Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

GUILLERMO SUCRE — **Vallejo, la nostalgia de la inocencia**

JUAN CARLOS GHIANO — **Equívocos sobre Vallejo**

JAMES HIGGINS — **Experiencia directa del absurdo en la poesía de Vallejo**

ELENA GARRO — **El zapaterito de Guanajuato**

ALBERTO GIRRI — **Poemas**

BASILIO URIBE — **Gran repaso**

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA — **Enrique Banchs**

CRÓNICAS Y NOTAS

Victoria Ocampo: Testimonio de fervor, por Juan Liscano • Un espacio verbal llamado Cuba, por Edgardo Cozarinsky • Isidro Parodi: varios problemas para el traductor, por Silvia Molloy • Cómo ve Ernesto Sábato a los ciegos • LIBROS, por Margarita Costa, José Barcia, Miguel E. Dolan, Luisa Futoransky, Miguel Alberto Guérin, Eduardo González Lanuza, Luis Justo, Mario A. Lancelotti, Enrique Francisco Lonné, Teresa Orecchia, Alfredo E. Roland, Basilio Uribe, Raúl Vera Ocampo • Dos poetas, por Susana Thénon • ARTE, por Hugo Parpagnoli y Damián Bayón • ESPECTÁCULOS, por Guillermo Whitelow y Juan Pedro Franze • CINEMATÓGRAFO, por Clara Fontana y Carlos Coldaroli • BITÁCORA.

312

MAYO - JUNIO DE 1968

BUENOS AIRES

Correo Argentino
Suc. 20 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931
Y DIRIGIDA POR
VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración
VIAMONTE 494, 8º piso
T. E.: 32-5148
BUENOS AIRES

Jefe de Redacción
ENRIQUE PEZZONI

COMITÉ DE COLABORACIÓN

MILDRED ADAMS
ERNEST ANSERMET
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
ROGER CAILLOIS
ALBERTO GIRRI
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI
SILVINA OCAMPO
ERNESTO SÁBATO
MARÍA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número simple ..... $ 300.—

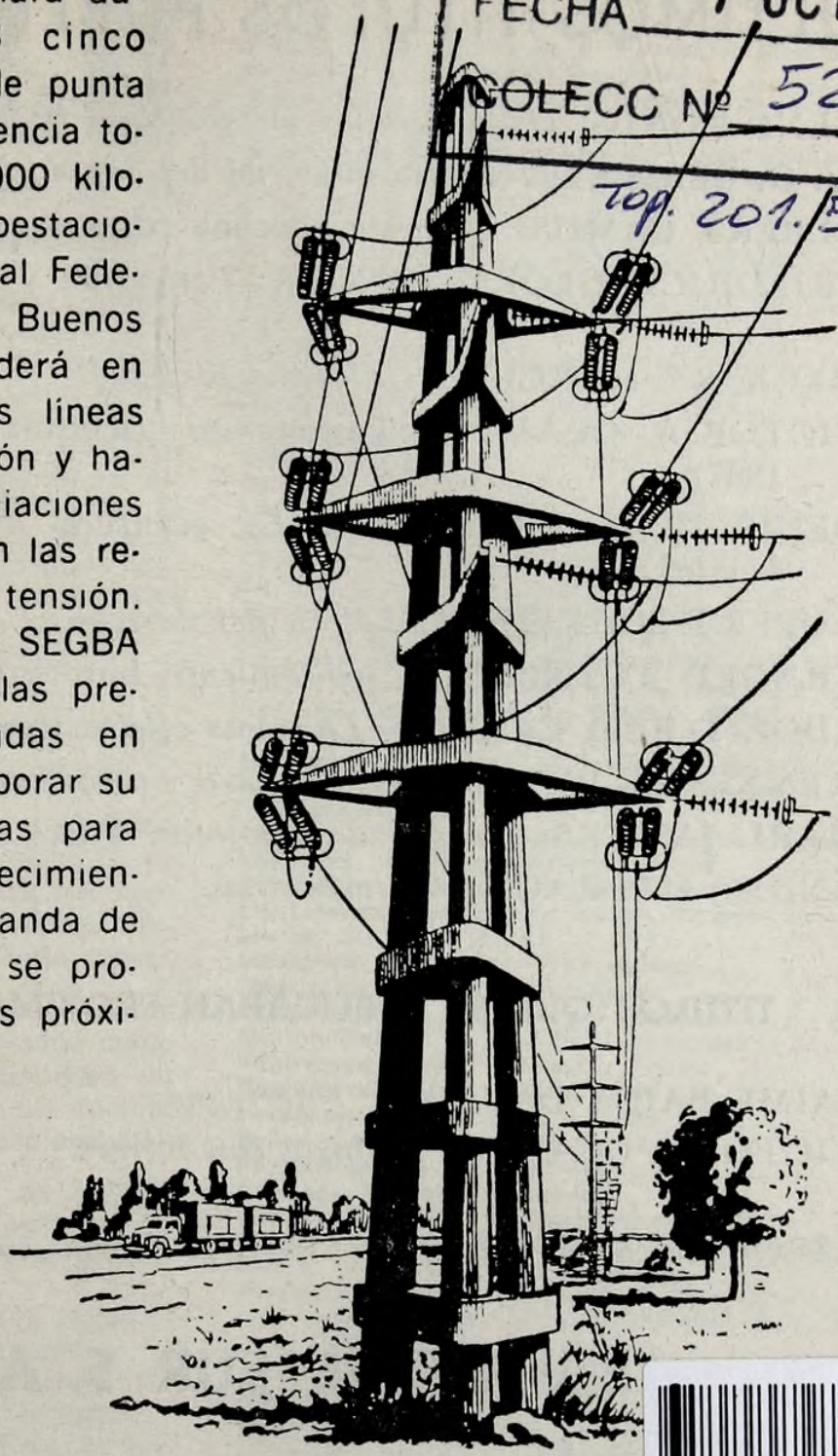
SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 1.500.—
Número simple: $ 300.—

Otros países:
Anual ..... 7 dólares
Número simple: U$S 1.20

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

SEGBA instalará durante 1968 cinco centrales de punta con una potencia total de 140.000 kilowatt, 23 subestaciones en Capital Federal y Gran Buenos Aires, extenderá en 210 kms. las líneas de alta tensión y hará las ampliaciones necesarias en las redes de baja tensión. Eso hará que SEGBA cumpla con las previsiones tenidas en cuenta al elaborar su plan de obras para afrontar el crecimiento de la demanda de energía que se producirá en los próximos años.



H0008104

segba SERVICIOS ELECTRICOS DEL GRAN BUENOS AIRES S. A.

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO R. MORAL CASARES
Precio $12.000
Fecha - 7 OCT 1998

S1CJ.15.1.2 27

ULTIMOS TITULOS PUBLICADOS

RENÉ KÖNIG: *Orientaciones sociológicas.*

W. G. BEASLEY: *Historia moderna del Japón.*

ALBERT CAMUS: *La peste* (décima edición).

FRIEDRICH GEORG JÜNGER: *Perfección y fracaso de la técnica.*

HERBERT MARCUSE: *Cultura y sociedad.*

VICTORIA OCAMPO: *Testimonios* (séptima serie, 1962-1967).

DENIS DE ROUGEMONT: *La aventura occidental del hombre.*

RUPERT SCHREIBER: *Lógica del derecho.*

ARNOLD TOYNBEE: *El pensamiento histórico griego.*

ADOLFO BIOY CASARES: *La trama celeste* (tercera edición).

TENNESSEE WILLIAMS: *El manco y otros cuentos.*

KARL JASPERS: *Los grandes filósofos.* Tomo II.

ANDRÉ MALRAUX: *Antimemorias.*

TITULOS QUE SE PUBLICARAN PROXIMAMENTE

JAIME BAICA DAVALOS: *Interregno.*

VICTORIA OCAMPO: *Diálogos con Borges.*
Diálogos con Mallea.

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA: *Nuevas coplas de ciego.*

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

Para iniciar a los jóvenes en el deleite de la buena lectura:

GOLU

Grandes Obras de la Literatura Universal

Una sólida formación cultural depende, en gran medida, de la acertada elección del material de lectura y de su máximo aprovechamiento merced a la clara comprensión del contexto. Los libros que integran la Biblioteca Grandes Obras de la Literatura Universal, han sido seleccionados y anotados por especialistas en las distintas escuelas y épocas literarias.

Cada obra contiene:

Un resumen cronológico de la vida del autor, y su retrato.

Un estudio crítico preliminar, redactado por especialistas en las distintas escuelas, que ayuda a situarla en su época literaria y a comprenderla mejor.

Numerosas anotaciones y datos supletorios que actuando como guía orientadora implican un método de trabajo que facilita el acceso al contenido esencial.

Textos respetuosos de la edición príncipe, enriquecidos con orientadora bibliografía crítica.

La Biblioteca Grandes Obras de la Literatura Universal se presenta en pequeños tomos de esmerada impresión y bajo precio y constituye, en síntesis, el mejor conjunto inicial para la biblioteca de quien desee llegar a poseer una cultura literaria.

Amalia, de José Mármol 500
Amores y amoríos, de S. y J. Alvarez Quintero ... 150
Ariel, de José Enrique Rodó 150
Artículos, de Mariano José de Larra 250
Autobiografía, de Carlos Guido y Spano 100
Córdoba y sus sierras, de B. Fernández Moreno 120
Chico Carlo, de Juana de Ibarbourou, ... 120
El alcalde de Zalamea, de P. Calderón de la Barca .. 150
El capitán Veneno, de Pedro Antonio de Alarcón .. 100
El Conde Lucanor, de Infante Don Juan Manuel 100
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Miguel de Cervantes Saavedra 250
El mejor alcalde, el rey, de Lope de Vega 150
El sí de las niñas, de Fernandez de Moratín 150
En familia, de Florencio Sánchez 120
Entremeses, de Miguel de Cervantes Saavedra 120
En viaje, de Miguel Cané 100
Escenas montañesas, de José M. de Pereda 100
Escritos literarios, de Nicolás Avellaneda 150
Facundo, de Domingo Faustino Sarmiento 100
Fuenteovejuna, de Lope de Vega 120
Geografías, de Margarita Abella Caprile 120
Juvenilia, de Miguel Cané 150
La cautiva. El matadero, Esteban Echeverría 120
La gitanilla, de Miguel de Cervantes Saavedra 120
La gran aldea, de Lucio V. López 150
La gringa, de Florencio Sánchez 150
La novela de un novelista, A Palacio Valdés 250
La novia de los forasteros, de Pedro E. Pico 150
La patria desconocida, de B. Fernández Moreno 150
Las de Barranco, de Gregorio de Laferrère 120
Las dos fundaciones de Buenos Aires, de Enrique Larreta 150
La verdad sospechosa, de Juan Ruiz de Alarcón ... 150
La vida de lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades 150
La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca ... 150
Leyendas, de Gustavo Adolfo Bécquer 120
Leyendas y tradiciones, de José Zorrilla 120
Los intereses creados, de Jacinto Benavente 120
María, de Jorge Isaacs 200
Marianela, de Benito Pérez Galdós 150
Martín Fierro, de José Hernández 200
M'hijo el dotor, de Florencio Sánchez 120
Mis montañas, de Joaquín V. González 150
Páginas en prosa, de Gabriela Mistral 120
Páginas escogidas, de José Martí 100
Parábolas, de José Enrique Rodó 120
Peñas arriba, de José M. de Pereda 150
Pepita Jiménez, de Juan Valera 150
Poesías, de Rafael Obligado 200
Poesías, Selección, de Garcilaso de la Vega 120
Recuerdos de Provincia, de Domingo F. Sarmiento .. 250
Rimas, de Gustavo Adolfo Bécquer 120
Rinconete y Cortadillo, de M. de Cervantes 120
Romances de la muerte y resurrección de la libertad, de Arturo Capdevila 100
Romances de las damas de antaño, de A Capdevila 100
Santos Vega, de Rafael Obligado 120
Tabaré, de Juan Zorrilla de San Martín 200
Trafalgar, de Benito Pérez Galdós 200
Una excursión a los indios Ranqueles, de Lucio V. Mansilla 400
Viajes, de Domingo Faustino Sarmiento 100
Vida y desaparición de un médico, Fernández Moreno . 150

EDITORIAL KAPELUSZ
MORENO 372 - T. E. 34-6451/59 con 50 internos - BUENOS AIRES - ARGENTINA

NOVEDADES

COLUMBA

EN LA COLECCIÓN ESQUEMAS

Nº 85 — José Babini: CIENCIA Y TECNOLOGÍA. ($ 280.—)

Nº 86 — Patricio Randle: QUÉ ES EL URBANISMO. ($ 280.—)

EN LA COLECCIÓN NUEVOS ESQUEMAS:

Nº 12 — Jacques Heers: EL TRABAJO EN LA EDAD MEDIA. - ($ 330.—)

Nº 13 — M. Menguy: LA ECONOMÍA DE LA CHINA POPULAR. - ($ 330.—)

Solicítenos Catálogos Completos

EDITORIAL COLUMBA
Sarmiento 1889
T. E.: 45-1145 - Bs. Aires
ARGENTINA

VENTAS: Cevallos 1364
T. E.: 26-1339 - De 9 a 14 hs.
Bs. Aires-Argentina

EDITORIAL COLUMBA

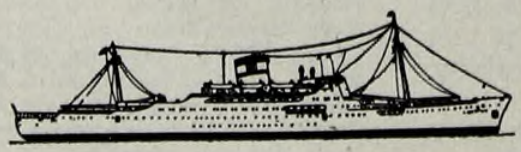
NOVEDADES

FELIZ VIAJE

EN CONFORTABLES BUQUES ARGENTINOS

SERVICIO DE CLASE UNICA

A VIGO - LE HAVRE - LONDRES - HAMBURGO



Tarifa económica y a crédito

Reservas y Pasajes en su Agencia de Viajes o en:

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

E.L.M.A.

CORRIENTES 389 — Tel. 32-4861

NOVEDADES

		m$n.
CIENCIA-FICCION	**Ciencia-ficción norteamericana**	**2.800.-**
	Ciencia-ficción inglesa	**2.800.-**
TEATRO CONTEMPORANEO Y DE SIEMPRE	**Teatro cómico francés**	**1.750.-**
	Teatro neerlandés de la Edad Media	**750.-**
LA PALABRA	**Poesía argentina de todos los tiempos** (álbum con dos discos)	**3.460.-**
	Poesías de Miguel de Unamuno (1 disco)	**1.400.-**
	Poetisas en lengua castellana (1 disco)	**1.400.-**
	Prosa de España (autores contemporáneos) (1 disco)	**1.400.-**
LITERARIA	**Fernández Suárez:** La ciénaga inútil	**950.-**
	Teatro español 1966-67	**2.150.-**
	Jiménez: Estética y ética estética	**2.170.-**
PREMIOS NOBEL	**Asturias:** Obras completas. 3 vols.	**11.880.-**
UNIVERSO DE LAS FORMAS	**Leiris y Delange:** Africa negra	**14.200.-**
INICIACION AL HUMANISMO	**Demóstenes:** Sobre la corona	**400.-**
	Nietzsche: Estudios sobre Grecia	**400.-**
ESTUDIOS LITERARIOS	**Oliver Belmás:** Este otro Rubén Darío	**2.850.-**
	Ramos Gil: Claves líricas de F. García Lorca	**1.450.-**
PSICOLOGIA Y EDUCACION	**Alvarez Villar:** Psicodiagnóstico clínico	**3.600.-**
	Ramain y otros: Aptitudes y capacidades	**1.150.-**
JOYA	**Melville:** Moby Dick	**1.920.-**
LIBROFILM	**Camón Aznar:** Museo de Arte Moderno de París	**23.000.-**
	Lasterra: Museo de Bellas Artes de Bilbao	**6.430.-**

Solicite más amplia información a

TOLLE, LEGE

AGUILAR

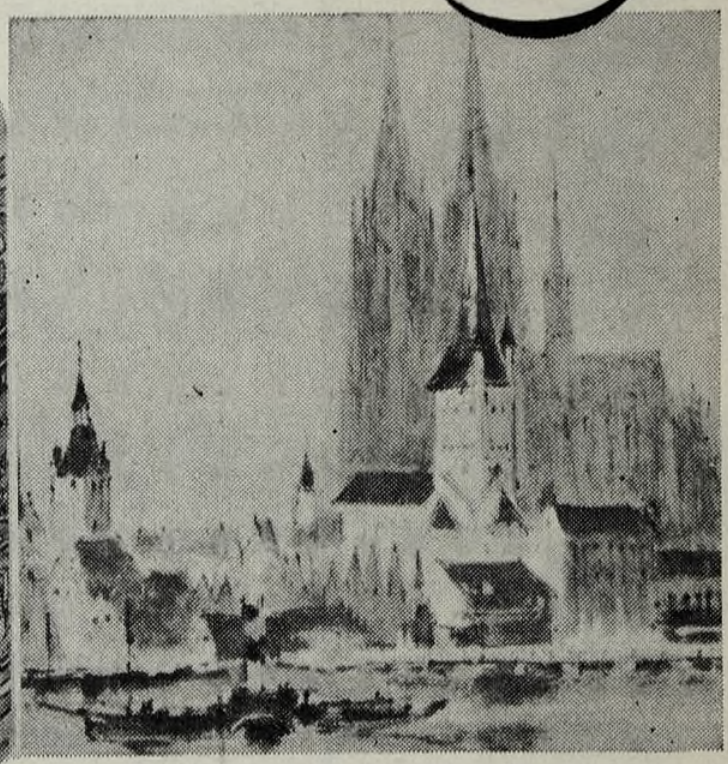
Av. CORDOBA 2100 - BUENOS AIRES - T. E. 46-6400 y 6559 - 45-4401

CORDOBA: Deán Funes 501 **ROSARIO: 3 de Febrero 1080**

EAU DE COLOGNE

fresca, vivificante,
de fama mundial!

Nº 4711.



HISTONIUM

Revista mensual de Cultura, fundada en 1939

1er. Premio Asociación de Prensa Técnica Argentina (APTA) 1966

HISTONIUM ofrece en sus páginas ilustradas la mejor información mundial de todo carácter, especialmente cultural, por intermedio de sus corresponsales en el extranjero. Mensualmente incluye las notas de Actualidad Nacional, Panorama de Nuestra Cultura, Galerías de Arte, la Reseña Musical, Cine Pensado y Vivido, Teatro Nuestro y del Mundo. Actualidades de España, Francia, Italia, Rusia y Estados Unidos. Además la Sección El Libro y su Crónica, con la bibliografía puesta al día. Cronistas especializados informan al lector del acontecer más importante dentro y fuera de nuestras fronteras. De manera que la noticia de interés general está debidamente reflejada en las páginas de HISTONIUM.

Administración y Redacción: PARANÁ 464 - Tel. 40-4045

Suscripción anual $ 1500.— Precio del ejemplar $ 150.—

NOVEDADES

NOVELISTAS DE NUESTRA ÉPOCA

María Esther de Miguel: *Calamares en su tinta.*

Miguel Angel Asturias: *Week-end en Guatemala.*

Alberto Moravia: *La epidemia.*

POETAS DE AYER Y DE HOY

Dora Isella Russell: *El tiempo del regreso.*

Romualdo Brughetti: *Esa piedra cruel.*

Horacio Armani: *Poesía inminente.*

BIBLIOTECA CLÁSICA Y CONTEMPORÁNEA

Jesualdo: *Artigas* (núm. 344).

Guillermo de Torre: *Claves de la literatura hispanoamericana* (núm. 346).

REIMPRESIONES

Tennessee Williams: *Teatro I* (6ª Ed. Gran Teatro del Mundo).

Jean-Paul Sartre: *Las palabras* (9ª Ed. Cristal del Tiempo).

Marta Lynch: *La alfombra roja* (2ª Ed. Novelistas de Nuestra Época).

Alberto Moravia: *La campesina* (3ª Ed. Novelistas de Nuestra Época).

Karl Vossler: *Filosofía del lenguaje* (5ª Ed. Filosofía y Teoría del Lenguaje).

Kant: *Crítica del juicio* (2ª Ed. Biblioteca Filosófica).

Pedro Salinas: *La poesía de Rubén Darío* (3ª Ed. Biblioteca de Estudios Literarios).

Bertrand Russell: *El poder en los hombres y en los Pueblos* (5ª Ed. Panoramas).

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

Uruguay - Chile - Perú - Colombia

SUSCRÍBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) ..... $ 1.500.—
EXTERIOR ..... u$s. 7.—

Sr. Administrador
REVISTA SUR
Viamonte 494, 8º - Bs. As.

DIA	MES	AÑO

Solicito se sirva suscribirme a la revista SUR por el término de ..... AÑO (..... números) a partir del próximo número. A tal fin acompaño.

CHEQUE O GIRO Nº .....

por valor de ..... pesos m/a.
..... dólares U. S. A

a la orden de REVISTA SUR.

.....
FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

Nombre y apellido .....

Domicilio (Calle y Nº) .....

Localidad .....
Provincia o FF. CC. .....

País .....

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....

Giro Postal / Cheque por $ 1.500, a partir del número .....

SUR

publicará en sus próximos números textos de Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Zbigniev Brzezinski, Severo Sarduy, Ferruccio Rossi-Landi, Kostas Axelos, Nicolás Bratosevich, Máximo José Simpson, André Coyné, Alexander Coleman, Cintio Vitier, Herbert Francis, Alejandra Pizarnik, Mostefa Lacheraf, Elizabeth Azcona Cranwell, y la versión grabada en cinta magnética del debate organizado por la Fundación SUR, dirigido por Víctor Massuh y con la participación, entre otros, de Victoria Ocampo, Eduardo González Lanuza, José Luis Romero, Mariano Grondona, Edgardo Cozarinsky, el padre Arturo Paoli, Norberto Rodríguez Bustamante, Miguel Grinberg sobre el tema:

EL AUGE DE LA VIOLENCIA

IBER-AMER ARGENTINA

OBRAS DE INTERÉS

CASTILLO: *Hicieron partes* (DESTINO)	$	1.125.–
DELIBES: *Vivir al día* (DESTINO)	„	938.–
BARBERO: *El último verano en el espejo* (DESTINO)	„	938.–
WEST: *Rosas blancas, a las cuatro* (DESTINO)	„	938.–
SANJUAN: *Réquiem por todos nosotros* (DESTINO)	„	938.–
GARCIA PAVON: *El reinado de Witiza* (DESTINO)	„	938.–
GONZALEZ: *Palabra sobre palabra* (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
DURAS: *Las diez y media de una noche de verano* (SEIX BARRAL)	„	750.–
LOVECRAFT: *Las montañas de la locura* (SEIX BARRAL)	„	750.–
SEGHERS: *Las bodas de Haití* (SEIX BARRAL)	„	900.–
DONOSO: *Coronación* (SEIX BARRAL)	„	825.–
BOLL: *Acto de servicio* (SEIX BARRAL)	„	1.050.–
GUELBENZU: *El Mercurio* (SEIX BARRAL)	„	1.050.–
GUZMAN: *Job-Boj* (SEIX BARRAL)	„	975.–
LESSING: *Canta la hierba* (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
MARCUSE: *El hombre unidimensional* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	1.020.–
CARVALHO: *Folklore y Psicoanálisis* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	1.020.–
PURDY: *Comienza Cabot Wright* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	1.020.–
GOMBROWICZ: *La Seducción* (SEIX BARRAL)	„	938.–
SPARK: *Las señoritas de escasos medios* (LUMEN)	„	1.280.–
WAIN: *Una mujer mudable* (LUMEN)	„	1.520.–
WEISS: *Adiós a los padres* (LUMEN)	„	1.200.–
AUB: *Campos de Almendros* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.040.–
BRETON: *Nadja* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	612.–
PAZ: *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	496.–
ROBBE GRILLET: *La casa de Hong-Kong* (SEIX BARRAL)	„	825.–
ISHERWOOD: *Adiós a Berlín* (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
GRASS: *Años de perro* (JOAQUÍN MORTIZ)	„	2.445.–
CABRERA INFANTE: *Tres tristes tigres* (SEIX BARRAL)	„	1.500.–
BRAITHWAITE: *Al señor, con cariño* (DESTINO)	„	938.–
MARSE: *Ultimas tardes con Teresa* (SEIX BARRAL)	„	1.125.–
VARGAS LLOSA: *La casa verde* (SEIX BARRAL)	„	1.500.–

En todas las buenas librerías y en

BOLÍVAR 260 **T. E. 30-4036** **BUENOS AIRES**

comentario

revista bimestral

Tribuna para el pensamiento y los problemas contemporáneos

Director: JOSÉ ISAACSON

Mapa cultural argentino
Temas de Latinoamérica
Relaciones humanas
Letras
Bibliografía

Suscripción anual
$ 1.250

Número suelto
$ 250

Redacción:

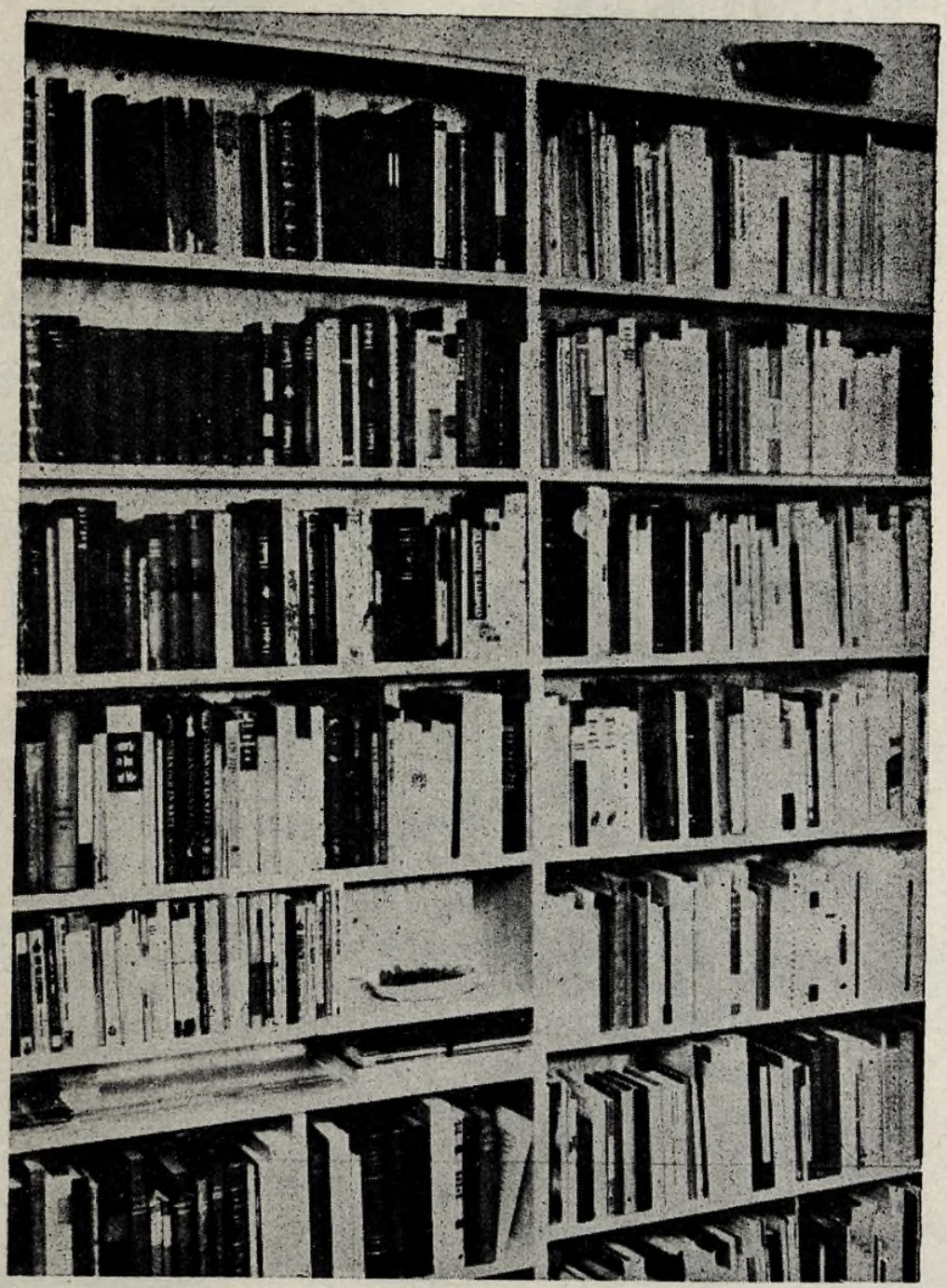
San Martín 663, 2º piso **T. E. 31-6040**

Administración:

Tucumán 2137 **T. E. 48-1031**

cícero publicidad 10/b/111

Biblioteca Lundiacita



CITA S.A.

Av. Pte. R. Sáenz Peña 1164
Exposición y Ventas
Av. Pte. R. Sáenz Peña esq. Cerrito:
Tel. 35-9029/9202

Una buena cosecha no lleva la marca Ford.

Pero nos llena de orgullo.

Colaboramos con los 12.000 miembros de los Clubes Juveniles Rurales 4 A que desarrollan una labor formativa técnico-cultural de gran trascendencia en todo el país. El Concurso Nacional Ford para los Clubes 4 A, auspiciado por FORD y sus Concesionarios, con la supervisión del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), contribuye con sus 9 programas regionales a la elevación teórico-práctica de la juventud rural argentina.

Ford

Una red de empresas asociadas al progreso del país

Miembro de ADEFA

SUR

NÚMERO 312 MAYO - JUNIO DE 1968

VALLEJO, LA NOSTALGIA DE LA INOCENCIA

En todo hombre hay diversos hombres (yo contengo multitudes, decía Whitman). Así también en todo poeta hay varios poetas. Ello es verdad aun cuando la obra poética se reduzca a un solo libro; siempre su unidad será la diversidad. En *Las flores del mal* coexisten varios mundos: el paradisíaco y el demoníaco, la inocencia y el mal, la pura voluptuosidad y la desesperada metafísica, las formas suntuosas y la violenta realidad. El rostro de Baudelaire en este libro, como en toda su obra, es uno y múltiple; un rostro maquillado y cubierto por muchas máscaras. Fernando Pessoa, en nuestra época, es un caso todavía más singular quizá. Como se sabe, escribió en nombre de cuatro poetas radicalmente distintos entre sí y que de alguna manera se enfrentan y se oponen unos a otros (no seudónimos, sino verdaderos *heterónimos*). El poeta elemental y antimetafísico que es Alberto Caeiro; el poeta neoclásico, seducido por las formas y por una belleza contemplada intemporalmente, que es Ricardo Reis; el futurista, cantor del delirio y el frenesí de la urbe moderna, en la que encuentra su plenitud y a la vez su fracaso, que es Álvaro de Campos; finalmente, el propio Pessoa, simbolista y aun hermético, concentrado en un lenguaje sencillo que es también oscuro y ambiguo.

"Je est un autre", afirmaba Rimbaud. En gran medida, la poesía moderna no es tanto la expresión de un yo, como su búsqueda. Esta búsqueda la emprende el poeta a través de un yo que todavía no es él

(es el *otro*) o que ha sido marginado por su yo aparente. El yo del poeta es también *ficticio* como el del novelista. Paul Eluard llegaba incluso a concebir que el poeta crea e inventa sus propias emociones. Las crea, es decir, las proyecta en una dimensión más profunda que la afectividad contingente. "La vida es una cosa —decía Vallejo—, el arte es otra cosa, aunque se mueva dentro de la vida". No es posible reducir la obra a un mero reflejo de las circunstancias vitales del artista. El arte —añade el propio Vallejo— es "una verdadera operación de alquimia, una trasmutación".

César Vallejo fue siempre un poeta ensimismado y su obra (al menos gran parte de ella, a partir de *Trilce*) da la impresión de ser un interminable monólogo interior, el sucesivo discurrir de una conciencia que existe entre el sueño y la realidad. En una carta de 1932, exponía Vallejo "su inquietud introspectiva y personal y mía para adentro". Un poema escrito pocos meses antes de su muerte nos lo presenta en parecida actitud: "Ahora mismo hablaba / de mí conmigo". Pero, como lo señala con su habitual penetración Juan Larrea, Vallejo "hablaba, ya en tercera potencia, de sí consigo". Es decir, hablaba de sí como de un ser extraño, o a una distancia que le permitía verse como extraño. El propio Vallejo sugiere este proceso de desdoblamiento. "A lo mejor soy otro", exclama en un poema. Y en uno de los textos en prosa de *Poemas humanos* acentúa aún más la distancia: "César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta". Y dice finalmente: "César Vallejo, te odio con ternura".

¿Cuál es ese *otro* que Vallejo figura y en el que se ve con mirada melancólica y comprensiva? Es, ciertamente, su *doble:* su semejante y a su vez su extraño. Su complementario, también, pero en la medida en que él se contempla un yo todavía virginal y quizá el más verdadero.

Vallejo es el poeta que revoluciona la poesía de su tiempo (al menos la española) con un lenguaje complejo y difícil, pero sigue siendo —tal lo vio certeramente José Bergamín— un poeta directo, puro y hasta ingenuo. Poetiza sobre el mundo de la ciudad, pero la ciudad no es su ámbito natural sino su cárcel. Vive y siente con extremada acuidad el acecho de la muerte ("Haber nacido para vivir de nuestra muerte", "En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte"), pero sin resignarse a ello y siendo capaz además del mayor entusiasmo vital ("cuán impunemente se está uno muerto", "Dejadme. La vida me ha dado ahora en toda mi muerte"). Es también un ser radicalmente pesimista ("haber nacido así sin causa"), pero no deja de sentir una envolvente solidaridad humana y de concebir en sus últimos poemas una suerte de utopía social redentora. Y extrañamente en su época final, de aniquilamiento físico y

espiritual, escribe sus textos —*España, aparta de mí este cáliz*— más inflamado de energía y de un ardor clarividente ("El ardor purifica e ilumina", decía Kafka). ¿Por qué este poeta tan complejo y aun oscuro como Vallejo, tan dolorido y sobrecogido por la vivencia continua de la muerte, tan desamparado por el destino, es, sin embargo, un poeta puro y directo, un espíritu activo y no inmovilizado en el sufrimiento? En Vallejo coexisten también diversos mundos, diversos yo; pero coexisten de una manera especial: en incesante pugna y destruyéndose entre sí. La destrucción es tanto más dramática porque nunca se consuma totalmente. Hay, por una parte, un *yo original:* el orden y a veces también la plenitud de la infancia y del hogar (morada de lo puro, de lo auténtico, de la inocencia y de la unidad del Ser); un universo donde todo es o podría ser reencuentro con lo absoluto. Hay también un *yo existencial,* en el que se está irremediablemente, y que en Vallejo asume los rasgos de una alienación frente a la vida y el mundo. Aquél representa lo cubierto, el amparo, el sosiego; éste, el desamparo y la orfandad. Ambos viven de una suerte de recíproca negación. De ahí que Vallejo sea un poeta dialéctico, dividido: "compartido —como dice él— por dos aguas encontradas que jamás han de istmarse". Dividido, es también un poeta que tiene horror de la multiplicidad, de la dispersión del todo y de lo uno en la vida misma. Como todo hombre religioso —y Vallejo lo es profundamente a su manera—, en él la esencia precede a la existencia.

En otras palabras, Vallejo es el poeta en exilio. Desterrado de su morada, de su verdadero reino, vive errante: no sólo geográfica sino también, y sobre todo, espiritualmente. Errante, no logra fundar nada estable: es el perpetuo movimiento del hombre que se siente extraño en el mundo, pero que extraña su origen. Alejarse, quedarse, volver, partir: "toda la mecánica social —dice— cabe en estas palabras". Vivir en el puro movimiento es vivir en la inestabilidad continua. "Tal me recibo de hombre, tal más bien me despido", "Corre de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye / bajando", "De todo esto yo soy el único que parte", "Adiós también, me digo a mí mismo": toda su poesía está dominada por este rapto de la partida y de la huida. Vallejo es el desarraigado; pero a la vez que lo dispersa, el desarraigo lo concentra en sí mismo, lo ensimisma. Su ensimismamiento es un nuevo viaje, esta vez interior: búsqueda del paraíso perdido. Este paraíso perdido es para Vallejo, por supuesto, la infancia. El psicoanálisis ha demostrado que el niño vive siempre en un tiempo mítico y como paradisíaco. Pero además, como dice Mircea Eliade, es por ello por lo que el inconsciente tiene el carácter de una mitología personal: a través de él el hombre entra en contacto con lo cósmico. Cargada de tanta energía inconsciente,

la poesía de Vallejo es retorno a un tiempo original (representado en la infancia) e igualmente apertura a un tiempo cósmico que, como lo veremos, encarnará en el futuro, en la utopía revolucionaria.

"Tejo; de haber hilado, héme tejiendo", escribe Vallejo en uno de sus últimos poemas. Este poema nos propone la continuidad de su vida. La continuidad está fundada en una búsqueda: de lo anterior, de su vida pasada, de su paraíso perdido. "Busco lo que me sigue", añade luego. Y toda búsqueda de este tipo se ejerce a través de la memoria. El paraíso perdido es evocado inicialmente en *Los heraldos negros* (1918). Evocado, Vallejo se siente ausente de él: es el mundo del hogar, no sólo el familiar sino también, por decirlo así, el racial ("Nostalgias imperiales", "Terceto autóctono"). Esta vocación lo purifica sin embargo: lo hace entrar en contacto con un mundo que sólo él puede ser su tierra nutricia. El contacto es doloroso y pleno a la vez; doloroso: ese mundo se le desvanece; pleno: su imagen aun desvanecida es la posibilidad de reencuentro con lo original y lo puro, con el orden de la inocencia. Vallejo cuenta ya *los pasos lejanos*. En el poema de este nombre, rememora a su padre en una proximidad casi física, pero agrega: "si hay algo en él de lejos, seré yo". Del hogar, además, todo ha partido: no sólo los hijos, sino también las cosas(la madre pasea por el huerto "saboreando un sabor ya sin sabor"). Pero quedan los fundadores, en una presencia que es también un éxtasis del instante: la madre "está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor". Y si bien los padres son ya "dos viejos caminos blancos, curvos", por ellos —dice Vallejo— va su corazón a pie. Caminar este camino, que es una ausencia, constituye paradójicamente lo único que lo arraiga en el mundo. En uno de los textos en prosa de *Poemas humanos*, Vallejo intuye que su madre, la mujer de su padre, está doblemente enamorada de él; sabe "que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso". Y si en "Los pasos lejanos" la memoria evocaba un hogar solitario, Vallejo comprende luego que esa soledad está llena de otra presencia más profunda y humana. "Cuando alguien se va —escribe—, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado". Y añade, aludiendo simbólicamente a su propio hogar, con una reiteración todavía más significativa y llena de fascinación: "Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos, se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano,

el agente en gerundio y en el círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto". —*Poemas humanos.*

Este mundo permanece, pues, no por la simple virtud evocadora de la memoria. Es un presente vivo y victorioso contra el que no pueden ni el tiempo ni la muerte. Mundo intacto, se nutre de lo originario del yo. En otro poema más o menos contemporáneo de "Los pasos lejanos", Vallejo ya no evoca al padre sino que lo ve directamente. En su ancianidad, próximo a la muerte, el padre es sólo "una víspera". Sin embargo, el poema no expresa quejumbra alguna; resulta, por el contrario, de una visión deslumbrante y luminosa. En vísperas de morir el padre, el hijo no siente sino la plenitud renovada de la vida. Este contraste es significativo: por un momento el padre parece renacer o eternizarse, el tiempo es como un día que se vuelve éxtasis y no transcurre. Pudiendo ser una elegía, el poema es más bien de júbilo:

"Día eterno es éste, día ingenuo, infante
coral, oracional;
se corona el tiempo de palomas,
y el futuro se puebla
de caravanas de inmortales rosas.
Padre, aún sigue todo despertando:
es enero que canta, es tu amor
que resonando va a la Eternidad".

("Enereida")

Los poemas que hemos citado del libro inicial de Vallejo pertenecen, como se sabe, al conjunto titulado "Canciones del hogar". No deja de ser revelador que en todos estos textos la escritura de Vallejo alcance su mayor *simplicidad.* Ésta se percibe además en todos los poemas del libro en los que se siente una total comunión con el mundo, cuando Vallejo se rescata de la dualidad y trasciende todo vacío en su "aire metafísico". Raros momentos privilegiados, son quizá por ello mismo más significativos. La *simplicidad* que los nutre es el lenguaje de una cierta inocencia; algo más que una simple técnica expresiva: una verdadera concepción del mundo. Es sabido, sin embargo, que *Los heraldos negros* es un libro dominado por el sufrimiento: la intuición de la ciega fatalidad del destino; la conciencia de culpa y del pecado no sólo ante la injusticia

social, sino también ante el amor (vivido como erotismo desasosegado y desintegrador); la rebelión frente a Dios. Es el libro de la caída y del mal (por ello, quizá, podría inscribírsele en una tradición baudelairiana). Pero esta dimensión existencial del libro, por dominante que sea, no logra sobreponerse definitivamente al mundo de lo original que pervive en Vallejo. Es así como también se nos da una visión trascendente del amor: "¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno / por todos! / ¡Amor contra el tiempo y el espacio!". El impulso religioso, por otra parte, cristaliza en un sentimiento de unidad cósmica: "Siento a Dios que camina / tan en mí, con la tarde y con el mar". El sentimiento de culpa ante los desamparados, ¿no encierra, incluso, la gran vocación de solidaridad que luego se profundiza en toda la poesía de Vallejo? Y hasta el sufrimiento tiene en este libro un poder de ascesis, así como de verdadera comunión con el hombre. Es el mundo como temporalidad, como forma inauténtica de la historia, lo que desespera y descentra a Vallejo. Por ello, busca en un poema la contrapartida: el ámbito más elemental y despojado de la naturaleza, el de las piedras. "Las piedras no ofenden, nada codician", escribe. Como Rimbaud, sumergido en su *temporada del infierno*, que escribe también: "Si j'ai du goût, ce n'est guère / Que pour la terre et les pierres. / Je déjeune toujours d'air, / De roc, de charbons, de fer".

Pero, como decíamos, la *simplicidad* de Vallejo no reside tanto en el orden de la expresión o del lenguaje poético, como en el orden espiritual y de su visión del mundo. Y no sólo es un rasgo que se dé únicamente en su primer libro. Se reitera (y aun con más fuerza, por el contraste) en los libros sucesivos, justamente aquellos que corresponden a las épocas más desesperadas de la existencia de Vallejo. Es sabido que en *Trilce* (1922) se produce una ruptura violenta y casi abismal con el lenguaje de *Los heraldos negros*. Vallejo se permite ahora las mayores libertades expresivas, que son a su vez claros indicios de un rechazo a su estética anterior y a un ideal de belleza tradicional: desarticula las estructuras lógicas de la sintaxis de la manera más abrupta, recurre a los giros más directos pero también a los más elípticos, utiliza como nunca su mitología estrictamente personal e imágenes que son notaciones directas de su propio inconsciente, emplea deliberadamente una ortografía arbitraria y una escritura que quiere ser ideográfica (lo que ya tenía antecedentes). El lenguaje de este libro parece ser como el fin de todo lenguaje poético, pero también su comienzo. Es la antipoesía por excelencia (en el sentido en que hay también una antinovela). Ruptura expresiva, es igualmente una ruptura más profunda en el orden existencial. *Trilce* se nutre de crisis y experiencias radicales: la frustración y exacerbación amorosa, la muerte de la madre, la prisión ("El momento más grave de mi vida fue mi

prisión en una cárcel del Perú", dirá años después en *Poemas humanos*). Pero se nutre también del sentimiento de creciente destierro del poeta en la ciudad. La ciudad, como ya hemos dicho, es también para Vallejo una suerte de cárcel. Es, por de pronto, como un gran vacío existencial donde la plenitud de la vida se degrada, sometida al implacable orden de la rutina. La vida es, así, una esclavitud y una ausencia: "Todos los días amanezco a ciegas / a trabajar para vivir; y tomo el desayuno, / sin probar ni gota de él, todas las mañanas", escribe en un poema (LVI). Y en otro poema, el poeta cruza "los lunes de la verdad" ("ayer domingo en que perdí mi sábado", dirá en *Poemas humanos*) y se enfrenta a una terrible evidencia: la ciudad es como el mundo de la alienación del cuerpo, por donde sólo circulan seres que no son seres sino trajes vacíos, seres fantasmales; la ciudad no es sólo una gran guardarropía:

"En los bastidores donde nos vestimos,
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.
Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como conductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes...".

XLIX

Una carta de Vallejo de 1918 nos da la medida del estado espiritual en que empezó a gestarse *Trilce*. Ha muerto su madre dos meses antes y el poeta escribe a uno de sus hermanos: "No he recibido hasta hoy ni una sola letra de ustedes de Santiago. Todo en silencio. Yo vivo muriéndome; y yo no sé a dónde me irá a dejar esta vida miserable y traidora. En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor". *Trilce* será, pues, el libro de este desamparo y de esta orfandad total. Pero lo es y no lo es al mismo tiempo. Su universo, como el de toda la obra de Vallejo, está penetrado de luces y sombras. Libro en gran medida hermético y cerrado, se abre y se torna transparente en los momentos en que Vallejo reanuda su comunión con el mundo, se rescata de la dispersión, de la realidad atroz, y concibe una suerte de unidad y de estoica plenitud. Los temas del hogar y de la infancia, sobre todo el de la madre, van a operar este milagro: iluminan al libro en medio de su tenaz atmósfera sombría y as-

fixiada. Son temas recurrentes y no aislados, que actúan como un leitmotiv liberador. En ellos encuentra de nuevo Vallejo una cierta ascesis: le permiten reanudar la comunicación con su propio origen, con sus fundamentos, y tener acceso a un orden, desaparecido en la realidad pero no en la vivencia más profunda. De este modo, se establecen los vasos comunicantes con el libro inicial. Es así como el poema III de *Trilce* ofrece una impresionante analogía con el titulado "A mi hermano Miguel" de *Los heraldos negros*, perteneciente también al conjunto de "Canciones del hogar". El tema de éste es la muerte de un hermano; el de aquél, la muerte de la infancia misma. Escritos con dos años de diferencia, los acerca no sólo el tema, sino también su tratamiento: el lenguaje, la técnica estilística y, sobre todo, la concepción y el desarrollo. En ellos no se evoca simplemente la muerte; se habla más bien con seres vivientes que han desaparecido, es cierto, pero que por una fuerza mágica conservan su presencia. Proyectándose a su infancia, Vallejo representa a la muerte —la del hermano y la de la infancia misma— como un juego en el que los niños se esconden y hay uno o varios que no regresan: "Oye hermano, no tardes / en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá"; "¿Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a ver dejado solo / y el único recluso sea yo". Se-parados por el hiato abrupto que se interpone entre los dos libros a que pertenecen, estos poemas están unidos, sin embargo, por la realidad más profunda del hogar y del ámbito de la infancia. El tono coloquial de ambos, esencialmente *pueril*, resalta aún más eso que Georges Bataille denominaba la *participación* poética: la actualización mágica del objeto, en este caso, del pasado. Por lo demás, la manera pintoresca con que en ellos se expresa lo absurdo de la muerte guarda un curioso parentesco con la estructura de ciertos mitos primitivos que ha estudiado Mircea Eliade: la muerte representada por un mensajero de Dios que olvida finalmente el mensaje o que no llega a tiempo por pereza. Acaso un signo más de la relación mítica que tenía Vallejo con su infancia.

El pasado se actualiza sobre todo en Vallejo a través del recuerdo de la madre, la "muerta inmortal". El tema de la madre adquiere en su poesía una corporeidad palpitante. Vallejo no la evoca sino en el ámbito más cálido, recogido y concreto del hogar: en ese ritual cotidiano de la mesa familiar. Como la tierra, la madre es lo que nutre; es el ser de la dádiva, de la abundancia, de la generosidad. Reparte el pan de cada día: "Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre". Ese pan es también alimento del espíritu y se convierte en "ricas hostias de tiempo". La imaginación poética de Vallejo

actúa justamente con la simbología del niño: su desamparo en la madurez es la pérdida del goce del alimento. "Tus puros huesos estarán harina", dice a la madre ya muerta, y tal ausencia implica "que no habrá en qué amasar". Ese mismo poema concluye:

"Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿dí, madre?". XXIII

No deja de ser significativo que el tema de la madre esté ligado casi siempre en Vallejo a esta suerte de premonición del futuro desamparo como pérdida del alimento. Esa premonición está presente, y aun con más evidencia, en el libro *Escalas melografiadas* (1923). En uno de sus relatos (que a veces no son más que prosas poemáticas), el narrador describe una escena de la cárcel: el momento en que se prepara a tomar el desayuno con su compañero de celda. Ese momento le recuerda de inmediato su infancia: "mi paterna casa, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayor a menor", entre ellos, él con un bizcocho entero ("había de ser entero") en la mano izquierda y con la derecha hurtando terrones de azúcar. La madre que le sorprende y le dice: "Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a nadie a quien hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre". Premonitorios, estos textos lo son de manera profunda y real: si los comparamos con algunos de los poemas últimos de Vallejo, no se puede dejar de sentir la desgarrada lucidez que los sustenta y los quiebra en ese lnguaje casi balbuceante del niño. Es, además, uno de los rasgos que comunica a toda la poesía de Vallejo ese carácter suyo de fatalidad que se consuma inexorablemente. En uno de los *Poemas humanos*, para no citar sino un ejemplo, el tema de la miseria y la orfandad alcanza su expresión más conmovida y culminante:

"Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme
una piedra en que sentarme,
pero dadme,
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,

pero dadme
en español
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,
y después me iré...
Hallo una extraña forma, está muy rota
y sucia mi camisa
y ya no tengo nada,
esto es horrendo".

("La rueda del hambriento")

Pero si el mundo familiar no libera a Vallejo de su desamparo, la memoria de su desvanecida plenitud le ofrece al menos un orden interior. Ese orden es también una posibilidad de resistencia espiritual en el presente. La cárcel es un "criadero de nervios", un delirio concentrado en "las cuatro paredes albicantes, que sin remedio dan al mismo número". En ella siente Vallejo, como nunca, su "mayoría inválida de hombre". Pero intuye que esa realidad atroz podría atemperarse con la presencia de la madre: no sólo con ella serían "los dos, más dos que nunca"; sería al mismo tiempo la liberación: la madre abre todas las puertas, es la "amorosa llavera de innumerables llaves" (*Trilce,* XVIII). El hogar memorable posibilita, además, una suerte de viaje en el tiempo. Si el presente es un "mediodía estancado entre relentes" y, dentro de él, los nombres del mundo se llaman "Lomismo", la memoria actúa en Vallejo como una energía que no conoce límites. En otro poema, escrito también en la cárcel, se superponen todos los planos temporales: un presente y un pasado múltiples, y también un futuro. Curiosamente, no obstante esta compleja imbricación, es uno de los poemas (LVIII) menos herméticos de *Trilce.* Es la vivencia del mundo original (la infancia) lo que da al poema su equilibrio y coherencia; el tiempo en él ya no es simple transcurrir, discontinuidad, sino nuevamente un éxtasis del espíritu: un presente absoluto, una presencia pura. Pero aun el tema del hogar se presenta en Vallejo como un universo edénico. Evocado dentro de una paz aldeana, Vallejo ve discurrir en él la plena inocencia: los animales inocentes, el establo "divinamente meado y excrementido", "las cometas azulinas, azulantes", "el almuerzo musical", "el peón decúbito". Y hasta el tema del amor —que en otros momentos es vivido como tortura y remordimiento—, cuando se relaciona con el mundo del hogar, adquiere una distinta plenitud. En un poema, la mujer es para Vallejo su "aquella lavandera del alma" que habrá de "azular y planchar todos los caos" (*Trilce,* VI). Esta capacidad de integrar lo trascendente en una realidad cotidiana y aun primitiva, tan característica en Vallejo, viene a reiterar un motivo ya esbozado en

uno de los poemas de *Los heraldos negros*. El poeta evoca, en él, a su "andina y dulce Rita / de junco y capulí", y ante su ausencia se pregunta por lo que harán sus manos "que planchaban en las tardes blancuras por venir". Y es que, de algún modo, la mujer es para Vallejo la madre, el ser de la reconciliación cósmica. Uno de los relatos de *Escalas melografiadas* tiene (como muchos otros del libro) una atmósfera de pesadilla: es una suerte de incesto onírico con la hermana. Pero el relato concluye, en un impulso purificador con la visión de la totalidad femenina: "¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!"

Ambito de la inocencia y de la integración en la unidad, el hogar no es para Vallejo un fantasma, sino presencia viva. Como en Proust, es la madre y el ámbito familiar lo que da sentido al mundo, comunica *realidad* a la irrealidad de su discurrir en bruto. El tema de la madre se continúa en toda la obra de Vallejo. Si es cierto que en *Poemas humanos* (primera edición póstuma en 1939) parece más bien marginal, subyace en gran parte del libro, transfigurado en el tema de la tierra. En el deambular melancólico por la gran ciudad, perplejo ante ella (qué hacer y qué dejar de hacer, se pregunta), Vallejo busca todavía su tiempo primordial; mejor: busca sustraerse al tiempo real de su vida. Proyecta entonces su memoria hacia el paisaje (humano y natural) de su existencia anterior. Y justamente por no ser un poeta telúrico (como lo es Neruda, por ejemplo), estos momentos privilegiados de la memoria trasmiten una especial resonancia, cierta vibración solar, a algunos de sus últimos poemas. Momentos de total adhesión con lo primario y fundante: "Sierra de mi Perú, Perú del mundo, / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero". O de una nostalgia purificadora: "Fue domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza)". O de evocación de los seres más elementales y desamparados, pero también más cercanos a su sensibilidad: los mineros, esos "creadores de profundidad", los labriegos que "hablan como les vienen las palabras". Y en otro poema, ya no de evocación pero dominado igualmente por la misma corriente elemental (descripción entre la vigilia y el sueño del mundo de las palomas), exclama: "Vida! Vida! Esta es la Vida!"

Pero, además, si *Poemas humanos* es todavía el libro de una alienación (del "hombre que ha caído y ya no llora"), en cierto sentido lo es también si no de una plenitud, al menos de una apertura liberadora. Enajenado en la gran ciudad, Vallejo vive este proceso radicalmente: como inmersión en el sufrimiento ("el dolor crece en el mundo a cada rato, / crece a treinta minutos por segundo"), como convicción desesperada de la muerte y del total vacío ("para sólo morir, tenemos que morir a cada

instante?"), como aceptación de su propia penuria existencial ("has soñado esta noche que vivías / de nada y morías de todo"). Pero más que en una pesadilla, Vallejo vive en un terrible y punzante insomnio. Ve la realidad trastrocada ("noches de sol, días de luna"), pero sobre todo se ve a sí mismo. Con lucidez que es también alucinación, explora en su propio ser ("el ojo es visto y esta oreja oída"). No es el desarreglo de los sentidos, sino el desarreglo que le impone imperiosamente el dolor mismo ("invierte el sufrimiento posiciones"). El mundo todo es un escándalo porque existe ese dolor ("concíbase el error, puesto que lloro"). Sometido a esta suerte de desmembración total, de inmensa soledad, de desamparo y aun de miseria (su hambre es, sin embargo, doble: física y espiritual), Vallejo es el hombre en pleno extrañamiento. Extrañamiento de su universo original y de su propia personalidad. Se nos presenta, así, desdoblado: se contempla ("en frío") como una persona que es y no es él al mismo tiempo. Esa persona está sometida al más penoso ritual: "he dado vueltas a ver lo que se ensucia", "cepillando mi ropa al son de un muerto", "extraigo tristemente / por la noche, mis uñas", "ya va a venir el día; ten / fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona". Ritual fisiológico, es también macabro: Vallejo se mueve en torno a su muerte. Pero de esta confrontación con sus propios límites, con sus "contras", surge también un personaje menos crispado y acaso más sereno por una voluntad estoica. Descubre en el sufrimiento un rapto de verdadera solidaridad humana, siente —como él mismo dice— "una gana ubérrima, política" de querer y abrazar a todos, aun a sus enemigos. Se apodera, incluso, en un acto mágico y místico, de su propia muerte: se convierte en su "audaz marido" y confiesa no poder vivir sino "con mi muerte querida y mi café". De este modo, su registro poético se amplía: incorpora una ternura próxima también al humor y a la ironía; hace del absurdo ("absurdo, sólo tú eres puro", había dicho ya en *Trilce*) una suerte de filosofía triunfante de la pobreza:

"Amado sea aquél que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!"

("Traspié entre dos estrellas")

Libro doble (como todos los de Vallejo), *Poemas humanos* es, pues, el anuncio de un cambio en el destino poético de Vallejo. Ese cambio aparece ya en *España, aparta de mí este cáliz.* Es en este último libro donde el tema de la madre y del hogar culminan en una dimensión realmente cósmica. La madre personal se transfigura en un ser colectivo, la "madre España". Y a la vez las estructuras del hogar (la solidaridad familiar) se proyectan en un sentido universal: la solidaridad humana y social en el combate y el nuevo orden histórico que habrá de surgir de ese combate. Es en este libro, sobre todo, donde se siente la validez del juicio que aporta Thomas Merton sobre Vallejo: "un poeta escatológico, con un sentido profundo del fin y, además, de los nuevos comienzos". En efecto, Vallejo tiene una visión apocalíptica de la guerra de España y su propio lenguaje se ve impregnado finalmente de un tono profético y visionario. La guerra es la muerte y la destrucción ("horrísima es la guerra, solivianta", "da tumba la guerra, da caer"), pero es también el punto extremo donde el hombre se purifica y tiene acceso a una nueva vida ("una raíz en trance de ser otra"). Entre los que escribieron sobre el mismo tema, Vallejo es de los pocos para quienes la guerra española es algo más que un conflicto político e ideológico: el verdadero drama universal del espíritu y de nuestra época (el mundo está español, dice). Por ello en estos poemas se inscribe su verdadera biografía: su biografía espiritual y poética. Como lo señala Larrea, el drama español precipitó el propio drama de Vallejo; pero no sólo ello: lo hizo más transparente, le dio su sentido definitivo. Después del enajenamiento de su vida, Vallejo alcanza en estos poemas su liberación. Vallejo los comienza a escribir en medio de la duda y la zozobra, en pleno ardimiento interior. Es "un día diurno —dice—, claro, atento, fértil". Se sitúa, así, en la historia misma y más allá de ella: en una dimensión del tiempo que es nuevamente un éxtasis, un presente puro, una suerte de eternidad. Escribe con pasión y hasta con furia, pero sin odio. Comunista militante, identificado todo su ser con la República, en ningún momento Vallejo habla como un proselitista. El combate en que se compromete tiene un sentido más alto y, por ello mismo, paradójico: la guerra en la paz, en la búsqueda de una paz superior ("muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos"). Busca lo que él mismo llama "una frenética armonía". Y la busca sobre todo en el orden colectivo y anónimo. Por ello escribe descubriéndose la "frente impersonal" y se dirige al hombre esencial, al que por su propia pureza está más cerca de una dimensión cósmica de la vida: la madre Rosenda esplendorosa, el viejo Adán que habla en voz alta con su caballo, el analfabeto, el héroe descalzo con su cordero, el ferroviario Pedro Rojas, el yuntero Ramón Collar; en fin, "el proletario que (muere) de universo". Es de esa huma-

nidad elemental de donde nacera o renacerá el nuevo orden que prevé o más bien estimula. "Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él", expresa. Y para lograr que ese acto se cumpla en la tierra sabe que cada individuo lucha "con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos". Es la lucha por una causa; esta causa representa la totalidad del hombre (hasta los mendigos del mundo, "refrendando los pies de los Apóstoles", pelean por ella, nos dice en un poema). Así, la palabra de Vallejo se convierte en la palabra del gran testigo. Su mirada penetra en los frentes del combate y en los ámbitos del desastre: Extremadura, Madrid, Bilbao, Santander, Málaga. Mirada goyesca, no se detiene ante el horror y el sufrimiento; pero muy vallejiana también, sabe percibir la fuerza pura que engendra este sufrimiento:

"Tácitos defensores de Guernica,
oh débiles,
oh suaves ofendidos,
que os eleváis, crecéis y llenáis de poderosos
[débiles el mundo".

Apocalíptica, esa mirada nos describe el fin de un mundo, pero el comienzo también de otro. Hay, por una parte, la resurrección física. De un "cadáver muerto" ve Vallejo retoñar un libro (es decir, el verbo hecho carne). Pero hay cadáveres que no mueren: asistido por la solidaridad y el reclamo a la vida de quienes lo rodean, uno de ellos "incorpórase lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar". Como el de otro combatiente, ese cadáver "estaba lleno de mundo". Y aun la muerte deja de ser la nada o el vacío, y se presenta como la última reconciliación con la totalidad: es "la unidad sencilla, justa, colectiva, eterna". Hay también la resurrección del espíritu, el advenimiento de un mundo que surgirá de las cenizas ("Sólo la muerte morirá") y se afirma como una nueva edad de oro de la humanidad:

"Constructores
agrícolas, civiles y guerreros,
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
que vosotros haríais la luz entornando
con la muerte vuestros ojos;
que, a la caída cruel de vuestras bocas,
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
en el mundo será de oro súbito
y el oro,

fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
y el oro mismo será entonces de oro!

Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos
[tristes
y benerán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!
Descansarán andando al pie de esta carrera,
sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos
serán y al son
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas
[y cantadas!"

("Himno a los voluntarios de la República")

Al final de su vida, Vallejo no encuentra pero en cierta medida vislumbra su paraíso perdido. Es el paraíso de la utopía social y de una humanidad nuevamente feliz. Así logra restablecer los nexos con su tiempo original, con su infancia. La utopía que él propone es, por supuesto, la trasposición poética de su credo marxista. En el marxismo, como en todos los grandes movimientos revolucionarios, subyace la estructura de ciertos mitos escatológicos del hombre: el anuncio del fin de un mundo dominado por la injusticia, la precariedad y el mal, así como el advenimiento de otro que será el reino de la total plenitud del hombre. Esta mitología es igualmente reanudación con los orígenes: el futuro es proyección de un pasado que, a su vez, es tiempo puro. Más que un doctrinario, en Vallejo operan inconscientemente los significados profundos de estos mitos: la utopía que prefigura es como la transferencia del paraíso perdido de su infancia; en esa transferencia, la madre pasa a ser el universo todo, y el hogar se convierte en la sociedad perfecta de la nueva solidaridad humana.[1] Por ello, *España, aparta de mí este cáliz* es algo más que un libro de circunstancia. En él culmina toda la energía recóndita de la obra de Vallejo en más de un sentido: retorno a la morada y a la unidad del Ser, ascesis, liberación, trascendencia de la historia misma. Es, además, el primer libro de Vallejo realmente abierto al mundo. Y abierto sobre todo en su lenguaje. Una vez más, Vallejo reanuda

1 En su libro **Rusia en 1931**, no deja de ser significativo que Vallejo escriba: "¿Cuál será el tipo de la urbe futura? La ciudad del porvenir, la urbe futura, será la ciudad socialista. Lo será en el sentido en que Walt Whitman concibe el tipo de gran ciudad: **como el hogar social por excelencia**, donde el género humano realiza sus grandes ideales de cooperación de justicia y de dicha universales" (subrayados nuestros).

en él su *simplicidad* expresiva. Su tono bíblico y hasta de heroico y antiguo romancero, le restituyen la plenitud de la palabra. No en vano Vallejo lo escribe como en un rapto y un vértigo. En los pocos meses de su gestación, vino a desaparecer esa relación problemática y como dubitativa que por mucho tiempo Vallejo mantuvo con la poesía ("Quiero escribir, pero me sale espuma", "Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra!"). En todo caso, al lenguaje desintegrado y desintegrador de parte de los dos libros anteriores, sucede ahora la integración de un idioma poético más persuasivo. Aun en este plano parece proyectarse en Vallejo el sentido de los mitos de fin de mundo que, con tanta sabiduría, ha estudiado Mircea Eliade. En efecto, Eliade considera que vestigios de esos mitos pueden verse en la dinámica del arte contemporáneo: dominado por una voluntad de destruir todas las formas, no es éste su único objetivo; aspira también a crear otras más auténticas y afines con el mundo actual. Aun si su estética, como bien lo dice Larrea, no es "la de la forma, sino la del contenido psíquico", este proceso de destrucción-recreación se cumple visiblemente en la poesía de Vallejo. Como Antonin Artaud, Vallejo no es tanto el poeta que propone obras (perfectas y serenas, diría Jaspers), sino el que busca sobre todo mostrar el movimiento de su espíritu. Es el poeta que se asume en acto y por ello registra todo lo que pasa por su conciencia: el anonadamiento sombrío y la liberada comunión con el cosmos. De ahí ese doble lenguaje suyo: el de la intermitencia y el de la plenitud; el desquiciado y aun hermético de gran parte de *Trilce* y *Poemas humanos*, y éste más *simple* (como nostalgia de la inocencia, de la unidad del Ser) del que hemos querido especialmente dejar testimonio en esta aproximación a toda su obra poética.

GUILLERMO SUCRE

EQUÍVOCOS SOBRE VALLEJO

César Vallejo murió en París la mañana del Viernes Santo 15 de abril de 1938. Alrededor de esa muerte patética se abrió un pleito, el primero de los suscitados por la herencia espiritual del peruano. La Legación del Perú y La Maison de la Culture se disputaron el velatorio del cadáver; en la oportunidad ganó la fundación comunista. Las diferencias se ahondaron con la edición de los textos inéditos. En ese ambiente de discordia apareció *Poemas humanos,* incluyendo *España, aparta de mí este cáliz;* el libro fue impreso en la capital francesa a mediados de 1939, con notas de Luis Alberto Sánchez, Jean Cassou y Raúl Porras Barrenechea. A principios del año siguiente y en México se separaron en volumen las composiciones dedicadas a España, con candentes palabras preliminares de Juan Larrea. Estas dos publicaciones agrandaron las distancias entre quienes se consideraban herederos exclusivos del mensaje vallejiano y custodios de la obra. Tales diferencias se han prolongado treinta años, con una continuidad de polémicas que se enredan y complican alrededor de uno de los poetas mayores de nuestra América, tomándolo a veces como pretexto. Motivos personales y razones políticas encienden a los comentaristas, desfigurando inclusive algunas de las más sensatas interpretaciones críticas.

Los puntos oscuros de la vida provocan las diferencias más intrincadas, hasta entre quienes no conocieron personalmente al poeta; sin embargo, se ha adelantado bastante en la documentación de una existencia breve, con escasos sucesos externos importantes. Los desajustes mayores de los intérpretes provienen de un olvido: el de una biografía ahondada en experiencias interiores, manifiestas por la obra, e ilustradas por unas pocas cartas dirigidas a parientes y amigos. En ese epistolario, fragmentariamente publicado, están las pautas para la comprensión de los motivos existenciales transferidos a la poesía y los relatos.

Una carta familiar, citada por André Coyné, anota esta previsión de los años parisienses: "El peor presagio de una mala suerte es la inteligencia". Afianzada como resultado de las luchas personales, tal idea se extendió a sus relaciones con los demás. La condición inteligente del hom-

bre, para quien fueron cuestionables todas las razones últimas, cubre un campo más amplio que sus actitudes de peruano disconforme de su patria, o de desterrado en una Europa difícil de ganar, o de marxista, o de republicano en la guerra española. El peso de su inteligencia crítica fue el obstáculo contra el cual se estrellaron las posibles soluciones de sus conflictos personales y sociales. Ese desvelo inquisitivo apoya los planteos de su literatura y pone a prueba la misma sinceridad de sus adhesiones políticas.

Antes de su salida del Perú, y sobre algún trabajo menor, había publicado dos libros de poemas —*Los heraldos negros*, 1918, y *Trilce*, 1923— y dos narrativos —*Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*, 1923. A través de estas publicaciones se interpretan las experiencias mayores de una vida que empezó en 1892 y en Santiago de Chuco. En *Los heraldos negros* se reitera el recuerdo de la casa familiar, con las presencias claves de los padres y hermanos, los primeros alejamientos del hogar, y el nacimiento de la conciencia social del hombre sensible a las injusticias de los patrones. Las memorias y las impresiones se sitúan sobre una visión rebelada en contra del conformismo estético que dominaba en los últimos modernistas. La inteligencia vallejiana se alerta contra las placideces, y se obsesiona en interpretaciones del amor, el tiempo, la muerte y la eternidad. En los primeros versos de la colección se yergue ya el hombre desventurado, que pospone las respuestas por que no acierta con las explicaciones. "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... Yo no sé!". El reconocimiento de su limitación ante las razones finales es más poderoso que los apaciguamientos del recuerdo, los encuentros sentimentales y las protestas por los desposeídos.

Los rasgos más personales de la versificación y el vocabulario de *Los heraldos negros* se van alejando del ennoblecimiento tópico del modernismo. Los límites entre la estrofa regular y el verso libre se hacen tan flexibles que llegan a borrarse en las composiciones más características, y el idioma junta herencias de varias corrientes literarias con voces habituales de la lengua oral, en especial las de su infancia pueblerina. Tales resultados expresan una conciencia de crisis, que se extendería y profundizaría en el segundo de los poemarios. La inteligencia del escritor empezaba a cuestionar las convenciones del diccionario y la gramática, con ciertos reparos: los propios de quien todavía no se había desprendido de su apoyo en creencias y tradiciones. La cronología de redacción de los poemas ayuda a seguir los vaivenes de un hombre joven, que oscilaba entre dudas desconcertantes y adhesiones débiles, evitando caer en un extravío total.

La intensificación de las vacilaciones vallejianas fue desencadenada por los dos hechos que marcaron el final de su juventud. El primero, la muerte de la madre en agosto de 1918; el segundo, la prisión injusta entre noviembre de 1920 y febrero del 21. Todas las cargas negativas se acumularon en los días de la cárcel, cuando empezó a escribir los poemas de *Trilce* y algunos de los relatos de *Escalas melografiadas*. En estos dos libros se definirían los elementos básicos del balance. En 1925 y desde la revista *Mundial* escribiría a propósito de los malentendidos vertidos sobre *Trilce*: "siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define". Y en una carta de 1927, a Luis Alberto Sánchez, completaría su posición, llamando "voto de conciencia estética" a la necesidad de "no publicar nada, mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria". Estas declaraciones aseguran la seriedad de su revolución poética, ajena al juego frívolo y la copia de modelos. Los cambios de su obra han nacido de urgencias personalísimas, que no pueden explicarse por intereses estéticos.

Los cuentos de *Escalas melografiadas* exponen anecdóticamente las dudas que concentran los poemas. En "Muro noroeste" se llega a esta conclusión: "Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes". Los procedimientos a los cuales la sociedad llama "justicia" se han entrecruzado con las perplejidades individuales para derivar a conclusiones de validez general: "El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma de los labios que dicen: *yo*... no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal *es* criminal". Disyuntivas que llevan a una visión del mundo dominada por el "absurdo".

Trilce comienza con una pregunta involucrada que, como las muchas que se suceden en el libro, está dirigida esencialmente a la inteligencia del autor, quien se interroga seguro de ignorar las respuestas. El poeta se objetiva, subrayando así su alejamiento de las seguridades que todavía manifestaba en *Los heraldos negros*. La clave poética de esa distancia se indica a través de una cita de Albert Samain, ideal de un pasado que fue el de su poesía primera, anterior al libro, y el de los poetas modernistas de esta América: "Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. / Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos

sin dueño". Presentación definitoria que apoya el resumen literario de un diario que notifica las disposiciones de Vallejo en un tiempo conflictual. La ausencia de títulos en los poemas, e inclusive el título ocasional de la colección (elegido por azar de último momento) responden a un balance que no tiene otro orden que la importancia que el autor va concediendo a sus conclusiones.

En 1925 un artículo de *Mundial* reconocería que "nuestra época es conscientemente interrogativa". Resumen excelente de la actitud probada por sus libros del 23; la disposición inquisitiva de Vallejo había sido vivida como experiencia personal, que llegó a poner en liquidación las convenciones en que hasta entonces había asentado unas pobres seguridades. El impulso de revisión lo llevó a dudar de la realidad, como si también ella le resultara falible. Como consecuencia del balance, el idioma de los poemas se descoyunta; ruinas de una batalla que no concluye de eliminar los restos retóricos que pesan en algunos versos. La lucha con el lenguaje responde a una necesidad que parte de su repudio de la "literatura". Por esto la renovación de Vallejo se apoya en urgencias morales, las de quien no puede desvirtuarse ni siquiera en acatamiento a sus admiraciones estéticas.

Trilce compendia la experiencia sufrida por un hombre desconcertado hasta la soledad; sin apoyos externos y sin la voluntad de buscarlos. La fidelidad a sí mismo impone las diferencias de Vallejo frente a los ultraístas y a los discípulos que el sobrerrealismo ganaba en esta América. De los primeros lo aleja la severidad de su intento, ajeno a la despreocupación lúdica que irrumpía en imágenes dinámicas y versos sueltos; de los sobrerrealistas, la actitud de vigilia y la desconfianza de lo que podía darle el sueño. Son diferencias que Coyné ha aclarado con pruebas concluyentes. Tampoco parece segura la relación con Mallarmé, tantas veces invocada por Xavier Abril. *Trilce* es libro de filiación difícil a través de las huellas que pueden aproximarlo a otros poetas. La "máxima tensión poética" que le celebró José Bergamín, es la prueba mayor del "profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana", incomparable con las novedades que hacia entonces aparecían en España y América. La necesidad espiritual de esa irrupción se prueba con el hecho de que Vallejo no prolongara el intento, evitando hacer una retórica de su pureza en el absurdo. La correspondiente a una etapa compendiada por el poema LXXIII: "Ha triunfado otro ay y contra nadie. / Oh exómosis de agua químicamente pura. / Ah míos australes. Oh nuestros divinos. / Tengo pues derecho / a estar verde y contento y peligroso, y a ser / el cincel, miedo del bloque basto y vasto: / a meter la pata y a la risa". Recuento que afirman los tres versos finales: "Absurdo, sólo tú eres puro. / Absur-

do, este exceso sólo ante ti se / suda de dorado placer". Estos versos revelan la manera propia de esquivar la emoción, apretándola y trastrocándola irónicamente, afirmando la posición intelectual del poeta, evidente a pesar del ímpetu que crece en algunas estrofas.

El viaje a Europa y la residencia en París comenzaron una recuperación del hombre; el proceso se inició dentro de sus límites personales, sin prisa por los asideros ideológicos. Las colaboraciones periodísticas de los primeros años europeos permiten seguir la maduración crítica de Vallejo, especialmente en literatura. Un artículo de 1927 insiste en la condena de la poesía contemporánea de esta América: "La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana". Bajo el título "Contra el secreto profesional", este artículo suma el rechazo del modernismo al de las nuevas manifestaciones poéticas, siempre en copia de lo europeo: "Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética —si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América, carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia". Antes de afirmar esa condena, había vivido una importante experiencia, la de España. La comentó así: "Voy a mi tierra sin duda. Vuelvo a mi América hispánica reencarnado por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras coloniales". Si en oportunidades distintas señaló a París como ciudad ideal por la variedad de incitaciones espirituales, la residencia española se le relacionó directamente con el idioma. En años posteriores, otra importante revelación, la del vieje a Rusia, repetido en 1928, 1929 y 1931; el último, con amplio itinerario europeo. Antes del conocimiento directo de Rusia, el diálogo con intelectuales comunistas y la lectura de algunos textos doctrinarios lo había ido inclinando a la adhesión partidaria.

En ese nuevo período la producción poética se limita, hasta casi desaparecer. Fuera de las colaboraciones en periódicos, en 1931 y Madrid aparecieron: una novela, *El tungsteno*, y una crónica reportaje, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Estos libros testimonian la situación personal del poeta, reconocida en 1928 desde las páginas literarias de *Mundial:* "Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas". El deslinde se completa después del 31, año de su ingreso al Partido Comunista español, en una carta a Larrea fechada en Madrid. "En cuanto a

la política —reconoce con honradez—, he ido a ella por el propio peso de las cosas y no ha estado en mi mano evitarlo". Desde esta necesidad separa sus creencias sociales y su condición individual: "la política no ha matado totalmente lo que yo era antes. He cambiado seguramente, pero soy quizás el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro".

El comunismo había ganado su adhesión y colaboración, sin traicionar al poeta; las debilidades de la novela del 31 y los escamoteos de la crónica del mismo año señalan los momentos en que dejó de lado su desvelo introspectivo y personal. El mismo distingo cabe con *Poemas humanos*, en especial su homenaje al bolchevique, "Salutación angélica". Los versos finales enuncian: "Y digo, bolchevique, tomando esta flaqueza / en su feroz linaje de exhalación terrestre; / hijo natural del bien y del mal / y viviendo tal vez por vanidad, para que digan, / puesto que tú no ignoras en quién se me hace tarde diariamente, / en quién estoy callado y medio tuerto".

Vallejo no se refugió en una plataforma ideológica para aprovecharla en la solución directa de sus problemas. Se entregó activamente a colaborar con una renovación social que consideraba inevitable, pero sin poner en juego al poeta. El diálogo entre el herrero y el intelectual en el capítulo II de *El tungsteno* aporta elementos probatorios a su posición, tan constante de posibilidades y de límites. Alertado por experiencias peruanas de juventud, su sensibilidad se había vuelto al dolor de los desamparados, antes en la protesta dolida que en la acción revolucionaria. Los años europeos le permitieron dar testimonio de otras situaciones injustas, empezando por las que tocaban directamente a su existencia. Instalado en el sector de los desposeídos, entendió que la misión del intelectual debía concretarse en una forma de servicio que no desfigurara las proposiciones de su inteligencia y las modalidades de su poesía. Todas las experiencias sociales contaron para Vallejo en la medida en que fueron asimiladas por su vocación comprensiva, para la cual nada del hombre resultaba ajeno. Esta modalidad coincidió con su deslinde crítico sobre la literatura afirmado bastante antes del 31. En 1928 declaró que "cuanto más humana es una obra de arte, más grande y poderosa es esa obra", insistiendo en el desprecio por "la literatura de puerta cerrada".

Los poemas del libro último extreman una asunción total de sus posibilidades. El itinerario comienza con definiciones —en los poemas en prosa—, y culmina con la exhortación y el himno, cantando al "hombre", sin determinaciones adjetivas. Vallejo alcanza la voz celebratoria desde las incertidumbres de su vida diaria y desde la derrota posible de sus ideales inmediatos. La guerra de España fue el impulso que precipitó su nueva

intensidad creadora, sólo agotada en vísperas de la muerte. Desde enero de 1937, en breve residencia española, hasta fines de este año, fueron creciendo los poemas, como si volviera al diario esencial que es *Trilce*. Las diferencias entre los poemas del 23 y los nuevos avanzan en superación del absurdo, hasta afirmar una esperanza incuestionable. Las circunstancias que dan origen a ese camino humanísimo fueron superadas por la amplitud del mensaje. En los poemas nuevos están el marxismo y la posición republicana, pero las intenciones y los anhelos van más lejos y calan más profundo. Lo declara un poema de noviembre del 37, con afirmaciones que se evaden de una planificación partidista: "Quiero, para terminar, / cuando estoy al borde célebre de la violencia / o lleno de pecho el corazón, querría / ayudar a reír al que sonríe, / ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca, / cuidar a los enfermos enfadándolos, / comprarle al vendedor, / ayudarle a matar al matador —cosa terrible— / y quisiera yo ser bueno conmigo / en todo". Vallejo se abre a todas las experiencias, superando desde la generosidad de sus sentimientos los reparos con que antes lo detenía el sentido crítico. Desprendida de sectarismos y compromisos materialistas, su poesía se hace "evidente".

Si *Trilce* se vuelve con insistencia hacia el poeta como si el círculo de la comunicación culminara en el interior de Vallejo, los *Poemas humanos* crecen en búsqueda de interlocutores, a quienes se busca persuadir para llevarlos a la adhesión en la esperanza. Por lealtad a sí mismo, más que por razones literarias, evita convertirse en expendedor en verso de teorías socialistas.

Muchas de las dificultades verbales de *Trilce* persisten en *Poemas humanos;* al mismo tiempo crece una necesidad de organizar la materia expresiva. Los obstáculos propuestos por *Poemas humanos* son una primera llamada de atención al lector; como si Vallejo buscara hacerle sentir su experiencia personal con un esfuerzo de iniciación, después de cuyo vencimiento será posible la entrada en ese mundo. Es una forma más del recato con que siempre se refirió a sí mismo; tan evidente como los rodeos primeros, o las salidas humorísticas y el absurdo verbal. Las coincidencias entre el poeta y el lector permiten ofrecer una tarea de responsabilidad compartida. La afirman las admoniciones de "España, aparta de mí este cáliz", el último de los *Poemas humanos:* "...si la madre / España cae —digo es un decir— / salid, niños del mundo; ir a buscarla!...". Lealtad a "la madre España con su vientre a cuestas"; madre y maestra, "cruz y madera, porque os dio la altura, / vértigo y división y suma". Por algo Vallejo ha vuelto a los libros bíblicos y se ha detenido con insistencia en las parábolas evangélicas. En el mismo poema, las advertencias imperativas de la estrofa última aseguran la visión iluminada de Vallejo, desde

el "Cuídate, España, de tu propia España!", hasta: "¡Cuídate del cielo más acá del aire / y cuídate del aire más allá del cielo! / ¡Cuídate de los que te aman! / ¡Cuídate de tus héroes! / ¡Cuídate de tus muertos! /¡Cuídate de la República! / ¡Cuídate del futuro!...". Las perplejidades metatíficas que tantas veces lo inquietaron se han hecho proféticas, alejándolo del pavor apocalíptico que estremeció con insistencia a los poetas contemporáneos de España. Tampoco se demoró en las condenas individuales, ni injurió nombres propios. Su conciencia de la culpa concluyó en asunción coral, para superarla desde la altura de una esperanza confiada a los "niños del mundo".

Críticos y lectores están de acuerdo en que la obra más importante de Vallejo está en *Poemas humanos*. Coincidencia que no deja de reconocer los desniveles de este libro, menos acentuados que en los poemarios anteriores. Al mismo tiempo se insiste en celebrar en el Vallejo último la calidad ya definida en *Trilce;* según Bergamín, un afianzamiento del "sentido humano de lo verdadero; la poesía, que es lo más humanamente verdadero: o, verdaderamente, lo más humano". Este reconocimiento es desfigurado por la parcialidad de quienes se vuelcan a interpretaciones que descuidan el valor poético de Vallejo, olvidando que el camino de la mala literatura puede estar empedrado con buenísimas intenciones humanas, inclusive con las que suscitan la adhesión más entusiasta. Lo que en última instancia explica a Vallejo poeta es la calidad personal de su expresión. No es posible entonces justificarlo por la condición de comunista o de republicano español, como si estos partidismos le hubieran ganado una madurez ausente de su obra anterior. La parábola del poeta puede seguirse en tres etapas —la de *Los heraldos negros*, la de *Trilce* y la de *Poemas humanos*—, pero éstas no aparecen como resultados que condenen los precedentes. Si entre el libro primero y *Trilce* hay aproximaciones claras, entre *Trilce* y *Poemas humanos* las relaciones son decisivas. La originalidad de Vallejo entre los poetas de la guerra española no deriva de un mayor arraigo de sus ideas políticas, ni de un dolor más hondo, ni de una mayor capacidad retórica, sino de la visión intransferible que ha encontrado las palabras justas. El hombre fue ganado por el poeta, a pesar de la humanidad tensa que cargan sus versos.

El presentimiento de la derrota republicana y una conciencia de muerte próxima no le quitaron fuerza a la elevación coral de sus expresiones últimas. Desde esta confianza se comprende el testimonio de su viuda, Georgette Vallejo, sobre las palabras dictadas antes de la agonía: "Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios". El 29 de marzo de 1938 remachó con sinceridad extrema una trayectoria vital presente en toda su obra.

La poesía de Vallejo no puede ser recortada por compromisos partidarios, como tampoco se la puede questionar por las marcas de su ideología política. Tales equívocos intentan hacer de lo adjetivo una definición básica del hombre y el escritor. Se escamotean así los distingos que el mismo interesado señala en su citada carta a Larrea, presentándose ante un amigo entrañable con la misma severidad sincera con que asumió siempre sus decisiones.

Sin llegar a los equívocos de partido que desfiguran el valor del poeta, han surgido otros deslices, ceñidos a las instancias literarias. Vallejo es un buen poeta difícil, que por veces deja la impresión de indescifrable, como si con él se hubieran cerrado las claves de validez indiscutible. Por esa personalización expresiva la mayoría de los comentaristas se han dedicado a explicar los textos, desentrañando símbolos y ordenando el ritmo quebrado de las ideas. En tal tarea los resultados más ponderables corresponden al francés André Coyné (*César Vallejo y su obra poética.* Lima, Editorial Letras Peruanas, 1957) y al italiano Giovanni Meo Zilio (*Stile e poesia in Cesar Vallejo.* Padova, Liviana editrice, 1960). Interesantes son los aportes del inglés James Higgins en el análisis de *Poemas humanos*, del que ha adelantado capítulos en revistas de Europa y América. Estos críticos suelen diferir abiertamente, tal vez por el prurito de destacar sus miras personales en la aclaración de los textos. En otra dirección, la exegética, ha cumplido y cumple una noble tarea el leal Juan Larrea. Amigo cercano de Vallejo, Larrea ha volcado su interés a los episodios trascendentes de la vida del peruano y a la metafísica de los poemas, a partir de un esquema muy personal de las relaciones del poeta con América (*César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón.* Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, 1957). Aceptada la posición filosófica de Larrea, sus explicaciones se hacen coherentes y sugestivas.

El aspecto más discutible en la tarea crítica corresponde a la caracterización de las influencias literarias; las polémicas entre Abril y Larrea, y entre Abril y Coyné vuelven con insistencia a pleitos no siempre cerrados con pruebas satisfactorias. El último volumen de Abril (*César Vallejo o la teoría poética.* Madrid, Taurus, 1962) es otra prueba de su método cerrado en la interpretación de las fuentes vallejianas.

En los años últimos se han multiplicado los estudios sobre Vallejo, particularmente entre estudiosos europeos. Los hispanoamericanos se han quedado en la tarea menor, a pesar de los aciertos de Luis Monguió (*César Vallejo. Vida y obra.* New York, Hispanic Institute in the United States, 1952) y de los recuentes análisis de estudiosos peruanos.

Para alcanzar la necesaria síntesis de tantas investigaciones, sería

menester una previa edición crítica de las obras completas (todavía permanecen inéditos los intentos teatrales), que consignara la cronología menuda y las variantes de las publicaciones. Falta también una edición del epistolario, en especial el dirigido a parientes y a antiguos amigos peruanos. Con estos elementos podría intentarse una biografía en profundidad y una sistematización de los estudios sobre el poeta. Mientras tanto, y a treinta años de su muerte, las parcialidades de lectores y estudiosos siguen probando la actualidad fervorosa del escritor.

JUAN CARLOS GHIANO

EXPERIENCIA DIRECTA DEL ABSURDO EN LA POESÍA DE VALLEJO

En el poema "Tengo un miedo terrible..." Vallejo afirma que es desatinado creer que la existencia humana se reduce a un sufrimiento animal. Luego reconoce que, desatinado o no, la vida es así, que el desatino es la realidad:

> "Un disparate... En tanto,
> es así, más acá de la cabeza de Dios." [1]

Dios puede haber concebido un universo ordenado y armonioso, pero en la realidad, fuera de su cabeza, ha resultado absurdo. Para Vallejo el hombre lleva una vida vacía, estéril y sin sentido, en un mundo ilógico, desordenado y caótico, donde el absurdo se manifiesta sobre todo por la presencia del mal, del tiempo y de la muerte. La convicción de la absurdidad de la existencia así expresada predomina en *Trilce* y *Poemas humanos*. Como ha señalado Alberto Escobar, el absurdo "es el signo central en su percepción de la vida".[2]

Para Vallejo, el absurdo, más que un concepto intelectual, es una realidad viva, y su convicción de que vive en un mundo absurdo nace en gran parte de una experiencia directa del horror de la vida. Su poesía presenta al hombre desnudo e indefenso, privado de todas las barreras defensivas elevadas por la civilización y la cultura para protegerlo contra los rigores de la existencia. El poeta se encuentra expuesto, frente a frente con la realidad, y esta realidad se impone a él. Entonces experi-

1 César Vallejo, **Poemas humanos**. Lima, Ed. Perú Nuevo, 1961, p. 69. Este trabajo se basa sobre todo en **Poemas humanos**, y si no aparece otra indicación, las referencias remiten a este libro y edición. Sin embargo, se hará referencia a **Trilce** y a **Los heraldos negros** (la misma edición), indicados por las abreviaturas **Tr** y **HN**

2 Alberto Escobar, **Antología de la poesía peruana**. Lima, Ed. Nuevo Mundo, 1965, p. 16.

menta momentos de revelación en que percibe claramente el horror de la vida.

"¡Oh botella sin vino!..." (43) alude a uno de estos momentos de revelación. El sol poniente echa sus llamas rojas a través del cielo oscurecido, como si iluminara el mundo:

> "Tarde cuando la aurora de la tarde
> flameó funestamente en cinco espíritus."

Pero sus rayos son como la materialización de espíritus malévolos: lo que revela es la presencia ominosa de las fuerzas del mal. El segundo verso crea una sensación de amenaza que es reforzada por la aliteración en "f" y la sonoridad del adverbio "funestamente". El adjetivo "cinco" concreta la realidad de estos espíritus al precisar su cantidad, mientras que su pluralidad se suma a su amenaza.

En "Esto.." (111) el poeta tiene una percepción súbita y momentánea del horror de la realidad. Incapaz de describir su experiencia, emplea un pronombre neutro para nombrarla. Se siente frente a algo anónimo y misterioso que no comprende, que lo amenaza y le inspira terror:

> "Esto
> sucedió entre dos párpados; temblé
> en mi vaina, colérico, alcalino,
> parado junto al lúbrico equinoccio,
> al pie del frío incendio en que me acabo."

El poeta tiembla, encogido dentro de su cuerpo como un caracol dentro de su coraza. Su experiencia lo reduce a la inmovilidad y al estupor (parado / al pie de), y le produce cólera y amargura. Porque esta experiencia le ha revelado la realidad detrás de la fachada de la existencia: si la vida aparenta el calor y el bienestar sensual del lúbrico equinoccio, es en realidad un fuego que lleva dentro de sí el frío de la muerte. El poeta siente que la vida es un fuego que lo destruye sin darle calor.

"Cesa el anhelo..." (149) refiere una experiencia parecida. De pronto todo se inmoviliza como en una visión fija: a la manera de un perro que se pone rígido de terror, cesan anhelos, esfuerzos, todo movimiento. Esto permite al poeta ver la vida bajo su aspecto verdadero:

> "Cesa el anhelo, rabo al aire. De súbito, la vida se amputa, en seco. Mi propia sangre me salpica en líneas femeninas, y hasta la misma urbe sale a ver eso que se para de improviso."

Es como si un cuchillo hubiera seccionado la vida, descubriendo su realidad interior. Lo que el poeta ve es una herida abierta: la vida se revela

como dolor y sufrimiento. Horrorizado, el poeta tiene la sensación de que esta herida es suya, y que su propia sangre lo salpica.

Las estrofas siguientes proyectan la experiencia del poeta a un nivel universal. Al mismo tiempo que él está experimentando el horror de la vida, un niño se aterroriza al ver el retrato de otro niño en el cual ve reflejado su propio desamparo frente a un mundo hostil:

> "...en una sala del Louvre, un niño llora de terror a
> la vista del retrato de otro niño."

Una brizna de hierba brota de la mano de una estatua, señalando la ruina de toda construcción humana:

> "...en una estatua del siglo de los Ludovico, le nace
> una brizna de yerba en plena mano."

De esta manera, la percepción del poeta queda confirmada por lo que pasa en otras partes.

En la última estrofa volvemos al poeta, presa de pánico:

> "...Y yo me escondo detrás de mí mismo, a aguaitarme
> si paso por lo bajo o merodeo en alto."

Su propia sensibilidad le inflige dolor al hacerlo capaz de tales experiencias. Por eso se esconde de sí mismo, de su otro yo, que anda merodeando y devastando. Vigila para ver si su otro yo va a atacarlo "en alto", o si va a pasar "por lo bajo": si lo va a hacer sufrir al suscitar nuevas experiencias de esta clase mediante reflexiones acerca de la vida; o si lo va a dejar en paz, adormecido en la insensibilidad del animal.

En "Panteón" (122) un arcoiris surge en el cielo al anochecer, como si huyera de la oscuridad. Al ser testigo de este fenómeno, el poeta tiene una especie de visión en que toma conciencia de la presencia de la muerte:

> "He visto ayer sonidos generales,
> mortuoriamente,
> puntualmente alejarse,
> cuando oí desprenderse del ocaso
> tristemente,
> exactamente, un arco, un arcoiris."

En estos versos Vallejo emplea una sinestesia —ve ruidos y oye objetos visuales— para traducir lo completo de su experiencia: la percepción es experimentada simultáneamente por todos sus sentidos, por todo su ser. Ve y oye un entierro, los sollozos de los parientes y amigos que se retiran de la tumba después de enterrar al difunto.

La tierra revela su secreto al poeta, y la vida se hace clara y comprensible. Pero se revela terrenal y brutalmente: es la negación de todos sus anhelos, ideales y teorías:

"Dejóse comprender, llamar, la tierra
terrenalmente;
negóse brutalmente así a mi historia,
y si vi, que me escuchen, pues, en bloque,
si toqué esta mecánica, que vean
lentamente,
despacio, vorazmente, mis tinieblas."

El poeta insta a sus lectores a escucharlo y a creerle, porque la prueba de lo que dice está en él, en sus tinieblas, en la aureola de muerte que lo rodea.

En la estrofa siguiente recurre a la ironía para burlarse de los filósofos que formulan teorías abstractas acerca de la vida:

"Y si vi en la lesión de la respuesta,
claramente,
la lesión mentalmente de la incógnita,
si escuché, si pensé en mis ventanillas
nasales, funerales, temporales,
fraternalmente,
piadosamente echadme a los filósofos."

La imagen de la lesión expresa la idea de que la tierra se abre para revelar su realidad interior, y al mismo tiempo da a entender que esta realidad es sangrienta y dolorosa. Ahora que el poeta ha visto la respuesta de la tierra a sus preguntas, que ha tomado contacto con lo incógnito, que ha experimentado la secreta realidad del mundo, toma conciencia de lo pasajera que es la vida y de su propia mortalidad. Pide irónicamente que le echen a los filósofos para que construyan alguna teoría bonita sobre la base de su experiencia. Tales teorías consolarían, pero concordarían mal con la realidad.

La última estrofa afirma en tono angustiado que la vida es horrible e implacablemente cruel:

"Mas no más reflexión precipitada
en canto llano, y no más
el hueso colorado, el son del alma
tristemente
erguida ecuestremente en mi espinazo,

ya que, en suma, la vida es
implacablemente,
imparcialmente horrible, estoy seguro."

Tres imágenes resumen la realidad de su existencia: su poesía tiene la monotonía de un canto llano porque su tema exclusivo es el sufrimiento; el dolor, simbolizado por su hueso ensangrentado, atormenta su cuerpo; su alma se yergue en rebelión, esforzándose en vano por liberarse del dominio del cuerpo. Pero el poeta siente que este sufrimiento ha de durar poco porque lo aguarda algo todavía más terrible, la muerte, la última crueldad que la vida reserva al hombre.

En otros poemas Vallejo experimenta el absurdo, no en momentos de revelación, sino a través de sensaciones desagradables o dolorosas provocadas por algún factor exterior, como un ruido o el calor. En "Trilce IV" el rechinamiento de las ruedas de dos carretas irrita los nervios del poeta. La sensación se hace insoportable y el poeta protesta que lo hacen sufrir injustamente:

"Rechinan dos carretas contra los martillos
hasta los lagrimales trifurcas,
cuando nunca las hicimos nada." (*Tr* 35)

Este sufrimiento supone la presencia de algo hostil y amenazador.

El punto de partida de "El acento me pende..." (63) es un ruido ominoso que inspira terror al poeta:

"El acento me pende del zapato;
le oigo perfectamente
sucumbir, lucir, doblarse en forma de ámbar
y colgar, colorante, mala sombra."

No puede liberarse de este ruido amenazador porque lo sigue como una bola encadenada a su pie. El ruido cambia de tono —a veces suena fuerte, a veces bajo, otras veces atenuado— y difunde un aire de mal augurio. El poeta siente que algo lo amenaza. Tiene la sensación de ser demasiado grande y demasiado expuesto, y quisiera encogerse para desaparecer:

"Me sobra así el tamaño,
me ven jueces desde un árbol,
me ven con sus espaldas ir de frente,
entrar a mi martillo,
pararme a ver a una niña,
y, al pie de un urinario, alzar los hombros."

Soporta una sensación terrible de ser juzgado: los pájaros posados en las ramas de los árboles le parecen la encarnación de jueces inhumanos que lo vigilan, a la espera del momento de condenarlo. De tales jueces inexorables no puede esperar ninguna misericordia: le dan la espalda, y lo miran impasibles mientras tropieza con la desventura. Lo observan hasta en los detalles más íntimos de su vida: cuando mira a una chica y cuando orina. Esta estrofa nos hace pensar en *El Proceso*, de Kafka donde el protagonista es prendido, juzgado y condenado sin saber siquiera cuál es su crimen. El poeta se siente amenazado por un poder implacable e incógnito del cual teme ser la víctima.

En los versos siguientes encontramos al poeta solo frente a esta potencia hostil. Se siente abandonado por los demás hombres, quienes se niegan a ayudarlo. Pero en medio de su abandono reacciona con orgullo, afirmando que es fuerte y que no necesita ayuda:

> "Seguramente nadie está a mi lado,
> me importa poco, no lo necesito."

Sin embargo, en los últimos versos esta confianza queda destrozada:

> "¡Imperturbable! ¡Imperturbable! Suenan
> luego, después, fatídicos teléfonos.
> Es el acento; es él."

La exclamación repetida expresa una seguridad algo forzada, que no tarda en esfumarse al volver a manifestarse el ruido ominoso. Este ruido, semejante al zumbido de hilos telefónicos, que el lector también oye mediante una onomatopeya, parece señalar la presencia de alguna fuerza malévola; en el último verso el poeta solo e indefenso, lanza un grito de horror al sentirla avanzar sobre él.

En "Trilce XXXII" (*Tr* 66) el calor y los ruidos de la ciudad crean en el poeta una sensación de asfixia:

> "999 calorías.
> Rumbbb... Trrraprrr rrach... chaz
> Serpentínica *u* del bizcochero..."

En el primer verso la expresión técnica calificada por un número alto crea la impresión de calor sofocante. La onomatopeya del segundo reproduce el ruido de motores, mientras que el tercero se refiere al grito del vendedor callejero —"bizcocheruuu!"—, el cual termina con una "*o*" cerrada y prolongada. El poeta se siente indefenso frente a una realidad desagradable e inquietante que provoca en él una tensión nerviosa. Asfixiado, pide aire y frescura:

"Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (———— Mejor no digo nada)."

Por el contrario el calor se intensifica y se hace cada vez más insoportable:

"Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías."

La aliteración insistente en "*tr*" refuerza la sensación de un calor que crece implacablemente. El poeta es el prisionero de una situación de la cual no puede salir y en la que la realidad exterior lo hace sufrir. Está experimentando el absurdo en carne propia.

En otros poemas el absurdo se experimenta en accesos de *spleen* que nos hacen pensar en Baudelaire. El *spleen* podría ser definido como una sensación casi física de derrota frente a la vida. Sus síntomas son apatía, lasitud, desaliento; una falta absoluta de energía o voluntad; una sensación de opresión y de asfixia; un sentimiento insoportable de aislamiento; un malestar y una aprensión vagos; un sentimiento de angustia. "Calor, cansado voy..." y "Piedra negra sobre una piedra blanca" describen experiencias de este tipo. Como en los poemas que acabamos de examinar, factores exteriores como el calor o la lluvia contribuyen a suscitar tales estados.

"Calor, cansado voy..." (32) evoca el calor de setiembre; un calor intenso y sofocante que anula toda energía. En medio de este calor, un sentimiento de cansancio y derrota se apodera del poeta:

"Calor, cansado voy con mi oro, a donde
acaba mi enemigo de quererme.
C'est Septembre attiédi, por ti, Febrero!
Es como si me hubieran puesto aretes."

Se ha cansado de ir por el mundo con sus ideales en la búsqueda vana del amor entre los hombres. Ha perdido esperanza en la posibilidad de realizar sus anhelos y ha perdido la voluntad de seguir luchando. Cierta aprensión acompaña su desaliento porque siente también el cansancio de sus años. Las palabras de la canción francesa adquieren otro significado en el contexto del poema,[3] porque este día caluroso de setiembre no tiene nada de la frescura del otoño. Si algo entibia el calor es la conciencia de la proximidad del invierno; el poeta está también en el otoño

3 André Coyné, **César Vallejo y su obra poética.** Lima, Ed. Letras peruanas, 1958, p. 166, ha señalado que estas fórmulas francesas son probablemente fragmentos de conversación o de canción, y que "pierden inmediatamente su significado propio... por la tonalidad general del contexto".

de su vida y siente que el frío de la muerte se acerca. Se siente agobiado por un gran peso, como si le hubieran puesto cadenas.

La segunda estrofa cita los tres elementos que han provocado su estado de ánimo —París, el calor, su edad:

> "París, y 4, y 5, y la ansiedad
> colgada, en el calor, de mi hecho muerto.
> C'est Paris reine du monde!
> Es como si se hubieran orinado."

Se siente aplastado por la inmensidad e impersonalidad de la gran metrópoli. En el contexto del poema las palabras de la canción se vuelven irónicas: París, sofisticada capital cultural del mundo, le resulta fría y opresiva y le produce náusea, como el espectáculo de alguien que orina. El calor lo deja agotado. Siente la aprensión del hombre que tiene cuarenta y cinco años, y envejece. Agotado, sin fuerzas ni voluntad, sin otra perspectiva que la muerte, se siente un "hecho muerto", y experimenta un sentimiento de angustia.

La penúltima estrofa evoca otra vez el ambiente de la gran ciudad con un calor insoportable:

> "Calor, París, otoño, cuánto estío
> en medio del calor y de la urbe!
> C'est la vie, mort de la Mort!
> Es como si contaran mis pisadas."

Agotado por el calor y oprimido por la ciudad, el poeta se siente atrapado. Otra vez las palabras francesas resultan irónicas: se dice que la vida es la muerte de la muerte, pero el poeta siente que algo sigue sus pasos, que la muerte lo está amenazando.

El poeta termina la composición reiterando su cansancio, su náusea, su soledad, su aprensión. La última estrofa no lleva el poema a una conclusión sino que recoge los distintos hilos de la composición en una enumeración. El poeta está prisionero de un *spleen* del cual no encuentra salida.

En otros poemas, la lluvia con su monotonía deprimente es lo que suscita tales estados, en que el poeta se siente abatido, sin voluntad ni energía. En "Idilio muerto" (*HN 77*) habla de "esta lluvia que me quita/ las ganas de vivir", y en "Heces" (*HN* 49) lamenta:

> "Esta tarde llueve, como nunca; y no
> tengo ganas de vivir, corazón."

"Trilce LXIII" (*Tr* 103) presenta la mañana como una persona cuyo pelo recién peinado chorrea de lluvia. La lluvia crea un ambiente de melancolía y malestar que lo impregna todo:

> "Amanece lloviendo. Bien peinada
> la mañana chorrea el pelo fino.
> Melancolía está amarrada."

"Piedra negra sobre una piedra blanca" (87) describe otro estado de *spleen* en el cual la lluvia desempeña un papel importante:

> "Me moriré en París con aguacero,
> un día del cual tengo ya el recuerdo.
> "Me moriré en París —y no me corro—
> tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.
>
> Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
> estos versos, los húmeros me he puesto
> a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
> con todo mi camino, a verme solo."

El poeta evoca el escenario: se encuentra en París, es un jueves de otoño, y está lloviendo. Como se ha visto en "Calor, cansado voy..." el poeta se siente oprimido y aplastado por la inmensidad e impersonalidad de la gran ciudad. Vallejo fue un hombre supersticioso y parece haber tenido la superstición de los jueves como día de mal augurio.[4] El otoño es la estación en que todas las cosas de la naturaleza se acercan al frío del invierno y de la muerte. La lluvia deprime e inspira melancolía. Estos elementos suscitan el *spleen* en el poeta, y al mismo tiempo son la correspondencia, el correlativo objetivo de su estado de ánimo. Se siente impotente, incapaz de crear poesía. Es poseído por la apatía y la inercia; trabaja de mala gana y tiene que forzar su mano a escribir. Se ve terriblemente solo, aislado de los demás hombres. Siente que todo y todos le son hostiles.

Tal experiencia le parece al poeta una anticipación de la muerte: la muerte no será sino una versión más completa de lo que está experimentando ahora y ha experimentado ya en ocasiones anteriores. El título señala esta relación entre su depresión y la muerte: el poeta, preso del *spleen*, se parece a una piedra negra y está sentado en la piedra blanca

4 Véase "Trilce XXXVI".

de su tumba.[5] Por eso puede pronosticar su muerte y hablar de ella como de algo que ha presenciado:

"César Vallejo ha muerto.....
..... son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos..."

La última estrofa recoge los distintos elementos de su sufrimiento en una enumeración. Son la prueba de su muerte, y de que el mundo y la vida le son hostiles.

JAMES HIGGINS
Centre for Latin American Studies, The University of Liverpool.

5 Carlos del Río León, 'El Benjamín', **Caretas**, Lima, 16-29 de abril, 1966, pp. 24-25, ha explicado el título del poema. En un paseo Vallejo, preso de depresión negra y vestido con un abrigo negro, se sentó en una piedra blanca, la cual le hizo pensar en el sepulcro. El contraste entre blanco y negro le sugirió el título.

EL ZAPATERITO DE GUANAJUATO

Iba yo bajando la avenida, llevaba a Faustino de la mano, mi nietecito no decía nada, aunque yo bien veía que los tres días de girar por la ciudad, sin alimento y sin cobijo, lo habían amedrentado. "Sin dinero, sin familia y sin amigos, ¿qué será de nosotros?", me iba yo diciendo, mientras veía las casas y las ventanas que me miraban pasar. Nunca fui pedigüeño y la vergüenza del hambre me hacía caminar sin ver por dónde pisaba. La ciudad es hosca por desconocida y todas sus calles, que son muchas, son ajenas a la tristeza de un fuereño. "¿Qué será de nosotros sin un alma que nos mire?". Iba yo oyendo los pasitos encarrerados de Faustino, sin verlo, para no mirarle el hambre... "De seguro lleva la boca bien seca. Sufriendo se enseña el hombre...", así iba yo diciéndome cuando la vi por primera vez. Estaba dentro de un coche nuevo, encaramada en el asiento, bien abrazada al hombre que la tenía tomada por la cintura. De él solo vi el pelo negro asomando sobre un hombro de ella, y los brazos que la sostenían. Me dije: "¡Caray, aquí se besan en mitad de la calle y en plena luz del sol!". Me llamó la atención su cintura delgadita adentro de su vestido blanco. La puerta del coche estaba abierta, y le vi las piernas tan desnudas como los brazos. Faustino también los vio. Y los dos vimos, cuando ella levantó una mano y le dio una bofetada en mitad de los besos que se daban. Él, ofendido, echó la cabeza para atrás y ya no vi nada. No podía yo quedarme a mirar. "¡Viejo curioso!", me hubieran dicho y con sobrada razón. Faustino y yo seguimos bajando la avenida. "¡Qué genio tan vivo!", me dije y ahora me digo: "¡Ojalá que Dios le detenga la mano para que no acabe mal!". De repente el coche nuevo pasó zumbando junto a nosotros. Vimos cómo adentro, iban forcejeando: él para detenerla, ella con la portezuela abierta. El coche iba zigzagueando, como si fuera borracho. "¡Sea por Dios, con tal de que no les salga al paso un poste!"... Faustino y yo seguimos bajando la avenida a la que no le veíamos fin. La mentada avenida, era como todas las calles de la ciudad de México: cerrada por paredes y por casas, sin desembocadura al campo. La luz por allá es muy blanca y sin

verdura, y a esas horas del mediodía, con los ojos sin sueño, los pies andados y el estómago limpio, cansa. En mis ochenta y dos años ya he visto mucho, pero nada tan desamparado, como los mediodías de la nombrada ciudad de México. Faustino iba espantado. Así me lo dijo ella, cuando nos habló. Porque de repente la vimos venir andando de cara a nosotros. Su traje blanco relumbraba al sol. Parecía muy acalorada. Abrió tamaños ojos y se nos quedó mirando.

—No son de aquí, ¿verdad?

Nos vio fuereños por los pantalones de manta, los huaraches y los sombreros ardidos de sol.

—No, niña.

Se quedó piensa y piensa; ella todo lo piensa mucho aunque parezca que no.

—¿En dónde paran?

—En ninguna parte, niña.

Era feo mendigarle y los dos preferimos bajar los ojos. Nos dio vergüenza la desdicha.

—¿Ya comieron?

Preguntó de frente y sin rodeos. ¿Para qué mentirle, si se nos veía el hambre? Se me nublaron los ojos, la vejez no sirve para atajar las lágrimas cuando quieren correr.

—No, niña. Ni mi nietecito ni yo hemos probado alimento, en los tres días que llevamos girando por estas dichosas calles.

Lo dije todo por el niño. El orgullo hay que hacerlo a un lado cuando hay criaturas.

—¿Tres días?

Nos miró como si dijéramos mentiras y luego se puso a mirar los coches que en esa avenida nunca dejan de pasar.

—¡Hay mucha hambre, niña! Mucha hambre. No sólo nosotros la padecemos, en mi pueblo todos andamos en la misma desgracia. Por eso venimos del campo a buscar consuelo en la ciudad.

—¡Estos bandidos del gobierno! . . .

Se enojó como las yeguas y dio patadas en el suelo.

—Vengan.

No me avergonzó su caridad. La hacía con enojo, como si ella tuviera la culpa de mi triste situación. La frescura de su casa nos consoló de la sequía de la calle. Sus sirvientas se pusieron a reir cuando nos vieron. Luego detuvieron la risa y se quedaron serias. Una de ellas se acercó a la señora Blanquita.

—Señora, ya van tres veces que llama, una después de la otra. Seguidito, seguidito.

La señora Blanquita se puso roja de mohina y apoyó la cara sobre la mano para no pensar. Todos nos callamos.

—Si llama otra vez, díganle que no he llegado . . . o que me morí . . .

Sus sirvientas y ella se quedaron muy tristes. Faustino y yo hicimos como si no hubiéramos oído nada y como si no estuviéramos allí. Las sirvientas nos llevaron a un cuarto para reposarnos, mientras nos preparaban la comida.

—¡Cuánta molestia! —decía yo.

—No se mortifique, señor, estamos impuestas, así es la señora Blanquita.

Y así es. Por la tarde me quedé en la cocina platicando con ellas. Les conté de Guanajuato y de las tristezas que pasábamos: quería pagarles la cortesía del hospedaje y de la risa. Al oscurecer entró a la cocina la señora Blanquita. Estaba bien triste. Ocupó una sillita y se fumó dos cigarros, sin decir una palabra.

—Vete a ver al Chino, para ver si nos fía algo para la cena —dijo de repente.

Nunca pensé que una casa tan bien puesta y una señora tan bien vestida no tuviera ni un centavo para cenar ¡Parecía tan rica!

—El dinero se va como el agua. Es maldito, ¿verdad?

Muy en verdad que era maldito. Y así se lo contesté a la señora Blanquita.

—¿Hay mucha hambre en su tierra?

—Sí, niña, mucha.

Preguntando, preguntando, me hizo contarle mi vida, mis pesares, y la razón de mi viaje a la mentada ciudad de México. Soy de oficio zapatero, le dije, pero a causa de la pobreza, ya nadie compra zapatos en Guanajuato. Por eso junté unos centavos, le pedí a la agiotista, y me puse a hacer algunos pares, para venir a la ciudad de México, en donde todavía la gente rica lleva zapatos. Salieron muy bonitos, con hebillas de plata y tacones altos. Por allá somos mineros, y nos gusta tanto el oro como la plata. En otros tiempos todo fue de oro: los palacios, los peines, los altares y en algunas casas hasta los barrotes de las ventanas fueron de oro. Pero, ya digo, eso fue en otros tiempos. Ahora somos pobres, por eso vine hasta aquí a traer mis zapatos. Rosa, mi hija mayor, los envolvió en papel de seda, y me prestó a su hijo Faustino, para que me acompañara en el viaje. Mi hija Gertrudis nos preparó la comida y nos hizo el itacate. Y la mañana de un jueves nos pusimos en camino. A las tres de la mañana agarramos la carretera y caminamos hasta el mediodía. A esa hora hallamos albergue en la casa de un carbonero, que nos ofreció su compasión, su agua fresca y también su fuego para calen-

tar las tortillas. Con él también hicimos noche. Nos fuimos de madrugada. Al despedirnos, nos deseó la buena compañía de Dios y nos dijo que en el viaje de regreso nos recogería otra vez. En nueve días que duró el viaje, lo hicimos a buen paso, hallamos consuelo en la gente de bien, que nos compadecía. A mí, a causa de mis ochenta y dos años. Y a Faustino, mi nietecito, por sus ocho añitos tan tiernos. Cuando entramos en la ciudad de México, nos fuimos derechos a la Villa de Guadalupe, para dar gracias. Hicimos noche en los portales de la Villa, junto con otros peregrinos, que también venían en busca de consuelo para su hambre y sus pesares. Allí platicando, platicando, un señor me informó, que en cualquier mercado me comprarían los zapatos.

—¡Qué bonitos! —me dijo, cuando se los enseñé.

Yo no me di bien cuenta de que los miró con codicia, sino hasta el otro día, cuando amanecí sin ellos. Faustino me dijo:

—Vamos a buscarlo, abuelo, al fin que no andará lejos.

Y así fue: nos pusimos busca y busca y busca sin hallarlo. El señor no era muy alto, llevaba una chamarra de cuero, tenía el pelo muy negro y se reía bonito. Pero no dimos con él. Andábamos en su busca, sin un centavo, y sin poder volver a Guanajuato, cuando la hallamos a usted, señora Blanquita.

La señora Blanquita nos miró compadecida.

—¿Y cuánto valían sus zapatos?

—Algo así como unos cien o quinientos pesos. Nunca lo supe de cierto, porque como le dije, no llegué a venderlos.

—¡Uy, qué bicoca!

Y la señora Blanquita se echó a reir. Hay que decir que ella no es de medias tintas, o se ríe mucho, o está bien enojada.

—Quinientos pesos . . . yo se los doy y le pago su boleto de autobús para que regrese a Guanajuato.

Mucho se lo agradecí. Le di mi nombre junto con las gracias: Loreto Rosales, para servirla. Y mi nieto, Faustino Duque, su servidor. Regresó la sirvienta, que se llama Josefina y que es frondosa y de buen parecer.

—El Chino dijo que ya es mucho lo que nos fía, y no quiso darme ni un pedacito de queso.

—¡Se asará en los infiernos!

Y la señora Blanquita salió de la cocina, diciendo palabras gruesas, ella que es tan delgadita. Esa noche cenamos café negro y tortillas duras con sal. Pero no nos afligimos, porque como nos dijo la propia señora Blanquita, todos estábamos al amparo de la Divina Providencia. Apenas acabamos de cenar, apagaron las luces de la sala y cerraron las cortinas de las ventanas que daban a la calle. También apagaron la luz de la

cocina. La señora Blanquita y sus sirvientas se tiraron en el suelo, junto a las ventanas, para espiar a la calle, por la rendija de una cortina apenas entreabierta.

—Allí está, señora Blanquita —dijo Josefina muy quedito.

—Mire, señora, está mirando para acá, patrullando la casa . . .

—Desgraciado, voy a llamar a la policía —dijo la señora.

—Si, señora, péguele un susto antes de que nos mate.

Estuvieron espiando el peligro hasta quién sabe qué horas, porque Faustino y yo nos retiramos a dormir. Casi no dormí pensando en el enemigo que acechaba a la señora Blanquita. Oí las horas: las doce, la una de la madrugada y ellas allí seguían, espiando los pasos del malhechor, para estar prevenidas. Menos mal que la señora Blanquita parecía muy arredrada. Lo mismo que Josefina y que Panchita. Con ese pensamiento me dormí.

—¿Ya desayunó, don Loretito? —me preguntó la señora en la mañana.

—Ya, niña.

—Hoy le doy su dinero, para que vuelva a Guanajuato . . .

Y los días empezaron a correr y yo cada vez estaba más avergonzado. La señora Blanquita no tenía ni un centavo, y yo no podía hacer nada por ella, ni siquiera irme, porque la hubiera ofendido.

—¡Déjeme ir, señora Blanquita!

—¡Está loco, don Loretito!

Se reía, ponía música y bailaba. No se acongojaba por nada. Nunca salía, estaba muy amenazada. Por las noches espiaba la calle con sus criadas.

—¡Estamos enchiqueradas!

—Sólo Dios nos puede ayudar.

En el día Josefina iba a pedir fiado. Antes de salir se asomaba a los balcones.

Y volvía en seguida con las compras fiadas. Mientras preparaba la sopa de fideos y las quesadillas de flor de calabaza, cantaba. Tenía bonita voz la tal Josefina. Panchita también cantaba mientras tendía las camas y limpiaba los espejos. La señora Blanquita, tantito bailaba y tantito bordaba. Yo me hallé bien y ya no pedía irme. ¿Qué más quería? Tenía buen trato y buena compañía. A mi nieto lo dejaban jugar con el radio. De la ciudad ya ni me acordaba. Algún día la Divina Providencia nos recordaría y nos mandaría el dinero que necesitábamos. Entonces, con todo el dolor de mi corazón, yo me regresaría a Guanajuato. Y digo con todo el dolor porque me había engreído con esas tres mujeres: es difícil hallarlas tan reidoras. Así pensaba yo, y así se me pasaban los

días. Fue una tarde, cuando ya empezaba a pardear, cuando llamaron a la puerta. Desde mi cuarto alcancé a oir la voz de Josefina.

—Perdone, señor, pero no puedo agarrar el paquetito . . .

—¿Por qué no? —era tamaño vozarrón de hombre.

Oí que Josefina cerró la puerta de golpe.

—¡Señora Blanquita, dejaron esto! —gritó Josefina apesadumbrada.

—¡Estúpida! ¿Por qué lo agarraste?

Oí que deshacían el paquetito.

—¿Ves?, ¿ves? ¡Mira!, ¡mira!

No me atreví a asomar la cabeza para ver qué habían traído. Josefina entró disgustada.

—La van a matar . . . la van a matar . . .

Al rato vi que Faustino estaba jugando con dos muñequitas rotas. Las dos estaban vestidas de novia y los vestidos blancos estaban hechos jirones, las mechitas güeras y casi arrancadas.

—¿Dónde las encontraste, muchacho?

—Ahí estaban en el suelo.

Pedimos unas agujas y un poco de hilo y nos pusimos a componerlas. En esto estábamos cuando volvieron a llamar a la puerta. Me puse en guardia, para algo había yo de servir a pesar de mis ochenta y dos años.

—¿La quiere matar? —gritó Josefina.

—¡Para que floree su tumba! —oí el mismo vozarrón de hombre.

—¡Señora! . . . Señora Blanquita.

También yo salí a ver: allí estaban, regadas en el suelo, quién sabe cuántas rosas rojas.

—¡Las aventó, señora, cuando yo no las quise agarrar!

—Flores en el suelo de mi casa, ¡qué mal agüero!, ¡qué mal agüero! —gritó la señora Blanquita.

Bien roja de mohina las empezó a levantar, abrió la ventana y las tiró a la calle. Josefina la ayudó. En cambio Panchita agarró una docena y la escondió en uno de los baños.

—Venga a ver, don Loretito.

La señora me llevó al balcón. Ya había oscurecido y las flores con la luz de los faroles, brillaban como confetti. Lástima que los coches les pasaran por encima. Nos metimos cuando vimos que todas estaban machucadas. Al rato volvieron a llamar a la puerta, pero esta vez eran golpes muy recios, como si quisieran echarla abajo. Me pareció que le daban de patadas o de cachazos de pistola.

—¡Yo abro, Josefina!

Vimos pasar a la señora Blanquita, como una centella. Iba embravecida.

Luego ya no oimos nada. Con precaución salimos del cuarto, en el suelo del salón, había otro tanto de rosas rojas, y la puerta de la calle estaba completamente abierta.

—¡Se la llevó! —gritó Josefina.

—Sí, se la llevó —repitió Faustino.

Los cuatro nos vimos muy espantados. Sólo Dios sabía adónde y si algún día la devolvería. Apenas íbamos a decir algo, cuando la señora Blanquita se nos apareció de nuevo. Venía bien revolcada, con el pelo lacio sobre la cara y su vestido blanco, roto.

—¡Me echó el coche encima! . . . dame un tequila . . .

La señora se dejó caer en una silla de seda. Tenía las rodillas raspadas. Josefina le limpió la sangre de las piernas, le arregló el pelo y le pasó un pañuelo por la cara. Panchita nos dio a todos un buen fajo de tequila.

—Ande don Loretito, para el susto.

Con la señora Blanquita, va uno de sobresalto en sobresalto. Se bebió su tequila de un trago, se repuso, se levantó y se fue al teléfono.

—Haga el favor de venir a la esquina de mi casa. A ver si tiene valor de decírmelo en mi cara . . . Lo espero en diez minutos.

Al rato entró a la cocina bien girita. Llevaba otro vestido. Nos sonrió, pero yo vi que estaba bien enojada. Buscó y buscó entre los cuchillos y luego escogió un martillo. Se lo puso bajo el brazo, con la cabeza para arriba, el palo pegado al cuerpo y lo sostuvo con el brazo. Parecía que iba desarmada. ¡Es ladina y sabe muy bien lo que hace!

—Ahorita vengo.

Nos tiró un beso con la mano libre y se fue. Las muchachas se me quedaron mirando: "Viejo tarugo, ¿para qué sirve?". Les leí el pensamiento:

—Voy a seguir sus pasos . . . nunca se sabe . . .

Salí a la calle, que no había pisado en muchos días. De noche había tantos automóviles como al mediodía, y sus faroles la llenaban de reflejos. A causa de ellos, no atinaba yo a ver por dónde andaba la señora Blanquita. De repente la vi en la acera de enfrente. Junto a ella estaba un hombrón muy alto. Parecía que no se hablaban, nada más se miraban: midiéndose. Me metí entre los coches, y con mucha cautela, me acerqué.

—¡Sígame!

—Aquí no —gritó la señora.

El hombrón se volvió para todas partes, buscando.

—Debe usted tener a sus indios guardándola —dijo temeroso.

—Sígame.

La señora se echó a andar y el hombre la fue siguiendo, mirando, mirando para todas partes, desconfiado. A mí no me vio. ¿Quién se fija en mí? ¡Nadie! Nadie sabe ver a un pobre. Además yo sé caminar sin que me miren. Me lo enseñaron de chiquito. Nos fuimos metiendo por unas calles con jardines y sin gente. ¡Muy oscuras! Yo me escurría entre los árboles y los pocos postes de luz. También me arrimaba a las puertas y a las rejas. La señora Blanquita iba muy adelante, caminando sin volver la cabeza, con los brazos pegados al cuerpo, escondiendo el arma, bien derechita. Dio vuelta a la izquierda y él la siguió. Yo me arrimé a la esquina y miré. Él me daba la espalda. Ella se le fue acercando.

—A solas, repítame lo que dijo.

—¿Lo que dije?... ¿qué dije? —preguntó el hombre asustado.

—¡Repítame lo que me dijo!

—Eres mala. Muy mala . . .

Y el hombre dio la vuelta después de dar su queja. Apenas le dio la espalda, la señora Blanquita sacó el martillo, lo levantó agarrándolo con las dos manos y le dio un golpe seco sobre la nuca. La cabeza del martillo brincó sobre la acera y se fue rebotando hasta media calle. ¡Así de recio fue el golpe! El hombre dio unos pasos bamboléandose. A la luz de los faroles le vi los ojos en blanco. Luego, como borracho se fue a media calle y a tientas buscó la cabeza del martillo, la agarró y alcanzó a tirarla adentro de un jardín. Después se dejó caer al suelo y se cogió la cabeza entre las manos. La señora Blanquita se acercó a rematarlo con el palo del martillo. Pero el hombre se lo arrebató de un manotazo y lo tiró adentro del jardín.

—¡Traidora! . . . Das por la espalda . . .

Estaba enojada por haber dejado vivo a su enemigo. Era valiente, porque el enemigo era bien fornido, le sacaba la cabeza y pesaba el doble que ella. Allí sentado, le vi tamañas manos y tamañas espaldas. La señora lo miró un rato y luego agarró el camino de su casa. El hombre se levantó para seguirla. Pasaron muy cerquita de mí, sin verme. Yo los seguí. "Mientras ella lleve la ventaja, yo no meto las manos. Es bien bragada y defensa no necesita", me iba yo diciendo, cuando llegamos a la última callecita, la que desemboca en su avenida. Allí ella se detuvo, pensando, ¡adivinar en qué! Cerca de la esquina había un estanquillo abierto.

—¡Cómpreme unos cigarros! —ordenó.

Me acordé que desde la mañana no fumaba, porque el Chino no había querido fiarle sus "Monte Carlo".

—Sí, mi amor . . .

Oí que contestaba el enemigo. Y con cautela, se paró en la puerta

del estanquillo, para cuidar la bocacalle y que ella no ganara la avenida. Le estaba cerrando el paso. Ella lo miró y reculó muy despacito, muy despacito. Cuando el enemigo entró a pagar los cigarros, la señora Blanquita miró para todas partes, buscando salida en la callecita oscura, pero no tenía más remedio que pasar frente a la puerta del estanquillo. Miró para el cielo y se halló con las ramas del fresno. Sin pensarlo, se trepó al árbol como un gato y desapareció en lo oscuro del follaje. El hombre salió con los cigarros en la mano y no la vio. Pero no se desanimó: alerta, fue calle arriba, mirando para todas partes, escudriñando los jardines, las rejas, las salientes de las casas. Luego, calle abajo. Luego, otra vez calle arriba, buscando; luego, otra vez calle abajo. Yo me senté en el borde de la acera, me bajé el sombrero y me hice el que dormía, mientras lo miraba: calle arriba, calle abajo. El árbol de la señora Blanquita estaba muy quietecito. Y el hombre seguía calle arriba, calle abajo, mirando para todos lados. "¡Condenado, sabe que no ha salido de estos andurriales y le anda cerrando el paso!". Pasó más de una hora. Cerraron el estanquillo y el hombre seguía calle arriba, calle abajo. De seguro la señora Blanquita lo miraba y por eso no se movía.

—¡Echeme un cigarro! —gritó de pronto desde las ramas del fresno.

Siempre he dicho que tanto el hombre como la mujer siempre se venden por sus vicios.

—¿Dónde, Blanca, dónde? —preguntó el hombre dando vueltas como trompo.

—Acá arriba.

—¿Dónde?

—¡En el fresno!

El enemigo se agarró al tronco del árbol y le dio tanta risa que a mí también me la contagió. Se reía tanto, que trabajo le costó tirarle los cigarros, porque ella no quiso bajarse.

—¡Lárguese, para que pueda volver a mi casa!

—¡Quiero verle la carita!

—No se puede. Todos mis amigos pueden verla.

—¿Cuánto vale su carita ¡La compro!

—¡Quinientos pesos!

—¿Los mismos que me pediste?

—¡Los mismos! Se los debo al zapaterito de Guanajuato.

Se me quitó la risa. El zapaterito de Guanajuato era yo, Loreto Rosales. Me agaché bien. No quería que nadie me viera la cara. Me dio vergüenza que yo, Loreto Rosales, pusiera a una señora, en el trance de matar a martillazos al mal hombre que le negaba ¡quinientos pesos!

—¿En dónde estará su zapaterito, para dárselos?

—En un lugar secreto, y usted no lo verá.

En verdad no debía verme. Me fui hasta la esquina bien agachado. Pasé frente al estanquillo, que tenía las puertas cerradas. Di la vuelta, llegué a la avenida, y gané la casa. Entré y agarré a Faustino y luego tomé el camino de regreso a Guanajuato. Hice once días, porque no hallaba la salida de la mentada ciudad de México. Me fui hasta sin despedirme, porque hay veces, en que no despedirse es de más cortesía. En los once días de andada, me reconfortaba pensar que yéndome, libraba a la señora Blanquita de la cárcel. Hace ya siete días que llegué a mi casa. Pero no estoy tranquilo. Anoche soñé a la señora Blanquita, parada en el Hemiciclo de Juárez, buscándome. Tal vez me necesite. Por eso de buena hora agarré el camino de regreso a México. A buen paso, Faustino y yo llegaremos en nueve días, y allí veremos qué es menester que hagamos por ella. Al fin que mientras ella lleve la ventaja, yo no meteré las manos . . . Aunque con la señora Blanquita nunca se sabe, nunca se sabe . . .

ELENA GARRO

De *La semana de colores;* copyright by Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

POEMAS

DURANTE LA MAREA BAJA

Mejor que el antílope
de cuernos rectos, supremos
y gentiles en el combate,
y el crótalo
accionando con el mortífero
rayo de los ojos,
sabe el cangrejo
que en el acto del amor
la gratificación es precedida
por la dificultad.

Conoce,
mejor que la polilla
experta en vuelos evasivos,
y la araña
que arma trampas, enlaza víctimas
y las abejas
condenadas a una suerte
de danza invariable,
que la urgencia del que elige
supera a la del elegido.

Mejor que ninguno
procura imponer
los méritos que lo hacen deseable,
y furiosamente lustra su blanca pinza
alzándola para atraer a la hembra, la dama
que se pasea entre las rocas,
su condesa de Castiglione,
cisne del mar, mañoso y cruel,
algo devorador y algo inasible
sobre quien el cangrejo porfía
y queda exhausto.

IMAGINAR UN LENGUAJE

Sobre los extravertidos
modelos del mundo físico,
un soplo que deseche las jergas,
la rutina de establecer conexiones,
analogías, enfrentamientos
entre entidades distintas,
taza y cama,
flor y ojo, coles y reyes,
y diferencias
entre similares, entre porotos
de una misma vaina,
y forzándonos a ir
mas allá del placer de inhalar
y exhalar voces como acordes,
melodías del sentimiento,
rugidos del examen interior,
en imágenes como cuadros,
cuadros como acciones contra objetos,
sonidos como manchas,
signo y gesto
en el que gustaríamos el secreto
vocabulario de cada experiencia,
la gramática
de tomar una piedra, pesarla,
medirla, arrojarla,
o tallar en ella,
y la intuición
de cómo el que pesa, arroja, mide la piedra,
puede equivocarse, suele errar,
y yerra con frecuencia,
suele
trasformar y expresar la piedra
en una mentira.

SEE HER, SEE HER IN THIS COMMON WORLD

Idiota, Perséfona idiotizada
por lo que las drogas que la calman
guardan de maligno,
ocasionalmente consigue ascender,
deja la subterránea fortaleza del sopor
presumiendo que la esperan
como enviada para desestimar
la pugna entre amor y muerte,
una desnudez
en pos del contacto
que da lugar a la sensación,
la sensación que da lugar al ansia,
el ansia que da lugar a la aprehensión,
rígida boca
marcándose en las sábanas, hocico
que expulsa baba,
el agresivo
y lento fluir de un hilo
como único vínculo, su manera
tenazmente animal de reconocer,
enhebrar el balbuceo de los pactos.

¿A instancias de quién
aceptas su demostración, la consideras
amiga en lo absoluto?
¿Por disposición de quién
el galante y grotesco espejismo
se propone ser conmovedor, caritativo,
mientras pide que la tomes con cuidado,
que la unión se consume sin movimientos?

FANTASEO EN EL JARDÍN

La senectud es el momento
cuando las manos sólo consiguen
acariciar y mecer sustitutos,

guijarros
en lugar de pan;
y la simulación
de vestir una túnica,
despojados al máximo,
abandonándonos
al sonido del grillo en el pasto,
no obstante que lo que resulte
sea doblarnos, cerrar el círculo,
alegoría de la serpiente
que se muerde la cola,
retroceso
donde sucederá de nuevo
un nacimiento.

Es esta anciana
que desecha la poética idea
de la senectud como un sueño de pájaros
piando y rozando árboles invernales,
y se ve
sometida a especiales cirujías
que modifican órganos, proporcionan
la nariz armoniosa, griega y egipcia,
métodos correctores del vello, los labios
inertes, desdibujados,
todo
cuanto la ayude a arribar
incólume, floreciente,
al cristiano golpe que ha de rematarla,
paz en el jardín.

BOTÁNICA

Variedades especiales,
ejemplares inofensivos y tóxicos,
tóxicos y nutricios,
sean
los de Grecia y sus islas,
el rarísimo
cèpe du pin de los Pirineos,

los de las láminas en color
del gran Jean-Henri Fabre,
y dispersos
en bosques y montañas, mezclados
con el excremento de los sapos,
entre reptiles e insectos,

y conjeturando
sobre el extraño fenómeno
que mueve a algunos hombres
a la mas violenta micofobia,

y a otros
a una tierna micofilia,
y asistiendo, de pronto,
a que tanta contradictoria
y confusa masa vegetal
adquiera luz y sentido
si la miramos religiosamente,
redescubierta
en su condición de alimento, comida
para iniciados en los Misterios,
incitante provocador
de milagros y éxtasis,
y percibiendo,
al margen, la fuente de la dura,
remotísima prohibición
que en Hesíodo obligaba
a no mencionar los hongos.

ALBERTO GIRRI

GRAN REPASO

Busca otras palabras,
busca en ti, remueve en lo hondo,
donde se pierde
la huella de toda voz:
adentro,
abajo,
o arriba, quién entiende de estas cosas;
en lo oscuro,
ausente,
lejos, cerca,
busca un lugar que no es lugar,
un instante sin instante,
la luz donde no hay luz
ni oscuridad a ella opuesta,
sino búsqueda;
busca.

Busca, pues,
donde la huella huye
y huye el signo de la huella
en la niebla que no es niebla,
y hallarás
lo que fuiste y nunca fuiste,
lo que has sido y has de ser.

La hoja cae amarilla,
pero cuelga del recuerdo:
los ojos lilas de la recepcionista
del Merchandising Mart
eran violetas,
y una bola de plumas te golpeó el corazón.
Y otro día viste
la carcoma y la polilla

del apóstol Santiago
que legaron los Atridas.
Amaneció, de pronto,
en el Museo Británico
comiendo, royendo, devorando
el tiempo,
volcando como vísceras y orines
su sucia historia de reyezuelos arcaicos,
desenterrando la penumbra de la alcoba,
el sudor y los ungüentos,
la sangre y los años
alejados,
donde el ayer, el hoy y el mañana del ayer
pasaron,
y el pasado está ahí, clamando,
Agamenón, Clitemnestra, Egisto,
Orestes y Electra,
puercos cerdos grandiosos
estofados en la ira, la guerra, la traición
y la pringue justiciera
donde se enrama, decora,
verdece,
pintado, el laurel,
y reptando huye
el incesto.

Busca.

Roñoso Alighieri,
acuérdate de mí, que no soy pío,
sino alguien tan parecido a ti
en lo bajo,
y por supuesto
a infinita distancia de uno solo
de tus versos;
apenas una lombriz que se apasiona,
asqueroso y soberbio,
pero no ladrón ni político;
apenas
pobre diablo
que consume su traste
en oficinas oficiales.

Cuando vi a Florencia
Florence o Firenze (Europa Touring)
apareció la catedral como una cebra
sitiada igual que antaño
por las casas del contorno,
pero ahora cercada, además,
por tus recuerdos,
una fuente de piedra, una laja,
otro mármol,
detalles menores de tu vida,
coímero.

Alighieri, acuérdate,
te echaron
como una suciedad fuera
de tu casa.
Olías mal, como Walter
von der Vogelweide.
Alguien se acordó, quizá
Corso, il nero, o Guido, il bianco,
ohimè guelfi,
que eras puerco y sublime;
todo lavado olías,
y resplandecías de blanco.

Alighieri, perro,
cómo habrías mirado
los pantalones de estas chicas
piafando para adentro,
pero molías la cama
o el montón de heno
con los pelos de la lujuria
y tu propia algalia,
y eras mofeta
y pebetero,
porquerizo exaltado
de tus propios pecados:
flotabas
en el aire enrarecido
donde lo alto está abajo.

¿Y qué?
Busca los navegadores
de las largas barcas egipcias
que conducen los muertos,
Anubis Chacal, Gavilán Horus,
bestezuelas extrañas
de la sombra pulverizada en sol,
roja bola de arena,
increíbles señores
de la luz ciega y el terror
para que miren cómo armas esto,
hábil y capaz,
hábil, digo, y capaz
de testimoniar.

Yo,
pues,
digo:
bodrio de película;
la elogió
l'Osservatore Romano,
la alabaron
católicos de pro.
Y bien, la buena fe,
la mejor intención
pueden ser estúpidas,
imbéciles,
igual que un cardo gordo sin sal.

Dios mío, Señor,
traspásame
de un lado a otro,
de arriba
abajo,
puerta de sol,
vidriera encendida,
carbón trasparente,
brasa sedienta,
traspásame mientras miro
el San Pedro de palo
quizá románico

o el indudable cacharro francés
de chamotte,
honesto y artesano.
Traspásame, espada de luz,
temblor que nadie escuchará,
voz de la tarde olvidada,
palidez azul,
piel erizada.
Yo soy
aquel que no es,
ni fue ni será
sin Ti,
oh Señor,
Domine,
Dominus meus
et Deus meus.

Estúpidos elogiadores,
babiecas,
Pier Paolo Passolini
es un buen tipo,
bien intencionado,
y el *Vangelo secondo Mateo*
un benedetto bodrio.

Oh polen del crepúsculo,
oreja de la noche,
entretela de perros y de ranas,
patíbulo de voces,
cambiemos.
Cambiemos,
dijo Lemos
mientras largaba los remos,
hemos
llegado a los extremos.

Busca, pues,
busca.
Remueve la tierra con el hocico,
hoza,
preferido de Circe,

hoza.
Debajo,
es una noción que confunde
si hablamos del espíritu;
en lo hondo,
son voces de confusión,
palabras.
Sin embargo, no hay grandeza
sin albergue en las palabras.
Todo es esta búsqueda
del equivalente necesario.
Y la figura es como una rosa que estalla
cuando llega su momento
solamente
para abreviar camino
y alumbrar al que alumbraba:
como Bertrand de Bjorn
che portava il capo a guisa di lanterna
los pies caminan, y la cabeza está
lejos del corazón.

Entierra bien el morro y mira
la selva lustrosa del poliestireno,
material vinílico —PVC y copolímeros—
metacrilato de metilo,
poliésteres,
fibra de vidrio, lana de vidrio y glass cloth,
o si prefieres sus formas,
que incluyen el reloj azul-pastel
de la cocina,
el mantel plástico en reemplazo
del viejo hule
perimido,
o si usted prefiere algo que impacta,
como contar sus experiencias hápticas,
diga:
1º: Nombre y apellido
del padre, de la madre, de tu abuela
y del abuelo;
si usted vive,
si ellos viven,

o cuándo murieron,
de qué murieron,
¿murieron?;
traga aire al respirar,
tuvo viruelas, paperas,
tratamientos psíquicos
o granitos,
sea bueno, diga:
¿aunque sea granitos?
Adónde va, y por qué, y cómo,
algo que declarar:
cigarrillos, licores.
Diga:
2º: Si la coyuntura del entorno
durante su período de cultura anal
le produjo
alguna transferencia
de consecuencias analíticas,
claro;
o bien:
3º: Si a lo largo
de la incubación oral
la econometría de la productividad
fue
estructuralista o monetarista;
o
diga:
4º: Si estuvo vinculado, está vinculado
o estará vinculado
con el GATT, con el PERT, con el MCU
o la ILO (traduite par OIT)
el CONADE, el CONASE, el COMAHUE,
la CAP, el POP, SIAM, ANAM,
VIETNAM,
EFA, UTA, EPA,
UPA,
¡lalá!
Diga:
5º: Qué piensa de Freud,
de Jung, de Adler
o de algún otro mocito más o menos mesiánico;

cómo siente su libido,
sus complejos: Edipo,
Yocasta (averigüe)
Napoleón,
el antro materno,
el gran parricidio,
el padre totémico,
Júpiter o Zeus
(suena mejor Zeus)
y Odín, colgado en holocausto
a Odín;
diga si es intro, in, o
extrovertido,
y con qué lo vertieron;
6º: Diga:
¿qué me dice?
o bien
7º: Algo sencillito,
please,
que permita la acción recíproca
de los canales de información
y el ploteo,
a lo sumo
con ruidos grises y blancos.
Al fin de cuentas un símbolo
es un signo
que un interpretante crea
en reemplazo de otro
signo;
o sea:
todos los signos
que no son símbolos
son señales.
Si usted entiende el referente
y puede llamarlo relatum,
—Quoque tu, Relatum!,
sígame.

La nariz bien en tierra,
el morro, el hocico, la jeta,
hay que enterrarse hasta la mierda

para poder entender
humanamente
algo.
Y entonces
el aire se abre de golpe,
igual que la plaza de Siena
que rodea el paisaje antiguo,
increíble en la inmensidad abierta,
y une la torre cuadrada con la torre roma
y la casa vieja con la casa
de tejas quebradas.
Abierta la plaza del alma,
abiertos cielo azul y paraíso
azul
que alivianan la distancia,
igual que si luego de tener el pecho
contraído
de correr y jadear
se dilata,
y quema en oleadas sucesivas
hasta que la marea se remansa,
y el viejo barco del amor
llega
a
la
playa.

BASILIO URIBE

ENRIQUE BANCHS

Se ha dicho que lo que la música tiene de conmovedoramente bello proviene de que ella no es sino el evidenciado borde sensible del silencio. Su condición de límite detrás del que se extiende lo inefable. Como el pámpano en su tirso, cada melodía se enrosca en torno de su correspondiente callar y halla en él sustento y razón de ser. Si esto es válido para la música, más lo es aún para la poesía, con la duplicada dificultad de que debe superar, no sólo sonoridad sino sentido. Cada poema alcanza final validez, no por lo que dice, y cómo lo dice, sino porque a través de ello nos deja intuir lo que calla y su modo de conseguirlo. Cada verso logrado es aquel capaz de acordar a los vocablos que lo integran ese estado de fluidez expresiva a partir de la cual toda lógica, e incluso toda musicalidad pasan a ser superfluas, e incluso intempestivas, ante la vastedad del silencio que allí comienza.

Es doloroso recordar esto ahora, cuando acaba de quebrársenos el callar más puro y sensitivo de nuestra lírica, el que nos mantuvo en suspenso ante la posibilidad del espaciado acorde eólico que casi a su pesar pudo estremecernos. Porque acabamos de perder con Enrique Banchs al maestro inigualable de la taciturnidad expresiva, del púdico silencio que él mismo se impuso:

> Que solo quiero, obscuramente heroico,
> módulos de justicia y simetría.
> disciplina de honor, silencio estoico.

Obscuramente heroico, es algo definitorio y definitivo. ¿Quién osaría superar al maestro en la adjetivación precisa? Para el poeta con la capacidad formal inigualada entre nosotros, tan fértiles como somos en bellas garrulerías, hacía falta esa oscura heroicidad disciplinaria para imponerse ese silencio ejemplar y único, pródigo en simetrías, medido como el mejor de sus endecasílabos, ese silencio que se podía escandir en disciplinados módulos, que ocultaba en sí mismo su propia razón de ser, y que, secretamente, absorbía en su caridad los excesos ajenos, las intemperancias de sus prójimos y acordaba al conjunto de nuestra poesía una dignidad que desde ahora corremos el riesgo de que comience a faltar. Parecería que el joven poeta —Enrique Banchs siempre continuó siéndolo— se apresurara a publicar tan temprano sus libros: *Las Barcas*, *El libro de los elogios*, *El cascabel del halcón* y *La urna*, para adquirir o antes posible su derecho al silencio que ejerció a lo largo de medio siglo, con las aisladas excepciones imprescindibles para demostrar que su callar lo era y seguía siéndolo, que no respondía a prematura sequedad de su

inspiración, sino que en su interior seguía bullendo en perfeccionada capacidad de canto su *disciplina de honor*. Especie de voluntaria castidad lírica que antes acrecentaba su viril poderío creador. Era imprescindible que sus versos fueran lo que son para que pudiera cimentar en ellos su silencio ejemplar, del que tanto nos lamentábamos y del que en secreto tanto nos enorgullecíamos, porque teníamos conciencia de las obras maestras de que nos privaba, pero al mismo tiempo sabíamos que él era, de por sí, una obra maestra. No era cualquiera el que callaba, era Enrique Banchs, y por ello su actitud era tan respetable como significativa.

Varias veces osé turbar la paz de su retiro, que él no consideraba tal, sino la adecuación a las necesidades de su ser íntimo, para pedirle, no la impertinencia de que alterara su silencio futuro, sino que no lo extendiera hacia el pasado consintiendo la reedicción de sus poemas juveniles, y siempre me opuso la más cordial, la más comprensiva, pero también la más inconmovible valla de su sonrisa, que era su luminosa y tácita manera de decir su no. Mis argumentos, que se me antojaran inapelables hasta el momento de llegar a su puerta, se desbarataban ante la obstinación de aquella sonrisa casi candorosa, y pronto se desvanecían y hasta se olvidaban, cuando desviaba hábilmente su conversación, si es que puede llamarse desvío al llevarla de sus libros a las plantas de su jardín, de sus poemas, a la nueva variedad de rosas cultivadas por sus manos. ¡Son tan calladas las bochincheras rosas!

De todos los hombres que me ha tocado en suerte conocer, Banchs ha sido quien me ha dado mayor sensación de incorruptible en su pureza. No incorruptible en el sentido de sequedad kantiana proveniente de una convicción ética. Ello le hubiera impedido ser el alto poeta que fue. Incorruptible desde un punto de vista mucho más elevado, y que él calificó de mágico al aplicárselo, no a sí mismo, sino a quienes casi consideraba sus semejantes, los árboles:

> Como es su deber mágico, dan flores
> los árboles.

Su deber mágico fue florecer en poemas primero, para madurar en silencio no menos poético después.

Su incorruptibilidad se relacionaba con ello y nadie ni nada lo quebrantaría: era la fidelidad a su propio destino en *disciplina de honor*. Y frente a ella poco importaban las jerarquías impuestas desde afuera a las cosas, puesto que su relación con la poesía siempre dependió para él de la dignidad con que supo aceptarlas.

Alguien, al despedirlo en nombre del Consejo Nacional de Educación, en cuyas oficinas desempeñó tareas sin correspondencia con su talento —como Martínez Estrada en el Correo, según el destino reservado a nuestros mejores hombres de letras— enumeró bajo la duplicada frialdad del peristilo de la Recoleta, sus méritos burocráticos, y entre ellos su admirable capacidad de organización. Otros acababan de exaltar su altísima condición de poeta, sus no inferiores méritos ciudadanos. Aquella prolija enumeración de virtudes menores que aplicada a otro pudo haber sido ociosa hasta la impertinencia, se me ocurrió de pronto que si el espíritu de Enrique Banchs hubiese podido oirla, la habría apreciado como la más altamente satisfactoria. Porque para él la auténtica poesía nunca se redujo a ser aquella cuyo nombre debe reverencialmente escribirse con ma-

yúscula. Para él la poesía estaba en lo cotidiano, en todo lo que pudiera someterse a la fidelidad y al orden, en el cumplimiento estricto del deber, en la honestidad. La poesía podía crecer en los ficheros ordenados, como la flor de la verbena entre las junturas de las piedras del camino. Por eso su admirable "Oda a los Padres de la Patria", escrita en la adolescente exaltación del Centenario, invocando, no a los héroes de bronce, sino a la humildad inadvertida de los trabajadores que lo hicieron con sus manos, le dice a su País su propio credo:

> Tu fuerza ensamble toda
> en deber cotidiano. No una diosa
> te llames y te engañes en pomposa
> fiesta. Sé como un hombre, como un hombre
> con las obligaciones familiares
> y con la utilidad de sus pesares,
> con el día apretado de simiente
> como una granada. Que tu nombre
> tan metálico, límpido y sonriente
> suene a verdad austera y a palabra
> de honor. Y por ti juren los varones.
> Respétate, que así tu mano labra
> tu propia y exclusiva recompensa.

Aunque esto no justifique a quienes no supieron dar más adecuado empleo a los altos talentos del poeta, estoy seguro que al organizar los ficheros informativos del Consejo, jamás se sintió disminuido, y que puso en ello el auténtico sentido del honor del que cumple el deber cotidiano. Que vio también en ello el cumplimiento de su deber mágico, el logro del propio respeto para merecer su "propia y exclusiva recompensa". Es hermoso que a la hora de la verdad, su mejor elogio provenga de sus mismas palabras que le recubren con la inmortalidad que generosamente supo poner en ellas.

Entre los inverosímiles baldones de la dictadura figurará imborrable el haber dado cárcel por más de cuarenta días al mejor de los poetas nacidos en la Argentina: Enrique Banchs. Fue algo tan insensato como aprisionar a un amanecer. Para colmo de ignominia, no de quien la sufrió, sino del que la impuso, le trasladaron en un carro celular, en tales condiciones que necesitó asistencia médica al llegar a la penitenciaría. Jamás habló de ello. También extendió sobre el episodio "disciplina de honor, silencio estoico".

Hasta en la aceptación de los honores que luego se le prodigaron supo tener esa final actitud generosa de quien advierte que a determinadas alturas de la vida, la auténtica humildad consiste en doblegarse y admitir lo que sigue considerándose inmerecido.

Y ahora cumpliendo la parte más oscura de su deber mágico, se nos ha ido. Algo irreparable nos falta, porque sabemos que ya no está en una casa, y mejor aún en el jardín de una casa del barrio de Colegiales, aquel cuyo silencio magistral atemperaba nuestros desaciertos poéticos.

Y ahora palpamos lo más generoso de ese silencio que fue el deseo, dramáticamente imposible, de irnos acostumbrando por adelantado a su ausencia.

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

CRÓNICAS

Victoria Ocampo: Testimonio de Fervor

La lectura de los *Testimonios* de Victoria Ocampo —cuya séptima serie correspondiente a los años que median entre 1962 y 1967 comentaré en este escrito— mueve a conocer, intelectualmente hablando, a la persona que los escribe porque esos textos, antes que creación literaria pura, son "testimonios" de una personalidad en acción. En esta oportunidad refieren la acción vital de su autora, dentro del campo intelectual y cultural, en un período de merecido reconocimiento de su obra editorial, traducido a la obtención del Premio María Moors Cabot y del Premio Vaccaro, y de un aniversario singular, el de los 35 años cumplidos de la aparición primera de la revista *Sur*, cuya vasta labor quedó registrada en el *Indice* (350 páginas, 5733 fichas) que correspondió a las entregas 303, 304, 305, de noviembre 1966 a abril 1967.

Entre los textos que componen esta séptima serie de *Testimonios*, algunos sobresalen con fulgor, como la conferencia sobre Shakespeare pronunciada el 28 de julio de 1965 en el Teatro Municipal General San Martín, reveladora de un trato íntimo con este formidable creador y de una vitalidad profunda y auténtica en esta mujer en quien no decae el fervor y, por lo tanto, no asoma la melancolía, pese a los años transcurridos y a los amigos ausentes; como las evocaciones de Aldous Huxley y Virginia Woolf; como la meditación sobre el valor y la propia responsabilidad promovida por la lectura de *El Vicario;* como la conversación con Malraux y las diversas manifestaciones de desacuerdo con la película *Lawrence de Arabia,* mediante las cuales se descubre que lo que más admira Victoria Ocampo en aquel hombre es el idealismo de la voluntad heroica y el ascetismo que lo despojaba de toda vanagloria. Conmueve también, pero de otro modo, lo que escribe sobre Waldo Frank y *Sur,* bajo el título de *Postdata,* publicado inicialmente en la introducción al *Indice.* Waldo Frank, a quien conocí en Caracas y a quien puede ayudar a salir con bien de Venezuela, después del derrocamiento del Gobierno de Rómulo Gallegos que lo había invitado, fue un escritor profundo y sensible, abierto a la América Latina como ningún otro norteamericano, mas por razones diversas, encontró resistencia en su propio país y en los nuestros. Su espiritualidad en búsqueda de armonía, no encontraba eco en su país donde la rebeldía o el mercantilismo prevalecían entre los escritores.

Victoria Ocampo habla en primera persona, pero con la finalidad de poner al lector en comunicación estrecha con temas, libros, actores, héroes, inteligencias que la conmovieron de algún modo. Es un modo de participar en el mundo, de manifestar alguna forma de solidaridad. Y al referir

esos encuentros, al comentar esas lecturas, se define como una individualidad fervorosa y recia, movida en lo hondo de sí misma por un sentido de grandeza y de belleza que no pertenece a la actualidad.

Para comprender la actitud y la significación de Victoria Ocampo se impone situarla en función de los estímulos intelectuales y espirituales que la alientan y definen. Yo diría que responde a un ideal humanístico que aparentemente perdió la batalla. Las civilizaciones son mortales. Las dos últimas guerras, la explosión tecnológica, la pesadilla de Hiroshima, los totalitarismos políticos, el delirio nazi con sus genocidios organizados y su irracionalidad, destruyeron el humanismo optimista que nutrió a la gente más capaz de pensar, en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX. Se descubrió que el progreso no era necesariamente ascendente, que la ilustración no implicaba redención, que la razón no era suficiente y que una civilización de masas alienaba al individuo. Mallea escribió alguna vez: "Yo creo que la muerte del liberalismo y la crisis del amor humano han cambiado la faz del mundo". Para mí, Victoria Ocampo, contra vientos y mareas, sigue luchando, ha luchado siempre, por el humanismo liberal y la exaltación del amor, entendido por ella a la manera de Teilhard de Chardin: "la más formidable y la más misteriosa de las energías cósmicas".

Forma ella parte de una generación que aún es capaz de interrogarse a sí misma y de interrogar al mundo. Pienso en Jung: "El sentimiento de mi existencia es que la vida me formula una pregunta. O a la inversa, soy yo mismo una pregunta formulada al mundo; y debo dar mi respuesta, si no tendré que reducirme a la respuesta que dará el mundo". Victoria Ocampo, al leer *El Vicario* recuerda, por una parte, la lectura de un libro similar, *El Pastor Hall* de Ernst Toller quien se suicidó en Nueva York, y por otra una circunstancia penosa cuando estuvo detenida con otras mujeres, en 1953, y evitó la responsabilidad de saber el sufrimiento de una compañera presuntamente torturada "por no estar segura de cómo sería capaz de defender un secreto ajeno". Esa meditación escrita al calor del recuerdo la lleva a advertir que "A veces nuestro valor nace —cuando no es una reacción espontánea— de la vergüenza de no tenerlo". Y se pregunta: "¿Para qué sirve escondernos o huir ante un peligro cuando sabemos que no podemos comprar la seguridad a ese precio, porque no podemos vivir escondidos ni huidos?".

En verdad, Victoria Ocampo no ha sido cobarde, sino más bien impetuosa. La literatura, el trato cotidiano y apasionado con los libros, la gran figuración proteiforme de la Cultura, los personajes y actores de esa representación secular, atrajeron desde joven ese ímpetu y lo proyectaron en esa empresa que es *Sur*. Lectora y viajera "ávida y omnívora", amante de la naturaleza, de los árboles de su casa y de la ciudad, del mar, de los escritores que admira, resulta un ser constantemente joven de alma, para quien el mundo está siempre lleno de maravillas "a tal punto que la vida (y una vida larga) no da tiempo para gozar de todas ellas". Ese fervor tampoco es de nuestra época, ni de las generaciones golpeadas de jóvenes cuyo furor de vivir se parece más bien a un furor de destruir y de destruirse.

Victoria Ocampo, es sabido, conoció a las personalidades más connotadas de su tiempo, no por vano afán de codearse con celebridades sino para mantener dentro de sí misma un nivel de energía vital e intelectual

que la levantara y sostuviera por sobre la mediocridad, el ensimismamiento estéril o la decadencia. Su avidez, su voracidad; —"Mi apetito de Nueva York era omnívoro"... "mis ojos de lectora ávida y omnívora"— no son propiamente físicas sino éticas, intelectuales, anímicas. Tiene hambre de autoridad cultural, de conocimiento, de supervivencia, de admirar. Es una individualidad bien definida que ha sido elogiada y atacada por igual y cuya realización profunda parece responder a un ideal humanístico y selectivo que persigue una mayor ilustración, un trato constante e íntimo con los valores de la cultura entendida como cuerpo vivo y actuante, y una búsqueda de la verdad o por lo menos de un nivel de verdad cercano al bien, a la belleza y a la libertad. Todo ello si bien conforma la creación y la actitud de un Valéry, particularmente venerado por Victoria Ocampo, de un Thomas Mann, de un Stefan Zweig, de un Aldous Huxley —por lo menos el de los últimos años—, de un Mallea en la América Latina, en nada responde a la frivolidad de un Cocteau o a la pasión desesperada de un Drieu La Rochelle, ambos también admirados por Victoria Ocampo. Pero ella precisa que su admiración y afecto hacia Cocteau se debe a la "nostalgia, porque formó parte, en mí, de la gloria de ser joven". En cuanto a Drieu, no deja de señalar, cuando lo recuerda, que en nada compartía sus ideas políticas las cuales, como es sabido, le llevaron a aceptar el nazismo y a suicidarse finalmente. En cambio se junta poco con los movimientos estridentes de vanguardia cuya novedad le parece postiza y pronta a envejecer. En cierto modo le repugnan los excesos, los impulsos destructivos, la violencia, los desplantes, las degradaciones, el pesimismo sistemático, la rebelión nihilista e iconoclasta, porque en el fondo de ella misma busca un orden, porque cree en el orden constructivo de esencia individualista, aristocrático en el mejor sentido de esta palabra, en las posibilidades de trascender la inteligencia y de convertir al hombre que piensa en un cruzado, en un héroe laico que abre el camino de la conciliación o reconciliación con el mundo. Advino al campo de las letras en una época en que se le negaba a la mujer el derecho a ser escritora, artista o feminista. Creció entre "señoras viejas sentadas en rueda los días de visita, con abanicos en verano, y nietas y sobrinos inquietantes (para ellas) en todas las estaciones...". En su primer viaje a Europa, su familia de abolengo lleva en el barco vaca y gallinas para comer bien y tener leche fresca. Sus primeras rebeliones se deben a un querer ilustrarse y no propiamente al repudio de la célula familiar. Combatió los prejuicios victorianos pero queriendo a la familia. La verdadera posibilidad de liberación y realización no se le presentó como una necesidad de denunciar y destruir, sino como una aventura exaltante de superación e ilustración. En eso también su experiencia difiere profundamente de la de los rebeldes de entre las dos guerras o de la de los actuales disconformes.

Allí está Victoria Ocampo, de pie, sola, metida en esa suerte de tarea heroica ahistórica, apolítica, cuya meta resulta imprecisa pero que no obstante señala un rumbo. Es tensión más que llegar; es mantener el rumbo y no atracar. Un estar siendo entre Europa y América, un testimoniar por hombres y por valores zarandeados o derrumbados en las catástrofes bélicas, sociales y psicológicas de los últimos 60 años; una terca voluntad hermosa de comunicarse con los líderes solitarios de un concepto liberal y humanístico del mundo, y de comunicar a sus compa-

triotas, argentinos y latinoamericanos en general los mensajes y los rasgos de esos literatos. En 1933 introducirá en América latina *Contrapunto* de Aldous Huxley y *Canguro* de D. H. Lawrence. (Fue mi primer conocimiento de *Sur* y de Victoria Ocampo. Su prólogo a *Canguro*, leído en 1936, determinó en el joven veinteañero que yo era, acciones vitales que decidieron mi vocación literaria y otras cosas más). Después aparecieron otras obras de Lawrence, de Huxley, libros de Mallea, de Gide, de Jung, *La Condición Humana* de Malraux (otro encuentro fulgurante que me marcó), *Un Cuarto Propio* de Virginia Wollf. No es este el sitio de enumerar el aporte fundamental de las ediciones de *Sur* a la formación de los hombres de mi generación. Pero sí conviene destacar que en la selección de títulos y personalidades prevalecía ese espíritu de defensa o fervor hacia un humanismo liberal cada vez más difícil, hacia eso que Waldo Frank señaló de esta manera, en una carta que le escribió en diciembre de 1934: "Un economista no podría dar una definición del fascismo mejor que la suya: es en verdad el *rigor mortis* de una era... Infortunadamente, esta "muerte" puede durar mucho tiempo... Nosotros, que sufrimos y vivimos (¿cuántos años más?) tenemos que planear, al mismo tiempo, nuestra resistencia a la muerte de nuestro mundo y nuestra supervivencia a través de un renacimiento. Ningún artista en ninguna época ha tenido un problema tan heroico como el nuestro".

Estas palabras de Frank tienen un sentido excepcional para quienes comparten su modo de sentir y demuestran que la profecía de Nietzsche, en 1886, en *Más Allá del Bien y del Mal*, se cumplió: "Está próximo el tiempo en que la lucha se entablará para la dominación del mundo, y esa lucha se llevará a cabo en nombre de principios ideológicos. Desde ahora las fuerzas se están agrupando". Frank como Victoria Ocampo estaban del mismo lado. Y frente a ellos se opacaba el porvenir y se tornaba más y más presente el tiempo del desprecio y la expansión de las formas totalitarias políticas.

El mundo no podía ser igual antes y después del nazismo, de la Segunda Guerra Mundial y de Hiroshima. Sobre las generaciones que ahora actúan pesan factores disolventes y atormentadores que no tenían realidad cuando Victoria Ocampo era una muchacha argentina sin títulos, lanzada en el París de los años locos. La explosión de la bomba atómica y la explosión tecnológica aceleraron una mutación social imprevisible, y de esa inseguridad en el porvenir procede la sensación de desamparo, de exilio, de transitoriedad y clandestinidad que alienta o mejor deprime la creación artística en nuestro tiempo de anti-poemas, anti-novelas, anti-pintura, anti-teatro. El nihilismo y el sentido de la incomunicabilidad ante un mundo hostil, dominado por las máquinas y los super-estados, por esa "noosfera" asfixiante que forman los medios de comunicación de masas, se exasperan y llegan a un paroxismo, como si se quisiera de una vez romper la cáscara para conocer lo que entraña el porvenir. El arte deshumanizado, aullante, de nuestros días constituye una reacción ante una realidad que reduce al ser humano, que ahoga la vida interior, que frena las posibilidades de desarrollo individual y convierte la técnica en una fuerza de enajenación del hombre. No se está en paz ni con la sociedad ni consigo mismo. Se es disconforme y nihilista por deseo de pureza. La catarsis puede producirse después de una negación integral. Desgraciadamente en la práctica, disconformidad y rebelión terminan siempre por ser

términos de negociación con el socialismo o con el capitalismo. Nos sentimos impotentes para cambiar el mundo y dominar las fuerzas de destrucción en acecho. Crece el miedo ante un porvenir vertiginoso e imprevisible mientras el estallido demográfico multiplica los problemas, la confusión de lenguas, las oposiciones entre naciones desarrolladas y subdesarrolladas y augura escasez de alimentos y de agua. Los medios de comunicación de masas acortan las distancias y contribuyen al fomento de un sentir planetario pero también se convierten en la única fuente de valoración y de expresión válida la cual puede ser usada indistintamente para envenenar a la humanidad como para informarla en forma fecunda. Estas perspectivas explican las diferencias fundamentales entre una generación que de joven recibió los mensajes de un humanismo optimista y de una fe en la belleza, y otra desorientada, enajenada, ante un sentimiento de exilio interior, de inutilidad y de angustia.

Por eso mismo la actitud de Victoria Ocampo, despojada de cualquier vanagloria literaria, se define como terco empeño por creer en valores vitales y espirituales que propiciarían indudablemente el renacimiento del cual habló Waldo Frank. De allí se desprende su fervor hacia T. E. Lawrence cuyo pensamiento y cuya vida le parecen "un tema de meditación muy apropiado para fortificarnos en una época en que ser indeciso, flotante, pusilánime, complaciente con las propias debilidades, indulgente con los propios intereses, dividido y debilitado por esta anarquía interior y exterior, contribuyen a romper el equilibrio tambaleante del mundo moral". (Esto fue escrito por ella hace 21 años; ahora se puede asegurar que el equilibrio del mundo no descansa sino sobre el terror). Para ella Lawrence tiene un "esplendor desértico", es un asidero en un mundo tambaleante y aunque no tuviera fe religiosa determinada profesó una ascética mediante la cual alcanzó la alegría de la renuncia, la alegría de la santidad. Su ejemplo, afirma Victoria Ocampo con palabras del propio Lawrence, "es eterno, y los círculos misteriosos de su influencia, infinitos".

Era natural que sintiendo de ese modo amara también a Gandhi y a Nehru, a Indira, héroes todos ellos de una aventura en que hicieron pasar la historia por la vía del espíritu. Malraux definió la liberación de la India en estos términos: "rival de las revoluciones históricas".

Creo haber esbozado una semblanza intelectual y espiritual de Victoria Ocampo y haberme referido a sus últimos *Testimonios* menos como crítico literario que como hombre conturbado por las tremendas dudas del presente, capaz por eso mismo de contagiarse con su fervor y su entereza. Con ello doy respuesta a lo que ella escribiera en un intento de comprender su propia labor: "Por las playas de este planeta habré pasado la mayor parte de mi vida, tal vez inútilmente, empeñada en recoger mares en un baldecito. Digo tal vez, porque incluso en los días de descreimiento y ahogo he guardado la ilusión de que para alguien algo significaba este trabajo."

JUAN LISCANO

Un espacio verbal llamado Cuba*

De dónde son los cantantes incluye en una nota final la mejor descripción de sí mismo. Allí constan sus puntos de partida: "Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana —española, africana y china—; tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro". Allí se resumen, también, el sentido y los procedimientos de las tres "fábulas" —como el autor las llama— que integran el libro, más la presentación de personajes *(Curriculum cubense)* que las precede.

Esta explicación anuncia un momento próximo, quizá inevitable, en la evolución de la novela: la aceptación de que el argumento, la intriga, el "suspenso", por pertenecer a un orden (el narrativo) que hoy suele impugnarse, son elementos contingentes; que pronto la "historia" será un texto separado y separable, sobre el cual la ficción, no ya necesariamente la novela ni la narración, se construirá con una libertad que es sólo el premio de su máxima exigencia; que en una construcción como la de este libro, regida por principios no menos formales que los de la música, el "argumento" pasa a ser llanamente el "tema", que la composición comunica antes de orquestarlo y someterlo a las variaciones del contrapunto y la armonía.

Metamorfosis de personajes y sexos, de escenarios y situaciones (rameras y suplicantes, general y Cristo de madera y amante rubio, teatro y campaña electoral), *De dónde son los cantantes* funciona como un sistema de metáforas concéntricas, que se iluminan y refractan mutuamente. A la fugacidad de las apariencias que pueblan el libro corresponde la permanencia del artificio, del disfraz, del afeite. La ficción elige a la ficción por pretexto, y el texto final recubre, duplica, esposa eróticamente esa ficción que lo sustenta. El orden de una biografía puede ser el de los versos de un epitafio, no el cronológico de la vida consignada. El diálogo es una forma recurrente, con indicaciones escénicas para nombrar la conducta de cada personaje. En esta prosa, Quevedo y Vasarely, el ron Bacardi y la canción *Ich bin von Kopf bis Fuss*, el perfume *Fleur de Rocaille* de Caron y la ubicua Coca-Cola en sus distintos tamaños coexisten en un mismo plano de "realidad" con el subterráneo (inexistente) de La Habana, con la nieve (inédita en Cuba) que finalmente corona la transfiguración de un territorio que aún podía confundirse con su referencia geográfica en un territorio imaginario sobre cuya topografía fantástica se levanta este edificio puramente verbal.

Nabokov escribió alguna vez que había debido inventarse una Rusia propia, un territorio de la imaginación donde los elementos rescatados

* Severo Sarduy: **De dónde son los cantantes**, Mexico, Joaquín Mortiz, 1967.

por su memoria ya no podían distinguirse de los que (sobre ellos, a pesar de ellos) su obra había inventado: un orden que alimentar, como un suelo ideal, la obra que a su vez lo define y enriquece. Algo parecido ocurre con la Cuba de Sarduy. Cuba fantasmal, perdida, recobrada en cada *self-service*, lotería, altar barroco y arenga electoral, en el Teatro Shanghai y en el cementerio de Camagüey; pero no corrompida por la melancolía: nombrados, el desborde y la vulgaridad más estrepitosos hallan su destino de cifras verbales, liberadas del lastre de realidad que podía adherirles cualquier sentimiento real. Son palabras; como tales, instrumentos de una libertad absoluta, de una responsabilidad absoluta también.

Si un sentimiento suscita esta construcción es la exaltación, la embriaguez del poder. A la voz del autor, que no sólo es omnisciente sino que interviene entre los episodios y personajes de su ficción para que no cedan a la tentación de olvidar su naturaleza de artificio verbal, van surgiendo los telones y las comparsas, los colores y las voces. Fugaces, desencarnados, meras apariencias convocadas para una ceremonia que tiene mucho de necromancia pero que es la operación esencial de toda literatura: nombrar lo ausente para hacerlo presente. La voz del autor, como la del ventríloquo experto, asume la identidad de sus figuras, las mima, describe escenarios con la misma velocidad con que los borra la siguiente, inmediata aparición convocada. El arte del autor tiene mucho de ventriloquismo, aún más de travestismo. Porque —como él mismo lo señaló en una nota sobre *El lugar sin límites* de José Donoso— esa asunción del disfraz por la palabra implica la literatura. En este sentido, *De dónde son los* cantantes es una representación, bulliciosa, poblada, rigurosamente concertada tras la vivacidad en apariencia espontánea de su exceso. En un tablado de la memoria, inasibles, presentes sólo lo que dura la palabra que las nombra, transitorias en los haces de luz que las revelan como a partículas coloreadas de polvo, esas apariencias representan un ensayo de descripción, de reconstrucción de un espacio verbal llamado Cuba; y antes de borrarse finalmente, como en todo espectáculo que se precie, es necesario que el autor comparezca ante el público delirante: *Ladies and Gentlemen! The Cuban Impersonator... Monsieur Sarduy!* (Aplausos.)

EDGARDO COZARINSKY

Isidro Parodi: varios problemas para el traductor

No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar.

Jorge Luis Borges

Historia Universal de la Infamia,
prólogo a la edición de 1954.

Hace varios años se vio en Buenos Aires un film llamado *La Luna es Azul.* Los autores de la versión española, con fidelidad tan conmovedora como extraviada, reprodujeron literalmente un título inglés que en español, además de parecer insólito y levemente agresivo, no transmitía de modo alguno la intención del original. El verdadero título de aquel film, en español, habría sido *Ha Muerto el Obispo.*

A semejanza de aquella sorprendente luna que no logró transformarse en obispo, los *Seis Problemas para Don Isidro Parodi,* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se niegan a reconocerse en los *Six Problèmes pour Don Isidro Parodi.*[1] Huelga señalar las dificultades de un libro declarado "intraducible" (Alfonso Reyes, Paúl Bénichou) y por otros —y sin que el juicio implicara desdén— "ilegible" (Néstor Ibarra). La empresa parecía condenada, desde un principio, al más estrepitoso fracaso, y de hecho ha fracasado: de la traducción literal de un texto que exigía, a manera de dudoso compromiso, la transposición y sobre todo la adaptación, surgen estos *Six Problèmes* sin duda harto exóticos para el lector francés, pero que se alejan considerablemente de los seis problemas originales.

Una lectura rápida de los *Six Problèmes* recompensa al lector amigo —y algo mezquino— con una buena cosecha de interpretaciones débiles o claramente erróneas. El doctor Abenjaldún, en el texto original y según las declaraciones del entusiasta Aquiles Molinari, es propietario de "una quinta papa". La versión francesa indica, con admiración considerablemente menor, que se trataba de "une maison tout ce qu'il y a de bien", y la biblioteca, que Molinari califica sin reparos de "fenómeno" se transforma —peligrosamente— en "une bibliothèque fantastique". *Chouette, chic* o eventualmente *formidable* perdieron una buena ocasión de prestar servicios. El "pesceto" que ingiere el mismo Molinari en el Abasto, después de "una buseca liviana" ("une buseca légère") se transforma, misteriosamente pero con cierto sentido del humor, en "un petit

1 París, Denoël, 1967. Traducción de Françoise Rosset.

poisson". La Pumita de *Las Previsiones de Sangiácomo*, de quien dice su hermana que "es claro que era una india y que no leía más que *Vogue*", aparece dotada en la traducción francesa de "un vrai type indien". El "ni por un queso" de Tulio Savastano se entorpece en la literalidad de "même si on me donnait un fromage". Los "$ 0,60" de las "camas para caballeros", en el mismo relato —*La Víctima de Tadeo Limardo*—, ascienden imprevisiblemente a "0,60 dollar".

A menudo se ha señalado la tendencia de los traductores franceses a bajar de tono los textos que les toca en suerte traducir. Decía Alfonso Reyes en *La Experiencia Literaria*, al comparar sus traducciones de Chesterton con las versiones francesas, que "si el francés llega a la audacia con la musa propia, desconfía en cambio de las audacias ajenas y las peina y asea un poco". Al hablar de los traductores franceses de Borges, declara Néstor Ibarra que sus obras resultan no "*explained away*" sino "*translated away*".[2] Uno de esos traductores, consciente de la necesidad de traducir "le degré exact de suprise produit par telle expression sur le lecteur de langue espagnole"[3], da lamentablemente la razón a Ibarra cuando traduce *Inquisiciones* por un anémico *Enquêtes*. Por otra parte, los errores de interpretación son de algún modo el tributo que pagan necesariamente, no sólo las versiones francesas de Borges o de Bioy, sino todas las traducciones: algo así como una adicional —e insospechada— fuente de placer estético, por cierto bastante espurio, que hace que el lector cómplice se deleite con "le nombre trente-trois en chiffres arabes" en la primera versión de las *Ficciones* de Borges cuando se esperaba a los Treinta y Tres Orientales, o con la interpretación de que "al divino cohete", en un texto de Cortázar, es una referencia a la bomba atómica.

No interesa repasar aquí las innumerables teorías y reflexiones exasperadas alrededor del arte o ciencia de la traducción, y a las cuales ha contribuido el mismo Borges. Tanto Newman como Arnold, para citar dos representantes de actitudes diversas sobre el tema, habrían renunciado sabiamente a una tarea de este tipo. Sospecho que la reacción de los autores de los *Seis Problemas* sería la misma. Porque si todo texto, tras una aparente impenetrabilidad, supone —y a veces propone— un desciframiento, los *Seis Problemas* parecen hacer alarde a la vez de esa impenetrabilidad y de una invitación a buscar claves que se revelan en última instancia inútiles o por lo menos secundarias. El tono falsamente familiar del *private joke* parece explicar el libro: si comprendemos las alusiones, el disfraz de "cocoliche", la botella de Bilz, la buseca liviana, el Congreso Eucarístico y el "ponchillo de Patou", si *ubicamos* a los distintos personajes por sus estilos y por sus *tics*, habremos descifrado el texto. Inútil es decir que cedemos a un espejismo. La evidente exageración —parodia de una parodia— señala rápidamente la inutilidad de tal empresa: *nadie* habla (ni hablaba) como Molinari, ni como Gervasio Montenegro, ni como Anglada, ni por supuesto como el doctor Shu T'ung. De todas las definiciones tras las cuales pueden escudarse los *Seis Problemas*, la de sátira le proporciona, por cierto, su disfraz más obvio. En cuanto a las alusiones locales y aparentemente secretas, basta penetrar

2 "Borges et Borges", en **L'Herne**, París, 1964.

3 Paul Bénichou, "Avertissement des traducteurs", en **Enquêtes 1937-1952**, París, Gallimard, 1957.

su sentido para comprobar que servían de mera caparazón: comprender —en este caso descubrir— al viajante de la Brancato es apenas rasgar la superficie del texto.

Si esto es cierto, puede aducirse que la traducción más "fiel" de los *Seis Problemas* es la traducción literal. Si el propósito de los autores no es el mero *clin d'oeil*, si la complicidad es, en fin de cuentas, un aspecto engañosamente primordial de la obra, entonces nada se perderá si se traduce la "Gran Pizzería Los Hinchas" por "la grande Pizzería Los Hinchas" o si la botella de Bilz se transforma en un descolorido "siphon". Vano sería el esfuerzo de equiparar cuidadosamente cada referencia —para ello se precisaría, como dice Ibarra, un Queneau genial— y además habría que saber dónde detenerse: la botella de Bilz podría transformarse en una de *Pschitt!* y las Grandes Sastrerías Inglesas Rabuffi, en algo así como el *Bodygraph* de la *Samaritaine*, pero la transposición completa del texto —¿cómo *dar* en francés, por ejemplo, el "capo lavoro del chef calchaquí"?— sería no sólo imposible sino absurda.

Sin embargo la mera literalidad tampoco satisface. Es inconcebible el traslado de la complicidad de un ámbito privado a otro, pero igualmente mortal parece la actitud contraria. La versión francesa, por su literalidad misma, pierde *algo* del texto español, es decir, pierde porque gana una intención del todo extranjera al texto original: traducir la "Gran Pizzería Los Hinchas" por "la grande Pizzería Los Hinchas" es condenar a un exotismo inesperado y del todo involuntario a una obra que precisamente rehuye los dudosos privilegios del color local. La traducción perfecta e imposible sin duda debería combinar la literalidad con la interpretación. La imposibilidad de tal traducción parece obvia; su perfección, difícilmente imaginable, sería el resultado de una verdadera fidelidad a la intención del texto.

Porque si bien los *Seis Problemas* se burlan de la propia burla y disuaden, por la exageración misma que practican, de todo intento de penetrar el *private joke* sistemático, es evidente, por otra parte, que ese *private joke* es al mismo tiempo parte integrante del texto. Más aún: la substancia misma de los *Seis Problemas* parece ser esa tensión entre complicidad y hermetismo que ofrecen incansablemente las alusiones. De ahí la dificultad de una traducción que exigiría el traslado de esa tensión diabólicamente imponderable a una lengua extranjera. De ahí también que la "decodificación" exhaustiva del libro no depare sino una satisfacción engañosa: las alusiones obran a manera de máscara, pero esa máscara no disimula otro texto interior y "verdadero" sino que *es* el texto mismo. Los *Seis Problemas* rehuyen la dudosa explicación que literalmente los desenmascaría; desafían en cambio al lector a detenerse en el irritante reconocimiento de una apariencia falsamente insinuadora que no pretende significar más que lo que muestra.

No ignoro que por lo menos uno de los autores de los *Seis Problemas* ha declarado que las traducciones no son sino el reflejo de las vicisitudes que sufre todo texto, "dadas las repercusiones incalculables de lo verbal". "Presuponer que toda combinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original —continúa—, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H, ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión

o al cansancio."[4] Si la traducción es producto tangible de *una* de las posibles lecturas del texto, queda pues la posibilidad —remota a mi entender; en todo caso, difícilmente mensurable para un lector argentino— de que la versión francesa inaugure una nueva "perspectiva de un hecho móvil". Confieso por mi parte no llegar a captarla e ignoro cuál es la reacción que provoca en el lector francés. Sospecho que puede considerar la obra, simplemente, como un conjunto de variaciones vagamente sociológicas y un tanto exóticas del *roman policier*, irónicamente perpetradas por un célebre "clásico" que consagran a la vez la lucidez y el esnobismo internacionales y un extraño escritor quien, según la solapa del libro, "passe de longues années à la campagne, où il garde les brebis, marque des taureaux (et) dompte des chevaux sauvages".

SILVIA MOLLOY

4 Jorge Luis Borges: **Las Versiones Homéricas**, en **Discusión**, Buenos Aires, Emecé, 1957.

COMO VE ERNESTO SABATO A LOS CIEGOS*

1) *En su obra novelística* (El Túnel, Sobre héroes y tumbas) *abundan los ciegos o lo ciego. ¿A qué lo atribuye usted? ¿A una obsesiva, irresistible intuición de artista? ¿O bien considera usted que el ciego es un personaje objetiva y particularmente patético, acreedor de un sitio importante en la literatura? ¿Lo considera usted un enfermo, digamos, o atribuye usted un contenido ético a la ceguera?*

La respuesta a sus preguntas es el Informe sobre Ciegos. La novela tiene sobre el ensayo la ventaja de contestar integralmente a los interrogantes existenciales, en una síntesis de concepto e intuición, de elementos racionales e irracionales. No podría decir aquí, en pocas líneas de puras ideas, lo que allí se da en cien páginas, compleja y contradictoriamente: el principio de identidad rige apenas para los razonamientos.

De todos modos, diré dos cosas: la primera, que esa insistencia en mis dos novelas publicadas se debe a una inexplicable obsesión; la segunda, que no le atribuyo ningún contenido ético, a menos que se piense en la obra sanitaria que implica una despiadada barrida de los lugares comunes de la sensiblería, esa demagogia de las emociones.

2) *¿Establece usted una relación entre sus ciegos y Edipo? Si es así, ¿asocia usted la ceguera a una suerte de maldición metafísica?*

En la medida en que Edipo sufrió la ceguera participa, de un modo u otro, en el universo de mi Informe. Y por lo demás lo menciona explícitamente en alguna de sus páginas. Pero, como si eso fuera poco, los seminarios, conferencias y tesis que se han hecho en los Estados Unidos, país dominado por la industria del psicoanálisis, se han encargado de demostrarlo hasta la saciedad. Y en el reportaje que Rodríguez Monegal y Severo Sarduy me hicieron en París para la revista *Mundo nuevo*, trataron especialmente el problema de Edipo, la ceguera y la castración. Me permito remitir a los lectores ese reportaje.

Pienso que Freud ha sido un poderoso genio, y por el solo hecho de haber echado una luz tan intensa sobre el inconciente merecería ya su fama. Pero opino que el peligro de su doctrina proviene de su costado racionalista, de su afán de racionalizarlo todo, aun lo que probablemente sea para siempre ajeno a la razón y sus instrumentos: el universo del

* Las preguntas están hechas por Luis Justo.

mito, el sueño y la ficción. No hay "explicaciones" de esos objetos, pues no son expresiones precarias de la realidad sino que son "la" expresión de la realidad, en primera y última instancia, irreductibles a un sistema de ideas claras y distintas: son ontofanías, y se acabó.

El drama de Freud proviene de su dualidad. Por un lado era un cientifista, un creyente del materialismo del siglo XIX, un heredero de la Ilustración. Por el otro, un devoto de lo oculto e instintivo, vagamente emparentado con Nietzsche y notoriamente heredero del Romanticismo (el yo, la noche, el amor, la muerte). Genial y contradictorio, no es culpable de la caricatura racionalizadora a que se entregan la mayoría de los industriales del psicoanálisis. Como pasa siempre, como pasa con Marx, sólo sus discípulos heréticos pueden honrarlo y prolongarlo, y no es difícil prever que en alguna síntesis futura por fin coexistan los nombres de Freud y Jung. Mientras tanto, que el Dios de la Noche nos proteja de los divanes psicoanalíticos, y sus maquinitas de silogismos y paralogismos.

3) *Hace pocos años, en una encuesta efectuada con motivo de Año Nuevo por una publicación local, usted manifestó, entre sus deseos para el año venidero, el de que se descubriera una cura del cáncer. Como el cáncer no es, según las estadísticas, la enfermedad más mortífera, ¿la considera usted, entonces, especialmente triste?*

No. Todo se debe a que, por tradición familiar, tengo grandes probabilidades de morir de cáncer. Qué egoísta, ¿no?

4) *¿Establecería usted una relación de signo trágico entre cáncer y ceguera?*

No.

5) *A juzgar por los dilemas que usted plantea en sus novelas y ensayos, usted podría ser considerado cristiano. ¿Se considera usted cristiano?*

Sí.

6) *¿Cree usted que podría haber existido un Cristo ciego? Es decir ¿considera usted indispensable la posesión del sentido de la vista para el advenimiento del Espíritu en un hombre?*

Nada en el fenómeno de Cristo puede ser casual. Cristo fue y es lo que tenía que ser. La vista, pues, debe ser considerada como elemento necesario de su personalidad. Y quién sabe si la sensación repulsiva que experimento ante los ciegos no tenga que ver con esa penetrante observación suya. Por algo el paranoico de mi Informe los considera como Instrumentos del Mal. Así, de primera intención, diría que la vista tiene que ver con la Luz, y por lo tanto con el Bien.

7) *Un novelista colombiano, Gabriel García Márquez, tiene un personaje que nació con los ojos abiertos y, más aún, vio mientras estaba en el seno materno y lloró. ¿Establecería usted alguna relación entre ese personaje y sus ciegos?*

Pudiera ser. En todo caso, debo decirle que en la novela que actualmente escribo, en una parte tan enigmática como el Informe sobre Ciegos, parto de la base de que el feto tiene la sabiduría del hombre salvaje, ese conocimiento pre o a-lógico que supera en videncia al conocimiento conceptual del hombre civilizado. Y siendo el mundo como es hoy, el feto se resiste a salir del útero. De ahí, según esta tesis, que mientras la mujer primitiva paría normalmente, hasta en medio del trabajo, la mujer actual pare en las clínicas hasta con forceps. Tanto se suele resistir el admirable feto.

8) *Aparte de Edipo, ¿qué otros grandes ciegos existen, a su juicio, entre los personajes de la literatura universal?*

No los tengo presentes en este momento. Pero si mi teoría de que representan algo metafísicamente tenebroso es correcta, debería haber más de un ciego significativo en la historia de la literatura. Aparte de Homero, que no es personaje sino creador de personajes. Es decir, un endemoniado.

9) *¿Considera usted que el autor se debe a los grandes problemas conocidos de la humanidad o bien que le sería más propio, explorando vetas de apariencia menos perceptibles, descubrir problemas nuevos de la humanidad?*

Esa disyuntiva no es válida, a mi juicio. La gran literatura no ha hecho otra cosa que eso, invariablemente: interesarse por los grandes problemas del hombre, explorando las apariencias menos perceptibles. Todo arte nuevo es una nueva forma de ver o descubrir la realidad menos visible. El arte no inventa: *descubre* algo allí donde los otros no veían nada. No podemos ver ya más ciertos paisajes brumosos como antes del impresionismo, que nos enseñó a descubrirlos. No podemos ver ciertos tribunales como antes de Kafka. El arte revela-devela lo necesario debajo de lo contingente, pero no en un modo racionalista, como estas palabras podrían inducirnos a creer, sino mitopoéticamente. El arte es poético o no es nada. O esa casi nada de las crónicas con que nos sacuden todos los días con el cuento del "realismo". Como si el diario *La Razón* diera mejor informe de la realidad que Kafka en su Proceso.

10) *A la luz de sus respuestas a las anteriores preguntas, ¿cuáles son los escritores contemporáneos que usted más estima?*

Dostoievsky, Proust, Joyce, Kafka, Malcolm Lowry y algunos otros de la misma raza. Llamo contemporáneos, claro está, a los que pertenecen al mismo tiempo. No a los que pertenecen al mismo tiempito. Últimamente leí en alguna parte un reportaje a uno de esos nuevos valores, como se dice, que hablaba de la "antigüedad" de Dostoievsky. Ese señor confunde el tiempito con el tiempo, las curiosidades periodísticas con las grandes originalidades. Ese señor ignora, por ejemplo, que lo más novedoso es el diario. Y lo más viejo, al otro día.

LIBROS

HERNÁN ZUCCHI: *Qué es la antropología filosófica*, Buenos Aires, Colección "Esquemas", Nº 75, Editorial Columba, 1967.

Este libro de Zucchi reúne las dos condiciones requeridas por las llamadas "obras de divulgación": su lectura resulta agradable por la claridad y corrección de su lenguaje y todo lo que dice parece asombrosamente fácil en el sentido cartesiano de la palabra.

Por otra parte, no se limita a dilucidar y exponer ideas ajenas sino que enfoca el problema antropológico desde una nueva perspectiva que nuclea las diversas corrientes históricas y nos muestra, a través de ellas, el esfuerzo del hombre por aproximarse a su propio misterio. Para ello se comienza por un rodeo en que el término "conocer", en cuanto se aplica al hombre, es reemplazado por "pensar". "La historia nos revela, dice Zucchi, "que el ser humano jamás ha dejado de pensarse". La clave de la interpretación del hombre que ha prevalecido en Occidente se encontraría en el significado de la palabra "pensar". Una analogía etimológica con el verbo "pesar" lo lleva a enunciar, como principio metodológico, la necesidad de establecer un cotejo entre aquello que "pensamos" o "pesamos" y otro objeto que actúa como norma o contrapeso. Pensar es a la vez sentir el peso ontológico de algo y relacionar ese algo con lo otro, lo que sirve de norma. Este pensar no es meramente teórico sino que involucra toda la vida del hombre; lejos de dejarlo indiferente, lo conmueve en su raíz más profunda.

De modo que el hombre, al intentar pensarse a sí mismo, lo ha hecho siempre a partir de algo a lo que se hallaba esencialmente referido. Ese algo es Dios, el mundo o la sociedad. A la inversa, el pensamiento de cualquiera de esos tres objetos implica una necesaria referencia al hombre. O sea que la problemática antropológica se ha movido siempre dialécticamente, entre dos polos. La relación ha sido a veces positiva, en cuanto el hombre se concibió como dependiendo de una de esas tres instancias referenciales, y otras veces negativa, en cuanto afirmó su autonomía frente a ellas.

Pero Zucchi no niega la posibilidad de pensarse desde sí mismo sino que, por el contrario, considera que la relación del hombre consigo mismo es la posibilidad que posibilita todas las demás. ¿Es que acaso el hombre, para poder pensarse a partir de lo otro, debe tener ya una comprensión implícita de sí mismo? Aunque Zucchi no lo aclara, creo que esta idea surge de su planteo, que podríamos llamar "existencial".

Luego procede a describir todas las relaciones posibles entre el hombre y las instancias a partir de las cuales se ha pensado a sí mismo. La primera es la relación positiva entre el hombre y lo sagrado, en su doble aspecto de distancia y aproximación. Lo que le interesa destacar a Zucchi es que el pensamiento religioso ha conducido a una comprensión profunda

del alma del hombre. O sea que el hombre se ha aproximado más que nunca a su propio misterio a partir de ese otro misterio profundo e inaccesible que es la divinidad. Pero una relación entre dos misterios no puede dejar de ser en sí misma misteriosa y exige al hombre un enorme esfuerzo de trascendencia hacia lo sobrenatural que está muy por encima de las posibilidades de su razón. Esto implica la irrupción de lo irracional en la antropología filosófica.

Pero la razón recupera siempre sus derechos. Así lo atestigua, en este caso, la ruptura del hombre con lo sagrado, o sea la relación negativa del hombre con la divinidad, que sucedió históricamente a la positiva. La razón condujo a los hombres a afirmar, en un acto de máxima impiedad, su autonomía frente a aquello que, al trascenderlos, les fijaba sus propios límites. Pero con ello no se independizó el hombre definitivamente de toda realidad exterior a sí mismo, ni fue tan autónomo como soñó serlo. Los vínculos con lo sagrado fueron reemplazados por otros que implican un nuevo sometimiento y un nuevo rechazo. Estos nuevos vínculos son los que se establecen entre el hombre y el mundo o el hombre y la sociedad.

El hombre descubre primero su afinidad con el mundo en su aspecto puramente material y vital. Estas afinidades lo definen y limitan. En una palabra, todo lo que primitivamente le revela al hombre su inserción en el mundo, lo muestra como un ser caído, esclavo de la naturaleza.

Pero de acuerdo con el esquema prefijado, al análisis de la relación positiva con el mundo, que permite al hombre pensarse como relativo a él y definirse por su afinidad con él, sigue la descripción de la relación negativa o ruptura con el mundo. En esta nueva concepción el hombre es considerado como el ser que se aparta del orden natural, como el único capaz de romper los lazos con la materia y con lo orgánico.

Esta actitud, que Zucchi llama "puritanismo", aunque atenuando la connotación religiosa para poner el acento en lo que significa como prescindencia del mundo, se difundió en Occidente y dominó por siglos las costumbres, el arte, la cultura y la vida toda de los pueblos.

La antropología actual también concibe al hombre como un ser extrañado del mundo, pero la clave de la nueva interpretación reside, según la expresión de Ortega, en su capacidad de "ensimismamiento", en la posibilidad del hombre de replegarse sobre sí mismo para dar una respuesta lúcida a los reclamos imperiosos del medio. De ese modo puede, a diferencia del animal, distanciarse de él para dominarlo y ver las cosas tal cual son, no en función de sus necesidades específicas.

Finalmente, el hombre se ha pensado a sí mismo en relación con la sociedad, ese conglomerado de seres semejantes a él que son "lo otro" en un sentido muy distinto del mundo material. Zucchi analiza las diversas maneras en que el medio social influye sobre el individuo y determina todas las actitudes de su vida desde la edad más temprana. Los hombres de Hegel y Marx surgen inevitablemente en relación con esta concepción del hombre extrañado de sí mismo en la comunidad.

El esquema se completa con la relación negativa entre el hombre y la sociedad, que se produce, como en los casos anteriores, en forma de ruptura. El hombre individual corta los lazos que lo unen a la comunidad y ese corte representa una reacción contra ciertos regímenes totalitarios en que el individuo no es tenido en cuenta, pues el Estado es abso-

lutamente indiferente a lo que cada hombre tiene de peculiar e intransferible.

Zucchi piensa el problema antropológico, es decir, lo interpreta a la luz de una teoría. Pero para probar la validez de una teoría en ese terreno no hay otro camino que la confrontación histórica. Quizá pueda objetarse que la tesis de Zucchi soporta con éxito desigual esa prueba decisiva. En efecto, la parte que se refiere a la relación del hombre con lo sagrado me parece mucho más lograda que las otras dos. Sin embargo, pienso que bastaría un mayor ahondamiento de algunos aspectos de la cuestión para hacer plenamente evidente la legitimidad de la clave propuesta por Zucchi para la comprensión del problema antropológico.

El hecho de que sea susceptible de un desarrollo ulterior no quita originalidad ni profundidad a la tesis de Zucchi. Por el contrario, considero que uno de sus mayores méritos reside en esa apertura, que es el signo de un auténtico filosofar.

MARGARITA COSTA

OSVALDO ROSSLER: *Buenos Aires dos por cuatro*, Buenos Aires, Losada, 1967.

Para evitar equívocos que pueden inducir a engaño con respecto a la verdadera intención que movió a Osvaldo Rossler a escribir *Buenos Aires dos por cuatro*, conviene reparar con algún detenimiento en sus afirmaciones estampadas en el prólogo: "Este libro no pretende ser una exposición didáctica. Hay muchas cosas que no se dicen, o porque no me parecen de real interés, o porque ya han sido dichas incontables veces, sin olvidar que el tema del tango es inagotable por sus muchas diversas derivaciones". "De los temas del tango —anota en la segunda— elijo los que más me seducen, aquellos que me parecen más fecundos y aptos de ser renovados". Queda aquí señalado de modo claramente explícito, pues, que su propósito no fue el de forjar una historia, ni el de analizar las implicancias sociológicas que comportan en buena medida las expresiones literarias aditadas a la música de la ciudad, ni el de sumirse en la reflexión del mundo representado por el tango, aunque, en definitiva, ninguno de esos tópicos y tantos otros como los que pueden espigarse a través de una observación cuidadosa, queda marginado de las densas páginas con que Rossler entrega su aporte a una bibliografía especializada que ha ido creciendo sin pausa a lo largo de los últimos diez años.

No sería legítimo, por lo tanto, exigirle una forma determinada de tratamiento en la consideración del objeto que lo llevó a volcar, casi siempre en tono exaltado, una de sus más hondas devociones de porteño, a gritarla vibrantemente con estilo que se aproxima al coloquial, porque más que leerlo se lo oye. De aquí resulta sencillo deducir una conclusión harto perceptible: no ha seguido otro método que no fuese el que le indicara su propia subjetividad, su manifiesta parcialidad como hombre que se siente constreñido, por un impulso irrefrenable, a proclamar una adhesión apasionada, en este caso, al tango que se consubstancia, poco importa que a veces se procure en vano negarlo, con el espíritu de la babélica urbe que se yergue sobre la ribera occidental del Plata.

Cualquier capítulo de los que integran la obra tiene, en consecuencia, una autonomía cabal, independiente de la de los demás y corresponde a uno de los aspectos que separó el autor del profuso conjunto desperdigado en libros serios y en los que distan apreciablemente de serlo, en abundantes artículos periodísticos, en ensayos aislados y, en fin, en la vasta literatura que ahora documenta, interpreta y revisa el fenómeno cultural del tango, contemplado como tal y no como una erupción cutánea de las tendencias más ocultas de los malos gustos populares. Pero si cada uno marcha en dirección distinta, todos terminan por concurrir a idéntica meta, porque los une un hilo conductor, una especie cierta de denominador común. Es el compás del dos por cuatro, una entidad musical que hemos convenido en llamar tango, erigida de un tiempo a esta parte en motivo de polémicas y de estudios para que no haya duda en cuanto a la preocupación que suscita a sus ardientes defensores. Rossler exhibe como credencial de su larga militancia un título suficiente: "A los 21 años, Horacio Salgán me probó como cantor. El exceso de vibrato no impidió que su juicio fuese elogioso". Pero no es el único, puesto que ha transitado, con soltura que no cuesta reconocerle, el camino poético más cercano al tango: la poesía que se inspira en las criaturas y cosas de Buenos Aires. Y su poesía es, como sabe, de alta calidad emocional.

Rossler reparte su fervor en dos planos de pujante exteriorización. Aplaude y censura, en un juego alternado de aceptaciones y rechazos. Al tango, por descontado, y a muchos de sus cultores actuales o desaparecidos, no les escatima su encendida admiración. En cambio, para algunos exégetas no se ahorra su protesta. A tanto llega su enardecimiento en ambos sentidos, que el libro adquiere la imagen de un alegato exultante, un mensaje henchido de llamas, que si alumbran también queman... Con esto se significa su posición combativa, al servicio de la cual, naturalmente, tiene que poner elementos proclives al debate en cuanto pertenecen a una manera personal de pensar o valorar. Ahí se encuentra, entonces, una fuente aprovechable para las controversias que arrastran consigo todos los problemas vinculados directamente al interés humano. El que conforma el tango ha pasado a ser, al menos para los porteños, una de las causas que se insertan en la órbita del conflicto generacional.

Con otras palabras, puede decirse que Rossler ha salido a la descubierta sin temor de los riesgos que permite conjeturar la empresa. Lo hace con franca desenvoltura, seguro de sus verdades y de los juicios que formula favorable o adversamente, según ensalce o repruebe. En todo caso, sin embargo, su lanza procura librar de acechanzas al tango, mantenerlo indemne de los peligros de la indiferencia o la desaprensión. Ahí es posible dar con la explicación de su actitud ardorosa y comprender, además, que *Buenos Aires dos por cuatro* constituye un testimonio de fuerte sinceridad, traducida sin ambages, como lo imponen las convicciones profundas. Este es, entre otros, el mérito que ha de subrayarse desde el principio para conferirle el reconocimiento al ancho apoyo que Rossler le presta al tango. No podría ignorarse, tampoco, el hecho de que, al contrario de lo que suele ser frecuente en ensayos de esta índole, ha prescindido de citas, de mención de autoridades para sostener sus aseveraciones. Lo que refirma o niega corre por su exclusiva cuenta, esto es, no busca respaldos cómodos a los que remitirse si aparece el contradictor. Si a todo se suma su amplia versación en la materia, se

tendrá, finalmente, la certidumbre de un esfuerzo ponderable, acometido por Rossler con airosa destreza. Lo que haya de rebatible en sus puntos de vista debe asignarse a un distinto orden de juzgamiento crítico, ajeno a la sólida estructura del libro y a su resonancia entre los destinatarios del público lector.

JOSÉ BARCIA

SUSANA THÉNON: *De lugares extraños*, Buenos Aires, Carmina, 1967.

Este no es el primer libro de poemas de Susana Thénon. No obstante, su voluntad estética alcanza ahora el ámbito buscado en *Edad sin tregua* (1958) y en *Habitante de la nada* (1959), orientándose más allá de un reconcentrado subjetivismo, aunque en definitiva vuelva a reconocerse en él. A riesgo de cometer psicologismos en torno a esta poesía, su evolución podría reflejar etapas de selección, renunciamiento y superación: interesante ejemplo de una decisión ejercida como reacción contra ciertos moldes insatisfactorios, a partir de una materia lírica adelgazada —aunque inquietante—, que de pronto sorprende al lector y tal vez (¿por qué no?) a la autora. A veces una frase, una palabra, revelan este asombro: "Me despertaste, luna, no volveré a dormir. / Me despertaste, luna agonizante. / No volveré a dormir". Por otra parte, el sentido del humor —si bien, descarnado— aflora con la intensidad de un rasgo insertado en su espíritu, en capas más hondas que las del acto poético en sí.

A través de sus versos, Susana Thénon siempre ha buscado un universo aparte, "otro mundo", se diría, borrando acepciones lúgubres. El título de su libro —*De lugares extraños*— subraya esta aspiración, pero ya en los anteriores podemos espigar muestras de lo afirmado: "Como quien dice: nazco, / duermo, río, / inventemos / la vida / nuevamente" (*Edad sin tregua*); "Despojémonos de todo cuanto / nos conformó a imagen y semejanza / nuestra / y gustemos para el recuerdo / el minuto absurdo y libre" (*ibid.*). El afán de libertad le enseña ahora, sin embargo, que "en lo imposible también hay casas". Como suele ocurrirle al viajero que, mirando antiguas fotografías, se pregunta con nostalgia: *¿Realmente estuve allí alguna vez?*, comprueba la ubicuidad de ciertas permanencias, espejos, quizás, del yo ineludible. Recurre así, por ejemplo, al símbolo de la flor, como puente entre sus países de ida y vuelta: "...súbitamente, cristal, carbón, / se encuentran desvestidos en su sala / con rosas en el cuello, / con rosas de este mundo / cuyo aroma la alcanza todavía"; y también: "Pero la flor tiene su realidad, su casa, / desesperación, su temblor sin niño". Reafirmando estos vínculos, el viaje que lleva al punto de partida le inspira los siguientes versos: "El que busca una fuente no prevista / da con la fuente de la sed, con sus blasones / y vigilias de arena". Y el inventario, hecho al término del paseo por extraños andenes, le demuestra que "Esta es mi parte del botín: / ser el vigía quieto, ignominioso, / de un lugar donde todo es despedida" y, podría agregarse, donde todo es retorno.

Susana Thénon, recién llegada de "lugares extraños / con dos ojos vencidos de miseria y memoria", pide "puertas de salvación". Esta conciencia del encierro destaca la honestidad de quien no quiere aprovechar

probados moldes poéticos, aunque a la vez sabe cuánta niebla vela los futuros caminos que recorrerán los poetas. Ante la incertidumbre que plantea la búsqueda de un lirismo que supere las maneras usuales, propone el valor de la mirada limpia y, si cabe, "descubierta": "He arrojado la máscara sin saber que ella era el mundo". Para nuestros ojos y oídos fatigados, sólo un redescubrimiento que nos haga participar del milagro cotidiano, puede justificar a la poesía. Es sensible que, a pesar de su cabal conciencia sobre la situación actual de aquélla, la autora padezca el escepticismo y la desesperanza. Arrojada la máscara, advierte que en derredor "otro mundo de sombras" se apresta a atacar, y prefiere "el engaño / de ver estas cadenas como apretadas ramas / en la paz de tu selva".

El sentido del humor, al cual se ha aludido, con frecuencia tampoco es más que un "saltimbanqui efímero", que sirve para soslayar la angustia con una mueca. Sin duda, está muy bien descripto, en ciertos versos, el andar agitado del pensamiento, con sus tramos abruptos y sus tropiezos, pero ¡cuánta impiedad para la poesía!: "El pensamiento quiere desbocarse, / quiere llegar a dioses, / ... / El pensamiento no puede. / El pensamiento trota bien uncido / a un carrito de ruedas pentagonales".

Así como Susana Thénon conoce los límites que le impiden aproximarse al sol y a los elementos que están referidos de continuo en sus versos —sangre, barro, cristal, carbón, piedra...—, ensaya, premeditadamente, superposiciones que decoran el conjunto, salvando de su recuerdo onírico todo un caudal de "literas sin viento", "proas desgobernadas", "muérdagos", "cardúmenes de violines", "cornejas", "redomas funéreas", "abedules tiernos"..., que designan paisajes literarios ajenos. Quizás el contacto inmediato con las herramientas poéticas que emplea, y de las cuales no la separa ninguna barrera impenetrable, favorezca su propensión al lujo verbal que —es justo decirlo—, maneja con equilibrio, y que acaso se justifique por la índole misma de ciertos poemas, como, por ejemplo, los dedicados a María Rosa Lida.

En última instancia, todos esos ámbitos contrapuestos de la sustancia primaria y del vocablo esmaltado, del dolor humano y la angustiosa huída a través del sueño y la fantasía, configuran los importantes recursos líricos de Susana Thénon que, a partir de esta entrega poética, seguramente se consolidarán en una afirmación valiente.

MIGUEL E. DOLAN

ADOLFO BIOY CASARES: *El gran serafín.* Buenos Aires, Emecé, 1967.

La prodigiosa Furdustrandi

No sé si la idea de una palabra mágica que abra todos los resortes del cosmos corresponde solamente a los anhelos que se confiesan en cierta etapa de la infancia, cuando los milagros que se exigen (pese a su complejidad) son bastante concretos; por ejemplo: "Dios, si digo muchas veces... (todavía me resisto a compartir el vocablo), *tenés* que hacerme invisible", u otros sortilegios por el estilo. Pero el poder del Verbo no debe ser un atributo que percibimos sólo cuando predomina la inocencia.

"Abracadabra" no fue una invención hecha por niños. Y la ferviente teoría de los nombres de Dios tampoco.

Adolfo Bioy Casares es un devoto del esplendor de la palabra y también conoce la ocultación del rostro de la palabra. Hace ya bastante años recogió las historias de la creación del golem que aterrorizaron a los rabinos de esa Praga [1] tal vez tan obsesiva como esta Buenos Aires. Quizá toda nuestra búsqueda como creadores también resida en el hallazgo del vocablo prodigioso, el filón donde se obtiene el corazón del mundo, el vocablo que no necesita otros y es a su vez todos los demás. Recuerdo también que hace ya tiempo, cuando Buenos Aires se sentía curiosamente cerca del cine de Ingmar Bergman, y nosotros seguíamos devotamente los primeros films de ese sueco que en ningún otro sitio obtuvo mayor resonancia que en nuestra ciudad, hubo veces que demoraba morosamente mi entrada *real* a la función por ese primer fotograma que en algunas oportunidades llegó, incluso, a obsesionarme. Decía la presentación: Svensk Filmindustri. *Filmindustri* es uno de esos términos con los que podemos jugar a la magia de las palabras.

En la primera página de *El gran Serafín*, Adolfo Bioy Casares confiesa (y he ahí su mérito) hallarse todavía en la búsqueda feroz del vocablo que abra todas las puertas (tal vez demore, aunque el hallazgo sea inevitable, el encuentro con *la palabra* porque sabe que en ese preciso instante se hallará con que es uno de esos trogloditas que habitan la *Ciudad de los Inmortales*) ; [2] por eso dice: "...uno de los puntos más remotos del mundo, Última Tule, Seno de la Esperanza o todavía más allá —Álvarez ahora articuló su divagación en un arrobado murmullo— las Largas y Prodigiosas Playas Furdustrandi..."

La peligrosa travesía

De allí en más Adolfo Bioy Casares nos presenta esta nueva travesía suya en diez relatos. Todos ellos están perfectamente arquitecturados con estrictez y rigor; como una buena partida de ajedrez, la demostración de un teorema o un alarde de orfebrería.

Pero confieso que, al menos para mí, la atracción por *El gran Serafín* no residió en la línea argumental de los relatos, en la dosificación de las tensiones o en el clima mágico que a veces los aureola. Por el contrario, lo importante de *El gran Serafín* y lo que releí con placer creciente fueron las tramas subyacentes en la obra, los microcosmos que se desprenden de ella. Sin piedad Bioy hace también aquí, como en su obra anterior, un análisis sutil de lo que conforma —desde su ambigüedad, su orgullo, su donjuanismo— los resortes internos del argentino, y los trasciende más allá de sospechosos vernaculismos para convertirse en el testimonio del hombre de nuestro tiempo. Desde ese militar Orellana de *Historia prodigiosa* a todos estos personajes de *El gran Serafín*, Bioy

1 Si los justos quisieran crear un mundo, podrían hacerlo. Combinando las letras de los inefables nombres de Dios, Rava consiguió crear un hombre y lo mandó a Rav Zera. Este le dirigió la palabra; como el hombre no respondía, el rabino le dijo: "Eres una creación de la magia; vuelve a tu polvo".

Dos maestros solían, cada viernes, estudiar el **Sepher Yezirah** y crear un ternero de tres años, que luego aprovechaban para la cena. (Senhedrin, 65, b) J. L. Borges y A. Bioy Casares, **Cuentos breves y extraordinarios**, Bs. As., 1955.

2 Cf. en **El Aleph** el relato "El Inmortal", de J. L. Borges.

Casares *nos* y *se* observa desde su peculiar caleidoscopio, a veces con inocencia, otras con crueldad y casi siempre con un finísimo sentido del humor.

Así, no importa que, en algunas oportunidades, los relatos parezcan diluirse en formalismos, o que las tramas se compliquen trabajosamente o hasta que rematen de modo abrupto. Importan sí esos turistas argentinos que a través de toda Europa añoran a su Témperley, y patéticamente desfilan por el continente europeo sólo en función de lo que contarán a su regreso en el club local. Nada inspira más ternura que ese personaje que en *Ad porcos*, por ejemplo, antes de intentar una conquista femenina se detiene a considerar el estado de su aliento, debido a que acaba de comer atún, y que más tarde dudará antes de intimar con la mujer por cuanto desconfía de la elegancia de los hombres que huelen en exceso a pasta dentífrica.

Ya en el ámbito conjetural llegué a plantearme qué sucedería si Bioy decidiera levantar todas las compuertas, todas las pequeñas rigideces, los fríos planteos matemáticos que a veces delatan el espléndido trabajo de su obra. Pero por otra parte esas vallas que el autor suele a veces interponer entre nosotros y su obra, ese esfuerzo que nos exige para arribar a su esencia, ¿no serán los desfallecimientos necesarios para que lo demás crezca en dimensión?, ¿no serán acaso los sutiles engranajes perfectamente dispuestos para depararnos el arrebato del asombro? T. E. Eliot respondería, probablemente: ...y cómo podría yo atreverme a decirlo...

LUISA FUTORANSKY

GUILLERMO CABRERA INFANTE: *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

Los diferentes capítulos de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante están recorridos por cuatro relatos básicos de narradores distintos que se interrumpen mutuamente. Uno ellos, el más lineal y menos subjetivo, es su eje estructural y ordena los restantes, que presentan breves desgajamientos en forma de *racconto*, agrupados con otros relatos, heterogéneos y desvinculados del núcleo argumental, en la primera parte de la novela que es también la más variada en cuanto a técnicas narrativas.

Nos interesa señalar los vínculos de esta compleja estructura externa con la estructura temática de la obra, es decir, tratar de precisar en qué medida se integran en una estructura total.

Los cuatro narradores se relacionan básicamente por el ámbito en que actúan: de allí que *Tres tristes tigres* pueda caracterizarse como novela de tipo *crónica* con un tema central, La Habana nocturna, el mundo de sus diversiones, que se configura mediante el delineamiento de personajes dentro y fuera de la noche, pero siempre como un producto y sustancia.

Frente a este resultado, el doble propósito que el autor manifiesta en la primera página del libro (extraer hechos y personajes directamente de la realidad y respetar los dialectos y los niveles de habla individual) constituye una intención más precisa, aunque quizás también más ambiciosa, ya que los cuatro narradores, *tipos* de ese ambiente nocturno, pre-

sentan visiones marcadamente intelectuales de sus realidades sin que nada apoye tal actitud en el caso de Ribot, el bongosero, o de Códac, el fotógrafo; por otra parte y a pesar de la advertencia justificatoria del autor, los personajes adoptan las diferentes jergas con intermitencias y sin referencia alguna a situaciones o ambientes particulares. En todo caso, debemos señalar que su manifiesta vocación de testigo, concretada en una crónica sustancial, enlaza a Cabrera Infante con la más explícita tradición de la novelística hispanoamericana.

En un primer momento los narradores, considerados tan solo como manifestaciones de un determinado ambiente, se ocultan excluyendo sistemáticamente la identidad de la primera persona que habla y confundiendo al lector con sus apariciones junto a personajes secundarios de los relatos paralelos. Pero durante el transcurso de la novela ahondan sus dimensiones individuales mediante una visión de la realidad cuyo carácter intelectual ya mencionado se manifiesta fundamentalmente en torno al problema del tiempo, tiempo como experiencia y como tema de reflexión. Es entonces cuando estos narradores, que son contemporáneos, van delineando sus distintos tiempos interiores a través de sus respectivos pasados y de su peculiar manera de percibirlos; y en ese sistema de recuerdos que muestra sus fugaces coincidencias y sus radicales disimilitudes, se presentan a sí mismos, iluminan brevemente las imágenes de los otros narradores y dibujan con precisión a otros personajes, dos de los cuales tienen relación inmediata con el tema del tiempo.

Ribot vive el recuerdo de Cuba Venegas, Cué el de Laura, Silvestre el de Bustrófedon y Códac recuerda a La Estrella, capaz de recrear con sus interpretaciones —"Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora: ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo..." (pág. 67)— y a Bustrófedon, capaz de "hacer de dos palabras y cuatro letras un himno y un chiste y una canción..." (pág. 221). Estos dos personajes están muertos en el presente de los narradores, pero cuando el lector puede advertirlo, sus ausencias ya cuentan con los empalidecidos testimonios de sus poderes verbales —un solo disco de La Estrella, una sola cinta grabada por Bustrófedon— y con la certeza del olvido que fatalmente los espera, encarnada en los continuadores de su arte: Las Capellas y el propio grupo de los narradores, que se autodefine como "ruidos que son lo que fuimos nosotros de Bustrófedon..." (pág. 258). De este modo La Estrella y Bustrófedon se convierten paulatinamente para el lector en los símbolos de esta novela: lo típico y lo atípico de un ambiente que de pronto se pierde irremediablemente.

Debemos agregar que hasta el momento de esta revelación, los narradores ocultan sus nostalgias de modo que el lector que sin saberlo presencia ciertos hechos que son formas de escapismo con respecto a una realidad más profunda y dolorosa, se encuentra de pronto en condiciones de revalorar mucho de lo hasta entonces leído: "Todo es posponer..." (pág. 121) había dicho Códac y Ribot: "No me dijeron ni hasta luego. Pero no me importó porque estaba tocando y seguía tocando y todavía iba a seguir tocando un buen rato". (pág. 99). Finalmente el mismo Silvestre nos iluminará el mundo interior de Cué, el recatado más pertinaz del grupo, al describirlo en su habitual recorrida automovilística por La Habana: "...y mientras corríamos por el camino conseguía eludir

lo que siempre evitó, creo, que era recorrer otro espacio fuera del tiempo —o más claro, recordar". (pág. 297).

Puede observarse además que en ningún caso los narradores omiten referencias directas al lector que contribuyen a comprometerlo con las narraciones y lo obligan a tomar distancia ante los distintos tiempos que en ellas se suceden.

Si toda estructuración compleja aumenta la sugestividad de la obra a que pertenece, en esta novela la elección ha resultado particularmente feliz ya que enriquece un mundo de sugerencias directamente vinculado a su estructura interna. Pero Cabrera Infante no se ha limitado a presentar a sus personajes y a verter su vida interior: ha querido incorporar a esto los supuestos productos de su actividad intelectual y sus reflexiones sobre su propio mundo de personajes y sobre la realidad. Es decir, parece haber tratado de lograr una novela *total* —pensamos concretamente en *Rayuela*— si convenimos en denominar así aquellas que tratan de superar toda restricción en cuanto a los ámbitos posibles de su contenido. Es así como por intermedio de Códac, el narrador con mayor vocación de cronista —"la única cosa por que siento un odio mortal es el olvido..." (pág. 287)—, el lector se encuentra, entre otras coas, con la única obra de Bustrófedon, una especie de *Antología apócrifa* de siete escritores cubanos, algunos de los cuales son censurados luego, en el relato de Silvestre, por su dependencia de escritores extranjeros, tan notable que los convertiría en simples traductores. Como una metáfora de esta idea se integra la versión castellana correcta de un posible relato en inglés y la caricatura de esa misma versión. Todo esto en un lenguaje lleno de juegos de palabras, interesantes como pirotecnia verbal pero que no convence para justificar, dentro de la dinámica de la obra, la admiración que Bustrófedon despierta y que como crítica literaria resulta inútil porque se limita a negar.

En ciertas partes de su novela Cabrera Infante propone innecesariamente al lector un juego adicional al implícito en toda obra literaria, olvidando así que la posibilidad de todo juego depende de la libre aceptación de las reglas comunes por parte de los jugadores y que el tedio debido a la reiteración puede convertirse en un poderoso motivo para abandonarlas.

MIGUEL ALBERTO GUÉRIN

JULIO CORTÁZAR: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires - México, siglo XXI Editores, 1967.

He aquí un libro ambicioso de incongruencia, cuyo carácter misceláneo no oculta un propósito metafísico de tal magnitud que escapa a toda posible formulación sistemática. Tal vez al título le falte otra vuelta de tuerca para convertirlo en "La vuelta al Julio en ochenta etcéteras", porque los mundos que lo pueblan —o que por él son poblados— no pasan de ser etcéteras de su autor. Y los etcéteras, por supuesto, pueden ser ochenta u ochocientos mil, pues el mundo en cuanto deja de ser uno se vuelve innumerable: es el mismísimo "pluriverso" como ha sido llamado en sustitución del obsoleto y apolilladísimo "universo". Lo

que me choca es que frente a la pluralidad de los mundos, habitados o por alquilar, permanezca la singularidad del *día* rodeable, circunnavegable, tan atenido a la intranquilizadora tranquilidad de los calendarios. Por qué no sustituirlo por Julio, o mejor todavía por Cortázar cuyo filoso significado puede hacer que el "individuo" que hay en él deje de serlo transformándose en picadillo psicológico, en "dividuo": el "dividuo" frente al "pluriverso" sería la moderna versión de un caos recuperado. Hacia él tiende, en una forma o en otra toda la literatura, y aún todo el arte contemporáneo, en forma no tan consciente, y casi siempre muchísimo menos amena que en este libro.

Julio Cortázar, uno de nuestros más cabales representantes en esa pléyade de sensacionales novelistas que la América Hispana se ha largado a producir de pronto, parece decidido en este libro a ejercitar su inteligencia literaria, no en la negación, pero sí en la burla de sí misma, produciendo el libro que lo sea en el menor grado posible en cuanto a empaque libresco, desaliñado, contradictorio, pródigo en tonalidades de "de profundis" y en cortes de manga al lector. Cuando éste acepta intervenir en el juego es para tropezarse de narices con un dramatismo insoslayable y una actualidad vertiginosa y cuando se acomoda a su ritmo profundo, se le quiebra con el papirotazo de una eficaz futileza. La cuestión es que nunca llegue a saber en cuál de los ochenta mundos se encuentra para que se deleite con la incertidumbre de su propio destino.

Es un ámbito en el que cada espejo es sospechoso de puerta y cada puerta posible espejo cerrado como un ojo con sueño. Un *divertimento* intranquilizador, con algo de Luna Park trascendente elaborado a base de erudiciones prolijas en la contraposición de sus elementos de mayor incoherencia posible. Nos encontraremos allí con Gardel y la antimateria, con Julio Verne y el jazz, con Macedonio Fernández y... No. Renuncio a relacionar lo que pueda parecer incongruente con Macedonio Fernández. Pero Cortázar es capaz de ello y a eso tiende este libro deliberadamente impar, que en manos menos hábiles resultaría insoportable pues con su abusiva antipedantería se corre el ininterrumpido riesgo de un exhibicionismo que, a la larga, puede resultar no menos pedantesco. Sólo la reconocida capacidad de invención de Cortázar puede librarlo de ello a duras penas. Su diversificada erudición asombrosa, y para el lector común casi siempre inverificable, se asemeja a la de Borges, y como él se permite el lujo de chancearse con ella.

En suma, un ejercicio en la cuerda floja, sin red protectora por debajo y con la conciencia bien desvelada de la pavorosa nada en que puede sumirse al menor descuido: ello da dignidad a sus piruetas y a los saltos que pueden llegar a ser verdaderamente mortales, pero que no le impiden arribar indemne al otro extremo de la maroma.

Pero este libro de Cortázar no es únicamente de Cortázar, pues no sería lo que es si le faltara lo que acaso ha influido, no poco en definitiva, para lograr un éxito editorial sin precedentes: su indumentaria editorial. La tiranía de los costos nos ha ido desacostumbrando a la dignidad formal de los libros hasta un punto que hace muy poco hubiera resultado increíble. Hoy puede hablarse de una proletarización deplorable de las ediciones cuyos ejemplares se limitan a servir de estricto —y muy momentáneo— sostén de un texto, renunciando por anticipado al logro de una validez propia. Este libro es una extraordinaria excepción a ese

respecto, pues aun dentro del decoro habitual de los editados por Siglo Veintiuno, sobresale no sólo por su belleza, sino por su inventiva. En este sentido otro Julio, Silva esta vez, es su autor. Autor de la diagramación, de numerosos diseños, de la selección y compaginación, tan llenas de significado, y en ocasiones superando al texto que acompañan, entreverando lo antiguo, y lo anticuado con lo moderno e incluso con el patetismo periodístico de lo inmediato, palpitan gracias a su esfuerzo las diversidades de los ochenta u ochocientos mil mundos y la falacia de la unidad del día.

Libro para el deleite manual, para el hojeo moroso que libera el parpadeo del entresueño aprisionado en la contraposición sapientísima de sus imágenes el de estos dos y muchos más Julios.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

MARIO ARREGUI: *El gato*. Cuento grabado en madera por Claudio Silveira Silva. Editado bajo la responsabilidad de Ariel Poloni Dabalá y Juan José Reyes. Durazno, Uruguay, 1967.

A partir de la maestría de Horacio Quiroga, y en los relatos camperos desde mucho antes, el Uruguay ha sido pródigo en excelentes narradores que prolongan en la lengua culta una larga tradición cuya raigambre popular ha de buscarse en fogones y boliches. El uruguayo es por temperamento locuaz y hábil en la dramatización de sus decires y por ello nada tiene de extraño que lo mejor de su literatura se encuentre en manos de sus cuentistas.

Mario Arregui figura entre los de las generaciones jóvenes que entran en la madurez ahora, y su capacidad narrativa se apoya en una directa experiencia de lo que nos cuenta. Es hombre culto y hombre de campo simultáneamente, lo que hace que la primera de esas condiciones tenga una extensión e intensidad vital no todo lo habituales que sería de esperar.

Su decir es ceñido, sobrio, de parca virilidad campesina, en el que nada falta pero sobre todo, donde nada sobra. Ajeno a toda preocupación folklórica, sus cuentos tienen la espontaneidad de lo auténticamente popular y al mismo tiempo el rigor expresivo de quien conoce sus clásicos y aprendió de ellos lo fundamental: el mantener oculta su sabiduría.

Este cuento, "El Gato", tiene calidad antológica por su méritos literarios y además podría servir al más exigente etnólogo que quisiera estudiar las supersticiones de la otra Banda con idéntica eficacia que si lo hubiese recogido directamente del mostrador de una pulpería a orillas del Yi.

Con ser tantos los valores literarios de este cuento, en el libro que tengo entre manos ellos se constriñen a ser el pretexto del mismo, pues se transfieren a otros valores plásticos en nada inferiores, provenientes de la labor de Claudio Silveira Silva, quien al ilustrarlo en forma insólita se tomó el trabajo de reescribir —al pie de la letra— todo el relato.

No es, por supuesto, la primera vez que un grabador ilustra la obra de un amigo, o del autor hacia quien siente afinidad y admiración. Pero aquí no es ese el caso, o mejor dicho, no se reduce a eso. Silveira Silva

no se ha limitado a "ilustrar" determinados pasajes del cuento, sino que al modo de los primeros precursores de la imprenta, antes de la ivennción de los tipos móviles, se grabó en madera, letra por letra, desde la portada al colofón, todas las planchas que sirvieron de originales para la grabación de este libro.

Por supuesto que sin proponerse la absurda empresa de sustituir a la imprenta imitando sus resultados, sino utilizando las propias letras en sus formas, tamaños y disposiciones como elementos compositivos de cada una de sus planchas, un poco al modo de los caligramas, pero sin caer en las ingenuidades figurativas de aquellas. La palabra gato no tiene por qué tratar de remedar puerilmente los contornos de un gato, pero sí puede ser utilizada para sugerir su huraña agresividad: el texto pasa así a ilustrarse a sí mismo, a tener simultánea validez plástica y literaria. El lector común se ve forzado a ir siguiendo el texto con la prolijidad del semianalfabeto que descifra su significado, pero en este caso, con el resultado feliz de obligarse a una compenetración más a fondo de su sentido. Entiéndase que esto no excluye la ilustración en sí misma, lo que hace es incluirla indiscerniblemente en el relato, trasformádola casi en ideograma al ubicarla en el insospechable límite medianero entre lo literario y lo plástico de perfecta licitud en este tipo de grabado. El trabajo artesanal de Silveira Silva corre parejo en mérito con su capacidad artística. Cada una de sus planchas ha sido concebida y ejecutada con una prolijidad compositiva que no elude la rudeza imprescindible para el relato de Mario Arregui. Lo que de magia negra, de primitiva superstición hay en él, ha sido utilizado fielmente en cada una de las planchas que desbordan de sugestión empavorecedora, la que subsistía hasta tal punto que desconociendo el idioma en que está escrito, quien lo hojee no puede dejar de advertirla. El relato, ha sido "traducido" al grabado y esto significa una labor ardua, que se podría considerar imposible "a priori", pero que este hermoso libro testimonia como hacedera.

Que el mismo haya sido realizado en la muy provinciana ciudad de Durazno, como resultado de una noble conjunción de amistades, no es la parte más desdeñable de sus méritos.

E. G. L.

NOE JITRIK: *La fisura mayor*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

Un lector que cierra por un momento el libro y piensa: "¡Cómo miente este escritor!", y vuelve ansioso a leer parece, sin duda, un lector irreal. En efecto, su propia realidad de lector la encuentra en función del grado de falsedad que nota en lo que lee; no, desde luego, en función de su propia e indudable actividad física (número de horas sentado, o acostado, con un libro ante los ojos), o cultural (loable y eventual perfeccionamiento de sí mismo). Resulta difícil saber qué es un lector "real" o "verdadero". Como la actividad de "leer" puede ser ejercitada con todo lo que está "escrito", se torna incluso difícil saber qué es exactamente "literatura". Pero si se acepta que leer, por ejemplo, la frase: "Compre arvejas" no es leer literatura, se termina por sospechar que entre literatura y verdad hay relaciones complicadas. Alguien falsifica: el escritor

como copiosa araña, o el lector como presa que sólo necesita cerrar el libro para huir. A veces un escritor impone al lector esta pregunta: "¿Me gusta que me mientan?". Dicho de otro modo: "¿Siento yo un placer al sospechar un misterio, o una falta de sinceridad, entre tanta circunstancia vulgar que me aporta el libro?".

Recordar estos conocidos interrogantes es lo primero que impone la lectura de los relatos reunidos por Noe Jitrik en *La fisura mayor*, pero no quizá porque el autor se haya propuesto imponerlo. No es tampoco que se haya dicho: "Terminemos con la maldita literatura", empresa acaso agobiante, pero después de todo sutil —digna de esfuerzo— si se trata de hacerlo por medio de la literatura misma. Noe Jitrik parece más allá, o más acá del problema, tal es la espontaneidad, o sinceridad, con que relata. Se diría que más bien hay en estas páginas, en general, un conversador, un hombre que habla con soltura en rueda de amigos que saben entenderlo. Pero, ¿qué se trata de entender? Noe Jitrik narra un accidente y, para destacar cuánto tiene de increíble, lo epiloga con la advertencia: "...pues todo porteño sabe bien cuando tiene que hacerse a un lado". El accidente resulta —sin querer— más creíble que la disparatada ley cuya transgresión lo subraya, pero la absurda importancia de la ley llega a su vez más lejos que la ocasión material. Absurdo que por su parte no prospera, pues a continuación, para describir a la víctima del accidente en el suelo, Noe Jitrik acuña que está "hecho un buda" ("El espejo"). Encomiable como sea el estilo directo, llano (por no hablar del estilo *coulant*, caro a los burgueses, según dijo Baudelaire), y encomiable como sea, en resumidas cuentas, la sinceridad, pueden llevar a la subjetividad pura, al reino de las primeras ideas que pasan por la cabeza por el simple hecho de que otras no pasaron antes. Los ejemplos citados los lleva el viento de lo ocurrente, lo casual, levedad que, con una excepción, se distribuye por todo el libro.

Un monólogo interior, cuando no da paso a los efluvios en los que él mismo consiste y con los que se identifica fatalmente —letra por letra en último extremo—, representa un conocido ejercicio literario, tanto menos insólito aún, a esta altura de los tiempos, si allí desfilan, con la importancia que les prestan sus respectivas cargas de certidumbre diaria, desde Fidel Castro hasta Picasso, pasando por el Old Parr ("Play boy"). La narración de un sueño deja de serlo cuando es expedida al nivel de lo coloquial por una "cama redonda" cuyo presumible éxtasis, pavor o estupor después no consta, ni en términos realistas ni oníricos ("La rectificación"). De los restantes relatos, uno es ajeno a esa reiteración del equívoco involuntario. No porque carezca de materias cotidianas, sino porque gracias precisamente a ellas amenaza al lector con numerosas insignificancias sospechosas, que insisten no como en la realidad sino como en un sueño, haciéndolo interesarse por el final, convenciéndolo de que éste llegará por obra de una necesidad indiscernible pero formidable y alarmante ("La fisura mayor").

LUIS JUSTO

MARGARITA AGUIRRE: *El residente*. Buenos Aires, Emecé, 1967.

En algún lugar de sus *Ideas sobre la novela* declara Ortega que de haberse propuesto una novela habría temblado. Esta confesión es bien comprensible. Quizá por entrañar el espejo de una vida de la cual somos todos en mayor o menor grado conocedores y jueces, tal vez por una libertad formal que agrava la responsabilidad de quien la emprende, la novela es un género tan difícil como ingrato. Ninguno requiere en grado igual el favor asiduo del ángel al que, en parte, todo artista encomienda su trabajo. Pues la novela es al menos tan azarosa como la existencia concreta en que se da. Lenta e intermitente, conoce la felicidad y el desaliento del artesano que la escribe y su germinación es una pasión. Y esta pena singular que el novelista conduce a lo largo de los días y los años, este intrincado proceso, en fin, cae inerme, en los minutos y las horas fugaces de un lector que busca encontrarse y no perdona que lo desatiendan: la novela se hace a fuego lento y el destinatario la despacha en juicio sumario. Escribir una novela es, pues, empresa heroica y ser novelista en cuerpo y alma algo nada común.

El primer rasgo positivo que descubro en *El residente* es la discreción. La autora parece empeñada en restarle a la novela todo elemento que no pertenezca estrictamente a la fábula. Renuncia a la erudición, a la sentencia, al descubrimiento psicológico. Esquiva, en fin, el exceso de "esprit". Lejos de alzar la voz, entra en puntillas en la escena novelística, como si no quisiera intervenir demasiado en su propio trabajo. Es un mérito. Aunque, también, un riesgo. Cito, otra vez, a Ortega: "Hay que aceptar las cosas como son. La novela no es un género ligero, ágil, alado". Según el filósofo español, la novela es, más bien, un género "tupido". No es función de la crítica analizar en otros lo que no hacen sino aquello que hacen y cómo lo hacen. En un medio en que abundan las novelas escritas sin los requisitos elementales de la puntuación y la sintaxis, desprovistas, por añadiduda, del menor sentido constructivo y, lo que es más grave, de interés, ¿cómo habríamos de reprocharle a Margarita Aguirre que esta novela fuera un poco como ella, es decir, ágil, leve, alada, cuando, pese a Ortega, y a esas cualidades etéreas, es capaz de interesarnos del principio al fin del relato?

Entre *El huésped* y *El residente* han pasado diez años. Basta compararlas para concluir que, al menos estilísticamente, aquel tiempo no transcurrió en vano. La escritura, que en el primer libro cede, quizá, en demasía a las exigencias de la descripción, se vuelve, aquí, precisamente, ligera, como si la novelalista hubiera puesto, a la vez, el cuidado de evitar en el lector más esfuerzo del necesario. No resisto a tomar dos ejemplos escogidos al azar y correspondientes a la una y a la otra novela. "Quiero ir por partes y dar primero una idea de mi aspecto exterior. Yo era alto, en extremo delgado y de piernas muy largas. De rostro muy afilado, mi mentón parecía un punto. Mis ojos fluctuaban entre un verde indeciso y un color café claro. Era blanco, de pelo castaño. Siempre oí decir que tenía cierto parecido con mi madre, lo que yo, naturalmente, no pude nunca asegurar". (*El huésped*). "Nelly se sujetaba el pelo a la nuca con los brazos en ángulo, extendida toda ella en el ancho escalón anterior a aquel que el río lamía con sus aguas turbias.

Guillermo no había querido tenderse. Sentado junto a ella, chapoteaba en el agua con sus pies descalzos, mientras, hacia atrás, sus brazos, como estacas delgadas y tensas, lo afirmaban al cemento duro de la escalera". (*El residente*).

El primer ejemplo nos muestra a una escritora principalmente abocada a la tarea de expresarse. Es un estilo lapidario (como quería Schopenhauer) y, valga la paradoja, *escrito*. La puntuación obedece a un modo que, apelando al arte, llamaríamos lineal y grabado. Un estilo, en fin, que recuerda el *stilus*, el punzón. El segundo descubre una escritura más suelta. Los períodos fluyen y la descripción es casi táctil. Ahora bien, ¿es esta escritura "mejor" que la primera? No sabría responder sino afirmando que ambas revelan a la vez, otra y la misma mano. Podría descubrirse en la segunda una mayor soltura. Pero no que la novelista haya puesto más rigor en la una que en la otra. El trabajo del artista es misterioso. De todos modos un estilo que parezca "a vuela pluma" supone la experiencia que notamos en el primer ejemplo.

Es probable que estos diferentes modos estilísticos obedezcan en parte a la muy diversa estructura y finalidad de la segunda novela. La escritora deja, ahora, de lado el tracto rectilíneo en que tiene lugar *El huésped* y opta por capítulos que señalan, aun en medio de la marcha sorda de la peripecia, la discontinuidad de la vida misma. En este sentido, cada "parte" propone un comienzo y, con él, un nuevo secreto. Ahora bien, no es fácil moverse en este círculo, quizá más audaz, más libre y responsable, que ofrece *El residente*. Para lograrlo era preciso no poner demasiada voluntad, mantener la distancia, canjear el exceso por el tacto. Margarita Aguirre lo consigue y lo alcanza porque es inteligente y sensible. Pero además porque sabe esperar y sabe escribir.

Aunque *El residente* puede leerse con independencia de *El huésped*, ambas novelas componen una sola historia inconclusa: la de Guillermo Plaza y el medio familiar en que transcurre su vida un poco al azar de los otros y de su propia existencia oscura. Flora, Lucila, Sara, aparecen también en este libro, si bien del modo distinto que les impone el nuevo enfoque narrativo a que nos refiriéramos. Aquí parecen resucitar, mientras la vida del protagonista comienza, en cambio, a afirmarse en avatares propios en los que la nueva figura del tío Lucas gravita de modo determinante. Este personaje, solitario y aventurero, es uno de los más acentuados por la novelista: suerte de clave que ilumina el destino del joven y lo construye en perspectiva. Guillermo Plaza atraviesa con él el camino de una existencia en cuyo damero le oponen su influjo viejas y nuevas vidas: entre éstas, Hortensia y Nelly, la segunda un primer amor, cuya "historia" —el más extenso de los capítulos— compone un pequeño cuadro maestro. Si hacemos abstracción del tío Lucas, cuyo carácter un si es no es legendario ocupa un rango singular los personajes de *El residente* integran una clase media sin pretensiones y no alcanzan otra naturaleza que la impuesta por una suerte de caída o insistencia en sí mismos: como si su principal ocupación consistiera en vivir a través del uno y del otro y sin que les falte el prestigio de la insania. Aunque se los ve de un modo remoto y como a través de un vidrio son humanos y presentes a fuerza de no hacer ruido y no puede negarse que corresponden a la novelista que los trazó y a su manera de urdir la fábula con el toque inefable del hada.

No sé si debemos enunciar como una segunda cualidad de Margarita Aguire la de sumirnos en una atmósfera que hace las veces del clima y obra el atractivo de un encanto peculiar, íntimamente ligado al destino de los personajes y al planteo de la acción, y, por lo tanto, auténtico. Pues, formalmente, esa atmósfera no parece sino aquella primera virtud de discreción, aquella voluntad de no tocar ni retocar demasiado ni la entidad ni la marcha de la fábula. También el estilo recto se relaciona con esta condición de la autora, tanto más relevante y ejemplar en un medio literario infestado por la antiliteratura.

¿Qué se debate en *El residente?* Me atrevo a responder que Guillermo Plaza —Guillermo Monje, apellido del verdadero padre según el testimonio del tío Lucas— encarna el problema del origen y la búsqueda nostálgica de un *lugar*. Desde *El huésped* sabemos que su propio nacimiento está envuelto en disimulos y tapujos y, desde *El residente*, en una incertidumbre "constitucional" que supera la brutal revelación del tío Lucas. Más que un bastardo, Guillermo Plaza-Monje es un paria. Paria singular que los otros se disputan o protegen: "huésped", precisamente, sobre una tierra en la que busca residencia. La escena, o, si se quiere, el *mundo*, de este origen, esta búsqueda, es, en un primer plano, la familia de Plaza-Monje: seres que componen el "limbo" en que se desenvuelve la primera época del héroe: algo así como un laberinto tejido por quienes lo rodean y del cual aquél quiere zafarse, convertirse, finalmente, en un ser libre. Esa ansia de libertad que es, a la vez, una necesidad de realidad, ya perseguida, en *El huésped*, a través del casi imaginario cura Martínez, ya encarnada, en esta novela, por Hortensia, por Nelly, y, en el último capítulo, por Fernando, informa el sentido de *El residente*.

En resumen, y, a primera vista, sin el "temblor" a que aludía Ortega, Margarita Aguirre ha obrado el milagro de una excelente novela: verdadero modelo de invención y buena técnica.

MARIO A. LANCELOTTI

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Profundo conocedor de la obra de Darío Enrique Anderson Imbert estudia, en enfoque diacrónico y a través de treintacinco capítulos, el itinerario vital y la historia literaria del autor de *Azul...*, a quien acompaña "en su carrera, paso a paso" (pág. 7). No hay por lo tanto capítulos dedicados a tocar temas especiales; estos se encontrarán a lo largo de todo el ensayo y a medida que afloren en la producción del nicaragüense. La imagen de un Darío diacrónico, tal como la presenta puntualmente Anderson, tiene la ventaja de mostrar la evolución de la personalidad y de la literatura del autor estudiado, pero esconde los distintos centros temáticos y no permite al crítico ahondar en ellos a través de un enfoque estilístico de conjunto. La *originalidad* de Darío se muestra no en el análisis estilístico, sino en el estudio de los contenidos e ideas darianos.

Con la erudición y sutil espíritu crítico que lo caracteriza, Anderson

examina primero las influencias de los movimientos europeos en Darío. Se estudian en seguida los distintos momentos de la vida y obra de Darío: Centroamérica con el comienzo de la formación intelectual del niño y adolescente, atento y a las corrientes literarias de su tiempo, volcándolas en una producción abundante, mimética y de circunstancia. El período chileno ajusta más las lecturas de Darío: se produce la reelaboración de la prosa artística de origen francés: "aprovechó técnicas extranjeras, pero mantuvo el genio lingüístico castellano" (pág. 33). En *Azul...* la novedad está en la prosa antes que en el verso porque "quizá estimara en sí mismo más al versificador que al prosista" (pág. 39). La razón por la cual este libro "asombró y deleitó tanto a los lectores de entonces" (pág. 40) reside en que éstos "recibieron una rica colección de recursos expresivos que, vistos todos juntos en una colección causaba asombro" (pág. 43). De vuelta en Centroamérica, y siempre imbuido de estética parnasiana, publica la segunda edición de *Azul...* (1890) con nuevas creaciones: "los mejores poemas de *Azul...* son estas adiciones" (pág. 48).

El período porteño se muestra a través de cuatro capítulos. Se advierte la importancia de Buenos Aires como el mayor centro cultural de América, donde Darío halla un clima adecuado para el desarrollo de su personalidad. Fruto de esta residencia son *Los Raros* y *Prosas profanas y Otros poemas*. El primero es un libro valioso porque levanta "un mapa en relieve de la cultura tal como la exploró entre 1893 y 1896" (pág. 68); por "los méritos de su prosa artística" (pág. 70); porque "gracias a sus juicios y citas podemos correlacionar estas páginas con los poemas coetáneos y hasta localizar algunas fuentes precisas" (pág. 70); y fundamentalmente porque está presente la teoría literaria de Darío. Para el análisis de *Prosas profanas* (1896) —lo mismo que para los poemarios restantes—, Anderson toma como base su trabajo publicado como introducción a la *Poesía* de Rubén Darío, editada por el Fondo de Cultura Económica de Méjico, en gran parte ampliada y profundizada. Afirma luego, con razón, que los poemas agregados en la segunda edición (París, 1901) "anuncian un arte más preocupado" (pág. 93), sobre todo "una actitud filosofante" (pág. 94), resuelta a través del epicurismo.

La residencia dariana en Europa se documenta en abundante prosa, revisada agudamente por el ensayista, y se acrisola en la gran obra poética *Cantos de vida y esperanza, los Cisnes y Otros poemas* (1905), cuyo título apunta no a "la esperanza psicológica sino a la esperanza teológica" (pág. 134), pues el tono imperante es más bien desesperado. Anderson examina los principales centros temáticos, su orientación, las implicancias y matices de los poemas más representativos. Distingue especialmente el carácter directo, fuerte y personal de las confesiones del Darío de *Cantos* frente al estetizante y estilizado de *Prosas*. Un puntual comentario temático del poema "Lo fatal" cierra lo referente a *Cantos*. Posteriormente Darío escribe dos obras significativas en prosa: *Opiniones* y *Parisiana*. La primera, cuyo material ha sido poco analizado, merece especial consideración pues Darío incluye entre los autores estudiados a Zola y a Gorki y "al alabarlos admite las limitaciones de una literatura pura, torremarfilesca, aristocrática" (pág. 149) y muestran la madurez de su pensamiento crítico. En el *Canto errante* —próximo poemario—, Darío es consciente de su propia movilidad, "escribía entre viaje y viaje" (pág. 158), de ahí cierta falta de unidad. Se advierte un manejo

mejor de la *Biblia*, y si bien sus creencias son las de siempre "ahora salen sin rebozo las de su iniciación en ciencias esotéricas" (pág. 162). En *Poema del otoño y Otros poemas* (1910) se nota también flojedad de conjunto, pues recoge composiciones de distintos momentos. Lo mejor de la colección, y un poema muy representativo de la personalidad dariana, es el inicial "Poema del otoño".

La novedad más importante que aporta el estudio de Anderson Imbert son los capítulos: "Sincretismo religioso", "El cuento fantástico" y "La prosa poética de los ensayos", donde se estudian aspectos poco vistos por la crítica y se sugieren ideas nuevas. En "Sincretismo religioso" se penetra en una veta muy poco explorada del pensamiento dariano: sus implicancias con las ciencias ocultas, la teosofía, la onniromancia, lo esotérico, etc. Rastrea testimonios que muestran la preocupación del nicaragüense por estos temas y sus conflictos con la religión católica. Y si esta última funciona como eje de sus creencias "no fue —ni en los ritos ni en la moral— católico practicante" (pág. 197). "Practicaba, en cambio, una especie de sincretismo religioso que fundía, refundía y confundía fragmentos de la teología católica con cosmogonías orientales" [—] (pág. 198). El método del libro impide tratar el tema *in extenso*, y consciente de su amplitud, el autor sólo lo penetra en sus aspectos generales, pero propone numerosas sugerencias para investigaciones parciales. Ahora bien, como advierte luego Anderson con nitidez, las inquietudes de Darío por lo misterioso responden a una "atmósfera de época" (pág. 207) y el sincretismo religioso en la mayoría de los casos "era sospechosamente estetizante" (id.). El capítulo "El cuento fantástico" constituye un utilísimo estudio sobre el tema. Define esa forma narrativa como la que "rechaza la realidad empírica para poner en su lugar la imagen de una realidad liberada de las leyes de la naturaleza física y de la psicología humana" (pág. 221). Expone las implicancias estructurales de esta temática en numerosos cuentos, y analiza las resonancias de las ideas ocultistas y de la personalidad nerviosa, fácilmente sugestionable, que se trasunta en esta forma narrativa. En "La prosa poética de los ensayos" muestra que en esta forma de expresión literaria predomina no la prosa elocuente o la discursiva, sino la artística. Esto se traduce en procedimientos semejantes a los de los cuentos: "movimientos para crear un mundo fuera del mundo" (pág. 247). En Darío "sus ensayos —como sus poesías, como sus cuentos— eran otro modo de expresarse" (id.). Los capítulos finales abordan los libros autobiográficos y analizan *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). El "Canto a la Argentina", no obstante tener pasajes felices, "dibujó en el aire palacios y paisajes no argentinos" (pág. 266).

Cierra el libro el capítulo "Término", en donde a través de densas nueve páginas, el autor nos da su valoración de Darío. Lo muestra, con acierto, como un escritor al cual "nada de lo literario le fue ajeno" (pág. 275), lo que confirma la expresión dariana: "No soy más que un hombre de arte". Se apoyaba poco en la sociedad ante la cual asumía una doble postura: la "respetable" y la de "bohemio". Hombre de muchas lecturas pero "erudito, no; ni siquiera un estudioso" (id.), pero "su asimilación no era mecánica" (id.), "asimilaba y creaba" (id.). Para Anderson "Darío es nuestro máximo representante" (pág. 180) y aquel que logró escapar a un exceso de "regionalismo". Retomando conceptos

de Pedro Henríquez Ureña, relativos a la versificación, concluye Anderson, señalando que Darío dejó distinta la métrica que encontró, por eso puede hablarse de un "antes" y un "después" de Darío.

El trabajo del profesor Enrique Anderson Imbert es un valioso aporte a los estudios darianos, por su seriedad, erudición, sensibilidad crítica y un manejo constante y directo de los textos.

ENRIQUE FRANCISCO LONNÉ

MARTA TRABA: *Los laberintos insolados*. Barcelona, Seix Barral, 1967.

Marta Traba vive desde 1956 en Colombia. Precisamente en las afueras de una ciudad colombiana, Cartagena, vive Ulises Blanco, el protagonista de *Los laberintos insolados*. Un hombre cuya vida está ordenada en la simultaneidad de un presente opaco e intrascendente y de un pasado tan actual que se ha transformado en la clave de lo cotidiano.

Su casa es su universo, un mundo donde corren aires de eternidad. La seguridad y la anulación del tiempo y del cambio sólo se ratifican, aquí, en el ceremonial pomposo y mágico de los objetos ricos, del misterioso boato exclusivo. Por eso, Ulises Blanco los ama. Pero los ama con la misma docilidad desmayada con que ejecuta cada acto de su vida. Él es sobre todo un espectador, tanto de sus azares personales como del desgaste lento de los terciopelos y los daguerrotipos, y los demás —su madre, su mujer, su hijo, los criados— se le vuelven también objetos en el conjunto de las cosas diarias.

Para contar su aventura se ha elaborado una estructura novelesca clásica. Es un relato que se desarrolla linealmente en el tiempo y que avanza capítulo tras capítulo con empeñosa seguridad.

De algún modo, como en la historia de Odiseo, alguien se lanza a un viaje cuyas posibles peripecias desconoce totalmente. Pero, por cierto, las conexiones con la epopeya clásica se limitan a la coincidencia un tanto risueña de nombres, y a las alusiones en los títulos casi inquietantes de tres capítulos: Circe (II), Penélope (V), Itaca (VII).

La única relación auténtica entre el legendario Ulises y éste está determinada por la oposición y el contraste. Bajo el pórtico falsamente griego de su casa colombiana, Blanco es la antítesis del héroe.

Claramente se advierte al lector que lo que se expone es una anécdota corriente, un cuento trivial sobre seres triviales. Pero tan excepcional resulta su protagonista, tan inevitablemente vago, que termina por diluirse en la gratuidad misma de sus actos, a pesar de fugaces deseos de liberación y de contactos mínimos con alguna realidad reveladora.

Los seres de Marta Traba están sumergidos en la rutina —Ulises, su madre, la tía Zilia, Elena—, o en el pasado, que es una forma consagrada de la rutina. Trizzie y Laura son elementos catalizadores, una porque posee una difusa capacidad de crear, o al menos, de "reinventar"; otra porque actúa, aunque sólo sea para empobrecer aún más el escenario y el diagrama de las relaciones hogareñas.

Es difícil asumir los conflictos psicológicos de estos personajes, como es difícil creer en ellos. No porque sean contradictorios, sino porque pare-

cen imágenes planas de sí mismos, esbozos constantemente interrumpidos, reflejos dudosos de algo impreciso. No se imponen en tanto carecen de dimensiones, de fuerza, de interés, casi de vida propia.

La imagen del laberinto, grata a los occidentales y quizás especialmente rica para la conciencia moderna por la ambigüedad de sus múltiples connotaciones, ilustre en la literatura, reaparece también con Marta Traba. Un laberinto es el mundo de Ulises Blanco, el jardín lleno de sol y la casa, la sutil geometría de los muebles innumerables, la recurrencia constante del tiempo, la repetición enfermiza de los actos y de los seres en sus actos. Es el esquema de ciclos infinitos que repite una memoria colmada de hechos. Un laberinto es igualmente el bar L, con sus corredores oscuros y malolientes. Y aun el dibujo total del relato, cuyo final es de alguna manera un comienzo, evoca una figura circular.

Aproximadamente en la mitad de la novela, se cuenta la búsqueda de John Fitzgerald, o de Trizzie a través de John Fitzgerald, verdadero 'acto' en que por una vez el personaje central se compromete. Sólo este capítulo (el IV), en cuanto totalidad, nos permite apreciar la habilidad narrativa de la autora. Algunos párrafos más, dispersos en el texto, se le pueden reunir.

El comienzo recoge la imagen de una niña que patina en Rockefeller Center, impasible en el ritmo firme de sus movimientos. Desde allí hasta el final, la *Partitura para saxofón* incorpora un dinamismo sostenido, apoyado en la marcación constante del tiempo y en la sucesión agitada de estados emocionales del protagonista; en el contraste y en la acumulación. La katábasis en busca del negro es el apogeo del vértigo. Cuadros breves del bar L, la textura compleja de los cuerpos unidos en el baile, los músicos en el mundo lejano de la tarima, las voces del saxofón, la repentina, intranquilizadora quietud de los corredores sucios, la lucha en el cuarto, se enlazan en una sucesión vigorosa.

Manos, piernas, miradas, sorprendidas con enfoques parciales en la vivacidad de un gesto, recuerdan la técnica fotográfica o el lenguaje visual del cinematógrafo.

Además, *Partitura para saxofón* tiene una autonomía peculiar dentro de la novela, que se prolonga en el estilo. Es quizás el capítulo mejor escrito y seguramente el único en que no aparecen frases forzadas o diálogos débiles.

Entre esos diálogos, precisamente, el más penoso es la "conversación a cuatro" del segundo capítulo. Técnicamente, su pretendida naturalidad y el entrelazamiento de respuestas resultan bastante ingenuos, pero aún menos hábiles son algunas acotaciones del narrador (en las páginas 44 y 46, por ejemplo).

En cuanto al recurso final (C. VIII, pág. 164), que da voz al protagonista, parece innecesario y aun pueril. Desde todo comienzo hay sólo *un* nivel de experiencia, *una* iluminación de la acción que proviene justamente de aquél.

De manera que el relato en primera persona ni enriquece la economía narrativa ni perfecicona la descripción del personaje. No logra tampoco dar la tensión dramática de que carece el texto desde el principio.

La morosidad y el deleite en las enumeraciones de objetos precisos, en cambio, son instrumentos precisos para la creación del clima agobiante de las primeras páginas.

La obra evoca un esfuerzo perceptible canalizado en el lenguaje, una utilización sabia de algunos recursos verbales. Pero la autora otorga a todos los personajes una palabra uniforme, idéntica. La falta de flexibilidad de esa lengua la hace parecer impuesta, esencialmente ajena a ellos. Igualmente ajeno, gratuito casi se manifiesta el planteo total de la novela.

TERESA ORECCHIA

GUILLERMO DE TORRE: *Apollinaire y las Teorías del Cubismo.* Barcelona, Edhasa, 1967.

La nutrida producción de Guillermo de Torre durante los últimos años —*El fiel de la balanza* y *Escalas en la América hispánica* (1961), *La aventura estética de nuestra edad* y *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo* (1962), *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (1963), *La difícil universalidad española* (1956) y *Al pie de las letras* (1967)— comprende, además, algunas reediciones que hay que señalar especialmente por haber sido objeto de una escrupulosa *mise au point* que implica no sólo una puesta al día informativa, sino una revisión y reactualización del juicio crítico —tal el caso de *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965)— o bien porque —como este meduloso ensayo sobre Apollinaire— da motivo a fecundas reflexiones sobre el espíritu general del modernismo. Es necesario destacar esta asombrosa fecundidad de Guillermo de Torre por lo que ella significa como labor crítica, por su variedad y por el sentido de unidad que reviste toda ella, lo que supone una rigurosa autocrítica. Esa ingente y depurada tarea ubica hoy a este autor en un lugar destacado indiscutible, como crítico de las letras hispanoamericanas en sus expresiones de avanzada y, paralelamente, de esos movimientos en el campo de las artes plásticas.

El trabajo sobre Apollinaire, escrito y publicado veinte años atrás y reeditado ahora con algunos retoques y agregados, hacía falta para sopesar lo que en la vertiginosa carrera de los "ismos" (plásticos y literarios) hay de serio y de baladí, de fertilizante de la producción artística o bien de estéril, negativo, híbrido y falaz. El autor de este ensayo ha *vivido* esos movimientos y si bien hay un simpático dejo de añoranza juvenil en estas páginas, su mayor interés estriba en la forma como se ponen en evidencia —y se justifican históricamente— las motivaciones renovadoras que hoy podemos apreciar en qué medida han enriquecido —con altibajos inevitables— el arte contemporáneo. Sobre todo en plástica. De este sustancial ensayo sacamos en conclusión que el cubismo ha sido uno de los "ismos" capitales (si no el fundamental) con premisas estéticas que hoy parecen irreversibles. En la parte biográfica inicial, Guillermo de Torre nos presenta a Apollinaire como el personaje central, animador múltiple de aquellos planteos, tanto a través de su creación poética como teatral, así como su producción literaria, crítica y teórica, y en el campo de la plástica con sus famosos *Calligrammes*. Ninguna de las facetas concomitantes escapó a su inquietud renovadora, destacándose como creador por su originalidad y audacia. "Apollinaire —dice de Torre— merced a sus grandezas, tanto como por sus limitacio-

nes, es la figura cardinal de su tiempo". Rechaza la expresión "aire de farsa" que le aplicara Jean Cassou al señalar "el origen de las modas intelectuales de aquel tiempo". Esto supondría que Apollinaire fue un gran bromista, opinión por cierto muy generalizada en el que de Torre llama "público grueso". "El elemento de farsa —dice—, si es que existe, está sólo en el exterior: pirueta y redoble de platillos. La vedadera procesión va por dentro y es perfectamente seria". El autor considera a Apollinaire "antes que nada, un precursor, con toda la grandeza y las limitaciones que esta condición supone". Y agrega: "todo precursor tiene algo de grandioso, pero otro tanto de inacabado o trunco. Situado entre dos épocas, entre aquella con la cual rompe y la otra que anuncia, su espíritu adquiere la significación de una bisagra donde se gozna el perfil de dos vertientes". Así, en pocas líneas, está gráficamente descripta la semblanza de Apollinaire y su exacta significación en la revolución del arte contemporáneo a través, principalmente, del movimiento cubista. Movimiento cuyas raíces estéticas expone Guillermo de Torre en acabada síntesis, siendo éste el propósito fundamental de su ensayo. "Quisiera —nos dice— contribuir a esclarecer desde dentro, como nunca se ha hecho, los orígenes y las motivaciones profundas del arte cubista". Y por cierto que llena cumplidamente su cometido en páginas que, por su frescura —y seguramente por haber sido escritas *desde dentro*—, perduran y quedarán como definitivas.

En cuanto a la personalidad de Apollinaire, prescindiendo de lo meramente anecdótico —como su extraña exaltación belicista al incorporarse como voluntario y ser herido por una metralla en la guerra de trincheras del 14—, está perfilada como la de un *precursor*, según ya lo vimos. Pero de Torre la complementa al analizar el libro fundamental de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, que provocara tantos juicios encontrados. Sostiene de Torre que la tesis de Ortega se aclararía traduciéndola "por desrealización o antirrealismo". Sólo la música y la arquitectura pueden considerarse, en sí, artes *deshumanizadas*, por su carencia total de antropomorfismo. La observación es atinada, aunque daría pie a largas discusiones aceptar que la música, como expresión espiritual del hombre, como idioma universal del espíritu humano, y aun la arquitectura, como "máquina de vivir", no son las artes más apegadas a lo humano en sus dos extremos: lo espiritual y lo práctico. Este tópico lleva a Guillermo de Torre a exaltar el *purismo* literario y plástico —deshumanizante, según Ortega—; y como corolario —en el último capítulo, "Vindicación de lo literario"— clasifica a Apollinaire como "literato puro". "Apollinaire —anota— representa con plenitud quizá el último ejemplo grandioso de literato puro, de artistas sin hibrideces. Es decir, de un espíritu literario hasta la médula, para quien el arte contaba por encima de todo y con exclusividad victoriosa". Esta vindicación del purismo literario, con carácter exclusivo, adquiere tono polémico frente a la tendencia actual "a desvalorizar al literato, dando sobreestimación a cierta mixtura de escritor que se aplica a zonas extraliterarias, y que van desde el filosofismo al sociologismo", hibridismo vituperable en cuanto incuba una "*antiliteratura* taimada que urge denunciar". Guillermo de Torre estudia el problema a fondo y su gran mérito es plantearlo en sus últimas consecuencias. Sus observaciones son oportunas y, por cierto, están lejos de perder actualidad, pero no alejan todos los interrogantes.

Cabría, por ejemplo, preguntarse si ese *purismo literario* que vivió Apollinaire, ajeno a las inquietudes de su época o viéndolas del reverso a fuerza de malabarismos —como sería su euforia belicista que el propio de Torre no se explica— no nos presenta a un espécimen casi inhumano, a un humanismo no integral o mutilado, y en este caso la *deshumanizacin* de Ortega cobra auténtica significación.

Como todo ensayo enjundioso, este de Guillermo de Torre está preñado de sugerencias especulativas que, lejos de haber perdido vigencia, resultan cada día más acuciantes.

ALFREDO E. ROLAND

ALDO PELLEGRINI: *Panorama de la pintura argentina contemporánea.* Buenos Aires, Paidós, 1967.

"¿Qué puede dejar de positivo una crónica histórica en torno al tiempo presente? Si alguna consecuencia deja, ha de ser una apasionada definición de sentido".

Entre quienes practican la desmedrada crítica de las artes visuales en nuestro país, Aldo Pellegrini merece lugar y consideración aparte; la frase citada refleja la actitud que su autor adopta tanto en este libro como en la actividad diaria. Sin embargo, Pellegrini, apasionado, no resulta arbitrario; a su modo y en la medida en que su temperamento lo permite, es lúcidamente objetivo. No se atisban en él intenciones de lucro cultural ni maniobras de política preventiva. No se adhiere a su generación por ser la suya, ni incurre en el elogio universal a los jóvenes como un seguro al que conviene suscribir. Vehemente y con su pizca de ira atrabiliaria, está entre los muy pocos que suscitan respeto por su juicio cabal y su indiscutible independencia. Sin perjuicio, además, del ánimo abierto con que acoge los estímulos más variados, se esfuerza por dar a conocer los valores que descubre, y trata de ceñir su juicio exclusivamente a los méritos de las piezas juzgadas, puestas de lado ideas e ideologías.

Cuando se lee *Panorama de la pintura argentina contemporánea* se verifican todas y cada una de tales características: la ausencia de prejuicios, el anhelo de objetividad y la pasión, componentes que casi siempre se traducen en balances equilibrados. No siempre. A veces la generosidad que acoge y posterga el juicio quiebra la proporción de uno que otro planteo. O a veces lo hace la vehemencia del impulso. Para dar un ejemplo, cuando califica de decoración *Los tres músicos* de *Pettoruti*, no mide con la misma vara que emplea al medir a los artistas geométricos actuales. Cuando se desmanda y escribe de quienes emplean el término *superrealismo* que "Lo que se puede asegurar es que todos los que usan esa designación hoy, son enemigos del 'surrealismo', y demuestran su afán destructor tratando en primer término de suprimir su designación específica", se le va la mano en lo que podría no pasar de ser una simple preferencia idiomática.

Con todo, más allá del temperamento está la justicia esencial de su conducta como crítico; la "apasionada definición de sentido" no quita que la mesura y la ponderación dominen el libro; casos que puedan

compararse con los señalados no se advierten, y casi seguramente no existen. Lo que se da, y no podría ser menos, es la elección propia del gusto personal: toda obra es una antología, y ésta no escapa a la regla. Hay presencias y ausencias que podrían discutirse. Por ejemplo, está Jorge Larco, pero falta Lorenzo Gigli. Sin embargo, casi nadie que tenga un algo de importancia podrá quejarse de no figurar en las nóminas incluidas.

¿Qué se puede pedir en una obra de crítica? Que sea idónea; lo es. Que no tuerza la realidad deliberadamente; no lo hace. Que ofrezca criterios de juicio; la introducción y los cuatro capítulos del texto, que alcanzan apenas ciento cuarenta y cuatro páginas, llegan sin vacilaciones a sus distintas metas, en todos los casos precedidas por tomas de posición claras y firmes. Cuando Pellegrini hace su planteo introductorio, se une al conjunto de críticos locales que señalara la importancia de nuestro momento actual, pero no se olvida de añadir lo que pocas veces se recuerda, es decir, que si bien hemos llegado a una buena altura "todavía no exportamos principios rectores". Cuando habla del *pop art* aclara que aunque "su influencia se ha hecho sentir en algunos creadores de objetos", su difusión "no ha alcanzado en la Argentina una fuerza ni siquiera proporcional a la de los Estados Unidos". Cada vez, pues, las cosas quedan en sus sitios. Y con ello podría proseguirse detallando lo que en esta obra significa apasionamiento, tal vez un exagerado sinónimo de independencia. Vale la pena leer de Victorica que "Es uno de los artistas excesivamente supervalorados por la crítica local". O del casi olvidado hoy Emilio Centurión que "realiza una pintura severa de excetente factura". Dar y quitar es la labor del crítico.

El libro se inicia con una decena de páginas de introducción general que constituyen el resumen anticipado de la obra a modo de obertura. Todos los temas de importancia están allí dados dentro de sus grandes líneas. Los motivos-guías de la primera, segunda y tercera vanguardias (la del 20 al 30, la de 1944 en adelante y la de 1959 hasta hoy) se anticipan con nitidez. Los capítulos que siguen, *I. — Las primeras manifestaciones de vanguardia, II. — El período de la abstracción, III. — Las últimas tendencias y IV. — Otros planteos de la pintura argentina*, expanden armoniosamente el planteo inicial. El número infrecuente de ilustraciones a toda página en nuestras ediciones de bolsillo, sesenta y cuatro, fuera de texto, enriquece la información de este libro, que es, en resumen, una excelente guía de la situación actual de nuestra pintura, pero donde abundan las opiniones, juicios y actitudes que la trascienden.

BASILIO URIBE

ROBERT BOSC: *Le tiers-monde dans la politique internationale*. París, Collection Tiers Monde et Développment, Editions Aubier-Montaigne, 1968.

En la introducción de este libro de difusión de los problemas relacionados con los países del ya tantas veces mentado tercer mundo, nos enteramos del origen de ese vocablo, creado para denominar a los continentes

y estados que estuvieron bajo la dependencia ecónomica y política de Europa o de Estados Unidos, y puesto en boga según parece por Alfred Sauvy a raíz de una alusión hecha en un discurso muy conocido de Sièyes dirigido a los Estados Generales en 1789.

Bosc alinea las revoluciones del Tercer Mundo en la continuidad histórica de las precedentes en el mundo occidental, que tuvieron su inicio en la lucha por la libertad y la igualdad. O sea que en su raíz estas luchas no tuvieron ninguna inspiración nacionalista o socialista y es sólo a partir del subdesarrollo posterior y de la pobreza cuando toma conciencia la reinvidicación revolucionaria de la distribución de la riqueza, en nombre de la justicia y la fraternidad. Sobre todo, dice Bosc, porque esta riqueza está fundada largamente sobre la explotación de los países colonizados.

En sucesivos capítulos menciona las relaciones coloniales de algunos de esos países hasta la obtención de su independencia, y señala la aparición de la ONU como un organismo similar a un espejo donde se reflejaran las corrientes que atraviesan el campo político internacional y su importancia para el sistema de relaciones internacionales al permitir el acceso a la independencia de los jóvenes estados. En este organismo es factible observar lo que Bosc llama el fenómeno de "democratización universal", proceso que conduce a las clases en desventaja con las sociedades industriales de Occidente a reclamar la igualdad y la participación en el poder, presionando a su vez por justos salarios en cambio de sus productos y su trabajo, o por la alfabetización y educación, condición esencial para su emancipación.

Si bien Bosc analiza la revolución de América Latina por su independencia un tanto esquemáticamente, haciendo de ella una revolución liberal "copiada de Europa", y a la cual se encuentra, un siglo y medio después, automáticamente (desconociendo todos los factores sociales y político-económicos transcurridos en ese lapso) en una situación típicamente "tercer mundo", reconoce luego que es imposible relacionarla sentimentalmente o por sus aspiraciones con la de los pueblos de África y Asia. Pero esta diferencia parece ser "porque su emancipación del yugo colonial está demasiado lejos". ¿Tal vez Bosc piensa que los intereses en juego en África y Asia son de puro tipo *nacional* e *independiente?*... Así nos define sujetos a Estados Unidos sin poder compartir tanto la revolución del mundo occidental "industrializado" como la del tercer mundo subdesarrollado. Esto nos obliga a meditar si el autor no nos fuerza de este modo a optar por la ciudadanía estadounidense a falta de otra alternativa. Lo que parece más incongruente es que él mismo nos señala que la posición de América Latina es similar a la de China popular. Creo que son demasiado claras las diferencias —no sólo por situación ideológica, sino también económica, social geográfica, humana o política— para analizarlas detalladamente aquí. De donde resulta que China no es socialista ni pertenece al Tercer Mundo por la misma razón que América Latina no es liberal ni alineada entre los países del "tiers-monde". Una forma de no-ser por reducción al absurdo.

Más adelante Bosc interpreta el comportamiento internacional de los jóvenes estados con respecto a Estados Unidos y la Unión Soviética y llega a la conclusión de que, en general, tratan de evitar formar parte de la política extranjera de uno y otro bloque. Sacan partido de la guerra fría, dice, jugando un juego político hábil, siempre eficaz, considerado su

poder económico y militar real. Es justamente en la ONU donde dan la impresión de constituir un bloque unido y donde su voto tiene peso.

Contradictoriamente a lo expuesto capítulos antes, dice Bosc que a pesar de los factores ideológicos, históricos, geográficos, etc. que separan a estos países, puede señalarse una intención entre ellos de trazar una tipología aproximativa a su comportamiento internacional, agrupándose aquellos donde la orientación socialista predomina (Cuba, Guinea, Nord-Vietnam), aquellos donde la clase dirigente se siente más cercana al mundo liberal y sus estructuras "occidentalistas" se mantienen (Irán, México, Chile), y por último, aquellos donde existe un tipo de "socialismo nacionalista" (Egipto, Camboya, Birmania). Según Bosc, esta "coexistencia" ha contribuido mejor que ninguna otra revolución a asegurar las nuevas reglas de un derecho internacional destinado a mantener los mejores niveles de convivencia.

Un ejemplo de esta suerte de relaciones mutuas entre los estados del Tercer Mundo es el dado por Bosc de la reunión de jefes de estado en Punta del Este en abril de 1967, pues aunque —según manifiesta— el proyecto de la creación de un mercado común latinoamericano será probablemente muy difícil de realizar, tendrá, como primer resultado, el forzar a los gobiernos a buscar en conjunto un nuevo tipo de relaciones.

Pero el derecho clásico internacional, que es un derecho de la coexistencia, subsiste y es esencialmente conservador. Bosc observa que fuera de estas relaciones tradicionales existen otras interestatales que apelan hoy a un nuevo derecho. Quiere decir que entre Gran Bretaña y Kenya, por ejemplo, existen conflictos de intereses que no pueden resolverse como conflictos de poder entre Francia e Inglaterra o Alemania o entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. La importancia del Tercer Mundo obliga a revisar esta concepción monista del derecho internacional para dejar entrever otra pluralista. La cual estaría marcada por el derecho de la cooperación, en el cual no puede haber lugar para la coerción.

No por eso se debe sucumbir —agrega Bosc en este capítulo, tal vez el más interesante por sus juicios— a la ilusión de que esta organización de la "función" de la sociedad internacional en su desarrollo económico y educacional, suprimirá las causas de los conflictos entre los estados. El derecho de coexistencia siempre subsistirá. Igualmente la supresión de las clases sociales, en la hipótesis comunista, no suprime tampoco los antagonismos y los conflictos de poder como lo prueba abundantemente la evolución de los estados marxistas-leninistas.

La "democratización universal" en su última etapa tendrá que realizarse por una integración más racional donde el instrumento privilegiado no será el mercado libre sino la planificación. Con esto quiere significar el autor que la "democratización" se conseguirá por un desarrollo armonioso producido por una decisión conjunta de todos los estados. La experiencia política en América latina, cree Bosc, tiende a lograr una toma de conciencia de este "poder nuevo", afirmado, dice, por las experiencias de Chile (demócrata-cristiana), Cuba (socalista-comunista), México, etc., donde cada país toma en sus manos la resolución de sus problemas con métodos propios.

De África da ejemplos de esta iniciativa con el socialismo de corte "africano", representado por los gobiernos de Tom Mboya en Kenya y Julius Nyerere en Tanzania. Para éstos el socialismo africano debe apo-

yarse sobre la noción de "ujamaa", término swahili que significa fraternidad. O sea el espíritu comunitario tradicional imperante en las aldeas: hospitalidad, trabajo, distribución de los bienes.

Como conclusión, Robert Bosc señala que hasta ahora la sociedad humana era una abstracción y que a partir de la revolución del Tercer Mundo, que obliga a las potencias a reconocer como a personas y como a sus iguales a aquellos que antes eran tratados como objetos, la sociedad es una realidad histórica concreta que necesita organizarse. La coexistencia, de buen o mal grado, invita a la fraternización. Esto, si bien no pone fin a las rivalidades, conduce a un fenómeno nuevo que es la desmistificación del poder.

En conjunto el libro de Bosc no agrega mayores elementos al aporte para la historia del Tercer Mundo pero hay en él una intención loable de fundar una sociedad donde los países, subdesarrollados o no, tengan una relación universalmente justa y de "fraternidad". Su idea de un nuevo derecho internacional y el estudio de la "democratización" (hecho en otro nivel por Karl Mannheim) de los pueblos, es una fuente para acometer la organización real de la sociedad incorporando las zonas y pueblos atrasados a una mejor adecuación y distribución de los recursos. La política mundial encara ahora el problema de una integración caótica y lenta o una desintegración total y rápida.

Lo más importante del libro de Bosc, a pesar de sus errores o lugares comunes, es lo aclarado con respecto al alcance del *poder* en la administración del "derecho" internacional y que convierte sus últimas líneas en casi un alegato: "Los mejores analistas de la sociedad internacional contemporánea —dice Bosc—, sociólogos, juristas, historiadores —en la Unión Soviética como en los Estados Unidos—, denuncian hoy la teoría monista del "poder como único objeto de la ciencia política" *(power-model)*, que es desde hace mucho tiempo la base de la doctrina llamada del realismo político. El *power-model* ha servido y puede servir aún para explicar los tratados importantes del sistema internacional, en los casos donde la guerra es todavía "aceptable", como un medio de obtener los pronósitos nacionales."

RAÚL VERA OCAMPO

DOS POETAS

No es posible partir de preconceptos para hablar de un poema de Juan Luis Morabes.[1] No es posible reducir a fórmula, a seco esquema una unidad como esta:

La cabalgata hacia el reino.
La muerte desova
en los alegres banderines desflecados.

donde música y sentido se trasvasan hasta la identidad, constituyen esa "prolongada vacilación" que era, para Paul Valéry, el hecho poético. Tras varias lecturas y, preciso es confesarlo, otros tantos fracasos, resumimos así nuestra sensación primera: cada poema de Morabes cumple la función de una sola palabra expresiva, con sus largas resonancias, con su aventura irrepetible a través del tiempo y del espacio:

Recorro cruelmente
mis bellos palacios estucados.
El río peina el pajonal.

Tomando en préstamo dos conocidos términos saussurianos, podríamos decir que cada uno de estos poemas hace las veces de una verdadera *parole* cuya *langue* subyacente debemos tratar de reconstruir.

Morabes es un poeta de los tiempos superpuestos. Un verdadero artista del *collage* en el tiempo. No abjura del pasado: toma de él lo que vive, así sea bajo formas poco perceptibles. Nos enseña lo vano y lo convencional de toda limitación:

Me persiguió hasta aquí
el olor del cuero en el puerto
y el juego de las tablillas
de los capitanes fenicios
desembarcados casi a medianoche.

Limpié el vino y bebí entornando
los ojos azules a causa
de los jacintos en el patio.

Acerca entre sí diferentes universos, y el resultado no es una suma, sino un nuevo universo desligado, autónomo, anterior a su propia significa-

1 **El viaje**, Carmina, 1960.

ción. Como estructura arbitraria, este universo no alude necesariamente a un "objeto" reconocible: está ahí para ser explorado, identificado si se quiere. Pero esa tarea corresponde, naturalmente, al que lee. El creador se esfuma, abandona al otro a su suerte, no se le impone para indicarle lo que tiene que pensar.

Llamamos a Morabes poeta de tiempos superpuestos. Podemos agregar que esta superposición se da por un verdadero "salto", un acercamiento brusco entre los términos elegidos:

> Los pájaros
> y el laurel de Corinto.
> Recordamos para olvidar.

En este caso, ni los pájaros y el laurel de Corinto pertenecen totalmente al pasado a que aluden, ni la sentencia última se inserta en algún momento definido de nuestra división convencional. Dos extremos se han unido para formar de sí un nuevo elemento: este poema, sólo él. Y aquí se revela claramente cómo el poeta organiza los suburbios de un gran silencio central. Hay, sí, un gran silencio dentro de estos poemas; una zona que las palabras bordean, sin caer jamás en ella. Tal silencio sea, quizá, el verdadero poema, y no sus palabras, así como un círculo oscuro hace más blanco a lo blanco, por contraposición:

> Vi hondo esta Primavera.
> Los patos, tristemente inclinados,
> cavan el agua rizada y el cielo.

Estas estructuras de tres líneas, que Morabes tituló "Iluminaciones" y en las que hoy continúa trabajando con perfección creciente, tienen un carácter definido, que la memoria tiende a identificar con ese género ignoto del *haiku* japonés. Pero éste es un equívoco que merece aclararse: nuestra lengua no permite reproducir, siquiera aproximadamente, lo que *parece ser* un *haiku*. Más bien los llamaríamos fragmentos cristalizados de un largo poema subyacente, como aquellos que han llegado a nosotros en papiros casi deshechos y que, como en el caso de las "Iluminaciones", son mucho más por lo que callan que por lo que dicen. Como ocurre en este poema de Ezra Pound, versión fiel de un fragmento de Safo:

> Primavera...
> demasiado tiempo...
> Gongula...

Es con esta tradición que entroncan los brevísimos poemas. La que, recreada por grandes poetas de cualquier tiempo, nos permite acceder a nuevas intuiciones, al poner de relieve una distinta relación entre elementos.

Poeta solo entre solos, Juan Luis Morabes continúa la búsqueda. Nuevos poemas aún inéditos han venido a sumarse a éste, su único libro hasta el momento. Su mundo se enriquece en significados, al mismo tiempo que su voz se afina, se hunde en lo ignorado como un ariete y cada vez extrae para nosotros una pequeña, o enorme, revelación. Búsqueda de la

poesía que *ya* es la poesía, aunque el creador lo ignore siempre. Aunque afirme con pesadumbre, como aquel personaje del Pseudo Teócrito:

Tuve ya innumerables sueños, y aún no es la aurora.

*

Si los poemas de Morabes reposan en lo sustantivo, si funcionan como estructuras autónomas, de las que ha desaparecido todo nexo inmediato, los de Rodolfo Benasso,[1] con pareja excelencia, vienen a ubicarse prácticamente en las antípodas. A las visiones fragmentarias —aunque completas en sí mismas— de Morabes, Benasso opone una manera analítica, *desarrolla* sus poemas, que reposan claramente en lo verbal. Nada en ellos queda librado al azar, no hay cabos sueltos ni resquicios: lo que en Morabes es silencio y cristalización, en Benasso es un fluir y un crecimiento, una movilidad, una *historia*. La diferencia quizá sea la misma que establece Benasso entre río y mar:

El río es más melancólico que el mar.

El río fluye
y permanece el mar.

El río se pierde en lo otro
y el mar se resuelve en el mar.

El río muere dulcemente
y el mar carece de ayer y de mañana.

El río es tiempo
y no es tiempo el mar.

La poesía de Benasso es tiempo en acción, pero no como concepto abstracto sino como territorio vivo y salvaje, indomeñable y siempre, definitivamente, triunfante:

La muerte ríe
cuando el hijo
niega al padre.

Y el hijo sólo puede
negar al padre.

Cuando el hijo
niega al padre
el hijo es eterno
y el padre es temporal.

Esto lo niega
gravemente
el péndulo del reloj
en la antesala.

1 El olor de las hojas, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1967.

Y el hijo sólo puede
negar al padre.
.....

Hace del tiempo un espacio poblado. En sus poemas viven personajes, se desarrollan diálogos entre interlocutores indefinidos, o bien una voz sola se devana en indecible soledad:

En la brisa susurran los dolientes.
—Entonces nadie me recordará.
—Yo te recordaré, mientras no muera.
Amar es recordar.
.....

Preguntas que no esperan respuesta resuenan sin fin en ámbitos vacíos. Y otras voces responden, pero no a la pregunta formulada:

Confiados al nocturno
otoño que desciende,
nuestra convicción
es interrogante:
¿Cuánto recuerda
un hombre?

Por[illegible]e el dolor sabe dónde hiere
y a[illegible]uien susurra en el caos,
mi amor es mi castillo
y tu ignoto amor también.
.....

En un mundo de caos e imprecisión, este poeta crea un orden que unas veces se basa en el nombrar y el definir, y otras en un terso desarrollo conjetural:

Reinar sin gobernar
es ser amado
(tal el sueño de los poetas,
los papas actuales
y las últimas reinas de Inglaterra).

Si la belleza se uniera a la virtud
seguramente reinaría,
porque la bondad
no puede ser humillada,
y la belleza,
que pura hiere,
con arte se apacigua.

Si alguien fuera hermoso
y a la vez virtuoso,
reinaría,
quizás sin gobernar,

pero seguramente reinaría,
quiero decir,
sería amado.

Este poema revela, además, una posición estética definida: belleza y virtud como suprema conjunción, arte como principio moderador de la belleza, "que pura hiere". Así, en "Los cuatro elementos", leemos:

.....
La mezcla de tierra y lluvia
es propicia al nacimiento,
y lo que así nace es bueno,
como el arte por ejemplo,
que es hacer algún bien.
.....

Por momentos, la poesía de Benasso nos recuerda aquellos cantos que en la antigüedad trasmitían conocimientos mezclados con música y belleza, ciencia empírica mezclada con leyenda y mito:

.....
Hay una belleza que une
y una belleza que separa.
Aquella en la euforia de la acción aparece,
ésta en la alegría de la soledad
—así Venus se muestra
cuando el sol se pone—.
.....

A este inquieto y variado panorama viene a sumarse otro aspecto igualmente importante: el testimonio que el poeta da del tiempo actual, del mundo actual, de un mundo que en su enajenación le hace decir:

Tengo el día
no el sol,
la noche tengo
no la luna,
tengo las flores
no como unicornio,
tengo el mar,
no como delfín.

Pocas veces hemos leído una expresión menos enfática y más expresiva del abandono. Lo peculiar de la manera de Benasso reside en el extremo rigor de la secuencia, en la trabazón perfecta de los enunciados, en el clima alucinante que resulta de explorar un universo en desorden *sin apelar a un desorden paralelo en la sintaxis.* El poeta deja de lado la ya clásica y prestigiosa enumeración caótica y elige un modo directo y razonado de dar forma a su visión de nuestros males más agudos: soledad, confusión, ruptura, disloque, alienación. En un pasaje muy significativo del poema "Seremos felices", y en un lenguaje tenso y justo, apunta al factor alienante por excelencia en las relaciones entre los hombres

Seremos felices
—interrumpiste entonces con gracia leve—
seremos felices,
cuando en oro se escriba nuestro nombre,
aunque sea en una tumba mediocre,
y el dinero, rigiendo más allá de la vida y de la muerte,
continúe ordenándonos
incienso y respeto
y hasta el mismo otoño evite
cubrir con dorado rumor
los blancos escalones
y mucho después la rara primavera
vacile en insinuar sus primeros arco iris
sin anuencia del cuidador oscuro.

Con "Testamento", Benasso nos acerca a su visión de la ciudad, nos enfrenta con ella en un pasaje de rigor desolado, mezcla indiscernible de odio y amor:

Si debiera separar un infierno
entre los infiernos a mano,
rodearía a Buenos Aires
de alambradas y feroces rosaledas
y la[illegible]jaría consumirse
com[illegible]abaco olvidado y humeante.

Por estos y otros poemas (entre ellos "1939" y "América y los negros"), una nueva voz asume su lugar en nuestro tiempo: curioso lugar donde coexisten el culto a la belleza, la integración con el pasado que nos hizo posibles, la lucidez, el asombro y la condena inapelable de lo caduco, de lo injusto. Una visión generosa y desbordante y una destreza en el decir que nos asombran y conmueven. Nos sentimos tentados de arriesgar que con Rodolfo Benasso nuestra poesía más reciente entra de lleno en su lugar natural: el del canto en grande, sin fronteras nacionales, para uno y para muchos. Para hoy, pero no sólo para hoy.

SUSANA THÉNON

ARTE

Revolución constructiva o es inútil que te enojes

Premio Ver y Estimar 1968 en el Museo de Arte Moderno de la Secretaría de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Corrientes 1530.

Una exposición donde figuraron obras de veinte artistas jóvenes de hoy. Obras que no tuvieron el mismo grado de claridad. En unas la idea resultó confusa por la ejecución deficiente (Sitro); en otras las apariencias superaron al contenido (Ribeiro, Broullon); hubo también la inconclusa (Carballa) y proyectos que exigían un desarrollo mayor (Di Angelo) o un ambiente más adecuado (Renzi, Sirabo). Por fin, algunos envíos (Nélida Valdez, Elissamburu, Bengoechea) eran reflexiones sobre experiencias conocidas y quedaban cronológicamente desplazados de un conjunto que tiende a lanzarse a las investigaciones inéditas o, por lo menos, a festejar las más actuales.

Hechas estas reservas, interesa descubrir un denominador común entre tanta (a primera vista) variedad. Un parentesco entre las obras o una afinidad en las actitudes serían datos útiles para atribuir un sentido a las manifestaciones de la creación contemporánea que se reflejaron en esa exposición.

Pues bien, es posible hallar ese denominador común en la línea de la actitud. Tres obras pueden bastarnos para ello. Elegiré las mismas que fueron propuestas por el jurado para el premio.

Rodolfo Ramón Azaro (1938) presentó un objeto fabricado con una cinta rígida de aluminio. A lo largo de unos tres metros la cinta traza con curvas en el aire y rectas en el piso el recorrido de una pelota de goma que choca tres veces en sendas piedras. Están las piedras. El extremo final de la cinta sostiene la pelota como dispuesta a seguir saltando y rodando.

La obra podría llamarse congelación de la trayectoria de una pelota, solidificación de un movimiento real o cuerpo de un dibujo invisible (el dibujo es el camino de la bol). Pero también podría llamarse "mire cómo son las cosas". Este último título nos da el aspecto denominador común con las otras dos obras de la terna elegida por el jurado y con varias más de la exposición.

Juan Pablo Renzi (1940) participó en el Ver y Estimar con una composición de tres elementos: un piso de baldosas coloradas (2,50 × 2,50 m); siete macetas con sus correspondientes plantas reunidas en un

ángulo y, perpendicular sobre otro ángulo, un caño de desagüe de chapa galvanizada que baja sin tocar el piso.

Alguien puede haber pensado que el trabajo no estaba completo. Que faltaban, por ejemplo, el codo del caño apoyado en el suelo, las paredes o una empalizada para limitar el vano indicado por las baldosas, una puerta de acceso a ese lugar y, quizás, porque nunca están de más, unos muebles de jardín pintados de blanco. Siempre hay alguien que piensa cosas así. En este caso, cualquier agregado a los tres elementos reunidos y relacionados por Renzi hubieran desviado su experiencia sencilla, determinación de un espacio, hacia algo tan diferente como la vidriera de una lonería con su rinconcito chalecito fin de semana.

¿Qué título cuadra a una obra así? No estaría mal llamarla tres signos de un lugar común habitable o tomá un peso y comprá de todo, porque la materia empleada es la más reducida que se pudo juntar para mostrar, como quien señala con el dedo, el carácter de un patio. Por esto último también podría llamarse patio virtual o mire cómo son las cosas. No hay duda de que esa obra será recordada por quien, habiéndola conocido, se halle, de pronto, en cualquier patio embaldosado con plantas en maceta y caños.

Roberto Plate (1940) logró con su obra la construcción del objeto invisible. Nadie descubrió a primera vista dónde estaba su envío al Ver y Estimar y, sin embargo, no se trataba de algo pálido ni de algo transparente o sutil. Tampoco fue una declaración literaria impresa en un volante ni un happening que después de puesto en acción no se ve más.

Lo que hizo Plate fue más bien parecido a aquel hombre invisible de Chesterton (si no recuerdo mal) que era tan visible como todos, pero cuya presencia en determinada circunstancia no fue notada por nadie por la única razón de que era la presencia más habitual —todos los días, a la misma hora y del mismo modo— en ese lugar.

Así, la obra de Plate, copia fiel de una parte del hall del museo, mejor todavía, prolongación de una pared del hall de modo que en lugar de tres ascensores de pronto hubo cinco, fue más que el trompe-l'oeil reconocible de inmediato, una suerte de cámara indiscreta que registra todo sin que se sospeche su existencia. Un gran objeto que está allí, grande por cierto, dos metros setenta de alto por cinco de largo, de madera símil mármol y símil bronce, cuya presencia es absolutamente inadvertida.

¿Título? Hay para entretenerse buscando desde el ser invisible hasta dos ascensores más, pero si se quiere señalar un camino al público, lo cual es, a menudo, la función del título, nada mejor que ponerle mire cómo son las cosas.

Porque de eso se trata. Azaro, Renzi, Plate y por lo menos doce participantes más en el Ver y Estimar (quince en un total de veinte) han dicho al público con sus obras señor, abra los ojos (a veces, más directo: ché, despabilate) y mire otra vez las cosas que lo rodean. Mire su casa, mire esa forma, mire ese color, mire ese espacio, mire ese brillo, mire esa ausencia o esa desaparición paulatina, mire cómo se transforma un cilindro en un círculo o una silla en su propia imagen u otra silla en la supersilla. También han dicho mire esa manifestación relámpago que grita y rompe algo que encuentra a su paso y mire cómo un

ambiente normal se vuelve inquietante por la intensificación de la percepción.

Aunque las palabras y las voces hayan sido diferentes, el sentido del discurso fue el mismo: despertar del sueño del arte a la realidad de la vida.

Estos artistas jóvenes proponen que dejemos ya de acercarnos idólatras a un espectáculo seductor que nos aleja del mundo en que vivimos y nos introduce en una pompa de jabón llena de gas estético. Basta ya, dicen (otra vez) de formas y situaciones "creadas"; basta de obras-de-arte, productos para museos, para selectos o, simplemente, para comerciantes y comerciados. Basta ya de..., en fin, la literatura es conocida. Ver los manifiestos futuristas y repasar la historia de Dadá. Sobre todo Dadá.

Lo curioso es que todas estas explosiones tan necesarias y saludables terminan después en los museos. En estos días el Museo de Arte Moderno de Nueva York exhibe una fenomenal colección de Dadá, Surrealismo y herederos.

Es inevitable. Cuando los que pretenden destruir el arte son artistas las cosas ocurren así. Con objetos que no parecen obras-de-arte nos gritan que se acabó el arte y resulta que esos objetos son flamantes obras de arte (aplausos). Con gestos, actitudes o espectáculos revolucionarios zumban a nuestro alrededor invitándonos a abandonar la platea para mezclarnos con la multitud y resulta que esos espectáculos son otra forma fascinante del teatro. No hay caso, todo lo que tocan se convierte en oro. Los artistas no podrán dejar de serlo como no podrán conseguir un triángulo de dos lados. Aunque se sometan a un raspaje del espíritu no perderán su poder creador. Si se proponen hacernos redescubrir la realidad concreta nos ofrecen una obra abstracta, pues ésta es la única que puede abrirnos realmente los ojos sobre lo concreto, individual, cotidiano, etcétera.

Seguirán dando "coces contra el aguijón" porque corresponde a su naturaleza de artistas. Seguirán acabando de una vez (centésima) por todas con el arte, pero al fin ellos también acabarán en los museos. ¿Nada nuevo, entonces? No. Parece que ahora el futuro que prometen las vanguardias (en el Ver y Estimar y fuera de él) es un verdadero paso adelante: que el museo sea toda la ciudad.

HUGO PARPAGNOLI

ARTE HOY

En la interpretación de la plástica actual los grandes temas modernos —a primera vista extra-artísticos— van apareciendo uno a uno, dándose la mano entre sí, quizá involuntariamente, pero modificando todos nuestros juicios de valor. La *mecanización*, la *producción en serie*, la *publicidad* constituyen, cada una a su manera, distintos aspectos de esa realidad en la que —querámoslo o no— vivimos permanentemente sumergidos.

Estos contagios pueden parecer alarmantes pero, a la larga, resultan provechosos puesto que nos obligan a plantearnos los problemas cada vez de una manera diferente, apartándonos de la tentación de cualquier pereza mental. La prueba es que nada parece más ridículo y más fuera de lugar que esas críticas de artes plásticas que se escribían hasta hace unos años —hay quien todavía las sigue escribiendo...— en que todo se reducía a un mero análisis formal puramente de superficie, esmaltado aquí y allá con algunos adjetivos elegidos según la sensibilidad más o menos exquisita de quien escribía.

Hoy, el mundo moderno se nos viene encima con sus aterradores medios de difusión que hacen que lo hecho o dicho en un punto cualquiera del planeta sea conocido horas o días después en el rincón más perdido y alejado. No hay ya intimidad, hasta nuestra vida privada se hace pública. Ahora bien: las grandes situaciones humanas merecen, a su vez, grandes soluciones artísticas en respuesta. Si no, todos caemos en aquello que, injustamente, Cézanne le reprochaba a Gauguin, o sea "la petite sensation"...

Umberto Eco tiene razón: la gran obra de arte de todos los tiempos es, debe ser, una *obra abierta*, en perpetuo devenir. En nuestros tiempos, las que todavía llamamos formas artísticas —para entendernos— están contaminadas de todas nuestras ideas en materia de comunicación y consumo: cine, radio. televisión, historietas, moda. Cada vez hay menos "distancia" entre una cosa y otra: los interiores de las casas, la ropa de hombres y mujeres —cada vez más parecida entre sí—, las tapas de revista, los anuncios callejeros, los chistes que nos hacen reir. Todo marcha más o menos al unísono y así pasamos de una cosa a otra sin darnos cuenta: una exposición técnica en París sobre "elementos inflables" coincide con la moda de los sillones de plástico transparente y ha influido en la puesta en escena de Jorge Lavelli de una comedia de Goethe, *El triunfo de la sensibilidad*, en el archi-oficial y subvencionado Odeón. Pero los que vivimos esa realidad, antes de ir al teatro o la exposición hemos pasado quizá por *Galéries Lafayette*, hemos hojeado *Paris-Match*, hemos visto un cuadro de Uriburu... Estamos siempre en el mismo mundo.

Hace poco, decepcionado ante un menos que mediocre Salón colectivo, me encontré diciéndole a un joven pintor francés, muy inteligente por cierto, que, absurdo por absurdo, me parecía mucho más estimulante y entretenido ir a una gran tienda que a cualquiera de esas exposiciones llenas de objetos gratuitos, pseudo-eróticos, pseudo-políticos, realizados en *papier-maché* y pintados rápidamente de colorinches a la moda... Hoy, más serenamente quizá, comprendo que lo que más me irritaba era la gratuidad. Puesto que ni las formas, ni los nuevos materiales, ni los colores agresivos y fosforescentes me desagradan en sí. Pero los "asimilo" mucho mejor en una buena vidriera o en un decorado de televisión como los admirables que hacen aquí, para el *canal color*, ese no-conformista de talento que es Jean-Christophe Averty.

Sigo con mi razonamiento anterior. En contra de lo que sostienen algunos, creo que nunca ha habido más consumo de *imágenes visuales* que en nuestra época. Conste que englobo en esa expresión prácticamente todo lo que es expresado plásticamente, un poco como los niños hablan de libros "escritos" o de libros "con figuritas". Yo me estoy refiriendo aquí, precisamente, a las figuritas, sin importarme ni poco ni mucho lo que ellas representan.

Nuestra época es visual por excelencia, así como el siglo XIX parece haber sido, en cambio, fundamentalmente musical y literario. A nosotros, todo nos entra por los ojos, de ahí el consiguiente proceso de "desgaste" de la imagen, reproducida hoy —gracias a los medios mecánicos— a millares o millones de ejemplares. Y, como "imagen vista, imagen gastada", hay que reemplazarla continuamente por otra o por otras para que, al pie de la letra, la *veamos*.

Fácil es comprender que, en esta carrera desenfrenada por encontrar cada vez el *frisson nouveau*, el creador plástico actual —en todos los órdenes— se confunda, sobre todo, con el especialista en publicidad (no en vano, agrego yo, tantos artistas y de los mejores de hoy vienen directamente del reino de la diagramación y de la propaganda...).

El gran arte tenía antes *ritmos lentos* y la moda, *ritmos rápidos*. Hoy, el arte —por llamarlo de algún modo— se ha pasado de bando y juega también, sobre todo, a la rapidez en los cambios. El supremo valor no es ya, como antes, la continuidad en hondura, sino simplemente la instantaneidad agresiva que sólo aspira a ser un estímulo superficial.

Al hombre le habían enseñado a ver, en la pintura occidental, con los ojos del pintor de Altamira, de Giotto, de los primitivos flamencos, de los italianos del Quattrocento, con los ojos de los grandes artistas del Renacimiento y sus seguidores internacionales del siglo XVII. Y, más cerca de nosotros aun, según los impresionistas, Cézanne, Picasso, Matisse, Klee, Kandinsky, Mondrian (para citar sólo a unos muy pocos). Ya era hora, sin embargo, de que los más jóvenes —inquietos y dotados— vinieran a proponernos nuevas agresiones por no decir nuevas soluciones.

Eso es quizá lo que explica que el *pop-art*, primero, y el *op-art* después, hayan podido resultar tan apasionantes para nuestra hambre de imágenes, a pesar —o justamente gracias— a que eran de signo opuesto entre sí. El hombre empezaba a dormirse plácidamente con la impresión de lo "déjà vu". Tenía que venir un Rauschenberg, un Jasper Johns, a sacudirlo. O Vasarely y todos los que en París —en su mayoría extranjeros— se han dedicado estos últimos quince años a un arte geométrico

que ahora deriva francamente al cinetismo y que, en algunos casos, como en el ilustre de Julio Le Parc, se combina con una especie de nuevo dadaísmo juguetón.

Ya que en el *pop-art*, que quería ser un arte de denuncia o de justificación, lo que nos importaba finalmente sobre todo, no era tanto el populismo feísta norteamericano —comprensible en última instancia sólo para los interesados— sino, ópticamente, la violencia del choque de cosas disímiles: formas, materias, texturas, colores, escala, que se nos provocaban y resultaban, después de todo, una nueva manera inédita de ponernos en contacto con la realidad. Después de la lista gloriosa de "maneras de ver" de la pintura occidental, ahora resulta que también sabemos ver "a lo pop-art". Y describimos una situación vital empleando nuevos términos tomados del arte: "un cuarto que parecía hecho por Rauschenberg", como decimos ya frecuentemente de un episodio que es descabellado "como una obra de Ionesco". Y es que tanto el uno como el otro han sabido crear mundos tan coherentes que llegan a imponérsenos como una de las formas privilegiadas que tenemos de asumir nuestra verdad contemporánea.

Lo que contaba en el *pop-art* —para el "consumidor", puesto que hay que hablar en estos términos—, y lo que pasó inmediatamente al dominio público, fue, sobre todo, la imagen nueva, inesperada, chocante. Agresiva como una mala palabra pero también, como ella, reveladora de un estado inquietante de cosas.

Poco después aconteció casi lo mismo con el llamado *op-art*, arte perfectamente serio y que tenía ya su larga trayectoria pero que fue "descubierto", de la noche a la mañana, por los buscadores infatigables de la novedad a cualquier precio. Vino como una tromba y durante unos meses se apoderó del dominio de la moda. Todo fue rayado blanco y negro: los vestidos, las tapas de revista, hasta la montura de los anteojos. Por unos meses —después de los tubos colosales de dentífrico, los sandwiches tamaño ballena, o las historietas agrandadas de Lichtenstein— descansamos con las "ilusiones ópticas", que nos revelaron aun otro aspecto de nuestra proteica y golosa percepción. Al patetismo gris de Rauschenberg, a la "bandera norteamericana" de Jasper Johns, vinieron a sustituirse los rayados, los cuadriculados, en blanco y negro o en nuevos acordes deslumbrantes.

Los colores quedaron, pero pronto alguien con genio para los negocios empezó a inventar el "revival" del *Art Nouveau*, lo que los italianos, tan rápidos para calificar, bautizaron de *neo-liberty*, del nombre de la gran tienda de Londres de donde había partido la moda hace medio siglo.

Después fueron los "années folles", el año 25; ahora, recientemente, el estilo *Bonnie and Clyde*. Eso en la ropa; en la plástica las cosas se complican porque empieza a haber varias tendencias disidentes. Por un lado la austeridad de las "estructuras primarias", por otro la caricatura agresiva, los "objetos", los juegos de la luz y de la oscuridad. Para no hablar hoy de "recorridos" ni de "happenings" que complicarían aun el panorama y sobre los que volveremos en una próxima oportunidad.

Resumiendo, yo diría que la mayor parte de lo que se hace hoy y se expone —me refiero a los más jóvenes y a la vanguardia intransigente— no parece tanto justificarse en sí mismo sino que *apunta a otras utilizaciones más generales*. Ante las maravillosas obras cinéticas de Le Parc,

Marta Boto, Vardánega, Demarco, no puedo dejar de sentir lo mismo siempre: la impresión de que estoy ante maquetas de grandes trabajos futuros que, a la escala del edificio individual, de la ciudad, terminarán por hablarnos siempre, de día y de noche, como las fuentes en la Roma barroca que aun hoy siguen deslumbrándonos. Entrar a una sala de exposición a ver estos instrumentos mágicos me desconcierta, quisiera "vivir" con ellos. Traduzco del diario *Le Monde*, una noticia escueta que ha aparecido y que se refiere a una especie de *happening*, inventado por el *metteur en scène* Bourseiller y que acaba de presentar en Aix-en-Provence:

"...Porque si el objeto es aquí rey, y la forma soberana, gracias a Piotr Kowalski, Julio Le Parc, Bernard Quentin, Takis, sólo la participación del público permite la realización del "programa espacial" necesario a este tipo de presentaciones. Entonces, imprevistas estructuras nacen a cada instante ante sus ojos, la luz, el movimiento y el sonido se alternan para circundarlo. Y como este espectáculo total adquiere aires de *happening*, es necesario que pasen cosas: la última obrita de Ionesco, *El pie del muro*, que, de golpe, se pone a correr y a vivir en medio de esas formas cambiantes; una presentación del modista Emmanuel Ungaro, que hace bajar a sus modelos de una escalera suspendida entre un haz de salpicaduras luminosas. Mientras tanto, el conjunto musical del *Time is now* continúa sacudiendo los cráneos. Estamos en el reino de la agresión sonora y visual. Todo concluye por una metralla de flashes enceguecedores que recortan manos, perfiles, siluetas en la oscuridad y parecen, repentinamente, dejar como clavado este espectáculo en su propio ámbito. Una gran fiesta del objeto, del color y del ruido, una sorprendente escultura del espacio".

Es esta "participación", quizá, la que hoy nos expresa mejor. A condición, siempre, de que los elementos en juego sean de la calidad más exigente. No hay nada más difícil que "improvisar" con genio.

DAMIÁN BAYÓN

ESPECTÁCULOS

JUGUEMOS EN EL MUNDO

Hecho a mano se titula el último libro de poemas de María Elena Walsh. A casi veinte años de distancia de su primera obra, *Otoño imperdonable*, ha logrado conservar la misma nitidez de antaño, la metáfora feliz, el ritmo comunicativo. Una vertiginosa facilidad le permite deslizarse por la topografía métrica y salir siempre ilesa, alzando vuelo en los momentos menos esperados. Ese lenguaje directo, esa primera instancia de su poesía, atrajo la atención y el aplauso de Buenos Aires, en el espectáculo del *Teatro Regina*, titulado "Juguemos en el Mundo". No me parece que el *show* vaya en desmedro de su obra literaria, como piensan algunos. Por el contrario, refirmó sus virtudes, ante el beneplácito general, y la transformó durante unas semanas en la depositaria de una graciosa frescura frente al retorcimiento y angustia de que adolecen otros géneros teatrales.

Sin embargo, me repetía yo, detrás de todo esto hay una *intelectual*. La trama ha sido entretejida con hilos muy sutiles. El *show* fue hecho a mano, o quizás mejor, a medida. Walsh ha utilizado con naturalidad la vieja fórmula de que los hombres son niños grandes, y después de haber escrito para los niños niños, la vertiente de su poesía se vuelva al mundo adulto, no a una élite, sino al hombre común. Pero no es un esfuerzo que se le note. Adopta el ropaje de los juglares para reirse con su público de muchas cosas, cosas que a veces hacen reir porque están muy lejos o casi olvidadas.

Como todos, me dejé llevar por la atmósfera del espectáculo hacia un "crescendo" emotivo, pero advirtiendo detrás del "humor" la intención esmerada de Walsh, una industria en el manejo de los recursos. La clave reside en la forma en que amalgama los clisés poéticos y musicales. A la gente le gusta que le digan que el otoño es una estación más bien triste, que los funcionarios son inoperantes, que los animalitos de juguete tienen tanta vida como uno, que los ejecutivos reflejan una gloria hueca. Y tantas otras cosas más que evocan el trasfondo televisivo de nuestra vida cotidiana. Y si a eso se le agrega una música de vals, un ritmo de jazz o de zamba, el hechizo es completo.

Pero el arte consiste en saber dosificar los efectos. De tanto en tanto hay que provocar un choque galvánico para que termine el éxtasis proyectado a una nube sonrosada. Entonces, como un prestidigitador, Walsh nos lanza una imagen sorpresiva, la absurda, la emparentada con el surrealismo. La tersura paradisíaca de una filosofía al alcance de todos se llena de inquietud. Lo incalculable, lo imprevisible, hostiga al espectador. Eso dura poco. Las alusiones políticas, la nostalgia finisecular, las pequeñas alegrías y pesares, vuelven a girar en una calesita deliciosamente hipnótica, y relegan a la intrusa metáfora al secreto mundo de los resortes incómodos.

Resulta ponderable, además, que Walsh consiga tal atracción con escasos recursos mímicos, apenas con unos gestos estereotipados. Su voz,

inclusive, no se vale de matices seductores, ni teme imponerse en los "fortissimi" con despreocupación por el equilibrio sonoro, como si de pronto se olvidara de que está cantando y nos arengara, aun en los pasajes líricos. En las canciones de corte satírico logra explayarse mejor y puede desplegar su crítica bonachona bajo el gesto admonitorio o docente.

Si uno prescinde del aspecto "fácil" del espectáculo (lo cual no es simple), aquel que da por descontada la espontánea sonrisa y la burguesa complacencia, puede descubrir en último término la imagen de una intelectual que ha logrado soltar amarras, y que juega "con" el mundo divirtiéndose y divirtiendo a los vapuleados ejecutivos. La gente aplaude por lo segundo. Yo preferiría hacerlo por lo primero.

GUILLERMO WHITELOW

DOS ESTRENOS ESLAVOS DEMORADOS

En otras épocas, Buenos Aires juzgaba las *premières* de las partituras nuevas con prontitud casi asombrosa. No bien se estrenaban en Milán o en Roma, en París, en Viena o en Berlín, las obras cruzaban el océano y se ofrecían en Buenos Aires. Este veloz ritmo de nuestros estrenos no se interrumpió durante el período en que nacieron las obras más importantes de Richard Strauss, Ottorino Respighi e Igor Strawinsky. Después, las novedades cayeron entre nosotros en un silencio pocas veces interrumpido y no siempre por obras de real mérito o real significación. Ahora se ha producido el hecho curioso de que dos obras cargadas de años, como son *Catalina Ismailova*, de Dimitri Shostakovich, y *Katia Kabanova*, de Leos Janacek, llegaban a Buenos Aires como novedades absolutas. Cierto que la versión de la ópera de Shostakovich presentada en el Teatro Colón es la revisada hace relativamente poco tiempo por el propio autor, en reemplazo de la primera versión, rechazada por la crítica oficial de la Unión Soviética y que hace unos treinta años causó bastante sensación dentro y fuera de la patria del compositor. Entonces, más compleja y truculenta, se llamaba *Lady Macbeth en el distrito de Mzensk*. Ahora, un tanto aligerada y depurada de muchos elementos de sátira y crítica social, recibió el nombre de su protagonista: Catalina Ismailova.

Ambas partituras, tanto la más reciente de Shostakovich como la anterior de Janacek, denuncian el influjo del romanticismo tardío. Su modernidad es, pues, relativa. Cosa harto admisible, en el caso de Janacek, que escribió su obra en 1921, cuando tenía 67 años, y por lo tanto era mayor que Puccini y Strauss. Pero la obra de Shostakovich es casi un anacronismo. Con todo, hay profundas diferencias de estilo entre ambas obras, aunque las hermane la línea argumental. La trama de las dos óperas incluye a heroínas insatisfechas por su vida matrimonial, víctimas de su temperamento, torturadas por el ambiente asfixiante en que viven, que les hace imposible todo comportamiento violentamente individual. *Catalina Ismailova* y *Katia Kabanova* se basan en obras (la primera, en *Lady Macbeth en el distrito de Mzensk*, de N. Leskov; la segunda, en el célebre drama *La tempestad*, de Alexander Ostrovsky) del siglo XIX

que, con enfoque típicamente postrromántico, satirizan una sociedad en que los valores éticos se han degradado.

En su reelaboración de *Catalina Ismailova*, Shostakovich ameniza el relato costumbrista con los crímenes de su frustrada protagonista. Su Catalina envenena a su tiránico suegro, hace matar a su marido, vuelve a casarse, es deportada a Siberia, asesina a una rival que se interpone en su camino, acaba arrojándose a un lago. Junto a los protagonistas, diseñados musicalmente con indudable fuerza comunicativa, Shostakovich sugiere un friso de personajes típicos: el campesino sempiternamente borracho, el retrógrado pope pueblerino, el comisario de policía corrompido. Todos ellos emergen del mundo popular admirablemente sugerido por las grandes escenas corales que, con excepción de la escena en la comisaría (3er. acto, 2º cuadro), son las mejores de toda esa extensa partitura.

El lenguaje musical de Shostakovich reúne dos rasgos aparentemente opuestos: la inclinación a la sátira de los modos musicales más corrientes y una tendencia severamente tradicionalista. La crispación de una amarga ironía se aúna, así, con el pathos monumental al estilo de Mussorgsky. Desde el punto de vista rigurosamente estilístico, su momento más logrado es la escena de la boda (último cuadro del tercer acto) y la evocación dolorosa del exilio, en el último acto, a cargo del coro. Por otro lado, son muy interesantes los interludios sinfónicos en que Shostakovich sugiere un mundo colmado de emociones contradictorias, empresa harto difícil de llevar a cabo a telón abierto. *Catalina Ismailova* no es quizá la obra más feliz de este fértil compositor, de conducta artística tan contradictoria y zigzagueante. Pero es imposible negarle un crescendo interior, una riqueza de recursos que culmina en el acto final.

Katia Kabanova está hecha de otra madera. Según el modelo de Ostrovsky, la heroína de Janacek paga casi alegremente con la muerte el único momento de felicidad de su vida, atormentada por el despotismo de su suegra, la "malvada" Kabanija. Janacek osciló entre el romanticismo tardío, el impresionismo y cierta dosis de verismo en la concepción de esta partitura. *La Tempestad* de Ostrovsky no ofrece un argumento del todo apropiado para sustentar una partitura musical. Inclusive, cabe pensar que Janacek se intimidó ante la importancia de esta obra teatral y evitó desarrollar un lenguaje musical más potente y uniforme, tal como lo había logrado, varios lustros antes, en *Jenufa*. El único momento en que su inspiración fluye con alguna libertad es en el final del segundo acto, vale decir en el dúo de amor. La escena culminante de la trama, la libre confesión de Katia durante la tempestad, es musicalmente endeble. Janacek puso el peso de su lenguaje sonoro en la orquesta, que en varios pasajes tiene una mágica riqueza de timbres y una límpida transparencia. Sin embargo, le falta lo esencial: sinceridad, convicción, empuje, fuerza. Es un puntual comentario sinfónico de *La Tempestad* de Ostrowsky, y por sobre la sonoridad orquestal instala un *sprechgesang* más declamado que cantado, sumamente dificultoso.

A pesar de los reparos formulados, es un mérito incuestionable que el repertorio del Teatro Colón se haya enriquecido con dos nuevos títulos de la producción operística eslava, ámbito bastante descuidado en el repertorio de nuestro teatro de ópera.

JUAN PEDRO FRANZE

CINEMATÓGRAFO

TUTE CABRERO

En un medio cinematográfico enfermo de hipocresía cuando no de candidez, donde tanta gente veterana presionada por el negocio se acoge el beneficio fácil de las "villas cariños" y los "hoteles alojamiento", es más que reconfortante el caso de un director de veintiseis años, Juan José Jusid, que eligió el camino menos rentable debutando con un tema adulto. Rara vez una película invita, entre nosotros, a la reflexión en primera persona. Las mejores se limitan a un cierto realismo de superficie, sobrentendiendo que la mera exhibición del deterioro social tiene un alcance crítico. Si *Tute Cabrero* se distingue de éstas y de aquéllas es porque logra otro tipo de resonancia, más solidaria y activa. Su repercusión se asienta en la legitimidad del punto de partida, y es que organiza como tema un conflicto en que el espectador se siente implicado y aludido.

El mecanismo recuerda algunas formas agudas del teatro moderno. Un comportamiento colectivo es analizado en su manifestación en escala dual. Aquí la hipótesis acerca de los males que afectan a la clase media argentina es puesta a prueba en su aplicación a un grupo mínimo. Jusid, al igual que Cossa (autor del teleteatro en que se inspira y coautor de la adaptación), reiteraron algunas explicaciones cargadas de contenido ideológico: "ruptura de las relaciones humanas en una sociedad regida por la competencia" y "sacrificio de los menos aptos por los más útiles al sistema". Sin embargo, este "tute cabrero" no es un alegato ni un panfleto, sino un análisis bastante lúcido que se sirve de la teoría en lugar de someterse a ella. Cuando Kenneth Tynan lo acusó de indiferencia política, Harold Pinter sostuvo: "prefiero tomar a mis personajes en una situación extrema, confrontados consigo mismos, antes de su integración no sólo física sino esencial y consciente a la sociedad". Los personajes de Cossa-Jusid aparecen ubicados en ese estadio pre-comunitario sin conciencia de las fuerzas que lo determinan y justamente en el instante de la confrontación inevitable entre lo que creen y lo que realmente son. Para acentuar el contraste varios racontos informan acerca de su amable convivencia en un Nirvana en que la confraternidad forzosa de las oficinas se ha hecho auténtico compañerismo.

Compañerismo y nada más. Como en *Nuestro Fin de Semana* y *Los días de Julián Bisbal*, Cossa insiste en el "extrañamiento" del hombre medio porteño. También los hombres de *Tute Cabrero* viven el uno junto al otro pero no "con el otro", yuxtapuestos pero no unidos, solitarios en un amontonamiento informe. Para Cossa este es el síntoma que revela las contradicciones del sistema; los efectos se anulan ante la presión de los intereses y las más nobles aspiraciones humanas se subliman en la lucha por el éxito y el status. Por describir esas existencias grises y melancólicas algunos cultores del "realismo porteño" se quedaron en cierto costumbrismo quejumbroso. *Tute Cabrero*, pese a lo esquemático de su

desarrollo, tiene un gran dinamismo interior porque la situación dramática tiene un alto grado de tensión y los personajes se ven constreñidos a actuar. No son como puros sujetos pacientes. Tienen que mover las piezas, por más que el juego se decida desde afuera. Cuando un jefe anuncia que la empresa despedirá a uno de ellos (no se ha decidido a quién) caen la trampa del "sálvese quien pueda", pero no sólo por condicionamiento, sino también por insuficiencia. Los autores han acertado al expurgar el asunto de conflictos superfluos, aunque se quedaron cortos en el análisis. La trama es escueta. Los personajes parcos. Cuando surge el factor "irritativo" silenciosamente se precipitan hacia el error, se achican, el temor los degrada hasta la indignidad, los reduce a la ignominia minúscula y todo para salvar un modelo irrisorio hecho de televisores y autos pagaderos en cuotas que han tomado por modelo de vida.

Jusid va alternando el "antes" y el "ahora" por la inclusión de algunos racontos, pero dentro de cada secuencia opta por tomas largas. La puesta en escena reemplaza al montaje; pocos cortes y una cámara bastante flexible en la escena del juego de bolos y la fiesta de fin de año y más de un acierto en el contrapunto "diálogo en off"-"imagen". En largos ensayos con los actores (comenzaron un mes antes de la filmación), Jusid logró la total identificación de cada uno con su papel, a falta de otros elementos, puesto que trabajó con un esbozo de argumento más que con un argumento en sentido cabal. Son ellos los que transmiten el desgarramiento real. Excelente Juan Carlos Gené, en la escena en que descarta la posibilidad de una acción en común mientras se degrada en una humillante exhibición de insignificancia. Trasunta vergüenza, aunque por prudencia, porque tiene algo que no quiere perder y cierra los ojos. En el otro polo, Luis Brandoni (de excelente actuación, también) quiere algo que debe conquistar y entonces abre sus ojos desmesuradamente. Entre ambos Soriano, primero débil y después indigno, hace una verdadera creación. Las mejores escenas son sin duda aquellas en que la cámara los descubre acorralados ante las mesas de dibujo, conviviendo silenciosamente, transparentes en la promiscuidad del desasosiego común.

En cambio falta una buena estructura dramática en los episodios colaterales a la crisis. Hay elementos no suficientemente aprovechados en los dos que señalan la repercusión del hecho sobre las familias. Valía la pena repensarlos y trascender el tipo de comentario obvio que significa mostrar a unos chicos viendo horrores por TV, y en seguida a la madre argumentando con el clásico "pensá en tus hijos y en mí". Es algo mejor, pese al largo paseo por la Costanera Sur, el diálogo casi mudo de la pareja juvenil. Tiene un momento de real intensidad cuando el marido va descubriendo en la desilusión de su mujer, a quien confiesa la delación, la medida de su cobardía. El final es de mucho efecto y pasa como un soplo de irrealidad. Cuando la convivencia toca fondo después de la claudicación "por riguroso orden de importancia", reaparece el jefe y decreta que no habrá despido, que todo sigue igual. O sea que Jusid y Cossa antes de abandonar a sus personajes dejan el conflicto en las mismas puertas del infierno sartreano obligados a rescatarse mutuamente de la indignidad.

Es significativo que esta disección de lo que en amplios sectores de la clase media urbana se ha transformado en comportamiento común (la complicidad, la indiferencia culposa, el arribismo) se dé en una obra que

no llamaremos menor por no confundirla con la minoridad mental que exhiben muchas producciones de resplandeciente factura. Pero es cierto que se hizo en un tiempo record, tres semanas, y con un consumo mínimo de presupuesto y celuloide. También es cierto que se filmó enfrentando viejas normas sindicales, y al margen de la producción corriente. La culminación del proceso fue un estreno si se quiere insólito después de que *Tute Cabrero*, por razones misteriosas, no participó del festival de Mar del Plata. Es significativo que sus actores tengan un prestigio hecho de conducta artística y aporten la frescura de un estilo interior, que la fotografía revele con sensibilidad las tonalidades de su estado de ánimo —es un muy buen trabajo de Rinaldo Pica— y que la banda sonora logre efectos muy aceptables, entre otros la partitura de Juan Carlos Cedrón con una variante sincopada del tango que lo retrotrae a sus tiempos de habanera. Es evidente que *Tute Cabrero* tiene en su planteo la fuerza de convicción capaz de conciliar la voluntad de un grupo de gente inteligente impulsándola a una creación sincrónica. Esta coherencia se refleja en el resultado. Tiene un grado de seriedad que rebasa la consideración de sus defectos y un rigor analítico que nos compensó ampliamente de sus flaquezas formales.

CLARA FONTANA

EL INCIDENTE y LOS ESTIMULANTES

Dos clases de films suelen repetirse con frecuencia: una consiste en encontrar en un solo lugar a diversas personas de distinto temperamento y conducta; otra es confiar a varios directores la realización de diferentes episodios. A la primera pertenece el film norteamericano *El Incidente;* a la segunda, el sueco *Los Estimulantes.*

El Incidente representó a los Estados Unidos en el último Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata, donde fue premiado. Basado en un drama de Nicholas E. Baehr, escrito para la televisión, describe las reacciones individuales de un grupo de pasajeros en un tren subterráneo de Nueva York. Comienza apenas pasada la medianoche, cuando dos muchachos con vocación de matones que acaban de asesinar en la calle a un hombre para robarlo, toman el subterráneo. A medida que el tren pasa por las estaciones de su recorrido, entran otros pasajeros. Los muchachones los molestan, los provocan, inclusive llegan a la violencia física, por lo que el tren se convierte en una edición neoyorkina y abreviada del Infierno.

El film aspira a algo más que esa mera exhibición de horror por parte de los dos personajes del hampa. Intenta mostrar, al mismo tiempo, que también entre los pasajeros existen seres del submundo, sólo que no se manifiestan con la descarada extroversión de los delincuentes. Los dos temas se presentan en forma paralela, mientras se traza un cuadro superficial de lo que es el terror colectivo frente a una agresión incontrolada. Ninguno de los pasajeros se anima a parar la provocación, ya sea por egoismo, cuando no es él la víctima, ya sea por quedar paralizado de miedo cuando es atacado. Como un universo, aunque sea el breve espacio

de un vagón subterráneo, no puede estar habitado sólo por demonios, surge el liberador, el ángel bueno, representado por un soldado (Beau Bridges) quien, a pesar de tener un brazo en cabestrillo, consigue aniquilar al enemigo. La alusión es lo suficientemente clara como para que la glosemos.

La exagerada truculencia y la histeria desenfrenada echan a perder las buenas intenciones del director Larry Peerce. El film resulta excesivamente artificial y la falta de un progresivo *crescendo* lo convierte, desde el comienzo, en un catálogo de gritos. El final, por su parte, resulta demasiado fácil y falso.

En conjunto, sin entrar a analizar detalles, el film es un homenaje a Strassberg representado por la actuación (mejor dicho, sobreactuación) del personaje central, a cargo de Tony Musante, quien transforma cada palabra en un alarido y cada movimiento en un baile neurótico. Su interpretación es una guía de tics y manierismos que han dado celebridad al Actor's Studio.

La fotografía es muy buena, en blanco y negro, y la escenografía de notable fidelidad. La reconstrucción del coche subterráneo es de un realismo casi nauseabundo.

La técnica de unir diferentes episodios en un solo film es utilizada en *Los Estimulantes*. Antes de comenzar cada esquicio, el director explica el motivo que lo llevó a elegir determinado tema, cuál fue su "estimulante". Desfilan de este modo desde el cine ortodoxo, académico, hasta la divagación personal, el soliloquio y el mero documental.

Gustav Molander inicia la serie e Ingmar Bergman la cierra. Molander encontró el "estimulante" en un relato, uno de los cuentos más crueles de Maupassant, "El Collar", y confió a dos actores profesionales, Ingrid Bergman y Gunnar Björman, la interpretación de ese matrimonio que se consume en la rutina, la pobreza y el tedio, hasta que se produce el acontecimiento que cambia sus vidas. La reproducción del ambiente finisecular, la fría exposición del drama, con la despiadada objetividad típica de Maupassant y la mesurada interpretación, hacen de este episodio el mejor de la serie, el menos presuntuoso, el más ortodoxo como estilo.

El último, el de Ingmar Bergman, titulado "Daniel", más que un film lo consideramos una suerte de "página de diario" del director. Daniel es su hijo, a quien filma desde que nace hasta que cumple dos años. Al principio, por el tono improvisado, de *amateur* con que pasa las imágenes, pensamos que la intención es mostrar la actitud de tantos padres que confeccionan un álbum de recuerdos. Pero la empresa de Bergman es más ambiciosa. No se trata de una evocación graciosa de cine casero, destinado quizás a ir a parar al desván de los objetos inútiles con el tiempo, sino de las reflexiones que le suscita esa frágil criatura que comienza a enfrentar ya el mundo, el pecado y la carne. Nos queda la duda de que haya acertado con lo que se propuso, pues esa angustia no está dada con imágenes sino explicada con palabras por el propio Bergman. Tal vez habría sido mejor que conservara esa página de su "diario" como borrador de un film futuro más logrado.

El resto de los esquicios es de dispar valor. El más interesante como ejercicio de montaje cinematográfico es "El Grand Prix de Le Mans", dirigido por Lars Görling. En cuanto a "La primera noche", de Jörn

Dönner, "La bellísima negra del armario", de Vigot Sjöman, y "El zorro y la virtud", de Tage Danielson, pertenecen a la categoría de lo olvidable.

A manera de "intermedio musical" (así se anuncia en la pantalla), Arne Arnbom se toma el inútil trabajo de filmar a Birgit Nilsson mientras canta la muerte de Isolda (magníficamente, por otra parte), primero en un ensayo general y luego en el concierto público. Si el "estimulante" se lo dio el canto, nada tenemos que decirle al señor Arnbom, pero como cine (a no ser que haya querido, igual que Bergman, dejarnos un documental casero) es lo más pobre y contraproducente que pueda imaginarse. ¿A quién se le puede ocurrir filmar a una soprano en un concierto? ¿Y a quién puede interesarle verla en primer plano? Los wagnerianos se contentan con escuchar, sin necesidad de ver; los que no gustan de la ópera protestan en el cine, y los cantantes posiblemente se estremezcan de horror al ver con qué crueldad el canto wagneriano deforma la cara.

CARLOS COLDAROLI

BITÁCORA

Por *Ivonne Bordelois, Florinda Friedmann, Fryda Schultz de Mantovani, Alberto Mangel y Enrique Pezoni.*

BLACK POWER: "AMBICIOSO, HERMOSO, TERRIBLE"...

"Aunque la frase no ha sido todavía definida sino en los términos más emocionales y generales, ha cambiado cuanto conocíamos o creíamos conocer acerca de las relaciones entre las razas en los Estados Unidos. De repente, un montón de cosas que llamábamos progreso parecieron tontas y anticuadas, como amarillentas fotografías familiares de hace treinta años". Estas palabras de Fred Powledge describen la situación general a la que refieren doce comentarios publicados en el número de Primavera 1968 de *Partisan Review*, primeras respuestas a un artículo de Martín Duberman, "El Poder Negro en Norteamérica", aparecido en el número anterior de la misma revista. Sus autores, negros, blancos y hippies (valga la enumeración, ya que como dice el hippie Abbie Hoffman, siendo blancos, "el pelo largo nos hace negros"), no siempre coinciden, pero los enfoques comunes del problema permiten un resumen general. El Black Power funciona en dos planos, el de la comunidad negra y el de la comunidad norteamericana total. Como movimiento *de* y *para* los negros debe cumplir dos objetivos: terminar con el racismo y terminar con la pobreza. "El Poder Negro es un paso hacia el establecimiento de una estructura que se niega a que la comunidad blanca siga definiendo lo que la negra debe o no debe hacer con sus problemas. El liderazgo negro nunca ha dicho que el Poder Negro sea la panacea del ghetto urbano, sino más bien que podría constituir un marco para el enfrentamiento con el racismo institucional y con el problema de la explotación y la pobreza, desde dentro de la comunidad negra" (Ivanhoe Donaldson, p. 199). El movimiento, mucho más complejo, por cierto, de lo que otros medios de información nos permiten suponer, está lejos de ser unitario. Tom Kahn señala que "Poder Negro" significa cosas muy distintas para negros guerrilleros, nacionalistas, intelectuales, artistas o predicadores. Paul Feldman ve la escisión en otro sentido: existen una derecha y una izquierda dentro del poder negro, pero ambas son conservadoras, porque todo movimiento basado en la unidad étnica lo es; por ese lado, el Black Power no tiene salida, porque si no consigue mejorar realmente las condiciones de vida de *todos* los negros, las conquistas políticas y raciales serán meramente románticas: "Descubrimos que no habíamos obtenido nada, nada verdaderamente, para millones

de negros que ahora pueden votar y seguir con hambre durante todo el día" (Robert Coles, pág. 195). Tampoco la segregación y el autogobierno son, por lo tanto, *la* solución: "Un ghetto dirigido enteramente por negros... sigue siendo un ghetto, y las fuerzas básicas que determinan las oportunidades de trabajo, alojamiento, consumo y educación de sus habitantes se modifican muy poco con el cambio (Stephan Thernstrom, pág. 226). El problema no es sólo étnico, sino social, y como tal requiere no una solución "negra", sino nacional: la modificación de toda la estructura socioeconómica del país. "La comunidad negra no puede mantenerse sólo desde dentro: para que pueda obtener apoyo externo en una estructura no racista ni paternalista, tendrá que haber un movimiento que cambie radicalmente toda la sociedad" (Donaldson, pág. 199). Paradójicamente, dice Jack Newfield, los motines negros no son revolucionarios, sino "un grito desesperado para pedir las reformas más naturales y modestas: empleos, el fin de la brutalidad policial, casas sin ratas, participación en la comunidad y en la toma de decisiones dentro del municipio. (...) Los motines significan que los empleos y la dignidad se han transformado en problemas convulsivos porque el sistema se ha atrofiado al punto de no poder proporcionar reformas elementales" (pág. 222).

El Poder Negro y, en general, todo el problema negro no es por lo tanto, sino un reflejo de toda la realidad norteamericana. Norman Mailer dice que el negro rechaza la sociedad tecnológica a la que nunca pudo incorporarse (según la opinión de William Melvin Kelley —que ve en ese conflicto un callejón sin salida— debido a una verdadera incompatibilidad racial). El panorama cambia de golpe si se considera que la sociedad blanca, cada vez más deshumanizada, necesita de la negra tanto o más que ésta de aquélla. "La ironía es que podemos hasta necesitar una visión negra de la existencia, si la civilización ha de sobrevivir a la cámara de muerte que se ha construido a sí misma. De modo que reconozcamos el verdadero trasfondo del Poder Negro: es ambicioso, hermoso, terrible, y tiene que ver nada menos que con las más importantes preguntas de todos nosotros —¿qué es el hombre? ¿por qué estamos aquí? ¿cómo sobreviviremos?" (Mailer, pág. 221). Charles V. Hamilton, autor junto con Stokely Carmichael del libro *El Poder Negro: La política de la liberación en Norteamérica* (en el que se lo define como "una participación efectiva en el poder total de la sociedad"), escribe que "nos proponemos crear nuevas estructuras viables que enlacen centralización y descentralización. Estas nuevas estructuras (que algunos de nosotros consideramos tan necesarias para los blancos de la inestable y desvalorizada clase media como para los negros) establecerán la legitimidad, restaurarán la confianza y vencerán la alienación" (pág. 206). Natan Wright, Jr., es quien lleva más lejos este enfoque inverso de la cuestión; "Los negros tienen mucho que ofrecer a la vida de esta nación; sin ellos, ésta no puede salvarse de su planificada autodestrucción. Los negros poseen la visión crítica que sólo pueden conocer quienes por mucho tiempo han vivido en tinieblas. El rol histórico de los oprimidos en todas las sociedades ha sido aportar un sentido de purificación y regeneración a la sociedad que los oprime. Los negros deben transformarse, por lo tanto, en el 'remanente salvador' de la vida de nuestra nación.

Si no lo hacen, no merecen, indudablemente, la libertad que buscan". (pág. 231).

Una nota editorial advierte que estas declaraciones "fueron escritas antes del fenomenal triunfo del senador McCarthy en New Hampshire, la entrada a la arena del senador Kennedy y el alejamiento del presidente Johnson de la contienda. Por lo tanto, estos hechos no pudieron ser tenidos en cuenta en este debate acerca del Poder Negro". Después han pasado muchas otras cosas, que no ayudan por cierto a aclarar el panorama o a ver una salida. Presente y futuro son cada vez más, un signo de hostil y angustiante interrogación.

F. F.

LA REVOLUCION HETERODOXA: ¿UNA PREVISION DEL MARXISMO?

En casi todo el mundo, el 150º aniversario del nacimiento de Karl Marx parece celebrarse con tumultos que han sacudido a ámbitos hasta ahora tan impertérritos como la Sorbona. Si tales revueltas podrían demostrar, por un lado, hasta qué punto sigue vivo el espíritu revolucionario que Marx definió en 1848 (*Manifiesto a los comunistas*), por el otro revelan profundas discrepancias con sus principios teóricos. Son estas discrepancias las que el periódico italiano *La fiera letteraria* (30 de mayo de 1968) procura dilucidar mediante una serie de preguntas hechas a un pensador que los jóvenes norteamericanos y europeos consideran como el apóstol de la nueva revolución: Herbert Marcuse.

Marcuse inicia el diálogo admitiendo la necesidad re reexaminar el concepto de *revolución*. Según los postulados de Marx, una revolución supone: 1) un movimiento socialista contra el sistema capitalista, 2) en una sociedad de avanzado desarrollo industrial y 3) en un período de crisis económica, 4) conducido por una acción de masas amplia y organizada, 5) que lleva provisionalmente a la dictadura del proletariado. Ahora bien: "así como el capitalismo corporativo ('neo capitalismo') es diferente de las fases del capitalisto tradicional, que condicionaron el concepto marxista de revolución y que modificaron, con su desarrollo, el desarrollo mismo del socialismo, también deberá evolucionar y renovarse el concepto de revolución". En este sentido, el primer cambio se advierte en la extensión de la base histórica que requieren tanto la revolución como la represión de las revoluciones. El cuadro teórico abarca, hoy, al mundo entero: los movimientos de liberación nacional de ámbitos como Vietnam y los reclamos del Tercer mundo se aúnan con los movimientos estudiantiles y con las acciones del Black Power en las grandes metrópolis imperialistas. "El elemento nuevo, en suma —concluye Marcuse—, es el internacionalismo de la revolución". Sólo que se trata de un internacionalismo muy diferente del que orientaba a la revolución en el pasado. Si hasta no hace demasiado tiempo el internacionalismo revolucionario se centraba en la clase obrera industrializada, hoy la clase obrera ya no es revolucionaria. El nuevo concepto de revolución "está orientado contra la mayoría de la población integrada al sistema (en el cual deben incluirse los 'productores inmediatos'), contra una sociedad próspera y en óptimo estado de funcionamiento y que, por lo tanto, no se encuentra en una fase revolucionaria ni pre-revolucionaria". En la irrupción de este tipo

de oposición dentro del capitalismo corporativo ve Marcuse el rasgo más heterodoxo, desde el punto de vista marxista, de las corrientes revolucionarias. En efecto, éstas se concentran en torno a dos polos "separados de la sociedad: los ghettos y la intelligentsia de la clase media". Ninguno de estos dos grupos constituye la "base humana" del proceso social de producción (requisito decisivo, para Marx), "no forman la mayoría de la población", "chocan contra la hostilidad y el resentimiento de los sindicatos", "no están organizados ni a nivel internacional ni a nivel nacional', no pueden considerarse como "agentes de un cambio radical" mientras no sincronicen sus esfuerzos en esa versión nueva del internacionalismo que reúne los diversos movimientos de liberación nacional y las fuerzas de choque metropolitanas.

Otro postulado marxista superado por la realidad contemporánea es, para Marcuse, la continuidad del desarrollo tecnológico que, una vez destruido el capitalismo, debería extenderse a la sociedad socialista. La continuidad entre capitalismo y socialismo "debe romperse porque podría llevar —y en efecto ha llevado, a causa de la estructura misma del desarrollo tecnológico— a la transformación de la tecnología en medio de control y de dominio. Romper tal continuidad significaría llegar a una reconstrucción del aparato técnico de acuerdo con las necesidades del hombre libre".

La importancia de estos nuevos aspectos de la revolución mundial parece invalidar los conceptos marxistas tradicionales. Pero hacia el final de la entrevista con *La fiera*, Marcuse rescata la teoría de su maestro y proclama su vigencia descubriendo en ella la previsión de estos cambios. "El nuevo concepto de revolución... no significa una adaptación del marxismo a hechos externos y nuevos. Al contrario: este concepto renovado pertenece al marxismo mismo y no es otra cosa que el resultado del continuo desarrollo dialéctico del concepto tradicional".

E. P.

"LA LEY QUE AMENAZA AL NOVELISTA, AMORDAZA AL CRÍTICO"

La novela de Selby *Last Exit to Brooklyn* acaba de ser víctima de un juicio censorio en Inglaterra, por el cual, bajo cargo de obscenidad, su venta fue prohibida en el Reino Unido. Un testigo involuntario por la acusación fue Horace Hudson, crítico literario del *Time* neoyorkino, que había atacado la obra por razones literarias y no ciertamente por su contenido pornográfico (aunque reconoce que hay en ella obscenidad, o al menos lo que un jurado puede considerar tal), sin dejar de reconocerle "obvios méritos" tales como vívidos cuadros sociológicos y un "sostenido poder verbal". Con expresa consternación, Hudson plantea en "The Critic Between" (*Encounter*, marzo 1968, pp. 57-60) la encrucijada en la que la censura oficial y el peligro de juicios como el de *Last Exit* colocan al crítico honesto, que se encuentra precisamente "en el medio". ¿Es que no debemos decir que una obra es repugnante y que está mal hecha ni demostrar vigorosamente nuestras razones, por miedo a conjurar a un censor que nos parece igualmente repugnante?" "La ley que amenaza al novelista, amordaza al crítico". Él mismo da la única respuesta posible: "Es claro que la ley debe ser modificada. Un libro como *Last Exit* debe ser publicable; los críticos no deben sentirse obligados, por te-

mor a las consecuencias a suprimir o distorsionar su propio juicio en el mismo acto de su formulación". (Para apoyar su posición, nos informa acerca de hechos altamente reconfortantes: un equipo oficial de expertos daneses llegó a la conclusión de que no hay pruebas de que la pornografía perjudique ni siquiera a los adolescentes; por el contrario, puede hasta beneficiar a los tímidos e inhibidos. La supresión de la censura en Dinamarca trajo como consecuencia una fabulosa disminución en las ventas de libros obscenos). Un buen ejemplo de la mentalidad censurante lo trae, en la misma revista, J. W. Lambert ("Pornographers & Censors", pp. 55-57), al comentar un artículo en que un señor Ernest van der Haag llega a emitir esta alhaja: "Críticos serios... se comportan a menudo como si creyeran que la crítica es una cuestión de opinión". Semejante aseveración merecería un apaga y vámonos si no emanara de un cáncer peligrosamente instalado en el centro más vital de una sociedad que, como dice Lambert, "lucha duramente para mantener la calidad individual del hombre".

F. F.

LOS ESTUDIANTES ENTRE LA REBELDÍA Y LA REVOLUCIÓN

Alimentada en el invernáculo-detonador de Nanterre, la revuelta de los estudiantes franceses ha arrojado a Francia durante cuatro meses a una primera plana poco halagüeña para los sostenedores del Grand Charles. Súbitamente aplacada en la contundencia de los comicios, renaciente en algunos episodios actuales, esta gran llamarada súbita ha iluminado, sin embargo, el rostro de una nueva e inesperada Europa, que ya muchos no pueden olvidar. Los balances se suceden unos a otros, los diagnósticos se oponen y se multiplican. ¿Simple explosión biológica y generacional, protesta reducida a denunciar la vetustez de una estructura universitaria que ya nadie, ni siquiera la derecha sostiene, o, más profundamente, negativa radical ante el despliegue avasallador de una sociedad industrializada que —ya bajo el signo del capitalismo planificado o del socialismo descentralizado— no responde más a las expectativas de los hombres? En la acentuación de cada uno de estos factores —a expensas de los restantes— hemos visto delinearse, según los comentaristas, no sólo explicaciones diferentes de los resortes profundos de la comuna estudiantil, sino también distintos vaticinios acerca del porvenir relativamente próximo de las sociedades occidentales. Sin duda, una de las claves del interés decisivo que suscitan estos acontecimientos, es la espontaneidad irrefrenable con que esta rebelión levanta y confunde sus banderas, desde Varsovia hasta Berkeley pasando por París, saludando al pasar, con respeto, a nuestra venerable Córdoba. (¿No empezaba uno de los editoriales de *Le Monde*, apuntando a los antecedentes históricos del movimiento francés: "Córdoba, 1918"?). Una nueva Internacional, pero alejada de encuadres partidarios y de peligros burocráticos, si bien expuesta en cambio a la debilidad de toda inspiración demasiado fervorosa para cuajar en progresos que muerdan tenazmente en lo real. Pero la importancia estratégica de esta nueva Bastilla que es la Universidad contemporánea no puede pasar inadvertida. Tiempo antes de que la explosión estudiantil alcanzara sus sorprendentes dimensiones, Alain Touraine señalaba: "Si es cierto que el conocimiento y el progreso técnico

son los motores de la nueva sociedad —así como la acumulación del capital fue el motor de la sociedad precedente— ¿no ocupa acaso la nueva universidad el sitio de la gran empresa capitalista? ¿Y el movimiento estudiantil no tendrá, en principio, la misma importancia que el movimiento obrero de la época precedente?". Los estudiantes, sin embargo, —Cohn Bendit a la cabeza— rechazan este encuadre y responden airadamente. "Esta oposición siglo XIX - siglo XX es falaz. No es cierto 'que el conocimiento y el progreso técnico sean los motores de la sociedad nueva'. Tanto el uno como el otro se encuentran en ella subordinados a las luchas de interés entre las empresas (o sea la lucha por la hegemonía capitalista) y al enfrentamiento militar y económico entre los países del Este y del Oeste. Los científicos no son los inocentes empresarios que se nos pretende presentar, ni la ciencia esa gloriosa actividad autónoma interesada exclusivamente en su propio desarrollo. Tampoco es viable la unidad de referencia: la Universidad. Las contradicciones tienen lugar a nivel de la sociedad global y la Universidad participa en ella prácticamente en bloque". A esta universidad identificada con el régimen que denuncian, los estudiantes oponen la suya propia: autónoma, autogestionada, provista de plenos poderes de denuncia política, consustanciada con las aspiraciones de los sectores marginados. Desde el primer momento, la unidad obrero-estudiantil es la consigna básica de los muchachos de París. Al sindicalismo francés, adormecido en pos de reclamos puramente salariales —por lo tanto simplemente reformista— el movimiento estudiantil aporta el viento de una protesta mucho más radical: autogestión. Saludable conmoción en las bases, que bien pronto desbordan a los dirigentes demasiado atados a evidentes compromisos internacionales que al fin de cuentas protegen a De Gaulle. "La vanguardia estudiantil ha reobrerizado a la clase obrera", señala un observador supuestamente marxista.

La Sorbona misma se trasmuta profundamente. Junto con Trotzky resucitado, Rimbaud y Breton; Víctor Hugo y Pasteur amanecen coronados de enormes escarapelas rojas. Las paredes hablan. En aquel patio donde estaba prohibido repartir volantes o pegar carteles flamean las nuevas palabras. "Le pouvoir est à l'imagination". "Jeunes femmes rouges toujours plus belles" "Je décrète l'état de bonheur permanent" "La lucidité est la blessure la plus proche du soleil". El estudiante de París, habitualmente tan apolítico y parco en su sociabilidad, se ve solicitado de golpe por un estado de asamblea permanente en donde se discute desde el porvenir de la enseñanza de Lucrecio hasta la posibilidad de convertir la Universidad en un foco constante de denuncia política de una sociedad deshumanizada. No falta el detalle pintoresco y desbordante: así la nota de adhesión enviada por los asilados del Hospital Psiquiátrico Sainte Anne, anunciando su propia liberación e invitando a los estudiantes a adherirse a su proclama. Pero quienes se encogen de hombros y se obstinan en señalar la anarquía de una Sorbona convertida en feria permanente, olvidan recoger el dato de lo que este espectáculo a veces rayano en circo delirante arroja a su favor: "Los decanos de las Facultades de Letras acaban de aceptar lo que la mayoría de ellos rechazaban hasta ahora: la presencia de delegados estudiantiles en los diferentes organismos universitarios". En algo parecen coincidir los observadores, y

es en la misteriosa ola de creatividad, de exaltación y alegría, que parece suscitar la comuna estudiante, más allá de sus avatares grotescos y a veces lamentables. "Rica, loca, genial como una revolución. Como una revolución, explosión utópica y ucrónica, y, sin embargo, bien arraigada en un espacio y en un tiempo. Como una revolución, éxtasis de la historia. Como una revolución, comunica a los individuos y grupos que transporta en la fraternidad y la generosidad...". "La comuna estudiantil de París será acaso un modelo clásico para las futuras mutaciones de Occidente".

"No es neutra la ciencia que coopera con la opresión y con la destrucción", afirman los estudiantes de Nanterre. La denuncia refleja directamente el absurdo de su propia situación: condenados a pasar por la puerta estrecha de una selección archirrigurosa para su ingreso en la Universidad, parodójicamente, en el momento de recibirse, muchos de ellos se encontrarán sin empleo, o bien deberán optar por asimilarse pasivamente a la misma sociedad que los hostiga recluyéndolos. Para quien haya vivido en Francia, para quien haya admirado con horror la pesada perfección con que el racionalismo francés despliega sus mecanismos políticos, urbanos y educativos, la comuna estudiantil significa ante todo este milagro inesperado: la posibilidad de que alguien —en realidad, el último de los invitados: el estudiante, eterno menor despojado de las prerrogativas de los adultos, eterno intelectual despojado de la conducción de la historia por las masas obreras— puede parar la máquina y demostrar de ese modo, irreversiblemente, que la máquina era vulnerable y que su movimiento no era necesario, autogenerado ni indetenible. Por impersonal y poderosa que sea, la máquina es obra de algunos que pueden ser muchos pero no necesariamente todos. Y esta capacidad nueva de reaprender a decir "NO" en un mundo que se ha doblegado a decir "SI" con tanta rapidez, con tanta facilidad como el nuestro, este rechazo frontal del "establishment", esta nueva aventura que remueve raíces y busca soles tan diferentes para iluminarse, abre una picada por la cual la historia del siglo XX parece encontrar al fin un rostro semejante al de la esperanza.

I. B. — (*Le Monde*, marzo-junio; *Esprit*, mayo de 1968.)

PARA UN NUEVO LARRA

La literatura, por lo menos la *ancilar*, que sirve para dar a conocer en letras de molde las bondades (o inconvenientes) de un producto, las noticias espectaculares de la ciencia, en dosis que alternan la corriente romántica del corazón, esa víscera que el siglo XIX puso de moda por otros motivos, con los boletines en "suspenso" de un nuevo injerto, ofrece hoy en el periodismo el mejor pasto para los escritores costumbristas. Lástima que a un nuevo Larra no le den tiempo para escribir sus artículos de costumbres, arrollado por la "lectura veloz" y las telenoticias del mundo al minuto... Lo que nos lleva a esta reflexión es esa *miscelánea* que en forma tan atrayente podemos sorprender en los diarios, leyendo aquí y allá telegramas como el siguiente: La Nación, AP, 24 abril. Kinshasa, Congo. — *En Brazzaville serán encarceladas las jóvenes que usen minifalda, hasta que sus padres les lleven ropa decente, según lo dispuesto por el Ministerio del Interior. La medida afecta también a las mujeres europeas*... No se crea

que esta medida es de influencia occidental; tampoco autóctona. Responde a bien meditadas y digeridas concepciones ideológicas: *La minifalda es una ropa que caracteriza una moral social de tipo liberal, y es por lo tanto, antisocialista.* Y en Brazzaville no se admiten esas actitudes foráneo-capitalistas, propias de una calle de Londres y diseminadas como un reguero de corrupción, a centímetros bien medidos.

Pero lo que nos asombra no es que en el Congo africano, donde creíamos que toda desnudez tiene su asiento, tomen estado público estas medidas; al fin y al cabo África despierta al canto de sirena, un poco retrasado, de la URSS. Lo que suena como un martillazo en nuestra cabeza de Goliath es la noticia que nos llega de un diario del interior ("El Litoral" de Santa Fe). Dice que el juez departamental de San Javier, una villa en la costa del Paraná, ha dictado una resolución que tiene todo el aire de un "bando" de los tiempos de Juan de Garay... (que Dios guarde, porque no hubiera tenido tantos remilgos). Salvo la interpolación de un término que lo ubica en nuestra época el bando hubiera podido estar escrito en el siglo XVI. Hasta por lo que ordena, en la última parte de su disposición sobre las mujeres que "so pretexto de la conocida moda de la minifalda constituyan infracción al artículo 65 del Código de Faltas": que sean puestas a su mandado. Es decir, que a las infractoras las instruya directamente el juez, con sus sermones, o lo que sea. Que consistirá en que se alarguen inmediatamente la pollera, en el mejor de los casos.

Puestos a medir entre letra impresa y lugar geográfico, nos parecen mejor elaboradas las razones del Congo africano. Para estar en contra en esta importante cuestión de la minifalda el juez de San Javier no ha revelado el más mínimo "agiornamento". Y así lo ha considerado sin duda el Supremo Tribunal de Justicia, desautorizándolo.

F. S. de M.

OTRA VEZ EL ESTRUCTURALISMO: ¿HACIA UNA NUEVA PRAXIS?

Michel Foucault, el producto más brillante e inquietante elaborado hasta ahora por el estructuralismo francés, acaba de ser entrevistado por *La Quinzaine* (1-15 de marzo de 1968). He aquí algunas de sus respuestas, aptas para despertar las cavilaciones de quienes pudieran temer el resurgimiento de una nueva fórmula de epistemología más conectada con el cientificismo que con una filosofía de tipo sapiencial, o bien la aparición de un tipo de mentalidad teorizante, dispuesta a revisar radicalmente las nociones de *engagement* o de praxis:

"Hubo una gran época en la filosofía contemporánea —la de Sartre, de Merleau Ponty— durante la cual un texto filosófico debía decirnos lo que eran la vida, la muerte, la sexualidad, si Dios existía o no, lo que era la libertad, cómo debía actuarse en la vida política, cómo comportarse con el prójimo, etc. Ahora tenemos la impresión de que esta especie de filosofía no puede proseguir, que si bien no se ha volatilizado por lo menos se ha dispersado y que en su reemplazo existe un trabajo teórico que se conjuga en plural. La teoría, la actividad filosófica se presentan en diferentes dominios que están como separados los unos de los otros. Hay una actividad teórica que se produce en el campo de las matemáticas, otra en el de la lingüística, otra en el de la mitología, en el de la historia

de las religiones o en el de la historia en general, etc. Es en esta especie de pluralidad de trabajo teórico donde va realizándose una filosofía que todavía no ha encontrado su pensador único ni su discurso unitario".

"¿Cómo defino mi trabajo? He tratado de deslindar un dominio autónomo que sería el del inconciente de la ciencia, el inconciente del conocimiento, que tendría sus propias reglas, así como el inconciente del individuo humano tiene también sus propias reglas y determinaciones".

"En cuanto a las relaciones entre mi pensamiento y mis actitudes con respecto a la acción y a las actividades políticas, debo decir que la izquierda francesa ha vivido apoyada en el mito de la sacra ignorancia. Pero ahora se ha dado un cambio, a saber, ha aparecido la idea de que un pensamiento político no puede ser políticamente correcto si no es científicamente riguroso. En este sentido, pienso que el esfuerzo que realiza actualmente un grupo de intelectuales comunistas para revaluar los conceptos de Marx, para retomarlos desde su raíz, para analizarlos y describir el empleo que se puede y se debe hacer con ellos, es un esfuerzo al mismo tiempo científico y político. Y la idea de que dedicarse a actividades específicamente teóricas y especulativas como las que realizamos ahora significa apartarse de la política me parece una idea completamente falsa. No es para apartarnos de la política por lo que nos ocupamos de problemas teóricos tan específicos y delicados, sino porque hemos comprendido ahora que toda forma de acción política debe articularse necesariamente de la manera más estricta sobre una reflexión teórica rigurosa".

I. B.

RODRIGUEZ ARIAS - MARILU MARINI

Se unieron en broma y resultó muy divertido, pero ya habían estado trabajando por separado desde hacía años. Los elementos de expresión investigados por Alfredo Rodríguez Arias y Marilú Marini fueron utilizados en un *divertissement* que el primero dirige y la segunda interpreta, junto con el elenco de las obras anteriores. Se lo tituló *Love & Song* (léase *lobizón*) y consistió en una especie de *musical* del litoral argentino, incluida la Cautiva, invitada de la literatura gauchesca a participar en el aquelarre. Pero hay que señalar que la producción anterior de ambos artistas es muy importante. Rodríguez Arias inició en *Drácula* la línea más experimental del nuevo teatro, que prosiguió —siempre con sede en el Di Tella— con *Aventuras* 1 *y* 2 y su obra más ambiciosa, *Futura*. El análisis de los elementos que constituyen una obra teatral se hacía en la primera mediante el absurdo: los movimientos eran maquinales y la entonación lineal, para destacar así la importancia de ambas.

La anécdota era despojada, y los que esperaban ver al infame vampiro quedaban defraudados. *Aventuras* proponía y ensayaba la separación de los elementos tratados de la misma manera. De este modo se formaba en la mente del espectador una serie de signos de significados paralelos y anticipados: un gesto reproducía una idea y viceversa. Por fin *Futura* aplicaba todos los descubrimientos al planteamiento de una tesis de arquitectura, primariamente sin vinculación aparente con el teatro. Rodríguez Arias logró por medio de su nuevo lenguaje escenificar las ideas de una visión arquitectónica de la vida en el futuro. De algún modo se demostraba

el postulado de Marilú Marini, en cierta forma responsable de esta línea, que afirmó que el cuerpo es un instrumento y el artista no debe ser intérprete sino transmisor, en sus 45 *minutos con Marilú Marini*. La importancia de esa investigación ha sido reconocida por la comisión que vino de Nueva York para la Semana del Arte de Avanzada en Argentina y dos de los espectáculos se verán hacia fin de año en Broadway y luego en Londres y París.

A. M.

ACLARACIÓN

En el número 311 de SUR página 136, apareció un comentario sobre *El lugar sin límites*, de José Donoso (Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967). En él se incluye esta frase: "¿cómo leerla en Buenos Aires, donde casi no circulan algunas ediciones mexicanas?". A este respecto, la distribuidora Iber-Amer Argentina, Bolívar 260, T. E.: 30-4036/3908, Capital Federal, nos ha hecho llegar la siguiente aclaración:

"Los señores libreros, principales encargados de hacer accesible al público las novedades publicadas y/o distribuidas en el país, conocen perfectamente nuestra condición de representantes de la editorial Joaquín Mortiz, de México, por lo que él *cómo leer esa ediciones* no puede constituir para el interesado problema alguno. Por otra parte, si esa dificultad fuera real, bastaría —entre otros medios— con recorrer las páginas de SUR en las que regularmente hemos publicado avisos en los que aparecen las principales obras de Mortiz"...

Esperamos que esta aclaración mueva a los señores libreros a encargar el *número necesario* de ejemplares mexicanos imprescindible para satisfacer a los lectores argentinos.

ÍNDICE

PÁG.

Vallejo, la nostalgia de la inocencia, por Guillermo Sucre 1
Equívocos sobre Vallejo, por Juan Carlos Ghiano 17
Experiencia directa del absurdo en la poesía de Vallejo, por James Higgins 27
El zapaterito de Guanajuato, por Elena Garro 37
Poemas, por Alberto Girri 47
Gran repaso, por Basilio Uribe 52
Enrique Banchs, por Eduardo González Lanuza 61

CRÓNICAS

Victoria Ocampo: testimonio de fervor, por Juan Liscano 64
Un espacio verbal llamado Cuba, por Edgardo Cozarinsky 69
Isidro Parodi: varios problemas para el traductor, por Silvia Molloy 71
Cómo ve Ernesto Sábato a los ciegos 75

LIBROS

Margarita Costa: *Qué es la antropología filosófica*, por Hernán Zucchi 78
José Barcia: *Buenos Aires dos por cuatro*, por Osvaldo Rossler 80
Miguel E. Dolan: *De lugares extraños*, por Susana Thénon 82
Luisa Futoransky: *El gran serafín*, por Adolfo Bioy Casares 83
Miguel A. Guérin: *Tres tristes tigres*, por Guillermo Cabrera Infante 85
Eduardo González Lanuza: *La vuelta al día en ochenta mundos*, por Julio Cortázar 87
E. G. L.: *El gato*, por Claudio Silveira Silva 89
Luis Justo: *La fisura mayor*, por Noé Jitrik 90
Mario E. Lancelotti: *El residente*, por Margarita Aguirre 92
Enrique Francisco Lonné: *La originalidad de Rubén Darío*, por Enrique Anderson Imbert 94
Teresa Orecchia: *Los laberintos insolados*, por Marta Traba 97
Alfredo E. Roland: *Apollinaire y las Teorías del Cubismo*, por Guillermo de Torre 99
Basilio Uribe: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, por Aldo Pellegrini 101
Raúl Vera Ocampo: *Le tiers-monde dans la politique internationale*, por Robert Bosc 102
Dos poetas, por Susana Thénon 106

ARTE

Revolución constructiva o es inútil que te enojes, por Hugo Parpagnoli 112
Arte Hoy, por Damián Bayón 115

ESPECTÁCULOS

Juguemos en el mundo, por Guillermo Whitelow 119
Dos estrenos eslavos demorados, por Juan Pedro Franze 120

CINEMATÓGRAFO

Tute Cabrero, por Clara Fontana 122
El incidente y *Los estimulantes*, por Carlos Coldaroli 124

BITÁCORA 127

Se terminó de imprimir en
los talleres de **Impresora**
Sur, S. A., Luis Sáenz
Peña 1955, Buenos Aires,
el día 16 de agosto de 1968.

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia.

La revista no se responsabiliza por las colaboraciones que se le envíen, ni mantiene correspondencia sobre ellas.

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle Viamonte 494, 8º, de 16 a 18, donde quedan a su disposición durante un año. Posteriormente serán destruidos.

Los trabajos acompañados de un sobre franqueado serán remitidos a los autores.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

ROGELIO POLESELLO
Acrílicos
NOÉ NOJECHOWIZ
Pinturas

Maipú 962, Buenos Aires
Barata Ribeiro 578, Río de Janeiro
7 West 57th St., New York

JORACI

GALERIA DE ARTE
EDITORIAL
NUEVAS EDICIONES
Escritores y Pintores Argentinos

BORGES — GRANDI
SABATO — COGORNO
JAURETCHE — FORTE
DEBOLE — CASTAGNINO
ROGER PLA — BERNI

Láminas 0,65 x 0,95 a todo color
Solicite nuestro catálogo:
Florida 683 - Local 6 - Bs. Aires

RIOBOÓ - NUEVA

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 948

T. E. 32-2544

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

Perla Figari

GALERIA DE ARTE

MAIPU 995 — BUENOS AIRES

GALERIA GUERNICA

PINTURA NACIONAL
Y EXTRANJERA

ARTE POPULAR AMERICANO

FLORIDA 947

LIBRERIAS RECOMENDADAS

Nos especializamos en libros de
ADMINISTRACION
DE EMPRESAS
ECONOMIA
PSICOLOGIA

Solicite su pedido por carta

BOOK'S INTERNATIONAL S.A.C.I.F.

Editorial - Librería - Exportación Importación

Talcahuano 487 T. E. 35-8918
BUENOS AIRES

Los libros que importan en

LIBRERIA

JORGE ALVAREZ

—

TALCAHUANO 485 - T. 35-6875
BUENOS AIRES

LIBRERIA

Nueva Visión

especializada en artes visuales y ciencias sociales.

libros de procedencia nacional y extranjeros.
(en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. S. Martín

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANÇAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES
REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA

LIBRERIA

SARMIENTO

LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

☆ COLECCIÓN GANESHA ☆

FRAGMENTOS DE UNA ENSEÑANZA DESCONOCIDA

(En Busca de lo Milagroso)
Por **P. D. OUSPENSKY**
Nueva traducción de un grupo de alumnos del señor G. I. Gurdjieff

Precio: $ 1.500.—

HACHETTE

Rivadavia 739 - Córdoba 936
Tel. 34-8481/5 Tel. 392-6497
☆ **Buenos Aires** ☆

Librería RODRIGUEZ

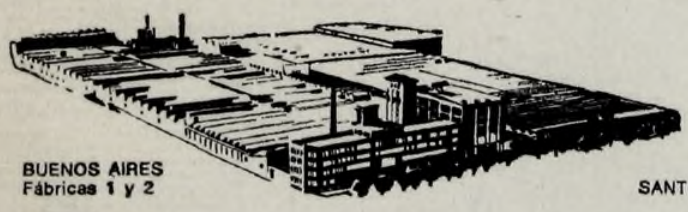
Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

SUSCRIPCIONES:

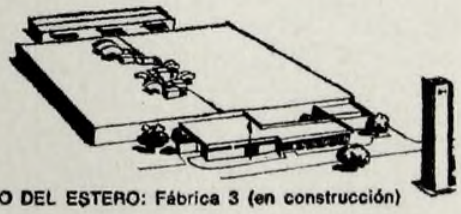
SARMIENTO 871
T. E. 35-8125/26

grafa

GRAFA está orgullosa de reinvertir sus ganancias para beneficiar a millones de argentinos.
La materia prima tomada del país es devuelta a sus habitantes transformada en fuentes de trabajo, productos, obras sociales. GRAFA pone a disposición de sus consumidores sábanas y fundas para diferentes gustos y necesidades: DOS ESTRELLAS, 387, TROFEO DE LUJO, PERCALUX y PERCALESTER, con poliester; GRAFIL y FRESNO, telas con fibra poliester; telas pre-encogidas y pre-planchadas para confeccionar ropa de trabajo y calle; guardapolvos y delantales escolares, y pantalones y camisas OMBU Todas estas prendas son de alta calidad y precios accesibles. Esta labor infatigable transforma diariamente 45.000 kilos de hilados en 130.000 metros cuadrados de tela, en un esfuerzo por brindar calidad, comodidad y economía.
La nueva planta industrial de Santiago del Estero, que prevé la producción de 11.000.000 de metros cuadrados de tela por año, es un esfuerzo más que simboliza la fe puesta en el país.
La preocupación constante de GRAFA: crear más fuentes de trabajo, más bienestar, seguirá inspirando su labor diaria, en una marcha hacia el futuro que no se detiene.



BUENOS AIRES
Fábricas 1 y 2



SANTIAGO DEL ESTERO: Fábrica 3 (en construcción)

una gran empresa privada argentina, al servicio de la comunidad.

OLIVETTI DIVISUMMA 26

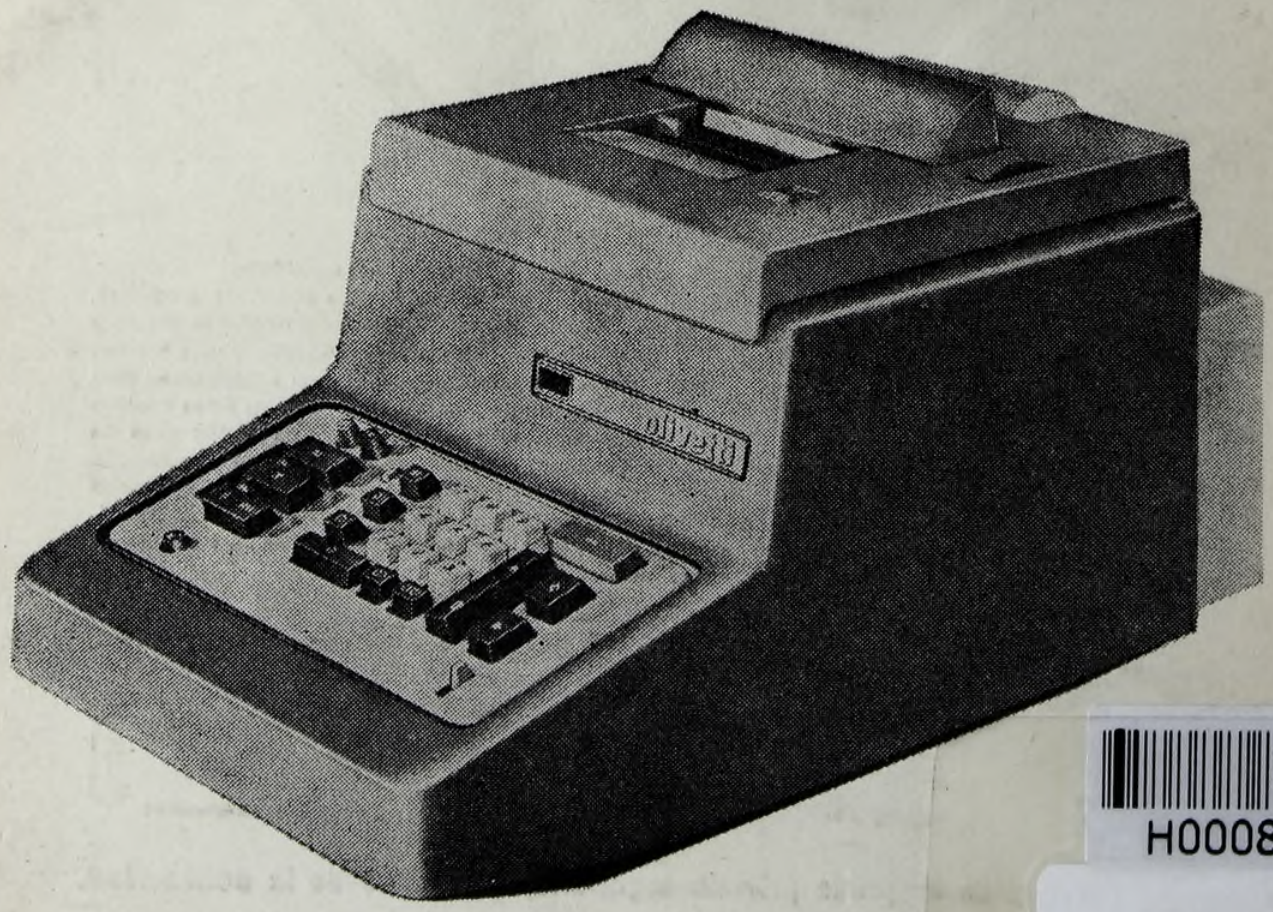
DOS MEMORIAS, PARA QUIENES TIENEN BUENA MEMORIA

Hasta el año 1948 el sector del cálculo mecánico con máquinas de cuatro operaciones, estaba dominado por calculadoras no impresoras. En ese año OLIVETTI revoluciona el mercado con el lanzamiento de la DIVISUMMA 14
Hoy OLIVETTI lanza **simultáneamente** en ARGENTINA e ITALIA
la Calculadora Impresora DIVISUMMA 26.
Dos memorias: una automática y otra operativa.
12 cifras por registro y 13 en el total.
Usted, que tiene buena memoria... ¿No establece similitudes con la revolución del mercado en 1948?

DIVISUMMA 26

La primera calculadora superautomática con impresión para la zona ALALC.
Fabricada en Merlo (Prov. Bs. As.) como un aporte más al desarrollo industrial argentino.

OLIVETTI ARGENTINA S.A.



H0008104

S1CJ.15.1

Precio: