pero si Vallejo creyó que ese sentido estaba en la solidaridad con los sublevados del mundo porque otra historia parecía posible, Paz cree que el sentido poético es una comunión del hombre y sus poderes latentes en el lenguaje liberador, y en un mundo ocupado por las formas represivas de Oriente y Occidente. Como Borges, Paz entendió temprano que la peculiaridad de la cultura hispanoamericana es su apertura, su incorporación dramática de fuentes en apariencia disímiles. A diferencia de Borges, Paz creyó que las culturas no son sólo formas especulativas y, al final, modelos de percepción equivalentes, sino que hizo la crítica de los modelos culturales (empezando por el mexicano) en su búsqueda de una percepción original, reveladora. Así, la China de Borges es una paradoja del conocimiento y su hermenéutica; la India de Paz, una fuente generadora y regeneradora del conocimiento. Si en Borges el escepticismo y el asombro ceden el lenguaje a la imaginación, en Paz la plenitud y el instante esperan del lenguaje una reintegración. En cambio, Paz está más cerca de Julio Cortázar y de José Lezama Lima, sus estrictos coetáneos. Como Cortázar, Paz ha explorado una serie de discursos alternativos: el simbolismo romántico (Nerval, Novalis), el surrealismo (y la idea de la obra crítica en Duchamp), el hinduismo tántrico, la aventura mítica y crítica de Mallarmé, la poesía espacial, y, en fin, las vanguardias y el fin de las vanguardias. Esta exploración revela la curiosidad intelectual de Paz, su permeabilidad, y su capacidad de responder. Su obra ilustra ese encuentro y debate renovados con las grandes corrientes del pensamiento y el arte contemporáneos. Y en esa exploración se ha también precisado su propia idea del arte y del artista moderno o, más bien, posmoderno: el arte como espacio de restauración en un mundo sin esperanzas; el artista como el crítico del lenguaje y como el responsable de aquel espacio genuino de reconocimiento. Como Lezama Lima, Paz ha hecho de la poesía un lugar suficiente, no explícito, un acto de la figuración ritual y del deseo liberador.

Paz es un poeta afortunado. Estuvo en varios lugares en el mejor momento posible. En su juventud estuvo en la España republicana,

junto a los escritores que apoyaron la causa justa, pero era demasiado joven como para que la experiencia traumática de la derrota de la República afectara, como a tantos otros, su integridad literaria e intelectual. Estuvo en París entre los años cuarenta y cincuenta, donde fue amigo de Bretón y de Peret, y donde su poesía logró liberarse de la dicción «purista» y del simbolismo, y se transformó asimilando del surrealismo la expansión expresiva y la independencia poética. Durante los años sesenta fue embajador de México en la India, donde sus trabajos con el budismo tántrico enriquecieron su pensamiento y la concentración de su poesía. En 1969, en protesta por la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco, Paz renunció a su puesto, y obtuvo junto a su independencia política, en los años setenta, una autoridad intelectual pocas veces vista en el ámbito cultural hispánico; lo que le permitió hacer la mejor revista latinoamericana de la década: *Plural*. Desde México, Paz se convirtió en una voz visible contra los autoritarismos de izquierda y de derecha. Y aun cuando sea fácil discrepar con varias de sus posiciones en este y aquel asunto, su independencia dramática, su voluntad crítica y su vocación libertaria son indudables. Hoy es uno de los escritores más estimulantes de la literatura internacional: un escritor que, después del surrealismo y del modernismo, ha creado un lenguaje crítico y poético animado a la vez por la energía del cambio y por el deseo de sostener en la palabra poética un lugar común. Paz debe ser uno de los últimos poetas con esta fe radical en la poesía como cambio y persistencia. Fe no en el mundo sino en la palabra que critica y restaura al mundo. La poesía es la identidad última del sujeto contemporáneo, esa víctima moderna. Mito del lenguaje, la poesía es la alternativa: el sujeto reconstruido.

En la obra de Octavio Paz hay muchos poemas memorables, pero hay, sobre todo, dos grandes momentos: *La estación violenta* (1958) y *Blanco* (1967). Son dos libros notablemente realizados, donde cuaja y culmina una exploración en ambos casos radicalizada por su extrema libertad y seguro rigor. De allí la similar apertura y concentración: lo nuevo, el recomienzo de los nombres, está en ambos casos potenciado como reconstrucción, o sea como el reencuentro mítico de una forma integradora, previa a los nombres. El primer libro parte de la poética surrealista, transformándola. Paz convierte a la técnica figurativa del surrealismo en la base de un canto de ritmo contrapuntístico, cerca de la entonación del himno, con versos largos de modulación dramática y celebratoria. La plenitud expresiva de esos poemas es extraordinaria. Entre ellos, «Piedra de Sol», construido con versos endecasílabos, funde la tradición hispánica de ese metro con la mitología azteca y la reflexión poética moderna. El eros, la poesía y el

mundo natural e histórico se funden, a su vez, en un solo canto de liberación. Blanco, a partir de la experiencia mallarmeleana del espacio poético como restauración «cósmica» de la palabra, es un largo poema sobre la poesía y el conocimiento poético. El espacio, la grafía, el sonido, el verso, las secuencias, las tramas de secuencias, son un texto analógico donde la materia del mundo es una materia verbal, relligada por el acto mítico de nombrar y reconstruir. Blanco es también el poema de la lectura: leerlo es hacerlo. O sea, leer es aquí retornar al espacio en blanco donde las palabras irán a producir el cambio y la permanencia, el instante y la plenitud, la crítica y la conjunción. Esa es, después de todo, la promesa de la poesía: desde esa tradición Paz la dice de nuevo, en el inicio y en el recomienzo de los nombres.

- Borges: *El libro y la ficción de leernos.*  
 Paz: *El poema y el drama de rehacernos.*  
 Vallejo: *La palabra cómo habla del sentido subvertido.*  
 Paz: *La palabra como señal de una promesa entrevista.*  
 Neruda: *El lenguaje como la sensorialidad del mundo inteligible.*  
 Paz: *El lenguaje como la inteligencia del mundo sensible.*  
 Cortázar: *El habla como la materia de que estamos hechos.*  
 Paz: *El habla como el espacio en que somos imprevisibles.*  
 Lezama Lima: *La imagen como principio germinativo del conocer.*  
 Paz: *La imagen como instante resistente del conocer cambiante.*

## 2. RELECTURA DE MORIRÁS LEJOS

«No se trata de un juego: es más bien un enigma», nos advierte el narrador de *Morirás lejos*, la memorable novela de José Emilio Pacheco, vuelta ahora a editar por Joaquín Mortiz con revisiones del autor. Y esa adivinanza, que supone la indagación y el rigor, define bien a este texto excepcional. Publicado en 1967, su relectura comprueba una de las paradojas de aquel enigma: el texto es hoy más actual que diez años atrás.

*Morirás lejos* apareció en un momento privilegiado de la lectura: el texto literario hispanoamericano parecía anunciar que nuestra misma historia social y política era legible, descifrable y, tal vez, transparente. La literatura se adelantaba a prometer el cambio y, con él, la liberación; dos procesos supuestamente también legibles, predecibles. Y, sin embargo, en *Morirás lejos* José Emilio Pacheco había propuesto una pregunta previa: ¿Cómo impedir que la historia (la barbarie) se repita? De allí que esta novela sea hoy otra: la barbarie, en efecto, se ha repetido; y su pregunta es, por ello, más nuestra. No era,

así, un juego sino un enigma: el enigma de la misma lectura; o sea, el planteamiento riguroso de una pregunta pertinente.

La historia se moviliza en el texto como una maquinaria de la destrucción. Tito y los romanos abatieron Jerusalén; los nazis, el gueto de Varsovia. Pero no se trata del mismo fuego porque las víctimas son otras. De allí la pertinencia de esta indagación lúcida: la historia se repite porque el poder la usurpa y decide; el poder de la cultura hegemónica sobre la cultura dominada; el poder del colonizador y su discurso sancionador contra el habla marginal, marcada como culpable. Las víctimas no cesan en la muerte: el holocausto se traslada de Jerusalén a Varsovia. Y, por cierto, a América Latina en estos años de presos, torturados y desaparecidos. La historia ha repetido su violencia: los Judíos de los campos ilustraron esa violencia; los desaparecidos de Sudamérica ya no pueden siquiera documentarla. La metáfora histórica de *Morirás lejos*, como lo había visto con agudeza Carlos Fuentes, es la actualización de un modelo; por eso su reclamo es «no olvidar», «recordar»; esto es, hacer legible nuestra respuesta a la violencia.

Dar una forma a esa respuesta presupone aquí que el texto pregunta por sí mismo. ¿Cómo escribir desde la ficción una historia actual de la violencia fascista? La respuesta que el texto formula es el desarrollo de esa misma pregunta. O sea, el texto se produce como la indagación de una lectura. La instancia de ficción es el texto mismo: la escritura actúa como una operación de lectura sobre los hechos de la historia. Por eso, el relato sólo puede ser virtual: un hombre observa desde una ventana a otro hombre, que aparentemente lo vigila. Este es el eje permutable, la perspectiva que abre una alternativa combinatoria sin desenlace posible. El relato es, de ese modo, un no saber del texto: ambos hombres son muchos hombres, y, entre ellos, son M (el feroz torturador nazi) y Alguien (el perseguidor disfrazado de todos los hombres).

El relato presupone que la lectura irá a descifrar el acertijo, pero el texto no hará sino multiplicar su juego de alternancias, que son implicaciones. Pero el texto, a la vez, va entregando a la lectura las pruebas de una historia monstruosa (y éste es el saber del texto) y minuciosa (un saber que no se rinde y fija). Esa actualización de la violencia acumula con precisión alucinada las evidencias del crimen. Por lo mismo, la historia se nos impone como reconstrucción de la lectura: la lectura es el saber mayor, el trabajo de la conciencia. Su noción de verdad se prolonga en la naturaleza ficticia del relato. Leer desde la ficción supone, al final, buscar para la lectura el lugar protagónico de su sentido.

Porque la lectura que vigila a M en el relato es el comienzo del juicio. En seguida, la lectura reconoce las evidencias del crimen, uno de cuyos sujetos es M. Así, la lectura construye su propio drama: está inserta en la historia porque tiene un rol decisivo en la ficción. Debe, por eso, añadir su propia prueba al juicio, ser ella misma la última resolución del texto.

Texto que, ciertamente, no culmina en una mera respuesta porque su trabajo de indagación prosigue. En el género, es una novela fronteriza: viene de la historia pero no la tributa o simplemente documenta. Su repertorio de hechos es un modelo: un paradigma sumario de la maquinaria destructora que viene de lejos y, transformándose, prosigue. Pero, además, *Morirás lejos* es la crónica de una novela: su narrador plural es también el eje de una lectura mutante; y el texto anota sus propias variantes evidenciando la composición no mimética, el ejercicio diestro y placentero de una forma en rotación. La historicidad, por ello, se genera en la construcción de esta forma que no se fija: la aventura de leer asume el riesgo de una desnudez de la ficción como objeto del sentido. Otra paradoja: estamos ante la forma de una novela cuya relato es la ausencia de una novela. Como ha visto Noé Jitrik, el texto es una producción que inquiere sobre su forma de producción. La puesta en abismo y el sistema de la incisión, que ha comentado Margo Glantz, son el proceso de esa inquisición.

La historia y el relato son, pues, el trabajo de la lectura, cuyo drama es la forma misma del texto. Por eso el narrador se transforma: es Alguien que observa, alguien que lee, alguien que borra lo leído, alguien que anota la certeza de esa lectura y que, en seguida, la pone en duda. Imaginar la forma de una novela equivale a un relato totalizador, que nos incluyera. La lectura se multiplica: el sujeto plural se introduce subrayando los hechos, criticando el informe, ocupando hablantes posibles. De ese modo, narrar es ceder la responsabilidad final al lenguaje. El narrador es una elipsis que el texto devuelve al eje de estas permutaciones: al tú del lector, o sea a la hipótesis de una identidad construida por nuestra capacidad de hacer legible la historia.

«Se aventuran hipótesis», anuncia el texto, cuya escritura hecha de «digresiones», sin embargo, arriba a otro simulacro: el desenlace posible. En efecto, la historia de M se ha ido formulando y la culpa se evidencia, y el castigo se cierne. Pero aún al final hay otro desdoblamiento: otros desenlaces. La representación, pues, prosigue. El relato puede concluir de un modo u otro (o de todos los modos posibles a la vez) porque su propósito indagatorio es, justamente, haber abierto

este escenario en la escritura para, preguntando por su sentido, interrogarnos por la violencia.

Entre la mirada de un personaje observado y la vigilia de otro que observa, el texto ha elaborado su denuncia como un enigma de la ficción. De este modo, la ficción da también forma a una conciencia del sentido, cuya sensibilidad moral es otro signo de la pertinencia con que el texto nos ha interrogado.

### 3. *COMPADRE LOBO*: AVENTURA Y LECTURA

*Compadre Lobo* (México, Grijalbo, 1977) es una novela que todavía espera una lectura que haga justicia a su estimulante convocación: es, precisamente, una novela sobre la lectura y, en primer término, sobre la lectura (paradigmática) de una novela (arquetípica). No es casual que *Compadre Lobo* esté en su quinta edición: su legibilidad es a la par festiva y placentera. Pero es también apelativa: esta novela supone todo el tiempo la mirada de la lectura como su espacio generativo. Construye ella misma el movimiento de su recepción, que interroga, critica y fascina.

Gustavo Salnz ha escrito una novela que se propone como aventura (o sea, como vivencia original) la memoria formativa del grupo juvenil (o sea, materiales novelescos por excelencia). Construir sobre una tradición el relato de lo nuevo implica suponer en la lectura una complicidad. Y, en efecto, el lector reconoce la temática narrativa del aprendizaje del ritual adulto. Pero, al mismo tiempo, implica buscar en la lectura el recomienzo de aquella aventura de iniciación. La lectura reconoce su naturaleza en este ya ocurrir que acontece como lo nuevo. Por lo tanto, la complicidad del lector sostiene a la novela como acto: la novela proviene de una especie, aquella que ha contado y seguirá contando la búsqueda heroica del yo en una aventura antiheroica. Esta primera lectura, que es paradigmática, supone a una novela arquetípica. Este es el espacio mayor donde el texto se inscribe.

Pero el acto de la novela sólo parte de la conciencia de su linaje (la novela de educación, el retrato del artista adolescente, y las variantes posibles de esta figura abierta) para, en seguida, deducir y recortar de nuestra lectura su propia revisión de un espacio cambiante. El texto, por lo mismo, ya no requiere detenerse o abundar en el relato (en las biografías del drama del aprendizaje) y puede, en cambio, ganar su libertad combinatoria en el discurso (en las variaciones, en la simultaneidad, en el tiempo discontinuo); construyendo de este

modo la forma polifónica (dialógica, memorialista, analítica) con que modifica y renueva a su familia de textos.

Ya en las primeras páginas de la novela, el narrador-actor que recuenta y actualiza las aventuras del grupo, emerge a la superficie del texto y propone directamente su rol de escritor como decidido por la lectura. Dice: «Deben haber sido tres o cuatro metros, pero para Lobo era una distancia imposible de precisar —*como la que hay entre quienes leen esta página y yo, que la escribo*—, una distancia que de pronto ingresó en la esfera misma de su obsesión nocturna...» (18). Declarar esa distancia es, naturalmente, empezar a abolirla: el narrador intruso nos propone, con su intrusión, que nuestra parte de evidencia (leer, asociar) es su parte de ficción (escribir, ser leído). El acto de la lectura es una metáfora del texto: la lectura ilustra, en este caso, una supuesta distancia en el relato para quebrar otra en el acto mismo de leer. Hábilmente, Gustavo Sainz no abusará de este recurso. Responsablemente, no se intentará con estas intrusiones poner en duda la información o dramatizarla; tampoco buscar efectos de mero ingenio formal. Mas interesante, este narrador intruso es alguien que subraya (literalmente: aparece como un énfasis tipográfico, en bastardillas) su papel narrativo fundamental: escribir es también leer.

En efecto, el acto de escribir que este narrador subraya es el presente del texto haciéndose, la perspectiva del recuento, el espacio delimitado como exterior. Desde allí, el narrador recupera el pasado (truculento, febril, divertido) del grupo y la figura de Lobo (el héroe urbano y nocturno), declarando que no sólo es el cronista de esa existencia errática y genuina sino también su primer lector. Así, el narrador que es miembro del grupo (actor) se transforma en su cronista (autor) desde su papel recodificador (lector). La lectura múltiple que esta novela supone requiere, por ello, enunciar al lector desde el comienzo. Y si la lectura es el código de la novela, quiere decir que el mundo que ella reformula es un universo latente, en el cual el rol de los hablantes y el sentido mismo de la comunicación están por decidirse. O sea, el mundo es reciente: tiene la zozobra, y la frescura, de una lectura primera.

Pero la inclusión del lector es una distancia irónica (el lector acompaña al narrador en su trabajo) y de ninguna manera una identificación ilusionista (esta novela no busca hacer del lector un autor más: busca hacerlo un cómplice y, por eso, un actor de su aventura y lectura).

El mismo acto de narrar es un análisis, en primer término, del rol de testigo que ha asumido el narrador. «¿Qué es lo que sé de compadre Lobo realmente?», se detiene a preguntarse, porque «mi vida en su compañía implica asombro, rencores, complicidad...» (78). De esa

identidad del uno en el narrar al otro, se deriva otra vuelta al presente de la escritura: «Este libro hablará de esa complicidad.» La doble complicidad es, entonces, del «actor» en la experiencia vivida y del «autor» en la escritura exteriorizándose. «Pero no pretendo desmascararme», concluye este actor-narrador-autor: es en la escritura donde se irá a cumplir la conciencia de la identidad con su vitalismo dramático y su derroche jocosó. De aquí también el carácter de épica bufa que la escritura cultivará: su inmersión popular tiene el poder de lo específico, de lo material y sensorial. Y al mismo tiempo, en este contexto fecundo la novela introduce su variante temática: la formación, el aprendizaje, la socialización, son aquí atributos de la marginalidad; lo cual intensifica la densidad crítica que tienen los sentidos frente a las formas represivas y a las formas sometidas de la sociedad adulta. Este derroche de la marginación es, interesantemente, una reserva de la salud del sujeto, cuya libertad es también su inocencia. Así, la latencia del mundo reciente se proyecta como una virtualidad intacta.

Mientras reconstruye este mundo desenfadado de la «noche animal», el narrador se lee, y duda: «De pronto siento que estoy escribiendo un libro falso; que esas no eran las palabras, ni era precisamente la situación, y que mi impericia narrativa me lleva a buscar efectismos sin nombre. —La escritura no es un reflejo de la realidad —me leería años después un anciano librero—. O es reflejo de la única realidad: los nervios... la escritura es un reflejo nervioso...» (89). Lo cual supone que la lectura se independiza: se desplaza de la representación a la equivalencia. La «autocrítica» juega así a favor de la ficción, cuya raíz es una inmersión en esa zona desnuda de la psiquis señalada por la violencia y el juego del deseo. La intensidad y la agonía del deseo contaminan también a la lectura del narrador-autor: «Amparo Carmen Teresa Yolanda era por lo general bella y apasionada, y su torso se abría ante mí blanco —como esta página—, y yo leía en los poros de su piel como en las letras de este libro» (112). Lectura doble: la memoria que emerge y la escritura que fluye. Ambas, en el deseo, identifican el cuerpo del placer con el cuerpo de la lectura. «Quiero leer en ella como en este libro» (149), anuncia el narrador, en las equivalencias ganadas por esta escritura liberadora.

La novela hará también de la lectura un pleno acto de *voyeurismo*. El narrador recuenta las relaciones clandestinas de su mujer, Amparo, y su amigo íntimo, Lobo. La historia de esta pasión está situada en una doble perspectiva: la del narrador, que reconstruye esta aventura desde el relato de Lobo; y la del lector, que la recorre de la mano del narrador lacónicamente situado en el lugar del lector. La destreza



y versatilidad narrativas de Gustavo Sainz son aquí evidentes. Lo es también la intensidad del relato erótico, su plenitud y su zozobra.

La agonía de decir es otra derivación del drama de leer/escribir. Está en la naturaleza del acontecimiento, cuya novedad demanda por una realización libre y plena. Leemos: «A veces llegábamos a pensar que si pudiésemos decirlo *todo* seríamos totalmente incomprensibles» (149). Porque el recuento sólo puede, al final, dar testimonio de la ocurrencia fragmentada, y deducir en ella una plenitud posible. Por eso, la posibilidad de decir es connatural a la posibilidad del deseo, del vivir libre que los jóvenes insumisos se proponen. La escritura se abandona al decir para ampliar el vivir: el habla popular callejera, con su juego y su materialidad carnavalesca, sugiere esa ampliación, esa tensión. De tal modo que el relato de lo vivido es la crónica de lo escrito: «Caminan los dos, Lobo detrás, *un poco ajenos a este texto que intenta rescatar sus toscas maldiciones, su espontánea sublevación, su irrupción en mitad del mediodía*. Pretenden rugir pero guardan silencio. *Caminan agitados como dos piojos que huyesen febrilmente por los renglones de este libro que habla de ellos*» (145).

Es por esta identidad entre el mundo representado en su recomenzar libre y la escritura de un texto haciéndose, que los personajes ganarán a la vez su identidad al descubrir la pintura (Lobo), la escritura (el narrador), la pasión (ambos y Amparo); y, además, la historia colectiva (el movimiento estudiantil) que a su vez los descubre. La aventura del aprendizaje, de la identidad, es un recomienzo radical del mundo en la integridad del sujeto y su deseo. Se pregunta, y se responde, el narrador: «¿Sería Lobo un verdadero creador? Digamos que el término parece muy fuerte, muy cargado de ideas recibidas y mal controladas, y además muy pretensioso. Y a pesar de eso había que crearlo todo, nuestros deseos y miradas, *todo*» (209). Esta zona de lo nuevo (esta necesidad de empezar en el cuerpo, en el deseo) es el origen del relato (la historia del aprendizaje) y del mismo discurso (la aventura del texto y su pluralidad fecunda). Los dramas y la plenitud de la identidad son una fuerza del cambio («El mundo como estaba no era respirable»); y, al final, una potencialidad del «no saber» que se probará en el saber desgarrador, imprevisible, de la historia: «No sabíamos que sin esa manifestación silenciosa no habría comunicación de ninguna clase, ni poética, ni pictórica, ni musical, ni política, ni económica, ni generacional, ni amorosa: cesarían el pensamiento y la palabra» (369 y 370). En la expresión colectiva (en las marchas de estudiantes que protestan y que pronto serán masacrados) está la plenitud de esa identidad como comunicación que recomienza, como decir suficiente. Aquí culmina el aprendizaje, la formación, la aven-

tura. Las evidencias son ahora lacónicas y conclusivas: «No sabíamos que escribir sería nuestra oportunidad de pensar carnalmente» (371). La letanía del «no saber», en estas páginas finales, suma las evidencias ganadas del nuevo saber. La novela concluye en otra lectura: la irrupción de la historia devuelve al lector a su propio saber. Allí termina esta lectura y empieza otra.

*Compadre Lobo* nos propone, en última instancia, una aventura en la formación de su lectura. Desde la lengua triunfalmente oral hasta el humor de la fiesta nocturna y la escritura celebratoria, esta polifonía cómica y crítica, dramática y paródica, es una ocurrencia plena del narrar y una experiencia gratificante del leer. Al configurarse como lectura original, y al proponernos un rol articulador de esa formación que promete sostener su libertad irrestricta, esta novela, además, abandona el repertorio narrativo y la percepción codificada de lo que se ha dado en llamar «la nueva novela hispanoamericana» y que ha venido reproduciendo su virtuosismo técnico sin su fuerza creadora inicial. Más bien, esta novela de Gustavo Sainz anuncia otro movimiento, libre ya de la tecnología modernizante de aquella corriente. No en vano *Compadre Lobo* evoca la sensorialidad cómica de Luis Rafael Sánchez (*La guaracha del Macho Camacho*), la densidad de lo específico que distingue a Antonio Skármeta (*Soñé que la nieve ardía*), la indagación de la percepción crítica y festiva de lo popular que Gregorio Martínez (*Canto de sirena*) y no pocos narradores hoy reinician. Una escritura liberadora, antirrepresentativa, restauradora de lo cotidiano y lo específico parece, así, configurarse como el recomienzo de una lectura de lo nuevo en América Latina.—JULIO ORTEGA (*The University of Texas and Austin. Department of Spanish. Austin, Texas 78712. USA*).