

tista, llevándonos a un plano muy diferente del naturalista; concretamente, el campo de la poesía; por esto su contención y concentración pictórico abre, de una manera definitiva, un campo ilimitado a la subjetividad del espectador.

El transcurso de su etapa anterior, los dibujos automáticos, y su producción actual es absolutamente consecuente. El campo cromático se ha obscurecido para hallar como una nueva difusión, mientras que las estructuras formales parecen, más que flotar, como emerger de un movimiento estelar. Técnicamente, el color único y uniforme, en este caso es el singular agente de la obra de arte; superponiéndose a los demás elementos y convirtiéndose en principal protagonista de sus dibujos. Aparte de la ligazón color-espacio de estos dibujos existe una compensación oculta de movimiento; de un sordo movimiento que se adivina en las nebulosas emergentes de un espacio misterioso. Es como si la contención instantánea del color se hubiese detenido repentinamente en un estado de equilibrio que parece va a romperse a cada momento; como si en una brusca efervescencia el secreto fuera a ser desvanecido.

La contención de formas por el color en un perpetuo equilibrio se nos muestra aquí como un rico camino para la sugerencia poética y la creación de mundos mágicos.—MARÍA AURORA MÁRQUEZ (*Rafael Finat*, 77, 2.º D. MADRID-11).

LOS AMORES REÑIDOS

Hace muchos años, el vertiginoso francés Jean Paul Sartre asestó una despiadada enseñanza contra nuestra lírica y egocéntrica adolescencia al demostrarnos que éramos libres. La alternativa era feroz: lo tomábamos o lo dejábamos, pero éramos libres. Sé de individuos que han elegido libremente no perdonar jamás a Sartre el sobresalto de la libertad, y cada vez que se sienten esclavos de algo, y por tanto culpables o ruines, le llaman intolerable bizco, aunque recordando la curiosa coincidencia de que su estrabismo parece vigilar eternamente a la extrema derecha. Sartre no pareció conforme con obligarnos a cuestionar nuestros desfallecimientos, nuestras amargas, nuestros terrores inconcretos, nuestras angustias (definidores acreditados han llamado superestructuras mentales a esas urdimbres de nuestra sorprendente miseria; enorgullézcase el homo calificativus: para todo hay vocablos), sino que trató de hacernos ver, mediante un vasto

esquema (*¿Qué es la literatura?*) que la reacción contiene una portentosa capacidad de asimilación para deglutir o usar en su provecho las obras de arte. El paso siguiente era previsible: todo escritor que deseara —y debía desearlo siempre— alcanzar a ser progresista habría de elegir o elaborarse unas recetas inequívocas que nunca permitiesen a sus obras desviarse del curso progresista de la historia. Dejando a un lado la molesta cuestión de averiguar si la historia es siempre progresista (sus movimientos, más que a los de un caballo, se parecen a los de un saltamontes con la enfermedad de San Vito), caben en este asunto algunas interrogaciones más módicas. Nosotros, los que fuimos adolescentes hace todavía poco tiempo, hemos alcanzado a fingir que nos asombrábamos ante una interpretación de Luckács: este aseverativo pensador (tan vario visto en bloque, por no llamarle lo que se merece: contradictorio) nos muestra cómo el reaccionario Balzac, fascinado por la aristocracia hasta la risa, impugnador de la clase progresista de su época, la de la burguesía (cómo cambian los tiempos, Petronio) y con una muy visible nostalgia de carrozas con asiento de fieltro y sirvientes de calzón corto, dejó en ese fornido fresco literario y sociológico que es *La comedia humana* una minuciosa crítica al siglo xix occidental. Si su propósito fue, como más tarde el de Proust, componer un elocuente epitafio a una clase moribunda cuya disolución le resultaba un hecho triste (tengo para mí que su verdadero propósito era simplemente escribir cien libros, dejar testimonio de sus humores, sus adhesiones y sus perplejidades, de su vocación y su gigantesca disposición al trabajo: apuntalar la ilusión de sobrevivir), su resultado fue una obra tremenda a la que hoy nadie niega una proyección civil, no obstante lo regresivo de sus gustos políticos y sus estímulos personales. Toda esta imprevisible geometría de las épocas complica la ambicionada claridad. Podemos complicarla más aún: se ha dicho que también Dostoiewski fue reaccionario (parece que escribió loas al zar; parece que el homenaje nacional a Pushkin devino homenaje nacional a Fiodor, y esto resulta altamente sospechoso en vista de que no fue detenido por tal causa, tanto más cuanto que era aclamado como el símbolo de «el alma rusa»; parece que existe la posibilidad de que Fiodor, como Flaubert, debió pronunciar esta degenerada frase: «Stavroguin soy yo»; y etcétera; suele desdeñarse el dato de que el zar ordenó que un policía vigilara a Dostoiewski desde que este salió de su reclusión en Siberia hasta poco antes de su muerte: un número de años desconcertantemente crecido). Finjamos creerlo: Dostoiewski, el místico, el libérrimo, el apologista de la resignación, el epiléptico —también tuvo hemorroides—, fue reaccionario. Dos puntos: desafío a cualquiera a encontrar un análisis de la descomposición social rusa de la

época zarista más certero que el que, también de modo gigantesco, elaboró Dostoiowski en sus obras, mientras hacía empeñar las últimas joyas a Ana Grigorievna para que le arrebataran el dinero en los casinos de juego de Baden, mientras atendía un consultorio sentimental, mientras abandonaba a su esposa mortalmente enferma y huía con una adolescente de cabello corto y lentes oscuros, mientras suplicaba servilmente ayudas oficiales, mientras se arrodillaba de manera ladina para pedir perdón. Los caminos del arte parecen ser bastante sinuosos. Tanto como para que un hombre rigurosamente apolítico (cuyas obras el partido comunista francés se preguntaba si debían ser quemadas), mediante una intuición sobrecogedora haya podido sobresaltarnos permanentemente con la exposición de una atmósfera de tortura, falta total de identidad, burocracia, terror, absurdo: todo lo que después del año 1940 y de ese maldito invento llamado guerra fría ha sobrevenido, ensuciando quizá para siempre el plano de lo cotidiano; para los que no hayan tenido la fortuna de conocerlo y para los que hayan tenido la desvergüenza de olvidarlo, indicaré que el nombre de aquel genio sigue siendo Franz Kafka. Mis dudas sobre los esquemas sartrianos no concluyen aquí. Se pueden añadir tantas excepciones a la regla como para casi invertir la regla y consolidar como regla las excepciones (aparte de que la famosa frase-reposo «la excepción confirma la regla» me parece una de las estupideces de mayor enjundia segregadas por el cerebro humano: sencillamente, no hay reglas, si exceptuamos la de tres y alguna otra igualmente inofensiva y cautelosa). No me resisto, sin embargo, a anotar otros dos curiosos sucesos de la historia de la literatura. Louis Ferdinand Celline, prosista atroz en quien muchos vemos un antecedente expresivo de *La náusea* (la primera página de esta novela del inequívoco progresista Sartre es, por desgracia para la coherencia del matrimonio entre la literatura y la historia, una frase de Celline), acabó siendo ultragermanófilo, colaboracionista y autor de los más incendiarios panfletos antisemitas que la desvergüenza del cuarenta y dos tuvo la suerte de aplaudir. Por último, en algunas novelas de John Dos Passos, Sartre encontró —nosotros también— una crítica saludablemente implacable a la naciente y ya hostil sociedad norteamericana («Considero a Dos Passos como el escritor más grande de nuestro tiempo»: Sartre. Agosto de 1938). Años después, Dos Passos respaldaría la campaña presidencial de Barry Goldwater, quien, con su feo apellido y su ternura por la bomba atómica, tuvo sobre ascuas a la población planetaria que lee la Prensa y que siente cierta molesta prevención por el calor termonuclear. La desafortada afirmación de Sartre en 1938 se convierte años después en desafortadamente arriesgada. Hay que concederle no obstante, como a todo individuo humano, la posi-

bilidad de no ser enteramente responsable de sus admiraciones y, sobre todo, de no ser en absoluto responsable de que el futuro se complazca en contradecirlas. Pero, precisamente, Sartre siempre parece escribir seguro de no equivocarse jamás: esto reafirma el valor de sus compromisos pero cuestiona algunas de sus tesis. Cuando Sartre asegura que *no puede existir* un arte de derechas, uno no sabe si llevarse las manos a la cabeza en señal de duelo o pensar que tal vez, clandestinamente, se refiere a la escuela del realismo socialista, escuela que con tantos engendros pseudohistóricos, como granadas sin espoleta, ha bombardeado la buena fe que al lector despreciativamente se le supone. En cualquier caso, uno recuerda algunas irritantes actitudes civiles de Borges (su adhesión a la intervención armada norteamericana en Santo Domingo, por ejemplo) y luego lee «Tres versiones de Judas» o cualquier otro texto memorable, y reflexiona perplejo: si esto no es arte, ¿qué es, polenta de maíz? Sobre cuanto antecede, al menos desde la perspectiva del lenguaje, Borges tiene una frase puntual: «El idioma es un ordenamiento eficaz de la enigmática abundancia del mundo.»

Tengo plena conciencia de que estos párrafos, escritos por un pigmeo en ciernes y a propósito de un anticipado inmortal, pueden arrugar cualquier nariz mediante un tufillo de ordinariez o atrevimiento. Pero si esa nariz ha creído oler al mismo tiempo la indocumentación y el desprecio, por lo menos en cuanto a lo segundo no ha olido como debiera haberlo hecho. Conozco bien la tierra de nadie en donde termina una nota y en donde comienzan el fracaso y la oligofrenia. Con *¿Qué es la literatura?* Sartre depositó algunos disparates accesorios y una verdad fundamental. La verdad, mientras otro genio no demuestre lo contrario, sería ésta: el arte debe tener un sentido, el sentido del arte es histórico, la historia es la placenta del hombre, el hombre es la placenta de la libertad. Sé muy bien que los intelectuales de mi generación debemos a Sartre el sobresalto beneficioso de esa síntesis. Le debemos a ese bizco casi corrosivamente perspicaz (la palabra «lucidez» le disgusta) la incorporación de ese útil sobresalto dentro del magma gelatinoso en que consiste nuestra relación total con el tozudo sobresalto constante de vivir. Pero nosotros, los líricos, los que ambiciosamente aspiramos a transfigurar las imágenes de la realidad en el complejo lenguaje de la metáfora y la síntesis (por cuarta o quinta vez en mi simultánea vida de prosista debo recordar a un Rilke perentorio: «Era poeta y odiaba lo impreciso»), recordamos en ocasiones otro esquema de Sartre según el cual somos aquellos de entre los intelectuales que hemos «elegido el fracaso». Recurrir a Shakespeare, a Esquilo, a Whitman, a Machado, a Vallejo, a Nazim Hikmet, parece tan incordiante como ocioso. Sartre puede pretender, con esa presuntuosa

explicación, borrarlos a mí y a mi desilusionado amigo José Hierro del curso de la historia de la cultura y su integración en la historia total. Acaso, y hay que ser retorcido, se puede intentar borrar con el apoyo de ese esquema a Maiakowsky, por el hecho de que tuvo la debilidad de suicidarse (y tal vez ni él mismo supiera por qué), pero no es fácil borrar a Shakespeare, a Esquilo, a Whitman, a Machado, a Vallejo, a Nazim Hikmet, y no agrego a Ho Chi Min porque no lo he leído. Se diría que los autores de libros de no mucha extensión, en cuyas páginas unas líneas son más largas que otras y con unos espacios que suelen indicar división en estrofas, tenemos cierto derecho a proclamar que hasta los gigantes escriben alguna vez una majadería, bien por descuido, bien por una falta de cautela ante la concatenación de las palabras y su imprevisible carga explosiva, cautela que precisamente nosotros hemos elegido ejercer, en ocasiones hasta desembocar en el mismísimo silencio, que a veces es fracaso y a veces victoria aplazada, con perdón (1).

(1) Puede haber la impresión de que estoy escribiendo en broma, rascándome un oído y cambiándome el cigarrillo de comisura a comisura. En realidad estoy escribiendo asustado por el tamaño de la lógica sartriana, pero con un buen humor que tal vez deba a una digestión satisfactoria. Sin embargo, me parece ilícito no reproducir algunas frases en donde Sartre apunta la tesis que vengo tratando de morder; no sin antes comunicar al lector que, en lo posible, no escamotearé ninguna porción de lógica sartriana por el aberrante procedimiento de aislar las citas según conveniencias oscuras. Por lo demás, el lector es muy dueño de acudir al texto completo, que encontrará en las páginas 62 y 63 de *¿Qué es la literatura?* (Losada. Buenos Aires, 1962). Copio tres fragmentos: «... el lenguaje poético surge de las ruinas de la prosa. Si es verdad que la palabra es una traición y que la comunicación es imposible, cada palabra, por sí misma, recobra su individualidad, se convierte en instrumento de nuestra derrota y encubridora de lo incomunicable. No es que haya *otra cosa* que comunicar, sino que, fracasada la comunicación de la prosa, el sentido mismo de la palabra se convierte en lo incomunicable puro. De este modo, el fracaso de la comunicación se convierte en la sugestión de lo incomunicable, y el proyecto de utilizar las palabras, al verse contrariado, cede el sitio a la pura intuición desinteresada del vocablo». «... si se quiere hablar de algún modo de compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder. Tal es el sentido profundo de este triste sino, de esta maldición a la que siempre alude y que atribuye siempre a una intervención del exterior, cuando se trata de su opción más honda; no de la consecuencia, sí de la fuente de su poesía. El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general. Pone, pues, también en tela de juicio lo que hace el prosista. Pero la impugnación de la prosa se hace en nombre de un triunfo mayor y la de la poesía en nombre de la derrota que esconde toda victoria». «Si el prosista quiere cuidar demasiado la palabra, la *eidos* prosa se rompe y caemos en el galimatías. Si el poeta cuenta, explica o enseña, la poesía se hace *prosaica* y ha perdido la partida. Se trata de estructuras complejas, impuras, pero bien delimitadas.» La discusión de todas estas reflexiones (antiguas en la obra de Sartre, pero presentes en quien hoy tome su libro sin desconfianza) es ciertamente ardua. Es posible que el poeta esté a veces «seguro del fracaso total de la empresa humana» y se disponga «a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general». Pero debo reafirmar que me parece un mal esquema. La derrota es testimoniada por cualquier suicida, ergo todo suicida es un poeta. Por otro lado: ese esquema se contradice en la obra y en la vida de poetas que osaron afirmar el mundo. Más aún: amarrar a un poeta a los grilletes de una empresa

La historia de nuestra relación con Sartre está llena de adhesiones y de rechazos, de admiraciones y de cóleras, de apasionamiento por su sagacidad y del también apasionado esfuerzo por humillar alguna vez su permanente dedo en alto. Nos comportamos con la atención, el asombro y la crispación del alumno. Y él es un maestro. Un orgulloso. Tomamos su inteligencia con tanta cautela como gratitud: es reveladora y sospechosa. Nosotros, los que hemos «elegido el fracaso» (en verso, pero también en prosa; véase el terrible *diario* de Pavese, los poemas en prosa de Vallejo y, en otra perspectiva, las cartas éticamente nulas de Rimbaud), pagamos sus obras a nuestros libreros cuando aún el paquete no ha sido retirado de consignación. A menudo nos postramos una vez más (es tan envolvente como certero, su prosa es tan fascinadora como sustantiva) y a veces decimos No como una injuria. Miramos su rostro desvalido e inquietante de puro feo y liquidamos ocasionales desacuerdos llamándolo mentalmente engreído. Todo para volver a postrarnos, para volverlo a rechazar. Nos es imprescindible y lo insultamos. No le consentimos abundantes pasajes de su obra pero tampoco le consentimos que lleve varios años sin publicar un nuevo libro. Ese diabólico profesor de filosofía y de conducta nos tiene, en realidad, atemorizados. Cuando ese temor se nos desconcierta o se nos irrita cerramos su libro con un sonido seco, urgente. Que se vaya al diablo. Pero suele ocurrir que durante la fracción de segundo que se tarda en cerrar un libro con santa indignación veamos fugazmente nuestras propias acotaciones dentro de esas dos páginas de texto espléndido, insufrible, definitivo, cuestionable. El bizco queda emparedado y aún asoma su dedo en alto, rescatándose del aplastamiento y segregando inteligencia y pedantería. Regresemos a mis anécdotas enanas de lírico honorario y pertinaz. En una pared de mi despacho tengo prendidas con chinchetas las fotografías de unos cuantos señores por los que siento un admiración tan notable que cuando disminuye me alarmo por mi salud mental: Dostoiowski, Machado, Vallejo, Chopin, Kafka, Pavese (hay

igual a sí misma (testimoniar con la propia la derrota del mundo) sería negarle a su conciencia la dialéctica o el vaivén que es toda su demostración de existente, además de la prueba de que el ejercicio del fracaso alcanza a ser extenuante. Sólo un poeta de obra deslumbradoramente derrotista, y además muerto, y con preferencia por propia voluntad (cuestión científicamente muy discutible) puede ser, siempre según ese esquema, un testimonio de la derrota humana. Un poeta vivo, esto es, en movimiento (y no disponemos de otro género de poetas) *puede*, lo haga o no, extraer abundancia fraternal del mismo pozo de la soledad, agresividad de su escepticismo, energía de su desilusión. Por último, la complicada diferenciación que Sartre establece entre el prosista y el poeta podría resultar bastante grosera. Hoy ya no puede tomarse en serio la idea de que existen *dos* lenguajes, y mucho menos que esos discutibles dos lenguajes signifiquen dos formas distintas de compromiso con el mundo. Tomada la cuestión aún desde otro ángulo, advertimos que hay escritores que manifiestan su descontento ante la empresa humana no con poemas, sino en prosa. Beckett sería un caso extremo. Joyce, un caso meticuloso. Robbe-Grillet, un caso aburrido.

también una señora desnuda sin cabeza: es mi contribución al monumento, aún inexistente, a la continuidad del mundo). Durante años consideré si debía o no agregar a Sartre en ese muro. Lo agregué. En ocasiones lo retiro. Después vuelvo a ponerlo, a quitarlo, a reinstalarlo. Un día lo quitaré para siempre. O quedará puesto hasta que yo salga de mi casa con los pies apartando enlutados, y mis ignorantes herederos, sin saber el precio que ese bizzo tuvo, lo arranquen junto con los otros para adecentar la pared con pintura plastificada. Si él persiste ahí hasta mi muerte, no habrá sido sin la aventura emocionante de numerosas amenazas de demolición. Espero que se sienta tan incómodo en el muro de mi casa como yo en pasajes de sus libros. Sé que ésta es su victoria, precisamente la clase de victoria que ha elegido inferir a cada uno de sus lectores. El quería una adhesión dialéctica, obstaculizada por la contingencia de nuestras particularidades, nuestra situación y nuestros humores provisionales y diversos (esto es, los motores y los frenos de nuestra libertad). El quería esa adhesión combatida y vuelta a renacer entre arañazos y nuevas conflagraciones reflexivas y apasionadas. Está bien: me adhiero. Me adhiero a ese voluminoso recipiente de sabiduría y de engreimiento. Pero mientras esta adhesión me cerca como un oleaje, yo braceo infantil y desesperado, empapado y lírico, fatigado y furioso, y en lugar de decir «socorro, que me ahogo» grito a los de la orilla: ¡No mitifiquéis nunca a nadie, majaderos! Y trato de nadar un poco mientras pienso pacientemente que ese estrávido gruñón me está diciendo desde hace muchos años que toda mitificación es un *acto* de cobardía.—FÉLIX GRANDE (*Alenza*, 8. MADRID).

DOS FABULAS DEL ANTIGUO PERU

Junto con el propósito conquistador de los primeros españoles, llegó también a América la curiosidad científica de Occidente acerca del origen de los incas, los reyes que hubieron, sus principales hechos, costumbres, leyes, religión y, en general, todos los aspectos de su historia. Este interés por la América precolombina se objetiviza en las crónicas de la Conquista e informaciones, las cuales ya fuesen redactadas por encargo oficial o simplemente como testimonio personal de quienes participaron en la Conquista, constituyen una de las más importantes fuentes para el estudio de la Historia de América.

En la extensa bibliografía que trata del antiguo Perú hay nombres tan conocidos como el de Pedro Cieza de León, Garcilaso Inca de la