Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JOSÉ LUIS ROMERO	**El destino de la mentalidad burguesa**
DIANE FERNANDEZ	**Henry James y la simetría**
MARÍA ZAMBRANO	**La respuesta de la filosofía**
ALBERTO GIRRI	**Cuatro poemas**
JUAN GOYTISOLO	**Don Julián**
AMELIA BIAGIONI	**Poemas**
ANA MARÍA MATUTE	**La fiesta**
NICOLÁS BRATOSEVICH	**Horacio Quiroga o la efectividad del mito**
RAÚL OSCAR GREGO	**Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe**

CRÓNICAS Y NOTAS

Sobre erizos y hombres, por Tomás Eloy Martínez • Boquitas pintadas: **parodia e injerto, por Severo Sarduy** • Latin America Without Tears, **por Miguel E. Dolan** • **A propósito de John Donne y sus devociones, por Rodolfo Godino** • **Discusión con Tomás Eloy Martínez sobre su novela** Sagrado, **por Augusto Roa Bastos** • LIBROS, **por Alicia Marta Alonso, Luis Justo, Lisa Griskan, Alicia Dujovne Ortiz, Hugo Beccacecece, Florinda Friedmann, Roberto Yahni, Ricardo Pochtar, Teresa Orecchia, Alfredo Veiravé, Lucía Hipp, Beatriz de Nóbile, Jaime Barylko, Renata Donghi Halperín, Ilda N. Yuspa** • MÚSICA, **por José Luis Sáenz** • **Algunos datos sobre la última poesía argentina, por Marcelo Covián, Tomás Guido Lavalle, Raúl Vera Ocampo y Juan G. Gayo.**

321

NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1969

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
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
ROGER CAILLOIS
ALBERTO GIRRI
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:	Otros países:
Anual ..... $ 1.500.—	Anual ..... 7 dólares
Número simple: $ 300.—	Número simple: U$S 1.20

ACINDA
INDUSTRIA ARGENTINA DE ACER

El mayor fabricante
productos de ace
para la construcción y el agro

Una empresa privada argentina al servicio del país

ACINDAR
INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S. A.
PASEO COLON 357 - BUENOS AIRES

S1CJ.15.1.2 35 v.5

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor
Precio
Fecha - 7 OCT 199

H0008112

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522

Top. 207.551

NOVEDADES DE SUDAMERICANA

Eduardo Mallea
Su novela más reciente:
La penúltima puerta
264 págs., $ 750.—

María Elena Walsh
Deleite de los chicos:
Tutú Marambá
100 págs., $ 800.—

María Elena Walsh
Un clásico infantil:
El Reino del Revés
100 págs., $ 800.—

Alberto Girri
Un delirio lúcido:
Antología temática
240 págs., $ 400.—

Edward Albee
El teatro corrosivo:
Delicado equilibrio
124 págs., $ 480.—

Carlos Droguett
Un clásico moderno:
Eloy
144 págs., $ 280.—

Fernando Lorenzo
Cuentos fantásticos desde Mendoza:
Sucesos en la tierra
140 págs., $ 500.—

Amílcar G. Romero
Situaciones límite en tres:
Relatos
112 págs., $ 400.—

Carlos García Martínez
Un ensayo para la nueva era:
La telaraña argentina
304 págs., $ 800.—

REIMPRESIONES

De Emilio Rodrigué
la 2ª edición de
Heroína $ 750.—

De Manuel Puig
la 3ª edición de
Boquitas pintadas $ 650.—

De Juan José Hernández
la 3ª edición de sus cuentos
El inocente $ 450.—

De Herbert Marcuse
la 3ª edición de sus ensayos
Cultura y sociedad $ 450.—

De Vance Packard
la 5ª de un éxito
Los trepadores de la pirámide $ 800.—

De Julio Cortázar
la 6ª de
Historia de Cronopios y de Famas $ 350.—

De Ray Bradbury
la 6ª edición de las inolvidables
Crónicas Marcianas $ 480.—

De Vance Packard
la 7ª del útil
Las formas ocultas de la propaganda $ 680.—

De Julio Cortázar
la 9ª de esos cuentos de
Final del juego $ 440.—

También de Cortázar
la 10ª de
Bestiario $ 350.—

De Dale Carnegie
la 25ª edición de
Cómo hablar bien en público e influir en los hombres de negocios $ 750.—

De Vance Packard
la 3ª edición de
La sociedad desnuda $ 650.—

En venta en todas las librerías del país y del exterior

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires** **Argentina**



PACENTINI S.A.

MENORES GASTOS, MEJOR SERVICIO!

Así se trabaja en esta nueva etapa de ELMA. Ofreciendo mejor servicio a sus clientes, tanto en la agilitación de sus trámites, como por su mayor eficiencia operativa. Obteniendo dia a dia mayor rendimiento y mejores ingresos, con mejores controles por medio de modernas máquinas electrónicas y compitiendo de esta manera con ventajas en todos los mares del mundo. Cualquiera sea el tipo de carga que desee transportar:

Siempre hay un buque de ELMA desde o hacia el puerto que a Ud. le interesa



SECRETARIA DE ESTADO DE TRANSPORTE

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

Fletes e Informes: Corrientes 389, Tel. 32-4861/8111. Buenos Aires

Agentes Generales de Mitsui O.S.K. Lines

Agentes Generales de Pasajes de Messageries Maritimes y de French Line

ELMA ***seguridad y eficiencia en el mar***

OBRAS DE INTERÉS

CABALLERO CALDERÓN: *Caín*. Enc. (DESTINO) ..... $ 1.125.–
FERNÁNDEZ SANTOS: *El hombre de los santos*. Enc. (DESTINO) ..... „ 1.125.–
GARCÍA PAVÓN: *El rapto de las sabinas*. Enc. (DESTINO) .. „ 1.125.–
KESSEL: *Los jinetes*. Enc. (DESTINO) ..... „ 1.875.–
MATUTE: *La trampa*. Enc. (DESTINO) ..... „ 1.125.–
SENDER: *El lugar de un hombre*. Enc. (DESTINO) ..... „ 938.–
TORRENTE BALLESTER: *Off-side*. Enc. (DESTINO) ..... „ 2.063.–
WEST: *Rosas blancas a las cuatro*. Enc. (DESTINO) ..... „ 1.688.–
GONZÁLEZ: *Palabra sobre palabra*. Rúst. (SEIX BABBAL) .. „ 1.125.–
AYER: *Concepto de persona*. Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 1.313.–
WITTING: *Opoponax*. Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 938.–
FERRATE: *Dinámica de la Poesía*. Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 1.425.–
GONZÁLEZ LEÓN: *País Portátil*. Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 1.125.–
MUSIL: *El hombre sin atributos*. Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 1.688.–
LE CLEZIO: *El diluvio*. Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 938.–
TORBADO: *Tierra mal bautizada*. Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 1.050.–
HERNÁNDEZ: *Palabras en el muro*. Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 1.350.–
GUIMARAES: *Primeras Historias*. Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 1.125.–
MALAMUD: *Los idiotas primeros*. Rúst. (SEIX BARRAL) .... „ 1.013.–
TANIZAKI: *Cuentos crueles*. Rúst. (SEIX BARRAL) ..... „ 1.125.–
MARCUSE: *Ensayos sobre la Liberación*. Rúst. (J. MORTIZ) .. „ 550.–
MARCUSE: *El Hombre Unidimensional*. Rúst. (J. MORTIZ) „ 1.020.–
MARCUSE: *Eros y Civilización*. Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 1.020.–
HUERTA: *Poesías 1935-1968*. Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 952.–
PAZ: *Ladera Este (1962-1968)*. Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 1.515.–
LEWIS: *La Vida*. Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 2.840.–
LEWIS: *Tepoztlan: Un pueblo de México*. Rúst. (J. MORTIZ) „ 1.190.–
DONOSO: *Este Domingo*. Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 855.–
DÁVALOS: *Papeles de Abundo*. Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 714.–
ZENER: *La espiral*. Rúst. (J. MORTIZ) ..... „ 952.–

en todas las buenas librerías y en

IBER-AMER ARGENTINA

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

Koelble Propaganda

felices fiestas con estilo



PH&L

es el mueble de estilo

FABRICA: V. Sársfield 3088 - Martínez - Tel. 743-8013/4
DEPOSITO: Gral. J. G. de Artigas 1372 - Tel. 59-2815 - Cap.



este es el signo de

LOSADA

que les propone

Nueva escritura

JERZY KOSINSKI: PASOS

Traducido a veintiséis idiomas, este autor polaco que escribe en inglés y se ha establecido en París es la revelación más importante de una nueva literatura cuya realidad es el lenguaje, cuyo método es el desarraigo.

Novelistas de nuestra época

YAMBO OUOLOGUEM: DEBER DE VIOLENCIA

Un continente bautizado en sangre toma la palabra para referir, entre la crónica y la fábula, su genealogía de servidumbres y rebelión. Nacido en Mali, en 1940, Ouologuem está sacudiendo al mundo.

Los fundamentos de la cultura

ROBERT GRAVES: LOS MITOS HEBREOS

Sólo un poeta que también es un erudito puede internarse en el libro del Génesis para desentrañar sus lazos psicoanalíticos y antropológicos con todas las cosmogonías de Oriente.

Biblioteca de estudios literarios

C. M. BOWRA: POESÍA Y POLÍTICA

El autor de *La herencia del simbolismo* estudia la relación de dos disciplinas en el siglo xx, como se encarnan en la obra de Neruda y Maiakovski, de Brecht y de Mao-Tse-Tung.

Prisma

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: UNA AVENTURA AMOROSA DE SARMIENTO

Sarmiento enamorado: tan distinto de cómo nos lo enseñaron y sin embargo idéntico a sí mismo.

JOSÉ VIÑALS: ENTREVISTA CON EL PÁJARO

Una voz nueva, que parece nombrar por primera vez los objetos de su palabra.

EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131 - Buenos Aires

Montevideo - Santiago de Chile - Lima - Bogotá

VICTORIA OCAMPO

DIALOGO CON MALLEA

Un nuevo intercambio de experiencias, ideas, recuerdos. Las imágenes de la fotografía y las palabras del diálogo sumadas para componer la biografía esencial: el momento preciso en que la experiencia vital se convierte en la obra literaria.

☆

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

¡el auténtico!



indian tonic

CUNNINGTON

DIÓGENES

Revista trimestral - Publicada bajo los auspicios del CONSEJO INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS y con el concurso de la UNESCO.

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545

Buenos Aires

Ernesto Sábato

ITINERARIO

Un nuevo tomo de la serie ANTOLOGÍA PERSONAL, ideada por SUR para que los escritores argentinos señalen los momentos para ellos mismos esenciales de su labor, y así establezcan un nuevo modo de comunicación con sus lectores.

☆

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494 **Buenos Aires**

Distribuidor excclusivo

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **Buenos Aires**

Algunos títulos que publicará próximamente la

EDITORIAL SUR

ADOLFO BIOY CASARES: *Memoria sobre la pampa y los gauchos.*

EDUARDO MALLEA: *Antología personal*

GRAHAM GREENE: *Ensayos escogidos.*

GRAHAM GREENE: *Viajes con mi tía.* (La última novela del escritor inglés: un relato donde el humorismo, la ironía, el amor se mezclan en una anécdota fascinante.)

DYLAN THOMAS: *Poesías.*

HERBERT READ: *La forma de las cosas desconocidas.*

ROSA CHACEL: *Autobiografía.*

GUILLERMO DE TORRE: *Antología personal.*

☆

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto Iº 545 **BUENOS AIRES**

Los libros que SUR comenta en su Sección Bibliográfica

los encontrará usted en ATLANTIDA una librería distinta

Siempre con las últimas novedades.

FLORIDA 643
T. E. 31-4284
Buenos Aires

la cultura, creación del trabajo del hombre

un producto industrial, una sonata
un edificio, un sistema filosófico.
nuestro trabajo crea energía
y también apoyamos la energía creadora
en otros órdenes:
en las artes
en estudios del mar
en la actividad universitaria
y en investigación científica en las
áreas de biología, economía, matemática
física, psicología, química e investigación espacial

Esso acerca el mañana

SUR

NÚMERO 321 NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1969

EL DESTINO DE LA MENTALIDAD BURGUESA

Bajo la angustia que produjo en su ánimo la situación que siguió a la primera guerra mundial, Paul Valéry escribió en 1919, con claridad ejemplar, el ensayo que tituló *La crisis del espíritu*. A medio siglo de distancia vuelve a ser sugestiva su lectura, acaso más que la primera vez. Valéry advirtió precozmente un extraño fenómeno que él llamó la crisis intelectual de Europa, y preanunció el inevitable derrumbe de todo el mundo de ideas y valores que había predominado durante siglos, tras el cual "las obras de Keats y de Baudelaire" —decía el poeta eligiendo los ejemplos que le eran caros— irían a reunirse con las de Menandro en el insondable abismo de la historia olvidable.

Ciertamente, Valéry percibía otras crisis. "La crisis militar —escribía— tal vez ha terminado. La crisis económica es visible en toda su fuerza". Pero lo que atrajo su atención de un modo dramático fue lo que él llamó la crisis intelectual, sin duda la más difícil de descubrir y sopesar pero en la que él entreveía los más decisivos presagios. Valéry creyó ver en ella los comienzos de un cambio profundo y decisivo que, a la larga, trastornaría los fundamentos mismos del orden tradicional. El "Hamlet intelectual" de Valéry —acaso él mismo— se encara aterrado con las figuras más preclaras del pensamiento europeo, y al descubrir que están realmente muertas, comienza a meditar sobre "la vida y la muerte de las verdades". Europa era, en rigor, lo que preocupaba a Valéry, seguramente porque sospechó que

había llegado la hora de su ocaso como foco de un mundo que ella había creado a su imagen y semejanza. Y, ciertamente, Europa era el hogar de ese mundo de ideas y valores que Valéry veía entrar en crisis. No se equivocaba. Los tiempos que siguieron profundizarían y acelerarían la disolución de ese mundo de ideas. Pero no nos equivoquemos nosotros: no sólo el mundo de las ideas puras, de las ideas caras a las minorías intelectuales, las de Leonardo, Leibniz o Kant, sino también las ideas primarias y radicales que constituyen el patrimonio básico y la *forma mentis* de nuestra sociedad. Porque, ya hoy, para el historiador es evidente —como premonitoriamente lo advirtió el poeta— que lo que ha entrado irremediablemente en crisis es el sistema mismo de la mentalidad burguesa.

En rigor, la mentalidad burguesa es esa *forma mentis* que suele conocerse corrientemente con el nombre de mentalidad moderna. Pero la designación es equivocada. Y no sólo porque no es válido designar una *forma mentis* con una fórmula que evita la caracterización conceptual para satisfacerse con una simple referencia cronológica, sino también, lo que es más grave, porque esta última es inexacta, puesto que el proceso de su formación y desarrollo no coincide con los límites convencionales de la llamada edad moderna. Una caracterización conceptual obliga a preferir la expresión "mentalidad burguesa" para esa *forma mentis*.

En verdad, la mentalidad burguesa tiene un proceso de desarrollo largo y complejo, casi laberíntico. Se constituyó al calor de los cambios socioeconómicos que operaron las nacientes burguesías europeas desde el siglo XI, y se desarrolló desde entonces con una continuidad profunda aun cuando a lo largo del tiempo haya enmascarado más de una vez su fisonomía. Fue desde entonces, primariamente, patrimonio de los grupos sociales que habían operado la revolución burguesa en el mundo feudal, los mismos que crearon el mundo mercantil y urbano que fue el marco de la vida europea. Pero como era la mentalidad adecuada a una nueva situación real, dejó pronto de ser exclusiva de los grupos burgueses y logró captar otros de raíz señorial a los que poco a poco logró reducir a sus propias formas. Pero, a su vez, sufrió los embates de la mentalidad cristianofeudal, propia de las viejas aristocracias señoriales y de los sectores dependientes de ellas. Y de ese juego de variadas y entrecruzadas influencias recíprocas nacieron fórmulas transaccionales, diversas y sucesivas, que imprimieron su sello en cada momento a las sociedades, tanto en Europa como en el mundo europeizado.

A través de un largo proceso y a partir de ciertas experiencias primarias, la mentalidad burguesa elaboró un nuevo mundo de ideas, de valores y de normas cuyo primer momento de maduración se produjo entre los siglos XV y XVI. Es el momento que se ha dado en llamar Renacimiento. Lo que maduró entonces fue, por una parte, cierto conjunto de actitudes y opiniones acerca del hombre y de la realidad que constituyeron convicciones profundas y predominantes en vastos sectores; pero también maduró cierta combinación de esas actitudes y opiniones con otras tradicionales de raíz cristianofeudal que poseían el prestigio de su arraigo en los sectores aristocráticos, con los que no desdeñaban vincularse las nuevas oligarquías de origen burgués. Así se formó una mentalidad transaccional feudoburguesa que predominó en las clases altas, feudoburguesas también en gran parte por su composición, en virtud de variadas alianzas. Tal fue la mentalidad propia de las nuevas aristocracias que desarrollaron las formas culturales llamadas renacentistas.

Una mentalidad transaccional, con variable participación de las distintas corrientes que la componían, configuró también el conjunto de actitudes y opiniones propio de las sociedades barrocas, en las que coexistían el burgués y el gentilhombre en los términos en que los presentó Molière en el siglo XVII o Goldoni en el XVIII. Pero el componente burgués siguió creciendo en intensidad —mientras decrecía el componente señorial— a medida que la estructura del mundo mercantil se afianzaba y dominaba indirectamente la vieja estructura rural y en gran parte feudal. Y al llegar el siglo XVIII, reyes ya burgueses —mucho antes que Luis Felipe— desencadenaron una política ilustrada que no era sino la expresión de ese sistema de actitudes y opiniones que ordenaría y proclamaría el movimiento filosófico que se llamó, precisamente, la Ilustración. La *Enciclopedia* de d'Alambert y Diderot y la ingente obra de Goethe expresaron entonces con plena nitidez el segundo punto de madurez de la mentalidad burguesa.

Aun cuando los sistemas políticos que nacieron con la revolución norteamericana de 1776, con la revolución francesa de 1789 y con las revoluciones latinoamericanas de principios del siglo XIX, significaron un triunfo de la mentalidad burguesa, otros factores impidieron que ese triunfo se generalizara. La revolución industrial y el sistema napoleónico alteraron el proceso de difusión, y la Europa romántica vio revivir las tradiciones preburguesas con inusitado brío. El espíritu de la Santa Alianza triunfó, pero no fue por mucho tiempo. Tras las revoluciones de 1830 y 1848 las burguesías

lograron definitivamente un papel hegemónico en las sociedades europeas y su forma de mentalidad alcanzó durante la segunda mitad del siglo XIX su mayor esplendor. La Inglaterra victoriana o la Francia de la Tercera república cuajaron bajo el signo de la mentalidad burguesa sirviendo de modelo a todo el mundo europeizado, y los años que precedieron a la primera guerra mundial –la *belle époque*– mostraron a un tiempo mismo su tercera maduración y, ahora, los primeros signos de su crisis. El aire melancólico de Marcel Proust y de Oscar Wilde testimoniaban esa situación naciente que se haría aún más nítida en el Thomas Mann de *Los Buddenbrook* o en el John Galsworthy de *La saga de los Forsyte*.

Esa crisis, ya insinuada antes de la guerra, fue la que estalló cuando terminó la guerra, y la que señaló con rara claridad Paul Valéry. No era la primera, por cierto, pero esta vez tenía caracteres que antes no había manifestado. Hasta entonces, todas las ofensivas desencadenadas contra la mentalidad burguesa habían tenido un carácter nostálgico porque provenían de sectores sociales adheridos a formas tradicionales de pensamiento que la mentalidad burguesa había abandonado. Fue el trascendentalismo cristiano lo que se opuso desde el siglo XV a la profanidad y el realismo que erigía contra él la mentalidad burguesa; y fue la concepción señorial de la vida, inspiradora de una cultura del ocio, lo que se opuso por entonces también a la cultura del *homo faber* burgués. En la medida en que estas formas tradicionales de mentalidad lograron imponerse en ciertos sectores de las burguesías, configuraron las cortes renacentistas y barrocas, espejos de una situación transaccional que, sin embargo, no expresaban la totalidad de la vida de las sociedades de su tiempo, así como sus expresiones estéticas o intelectuales no representaban más que a las nuevas aristocracias. Pero las sociedades eran mucho más densas y su desarrollo no se confundía con el desarrollo de las nuevas élites, de modo que más tarde o más temprano terminaban por sobrepasar las corrientes anacrónicas y por destruir el encantamiento de una perduración insostenible. La mentalidad burguesa mostraba así su solidez, en la medida en que expresaba fielmente las situaciones reales.

Todavía la crisis romántica se insinuó en un primer momento como un movimiento nostálgico. Reverdeció, con Walter Scott, ese mundo convencional de la castellana y el trovador, y también ese mundo de ideas religiosas que Chateaubriand se empeñó en renovar apelando a la fe primigenia. Pero muy pronto, y en vísperas de su triunfo final, se advirtieron los signos premonitorios de la crisis

de la mentalidad burguesa; esta vez, sin embargo, la crisis no provenía de los embates de formas anacrónicas de pensamiento, no miraba al pasado nostálgicamente, sino que arrancaba de un disconformismo que cuestionaba sus fundamentos a partir de ciertas situaciones nuevas de las que emergían nuevas formas de mentalidad proyectadas hacia el futuro.

Tales fueron, precisamente, las evidencias que mostró esta crisis cuando se desencadenó abiertamente después de la primra guerra mundial, cuando Valéry la reconoció como una crisis intelectual. Algunos de los que la advirtieron quisieron apelar, infructuosamente, a un retorno al pasado señorial; otros, igualmente conservadores pero más realistas, quisieron apelar a un retorno a las formas puras de la mentalidad burguesa, llegando a sacralizar principios que medio siglo antes execraban los ultramontanos; pero los más lúcidos y los menos comprometidos comenzaron a advertir que no había retorno posible porque la crisis de las actitudes y las opiniones emergía de otra crisis más profunda que socavaba sus raíces. ¿Por qué siente el "Hamlet intelectual" de Valéry que Leonardo, Leibniz, Kant, están muertos? ¿Por qué antes los veía vivos y de pronto comienza a verlos muertos? El contexto los ha herido. Tal es el sentido de la crisis intelectual que angustiaba a Valéry, iluminada primero por la luz de la crisis total que siguió a la primera guerra mundial y diáfanamente esclarecida a lo largo del medio siglo que ha transcurrido desde entonces.

La conciencia de las minorías intelectuales adquirió durante la postguerra una extraordinaria lucidez. Filósofos y ensayistas se inclinaron atentamente sobre los extraños fenómenos que tenían ante sus ojos: unos describieron sus signos y otros intentaron un diagnóstico. El escepticismo general, el hedonismo predominante, el obsesivo *carpe diem* de quienes se resistían a aceptar compromisos para su efímera existencia, parecieron los rasgos de la sociedad. Pero, en rigor, eran sólo los rasgos de las *élites,* y no de todas, pues aquellas con vocación social aceptaban una misión que las trascendía. Aquellas *élites,* empero, eran las que constituían la clave de la crisis. Un mundo en resuelta actitud de cambio iba a reemplazar a un mundo aparentemente estable, y las formas de la mentalidad burguesa, transformada de pronto en una *forma mentis* tradicional y nostálgica, empezaron a acusar la debilidad que les ocasionaba la falta de consenso militante. Y eran precisamente las *élites* escépticas y hedonistas las que se retraían como si sintieran que los fundamentos de sus convicciones estaban en bancarrota. Y mientras comenzaba

la batalla por la consumación del cambio en el mundo occidental, quienes debían defender el mundo constituído vieron debilitarse sus filas por la ola, destructiva y creadora a un tiempo, del disconformismo.

Sólo a los obcecados pudo parecer que el cambio era la muerte, cuando es notorio que el cambio es vida y creación, la historia misma. Por lo demás, el cambio fue incontenible y se advirtió de inmediato en las formas cotidianas de la vida, en los vestidos femeninos, en los nuevos ritmos de jazz. Pero, sobre todo, la crisis se hizo visible a través de los cambios sociales. No sólo, por cierto, a través de los cambios sociales impuestos coactivamente por una revolución radical, como en el caso de Rusia, sino también a través de cambios espontáneos suscitados por las sociedades mismas en el seno de regímenes que nada hacían para promoverlos. Tal fue el caso del mundo occidental, en el que las estructuras comenzaron a debilitarse no por una acción coactiva directamente ejercida sobre ellas, sino simplemente por su notoria inadecuación a los cambios que se operaban espontáneamente en las sociedades y que, por eso mismo, eran aun más irreversibles que los cambios revolucionarios.

Al debilitamiento de las estructuras contribuyó mucho la crisis intelectual. Fue la progresiva pérdida del consenso lo que las dejó inermes, y no bastaron las apelaciones a los peligros inminentes de destrucción para que las *élites* lograran sacudir el escepticismo con respecto a la vigencia de los fundamentos en que se apoyaba su mundo de actitudes y opiniones.

Acaso los más claros signos de ese escepticismo fueron las respuestas emocionales que se ofrecieron a las alternativas del cambio —aceleración y resistencia—, sobre todo después de la segunda guerra mundial. Déjense de lado las respuestas ideológicas que suponen una clara conciencia de los fenómenos, y se verá que aun entonces las actitudes predominantes no estuvieron dirigidas a convalidar las estructuras o a vigorizarlas mediante una acción deliberada y tenaz. El disconformismo de las *élites* contribuyó tanto o más que la subversión a debilitar los fundamentos del sistema, precisamente porque destrozó la coherencia y el vigor de la mentalidad burguesa. El disconformismo no propuso modelos de salvación y rara vez se adhirió a alguno de los que eran propuestos; por el contrario, adoptó actitudes que implicaban un enfrentamiento con las situaciones y las ideas vigentes.

Unas veces se valió el disconformismo de la denuncia o la protesta pasiva; otras de una abierta rebeldía; otras de una violen-

cia generalmente simbólica. De todos modos, aunque de reducido alcance, eran decisiones activas. Pero otras veces el disconformismo se valió de expresiones aun más reticentes y prefirió la evasión individual, fundada en un nihilismo total. En el fondo era lo mismo. El disconformismo no apelaba a la acción sino que resolvía las situaciones individuales frente a la crisis, dejando que la crisis siguiera su curso y contribuyendo a su agudización con su pasividad. Pero como el disconformismo surgió en el seno de las *élites,* la pasividad era en rigor un paso contra las estructuras que se negaban a defender, denunciándolas como anacrónicas e insatisfactorias. Por eso la crisis intelectual tuvo a la larga consecuencias más profundas que cada una de las ocasionales crisis de situación.

Nacido en una situación crítica, el disconformismo denunció el sentimiento de soledad del individuo, al que vio como un "hombre acorralado" por una sociedad hostil: la sociedad multitudinaria, la sociedad competitiva del mundo industrial, la "sociedad solitaria", como la llamó Riesman. La alienación fue denunciada como el resultado de las exigencias de una sociedad de que el individuo no puede evadirse y a la que hay que servir sin que se vislumbren sus finalidades. Fue denunciada la frustración del individuo en el seno de una sociedad cuyas estructuras eran rígidas y ya incapaces de dar cabida a la creación, la creación grande o pequeña que justifica cada destino individual; y fue denunciada la represión que una sociedad entrevista como un monstruo vengativo, opera sobre cada individuo oponiéndose a la libre expresión de su personalidad. Era, en el fondo, una sola denuncia contra la sociedad y contra sus estructuras, pero no tanto en el plano de las relaciones sociales como en el de las relaciones entre el individuo y las formas tradicionales de mentalidad, cuyos carriles dejaron de parecer aperturas adecuadas para las nuevas actitudes y opiniones que un mundo en cambio suscitaba.

Esta denuncia del disconformismo parecía siempre condicionada por las situaciones cotidianas. Pero, en rigor, el encadenamiento de las denuncias reveló que el disconformismo se dirigía contra algo que estaba más allá de lo que constituía su pretexto inmediato. No sólo encaraba las situaciones cotidianas sino los fundamentos y las causas de esas situaciones. Ese que se sentía alienado, frustrado o reprimido por una sociedad hostil, no sólo rechazaba las formas reales de la sociedad; por el contrario, quizá eso fuera lo de menos, y de lo que se trataba era de afirmar una nueva noción de la condición humana, inadecuable ahora a la vieja estructura. Era el *homo*

faber, una de las dos piedras angulares de la mentalidad burguesa, lo que había comenzado a ser cuestionado. Acaso nadie supiera bien cual sería luego el perfil de la condición humana; pero era seguro que no sería el del *homo faber*; y esta certidumbre, que no alcanzaba a originar una filosofía, bastaba para desencadenar un disconformismo radical que vulneraba la totalidad de las estructuras.

Pero no nos engañemos. Quien entrevé un nuevo perfil de la condición humana cuestiona totalmente la imagen de la realidad. También el realismo comenzó a ser cuestionado, ese realismo radical que constituía la otra piedra angular de la mentalidad burguesa, y tampoco nadie pudo decir hasta ahora cómo será la realidad donde se aloje este hombre que se piensa de manera distinta. Por eso no poseemos una nueva filosofía, sino simplemente un disconformismo que nos lleva a pensar, como el "Hamlet intelectual" de Valéry, que están muertos todos aquellos que nos dieron la imagen conceptual de la realidad y del hombre vigente hasta ayer.

Este examen del destino de la mentalidad burguesa está escrito en pasado, porque rastrea una crisis que comenzó hace medio siglo. Pero pudiera seguir escrito en presente, porque estamos lejos de haber salido de la crisis. El destino de la mentalidad burguesa es languidecer y acaso solamente sobrevivir embozada en los pliegues de otra nueva, que ya ha demostrado su tendencia a constituirse. Pero las crisis de mentalidades son procesos tan largos como lentos; y si la mentalidad burguesa se elaboró a lo largo de diez siglos, su crisis y su remplazo no pueden precipitarse. Estamos apenas en los albores de la crisis intelectual que Valéry descubrió hace cincuenta años. No nos esperan tiempos de claridad sino de confusión.

JOSÉ LUIS ROMERO

HENRY JAMES Y LA SIMETRÍA

Eran, en dos palabras,
alternativos e incompatibles.

HENRY JAMES, *Los amigos de los amigos*

Con mucha frecuencia se ha reprochado a Henry James su rigor sistemático y la fruición algebraica con que combina a sus personajes. Quizá habría que buscar las causas de esta sutil geometría: se vería, entonces, que todo ese orden sólo procura enmascarar las carencias, las ansias, los abismos de un desorden íntimo y que en el origen mismo de esas estructuras rigurosas aparecen nítidamente determinados datos.

La pesadilla simétrica de James

Henry James pertenece a una familia "hechizada". Su padre es "visitado" un día por el mal: "ve" a un ser de rasgos borrosos, agazapado en un rincón de su cuarto. En el momento de esa visión, después de la cual su padre se absorbe en Swedenborg, Henry James tiene tres años. Alice, su hermana, víctima incesante de extrañas "crisis", muere loca en 1892. William, el hermano mayor, nunca tuvo visiones propiamente dichas, pero un día fue "habitado" por la imagen de un joven epiléptico: por qué era él *William James* y no *el otro,* ese joven condenado, fue una obsesión que ya no cesó de torturar al filósofo.

La angustia de no dominar su propia personalidad, de no habitar su propio cuerpo, también se apoderó de Henry desde su juventud en forma de celos neuróticos hacia William: le parecía que la vida no era más que las migajas, los restos dejados por su hermano mayor. Un sueño inolvidable (una "alucinación", según los térmi-

nos de Henry James) simbolizarán esta angustia de sentirse abatido, superado, usurpado por los demás. El escenario de esa pesadilla es la larga Galería de Apolo, en el Louvre. Al final de esta "alucinación", el joven soñador triunfa gracias a un acto de "energía salvadora", pues la silueta "vagamente dibujada" que lo perseguía retrocede súbitamente, espantada ante la resistencia que Henry James, *"apoyando su hombro contra una puerta violentamente, irresistiblemente empujada desde el otro lado"*, opone triunfalmente. El soñador derriba al fin la puerta y ahuyenta a su agresor: así, a ambos lados de un eje, dos fuerzas iguales y antagónicas se miden, se enfrentan en un esfuerzo simétrico. Si al principio del sueño el ser borroso persigue a James por una galería, al final del sueño la persecución se entabla en sentido inverso: ahora es Henry quien recorre victoriosamente el pasillo donde el "fantasma" no es más *"que un punto minúsculo al final de una perspectiva inmensa."*

Este sueño es esencial: cuántas veces reconoceremos en novelas y cuentos su movimiento igual y contrario, su doble marcha, el trueque de su situación. Si el soñador triunfa en la inconciencia del ensueño; si en el sueño la simetría confirma la recuperación del héroe, no ocurrirá lo mismo en la obra elaborada, donde casi siempre la simetría sella el fracaso de un retorno al yo. Innumerables serán los ladrones robados, los mirones sorprendidos, los perseguidores burlados, los convincentes convencidos, como el Strether de *Los embajadores* que, a pesar de su promesa de llevar de regreso al joven Chad a América, a su vez resulta incorporado a Europa por el muchacho. Este sueño involucra otros factores importantes para la comprensión de Henry James: la analogía entre su experiencia y la de su padre, pues el mal, en las dos "alucinaciones", conserva un rostro borroso. Y también la significación que Henry James da al mundo fantasmal. Este sueño, en el cual Edel ve el deseo de Henry James de vencer a sus mayores, y sobre todo a ese hermano que lo obsesiona, muestra cómo la silueta borrosa que quiere dominar no es más que la personificación de obsesiones íntimas: inferioridad, celos, necesidad de competir. Como Stevenson, cuyo Dr. Jekyll trata a Hyde, su doble maléfico, de "fantasma infernal", Henry James da ese nombre a las alucinaciones latentes que torturan al yo. El universo espectral no es otro que el del inconciente proyectado. Un ir y venir se establece entre lo inconciente y lo conciente, mundos que de ninguna manera deben desbordar el uno sobre el otro, a pesar de su comunicación, si la personalidad no quiere sumirse en una escisión agotadora.

La muerte y los planos paralelos

Henry James sufrió varios duelos particularmente dolorosos. En sus textos autobiográficos y en su correspondencia, nos habla sobre todo de dos muertes: la de su prima, Minny Temple, por quien sintió un gran afecto "platónico", y la de su madre. En los dos casos, expresando el sentimiento de su pérdida, Henry James deja asomar una suerte de resignación acompañada de dulzura y alivio. Esto es particularmente sorprendente en el caso de Minny, víctima a los veinticuatro años de la tuberculosis. Minny, escribe Henry James, está ahora para siempre "embalsamada en los corazones". Ha dejado de ser sólo una "llama vacilante" para "brillar con un resplandor continuo en el espíritu". Recordemos el grito que Gide (ese gran admirador de *Otra vuelta de tuerca*) después de la muerte de Emmanuèle, pone en boca de un André Walter horrorizado por la idea de las "posesiones carnales": "Muere, luego la posee". James se vale de una figura geométrica para describir sentimientos en todo similares. Después de la muerte de su joven prima, comprueba "un cambio progresivo e invertido de sus relaciones". En efecto, si en vida de la joven, cortejada por todos, el miedo a los rivales paralizaba al tímido Henry, a la inversa, después de su muerte, el escritor se fortifica con su recuerdo. ¿No la poseyó, a su manera, en el plano del arte, el recuerdo y el sueño? (Minny será la heroína de varios relatos y novelas, entre ellos *Daisy Miller*). Asimismo, después de la súbita desaparición de su madre, en 1882, Henry James se declara consolado por una "piadosa alegría", sabiéndola más allá de los sufrimientos: la muerte aparece como una solución, el término tan buscado de una ecuación. Por eso los textos en que aparecen fantasmas-alucinaciones y los que ponen en escena a desaparecidos-resucitados tienen la misma factura: si lo conciente se alimenta con imaginaciones secretas, el yo vivo se enriquece con el contacto de los muertos.

Al desaparecer Mary James, el padre se desploma: no representaba la fuerza dominante en una familia cuya madre era, para retomar el término empleado por su hijo, "la clave de bóveda". Durante toda su juventud, Henry James tuvo ante sus ojos a esta pareja de padres en la cual la relación de fuerzas estaba invertida: la mujer dominaba al visionario absorbido por sus "ideas". (Recordemos, además, que el padre de Henry James tenía una pierna amputada). En la obra hay una constante inversión de valores, como si el escri-

tor no hubiese dejado de tener irónicamente presente esta visión particular de la pareja. Recordemos, por ejemplo, a esa mujer más que madura de *La fuente sagrada* que "florece" como una muchacha, mientras el joven marido, en proporción contraria, envejece hasta parecer centenario.

Esto explica la aparición, desde el principio de la obra, de ciertos temas: el de la mujer vampiro; el de un miedo cerval a un casamiento que quiebre la tranquilizadora simetría de los planos equidistantes representados por lo "sobrenatural", la muerte y las amistades. Miedo desentrañado por Edel hasta en una serie de apellidos anotados por Henry James en sus *Notebooks:* Ledward, Bedward, Deadward, de los cuales surge una asociación de ideas, lineal y rápida como una flecha (llevado → cama → muerte), reveladora de las tragedias que estallan cuando se rompe el paralelismo. Esos momentos de resquebrajamiento que aparecen en sus cuentos, sobrevinieron en la vida de Henry James a pesar de una voluntad siempre al servicio del equilibrio. Hemos visto qué carencia existencial mutilaba la inquieta personalidad de Henry mediante una confrontación continua de su ser con el de William; pero el filósofo era tan vulnerable como el escritor y cada uno de ambos hermanos sólo se sentía verdaderamente liberado, creador, capaz de ser él mismo cuando el otro estaba ausente. La carta que Henry envía a William en el momento de su casamiento (al que Henry no puede asistir) lleva la impronta, hasta en su vocabulario, del movimiento contrastado de esa relación mutua: Henry escribe cuánto lamenta "que un destino poco afortunado le obligue a divorciarse de William en esa ocasión". Casamiento, divorcio: antónimos que expresan a las mil maravillas cómo la armonía sólo puede ser percibida de un modo indirecto, a través de los contrarios.

Pero otros momentos críticos pondrán a Henry James ante un equilibrio roto. He aquí dos que parecen particularmente importantes:

1) Adolescente, Henry se sentía atraído por el dibujo y la pintura, sin duda porque Williams tenía condiciones para este arte. Pero el desaliento sobreviene brutalmente: un día, en el estudio, Henry tiene la revelación de lo bello y al mismo tiempo de su propia impotencia. Este derrumbe interior ("*crash*") aconteció cuando el modelo era su joven primo Barker, muchacho de belleza admirable que posaba desnudo sobre un pedestal. Henry, para quien ésa es la primera visión del "desnudo", se procura y conserva durante largo

tiempo el dibujo que William, más hábil, ha sabido hacer de Barker. (El tema del mirón es constante en su obra, así como el del niño "seductor" de los adultos).

2) En 1894 James tiene más de cincuenta años. Constance Fenimore Woolson, su corresponsal, su confidente, su amiga (todo esto dentro de límites cuidadosamente observados), con la cual se veía regularmente, pero espaciadamente (una visita anual), se tira desde una ventana en Venecia. Muerte dramática, violenta: "acto trágico imposible de explicar", escribirá Henry James; suicidio que difiere completamente de las muertes aceptadas hasta entonces; muerte en que la vida grita su frustración en una protesta desesperada; muerte que altera el orden establecido de las previsiones. Un relato-clave dedicado a la armonía y que refleja ese drama, *El altar de los muertos,* expresará la busca de una simetría a partir de la culpabilidad.

La simetría, lo doble y lo bello

Admirador de Maupassant (recuérdase al fantasmal Horla); amigo de Stevenson, que atribuía la creación de numerosas escenas de sus cuentos a la inspiración de los *brownies,* genios que obraban en las cavernas del sueño; gran lector de Hoffmann, Henry James, como estos escritores, está obsesionado por lo doble. ¿Acaso cada fracción del ser no debe permanecer a distancia de las demás, si no quiere chocar estrepitosamente con ellas? Henry James no se limita a comprobar la dualidad bien conocida del hombre. No se trata aquí de maniqueísmo, de puritanismo, de personalidad dividida entre el bien y el mal, etc., sino de vidas alternativas e inconciliables que, no obstante, deben coexistir. El problema se sitúa más allá de la ética; interesa a la estética y no ya a la moral: ¿cómo organizar la coexistencia de las vidas múltiples del artista proteiforme, organización para la cual el niño muestra un talento admirable, instintivo? Tal vez esa disociación tan natural en el niño sedujo a Henry James al punto de hacer de él uno de los analistas más eficaces de la infancia: no hay más que comparar la calma de la pequeña Flora en *Otra vuelta de tuerca* cuando se dedica tranquilamente a sus juegos secretos (tan evidentemente sexuales), con las oscilaciones frenéticas de una institutriz tironeada entre lo "alto" y lo "bajo", para ver cuán seducido está Henry James por lo que el universo infantil posee de inocentemente amoral.

Una misma búsqueda acerca al escritor y al niño: la de lo bello. Si todos los juicios de Maisie son sensuales y estéticos, si escribe para

defender a su madrastra: "¡Es maravillosamente bella y la quiero; la quiero y es maravillosamente bella!"; si Miles susurra palabras ambiguas sólo a los compañeros que le gustan, esta aproximación al mundo al que la moral es ajena se funde con la del artista. No bien se quiere quebrantar la organización, mezclar lo inconciente amoral y lo conciente mancillado de prejuicios morales, surge la catástrofe. Sintomática es la rabia de la pequeña Flora, interrumpida en sus juegos por un adulto que pretende forzarla a dar al mundo de la fantasía una realidad objetiva. Reacciona retrayéndose ("No veo nada, no lo quiero más"), a lo que sigue una pérdida de su autodominio que la traiciona. Sus universos fragmentados, atropellados, violados, se entrechocan, dando paso a un lenguaje sucio. Hasta entonces, sin embargo, Flora era una niña perfectamente "organizada", trabajadora, concentrada y educada. Lo que se llama "disimulo" no es, para Henry James, más que el equilibrio imprescindible para nuestro ser; además, el secreto de sus personajes está bien guardado: sólo son, en los cuentos, cofres cerrados, incendios, correspondencias destruídas, muertes súbitas. (Cf. *Aspern Papers, La bestia en la jungla, La figura en la alfombra.*)

Otro cuento notable muestra la necesidad de evitar tropiezos y choques: *Los amigos de los amigos.* En él, la narradora tiene dos amigos con una experiencia paralela de lo sobrenatural: ella ha visto "el fantasma de su padre", "él, el querido amigo, era el fantasma de su madre que él había visto". (Al ocurrir una experiencia análoga en lo sobrenatural, Henry James multiplica los planos simétricos.) Todo reúne a estos dos amigos que se parecen al punto de tener los mismos gustos, los mismos antojos, el mismo encanto; sin embargo, una ley extraña los mantiene separados. Semejantes a personajes de teatro cada uno de los cuales sale de la escena cuando el otro aparece, repitiendo la relación dolorosa entre los hermanos James —en la cual uno aprovechaba la ausencia del otro—, estos dos amigos son como "dos baldes de un mismo pozo": "cuando uno está arriba, el otro está abajo". "Eran, en dos palabras, alternativos e incompatibles. Se desencontraban con una constancia que solamente podía explicar una doble premeditación".

En este breve fragmento casi encontramos la definición de toda la búsqueda jamesiana, ya sea afectiva, intelectual, moral o estética. El fin del relato precipita errores y catástrofes:

1. La narradora pretende unirse sentimentalmente al amigo: primer desequilibrio.

2. Será inevitable que el novio y "la amiga de la amiga" se conozcan por fin: segundo error.

3. Conciente del drama que se aproxima, la narradora frenéticamente da marcha atrás para cancelar el "encuentro"; pero, por supuesto, es demasiado tarde: la máquina se ha puesto en marcha diabólicamente; los dos amigos que hasta entonces se evitaban ahora están irresistiblemente atraídos el uno hacia el otro y se reunirán finalmente en la muerte. (Extraña resurrección, si bien se piensa, de la pareja de padres que había atormentado a los "amigos", cuando vivían). La novia queda sola, como debe ocurrir con un tercero. El plano armonioso de lo sobrenatural, donde las dos partes han vuelto a encontrarse, se cierra despiadadamente sobre ella como unas olas que se unieran indiferentes sobre los restos de un naufragio.

El error fatal fue la idea del casamiento, con el "encuentro" proyectado que esa idea involucraba. Pero ¿no es el casamiento, precisamente, el encuentro-trampa por excelencia, ya que exige una reunión suprema, a la cual todo héroe jamesiano, espejo del propio James, procura sustraerse?

Simetría, resentimiento, restablecimiento

Puesto que los aspectos fragmentarios del ser deben andar el uno junto al otro (como esos dos personajes de *El altar de los muertos,* silenciosos y secretos, que se reúnen en un culto común de los muertos), pueden señalarse en la obra de James otros encuentros-choques, ya sean los enfrentamientos conmovedores de Maisie con sus padres (quienes desean arrancársela el uno al otro), o bien, menos dramáticamente, el entrecruzamiento de ciertos grupos de personajes como ese con el cual se inicia *Los despojos de Poynton.* Encuentro revelador (por un lado, Mrs. Gereth y Fleda; por el otro el hijo de Mrs. Gereth y su novia Mona) en que dos universos inconciliables se entrecruzan: el de la "necedad estética del confort" (los novios), el de las afinidades secretas y las posesiones más sutiles que las de la carne (el amor común de Mrs. Gereth y de Fleda por las obras de arte). Si la hermosa morada que se disputan estos dos grupos acaba por arder, librándose así de la pareja que pensaba enseñorarse de ella, ¿no es un castigo sutil para aquellos que se han creído capaces de confundir los planos: poseer a la vez en la carne (el casamiento de Owen y Mona) y en el espíritu (apropiarse de la belleza de los objetos)? Para Fleda, que debe renunciar al

amor de Owen, esas cenizas ardientes ¿no son el fuego de artificio de una brillante venganza: lo bello está consumido, fuera de alcance, "Poynton ha dejado de existir", pero al menos Poynton no será de nadie? ¿No es mejor quemar que poseer, ver arder que ver poseer?

Si ciertos críticos han visto en el incendio la mano posesiva de una madre celosa de su hijo, podemos desplazar los prismáticos para enfocar a Fleda. A lo largo de la novela, ésta se presenta como un doble de la imagen materna: la misma pasión intelectual, la misma manera de disponer del hijo, Owen, como de un terreno de experiencias donde afirmar su poder. Si es que ha habido un incendiario, Fleda es quien comete el crimen en las profundidades inconfesadas del inconciente. Toda una serie de cuentos tienen intrigas simétricas donde el resentimiento y la venganza representan un papel preponderante: celebran, así, esa recuperación (tan necesaria para el héroe como lo fue para el propio Henry James) cuya importancia hemos visto más arriba, en la pesadilla de su juventud. Daremos dos ejemplos notables: *La novela de algunas ropas viejas; Owen Wingrave.*

Simetría, fatalidad, resquebrajamiento

La despiadada inteligencia de Henry James, siempre en acecho, hace pensar en una araña que en el centro de su tela se divierte con el juego cruel de la previsión. ¿Por qué no ilusionar a las víctimas con una apariencia de libertad antes de saborearlas mejor? Así, cuando Henry James se complace en agotar la gama de las posibilidades, cuando da vueltas a una situación en todos los sentidos, cuando continúa un movimiento de avance por un movimiento de retroceso en sentido contrario, esa aparente irrupción de elementos nuevos a la cual se debe el placer del suspenso, esa libertad ilusoria concedida a los personajes se revela como el instrumento del desastre. Pues poco importa que las circunstancias se vuelvan favorables: en lo sucesivo el protagonista quedará modificado, disminuído, listo para precicitar su propia pérdida. Tal es el esquema de *La Heredera,* cuya historia comprende tres fases: 1) Una heredera fea y tímida es codiciada por un ambicioso muy apuesto. El padre de la heredera se opone al casamiento. La oposición robustece el propósito del ambicioso. 2) La heredera revela un coraje, un temperamento insospechados: lucha contra su padre, resiste, se desapega de la tiránica imagen paterna, se ofrece al joven que, ahora, hurta el cuerpo. Por más carácter que la heredera haya revelado, su padre (justamente por eso) la desheredа. Cuanto más se compromete, provoca, hostiga, tanto más retrocede

su pretendiente, hasta eclipsarse por completo. 3) La heredera es libre (la terrible ironía de esta palabra es esencial para el humor negro de James), su padre ha muerto, pero hay una burla suplementaria en esta equivalencia (muerte = libertad), pues en el momento en que se presentan otros pretendientes sinceramente enamorados, el corazón de la heredera está tan muerto como su tiránico padre; se la ve para siempre petrificada en su silla, con su labor entre las manos. Sus rechazos han confirmado su destino: el de una solterona.

¡Cuánto material perdido; cuántas oportunidades desdeñadas; cuántas figuras cuidadosamente ordenadas, como las figuras de un ballet en que una no avanza si otra no retrocede y cuya hábil geometría sólo sirve para exhibir una discordancia final! Contrariamente a los escritores cuya mirada se fija sobre el vacío de la nada para mostrar la inanidad de la espera, Henry James explota a fondo la aparente riqueza de la vida a fin de revelar mejor, después de sucesivas eliminaciones, el callejón sin salida inicial. De allí proviene un sentimiento del absurdo que le es propio: ese desborde de energías es lo peor de todo. La ambigüedad misma de que Henry James se vale con tanta habilidad permite una tortura por medio de la esperanza que hace más lacerante la desesperación: el hombre acosado por la "bestia" de una jungla, ¿se habría salvado si hubiera comprendido el amor que había inspirado? (Nosotros sabemos, desde luego, que ese amor redentor no podía ser aceptado.) ¿No habrá que desear que la heredera se case con un cazador de dotes? (Imaginamos fácilmente las crueldades morales inauditas de las que hubiera sido capaz el pretendiente.) Pero acaso ningún otro personaje esté más rodeado de alternancias (para acabar arrojado a la soledad) que Maisie. Maisie empieza por conocer una serie de planos de existencia paralelos entre los cuales se encuentra tironeada en sentidos opuestos: después del divorcio de sus padres, a causa de un "arreglo" que no es más que un "desarraigo periódico", tiene que pasar seis meses en casa de cada uno de ellos. Hay, pues, a cada lado del eje que es la conciencia moral de Maisie: 1) Dos padres divorciados, dos períodos de seis meses; dos ayas encargadas de su educación. La propia Maisie crea un plano paralelo suplementario donde establece, en lo imaginario, un diálogo con su muñeca Lisette. 3) Después, los grupos aumentan geométricamente: sus padres vuelven a casarse y Maisie tiene cuatro padres en lugar de dos. El desorden aumenta, la madre multiplica sus amantes, el padre sus aventuras. Tantas parejas revelan una carencia horrible, pues ningún afecto

rodea a la niña; los "verdaderos" padres la abandonan y sólo queda un "falso matrimonio" de padrastros adúlteros. A través del enredo de situaciones surge una pareja desde un principio condenada: la que forma la pura Maisie, con toda la frescura de una pasión que se ignora a sí misma, con su padrastro seductor y débil. Ejemplo perfecto de ese irónico vuelco de valores tan apreciado por Henry James, pues dónde reside la verdadera visión, el desarrollo del ser, el verdadero "saber": en esa pasión pura por un ser que no es digno de ella, o en la elección impuesta a Maisie (elección moral sólo en apariencia) de un refugio mediocre en Mrs. Wix, vieja institutriz frustrada, con neurótica fijación en el padrastro, oscuro topo a quien Henry James provee de anteojos de miope y que se empeña en forzar a la niña a bajezas que le repugnan: odiar, condenar, juzgar...

Al término de este implacable documento que se suma al legajo del divorcio, cuando todas las esperanzas se frustran en un mundo adulto inexplicablemente invertido; cuando el plano de los sueños (la engañosa tregua durante la cual Maisie y su padrastro vagabundean en Foldestone mientras aumenta la fiebre de su atracción recíproca: una de las escenas más admirables escritas por Henry James) y el plano de lo real (el amor imposible hacia el padrastro) se enfrentan y chocan, entonces se produce brutalmente el golpe, el resquebrajamiento. Quizá Henry James nunca es más conmovedor que cuando revela la grieta que se abre, cuando ya se ha roto la simetría.

Después de desplegar todos los recursos de la inteligencia para mostrar qué proeza exige el frágil equilibrio de cada vida, abandona bruscamente a sus personajes, confrontándolos con una unicidad insoportable. Si la pasión de Maisie está condenada, lo mismo ocurre con la del alumno hacia un preceptor con quien desea ingenuamente estar "reunido para siempre", ilusoria esperanza que mata al muchacho de alegría. (*El discípulo*). Y con la institutriz de *Otra vuelta de tuerca:* en el momento en que cree arrancar a Miles de las garras del mal, forzándolo a elegir entre las alucinaciones y la redención, pierde todo ascendiente sobre ese niño al que procuraba librar del dominio de Quint: lo que al fin tiene entre sus brazos es sólo un cuerpo vacío. Es en el momento supremo de la elección imposible cuando Henry James nos hace oir el grito candente de los que penetran en mundos prohibidos. Pero entonces, al mismo tiempo, brutalmente, el relato se interrumpe. El resorte se ha roto. Los corazones han dejado de latir.

Simetría y creación continua

La simetría jamesiana se prolonga hasta el lector. Ya se trate de los muchos "suspensos" por cuyas bocas somos aspirados, atormentados por el intenso deseo de escudriñar en secretos, confidencias, cartas, defectos o vicios cuidadosamente salvaguardados; ya se trate de avivar no sólo nuestra curiosidad pasiva, sino también nuestro talento escondido para una creación activa y personal del mal, más allá del eje que representa la página escrita Henry James nos fuerza a reflejar o componer otro mundo, simétrico al que nos sugiere. Nunca revela algo sin invitarnos a agregarle otra cosa que complete las conversaciones que quedan en suspenso, los trazos maléficos no muy precisos. Cuántos horrores no especificados a los cuales pueden dar vida nuestros fantasmas más escondidos: los hechos y gestos de Quint son siempre vagos; las palabras de seducción dichas por Miles, las palabras sucias de la pequeña Flora no se transcriben, así como los "secretos" no se divulgan: se nos permite (y hasta se nos recomienda) inventarlos juntamente con James. A nosotros nos toca dar el toque final a este rostro del mal, tanto más inquietante cuanto más borroso.

Stevenson procede del mismo modo; desde el principio nos hace aceptar lo horrible (Hyde pisotea a una chiquilla), pero también nos arrastra más lejos y nos hace esperar algo mucho peor: ¿no es la indefinible deformidad física de Hyde una prueba de que es capaz de otros horrores, hasta el infinito? "Basta con hacer lo bastante intensa la visión general que el lector tiene del mal... pensar el mal, hagamos que lo piense por su propia cuenta, y ya nos habremos librado de las especificaciones inútiles", escribe James a propósito de *Otra vuelta de tuerca*. ¿Puede decirse en verdad que ese designio de permitir soñar al lector es una escapatoria, un deseo de declararse inocente o de justificarse gracias a ese espejo que es la participación del lector? ¿Puede negarse seriamente que Henry James haya ido todo lo lejos que pueda irse? Sobre todo en *La bestia en la jungla*, ese relato a propósito del cual J. B. Pontalis escribe en un penetrante estudio: "La alianza de que habla Genet entre el criminal y la santa, aquí entre el homosexual y la solterona —esos dos *excluídos* condenados a la soledad— James no la nombra por cierto: nos la *muestra*".

No nombrar; mostrar (sin mostrar del todo); conservar intacta la fuerza de lo implícito: en eso radica el "secreto" de James. Mucho

menos que miedo, retroceso, huída frente a lo escabroso de las bajezas humanas, tal moderación indica una profunda comprensión del arte: la creación debe ser continua y prolongarse infinitamente transfiriendo en ella las obsesiones del lector. Obsesiones cuyo eco amortiguado o reprimido James despierta en nosotros, suscitando una angustia correspondiente a la suya. Nunca se dirá cuánto superan a las evidencias reveladas las ansias vivaces del talento, el poder evocador de los sobrentendidos, la riqueza multiplicada de la discreción. No decirlo todo: condición esencial de una obra, si se quiere que conserve su poder de seducción y que, semejante a esa mujer de *La fuente sagrada,* su juventud aumente al contacto con el lector vampirizado.

DIANE FERNANDEZ

LA RESPUESTA DE LA FILOSOFÍA

(Fragmentos)

¿Hubo alguna vez un lenguaje al que las cosas nombradas dieran de algún modo su consenso? Objetos, animales, plantas, astros, distancias... Las cosas, impenetrables, resistentes, cargadas de mudez —no de silencio—, han ido apareciendo ante el modo de lenguaje que conocemos y que nos pre-existe. Reconocerlo no es gran novedad. Las cosas no aparecerían como tales "cosas" si al nombrarlas y referirnos a ellas (al relacionarlas, al pensarlas) esperáramos de ellas una respuesta, o al menos la anheláramos. Si nombrarlas equivaliera a llamarlas para obligarlas a levantarse de la inercia en que están sepultadas. Si el ser o aparecer como "cosas" no fuera el resultado de una condena que las vuelve disponibles para que nuestra mente las utilice, o siquiera las movilice. Así es como surge en ellas la exterioridad con respecto al sujeto que exije para sí, solo para sí, la condición de interioridad. La historia del sujeto, de esa noción de sujeto que anda errante en busca de autor, constituiría la historia verdadera de la cultura occidental: su yerro inicial, su humilde y fecundo origen, tan rápidamente olvidado.

Nombrar las cosas como lo hacemos inveteradamente, aceradamente (aun con el idealismo voluntarista cartesiano) es despertarlas: despertar su resistencia. De este modo, el intento de Ortega, que desearía rescatar la realidad —los objetos reales— caracterizándola por su resistencia al sujeto, aparece como punto final de un proceso.

La relación sujeto-objeto inaugurada en Grecia por la actitud filosófica de Tales de Mileto al preguntar por el ser de las cosas las desaloja de la vida y, más que de la vida, del ser del sujeto. Con esto, desde luego, no reprochamos a Tales de Mileto ni a ningún otro filósofo griego que entienda al sujeto como una interioridad privilegiada, o siquiera como sujeto. Tan sólo le reprochamos (y más aún nos lo reprochamos a nosotros mismos, a nuestra interpre-

tación occidental) que haya formulado una pregunta que sólo responderá quien la formula, sin escuchar. Sin escuchar y sin oir, mas no sin mirar. Paso a paso irá apareciendo el ser de las cosas, que son como figura, como "morfe", como "eidos". Pero sin voz. El silencio cae o ha caído ya sobre las cosas y sobre su ser, o sobre el ser. La "develación" será en función del ver. Será un ver, mas no un oir. Y sin embargo, el diálogo... El diálogo, el paso del logos —razón, palabra— a través de varios hombres, en principio de todos los hombres que aman la verdad, denota que entonces el sujeto no estaba constituido, propuesto. Que lo que después se llamó sujeto era el lugar privilegiado donde el logos se manifestaba y se concebía. Sócrates, nos dicen, descubrió el concepto, es decir el logos en el hombre, en cada hombre: primer paso del proceso de interiorización, de descubrimiento con carácter de revelación. ¿Pues cómo negar que el concepto —resultado, y no el único, de la concepción intelectual— existe y es palabra? Concepto es palabra que la mente concibe servida por los sentidos. Un paso más y aparecerá la 'idea" platónica, concebida por la mente aun sin ayuda de los sentidos, de cara al logos del universo, al logos universal, a la inteligencia con sus inteligibles Pero ¿cómo?

Sin duda, como respuesta de la humana inteligencia, o de la inteligencia en el lugar humano, o de la inteligencia en trance de humanizarse. El primer nombrar, el que la tradición judeo-cristiana consideró primero, el nombrar de Adán, se ha invertido. En la filosofía griega, ese nombrar se invierte también con respecto a la pregunta, a la célebre pregunta con la que, esgún entienden los modernos, se inicia el pensar filosófico con Tales de Mileto. Y el hecho de que la filosofía se alce hasta la plenitud, hasta la madurez que no pasa, en el Diálogo platónico favorece la obviedad con que se impone a la mente la creencia de que, en efecto, fue preguntando cómo el pensamiento puramente humano salió al mundo y con él una nueva luz, una humana o humanizada luz: la claridad.

Mas no es la claridad precisamente lo que encontramos en el Diálogo platónico. Y una elemental lealtad —a las cosas tal como se presentan en su aparición, en su "fainomeno"— nos obliga a reconocer que en estos Diálogos la luz brilla en ocasiones, especialmente en algunos pasajes, y que la sombra cae sobre otros pasajes y casi cubre Diálogos enteros. El "Parménides" es un avanzar, un querer avanzar que en verdad es tanto un retroceder como un avanzar, mientras se miran con ejemplar impavidez todas las caras de la unidad, del uno y de lo uno, de la multiplicidad de lo uno y del

uno, de la multiplicidad en la mente del hombre. Girar alrededor de algo es un movimiento sacro, ya se sabe —se supo desde siempre y se había olvidado. Y sería cosa de reparar en los giros que en el "Parménides" se hacen en torno a lo uno y al uno, si son nueve o cuántos. En verdad, el número no sería indiferente. Es preciso reconocer que Platón no gira en la claridad —en esa claridad que aún se tiene por paradigmática y hasta por exclusiva virtud filosófica—, sino en unas tinieblas que mucho tienen de sagradas. Unas tinieblas que prometen y que a veces amenazan abrirse. Y es difícil creer que quien recorre tal camino no se vea acometido por un temor y un temblor casi paralizantes. Es la luz de un viaje más bien extrahumano, que el hombre emprendía asomándose al otro lado, a ese lado al cual después se supuso, cada vez con mayor ligereza, que sólo se asoman los místicos. Es la luz que se vislumbra y la luz que acecha: la luz que hiere. La luz que acecha en la inmensidad de un horizonte donde perderse parece inevitable, y que hiere con un rayo que despierta más allá de lo sostenible, llamando a la completa vigilia, a esa donde la mente se incendiaría toda.

Y la conclusión que surge es que tal luz y tal movimiento no es lo que al preguntar corresponde. Es más bien la luz de la respuesta, aunque haya tantas preguntas. A través de ellas se descubre algo que no suele identificarse con una respuesta, porque no es claro y sobre todo no es concluyente. Y siempre se espera que toda respuesta sea concluyente e indiscutible. Las dos notas, evidencia —y en su defecto claridad— y el ser concluyente dan a cualquier respuesta un carácter imperante, la convierten en un imperativo. Eso es lo que se espera y se exige en los tiempos modernos —cada vez más obviamente— de una respuesta. Si una respuesta no ofrece estos caracteres que la elevan a la categoría de imperativo no es reconocida como tal y acaba —o empieza— por ser desechada, simplemente. El culto de la pregunta lleva consigo como indefectible, insoslayable corolario el que la respuesta venga a ser su sombra, el que se acerque lo más posible a una réplica. Una réplica a la pregunta que la suscita como su sombra, y una réplica también a otras respuestas y a las preguntas de cuyo cuerpo son la sombra.

Y lo que en toda pregunta hay de tenaz acaba sujetando el pensamiento. Bien es verdad que ha habido y hay esa idea de la filosofía —no la única, por fortuna. Más que una idea, es una cierta imposición que se ejerce sobre la filosofía, una encomienda que se deposita sobre ella: la de sujetar el pensamiento. Pueden distinguirse en ello dos etapas. La primera es la de reducir el pensamiento o, por

lo menos, verlo paradigmáticamente en su forma discursiva, razonante. Entonces la filosofía, en la cual el discurrir razonante aguza su forma, tiende una especie de rieles, de paralelas —coordenadas ¿por qué no?— por las que el pensamiento se vierte sujetándose, reduciéndose, si es preciso. Etapa cartesiana, nacida de una respuesta evidente, concluyente, imperante, pues, en grado sumo.

La segunda etapa había de ser por fuerza la correspondiente a todo positivismo y a todo pragmatismo, en lo que ambos tienen de común: ceñirse a los hechos, entendiendo en modo evidente y concluyente que la realidad *es* los hechos y las cosas: las cosas como hechos condensados, fijados, ya sin posibilidad de desbordamiento, la "cosa" que no se derrama de sí, suceso que se reitera sin variar. Inercia y obstinación en la pretensión de ser y que sólo ha logrado del ser la permanencia, una cierta forma y la virtud de subyugar el ánimo del que lo mira, ocupando espacio y tiempo, irremediablemente.

En cuanto a los hechos, aparecen como el resultado concluyente del suceso que fueron un día, tan sólo durante un instante. Y así el espacio exterior invade el de la mente humana. Y el horizonte que engarza a los dos se condensa y hasta se materializa.

Pues a las cosas y a los hechos responden, cada vez más cosificados, los conceptos, feliz hallazgo liberador en un principio al que el hombre occidental se ha ido entregando tal como suele entregarse a todo, obligándolo a servir y a dejarse usar.

Cuando ello sucede, la pregunta nacida de la actitud filosófica —la actitud, único terreno perennemente válido— no puede, sea cual fuere su contenido, despejar el horizonte y disolver cosas y hechos. Parece entonces que el universo estuviera fatalmente conformado, configurado por los hábitos mentales que un día fueron descubrimientos. Si algo es el descubrimiento, es expresión de libertad y encuentro de una realidad prometida que al fin accede a hacerse presente, a dar la cara, tal como los dioses en un principio. El instante del descubrimiento es impar, irreemplazable, como lo es toda "coincidentia oppositorum".

* * *

Sin duda, la pregunta abre una pausa; una suspensión en el tiempo que comporta un ensanche del espacio; crea un cierto vacío. Un vacío en grado eminente, cuando se trata de la pregunta nacida de la actitud filosófica. Pues el vacío en el tiempo es ese átomo que permite que el tiempo corra propiamente y que no sea un correr

continuo, análogo a la inmovilidad. Los instantes de vacío en la conciencia son los que permiten que la conciencia resurja agudizada, y los que más hondamente, más en lo profundo del ser, apagan el tumulto, sedimentan. Mas aún, el vacío es una extinción, una muerte. Una muerte indispensable para el transcurrir de la vida, para la ascensión de su transcender: la muerte preparatoria. Si el hombre encontrara el medio de inmortalizarse en esta tierra, en esta vida, se aferraría desesperadamente a este instante de vacío que le pasa inadvertido y caería en él.

Aun donde no se ha dado la actitud filosófica —que tan pocas veces se ha dado— la pregunta alza este vacío, llenándolo al mismo tiempo. Quiere decirse que lo aprovecha, lo potencia y lo actualiza, y al actualizarlo, lo ensancha indefinidamente. Quizás Josué hizo una pregunta al sol para detenerlo; y si no a él, a quienes lo veían, puesto que la luz se fija y se detiene cuando alguien pregunta o se pregunta. Y de ahí la expresión "lanzar una pregunta": lanzarla no como un cuerpo, sino como un vacío más denso, cargado de atemporalidad y de muerte.

* * *

La actitud filosófica es lo más parecido a un abandono, a la partida del hijo pródigo desde la casa del Padre: desde la tradición recibida, los dioses encontrados, la familiariad y aun el simple trato con las cosas, tal como ha ido fabricándolo la costumbre. Es lo más parecido al arrancarse de todo lo recibido, según aparece en algunas resplandecientes vocaciones religiosas que tanto de demoníaco tendrían ante los ojos del mundo si el mundo fuera capaz de advertirlas cuando se producen, en lugar de conocerlas después, ya como historia. Pues la historia cubre los escándalos de la vida.

Y si fuera cierto que la pregunta es lo propio de la filosofía hasta el punto de constituirla —de darle para siempre, desde siempre, una constitución— éste que sale de la casa del padre y que será llamado filósofo, así como otros han sido llamados santos, podría verificarlo no sólo aprovechando un vacío, un hueco de la mansión del padre o una puerta que se dejó abierta o que se abrió por el ímpetu de la salida. Y si la pregunta es tan radical como parece, el abandono debería ser total; el que sale así de la casa del padre, del padre siempre, aunque sea ya la suya propia, habría de dejarlo todo dentro de ella; tendría que haber salido sin nada propio, sin nada más que la pregunta. En la noche oscura. Mas, ¿quién lo llama, para que salga así? El ser, el ser de las cosas que son, la verdad, la razón,

se contesta después, muy fácilmente. "El saber que se busca". Mas en verdad ¿puede ser así, tan de verdad, tan de razón? Esa pregunta desarraigadora ¿fue así alguna vez?

Pues cuesta escasa fatiga aceptar una situación tal cuando se encuentra uno ya en ella y, sobre todo, si la situación ha llegado a ser tierra de todos, lugar común; cuando ya es un estar, y no un suceso verídico. "La del alba sería cuando Don Quijote salió al camino": es lo que produce mayor pasmo en toda la historia de Don Quijote. Salió a un camino que él solo sabía, mas sin siquiera tener conciencia de ello, sin saber. Lo guiaba Dulcinea, la inexistente, que había de existir a fuerza de gloria ganada por el empeño de un querer que se derramaba. Por lo cual Alonso Quijano dejaba de ser el conocido, el ya visto, el inalterable, y dejaba de parecerse a una cosa, así como sus hazañas dejarían de parecerse a los hechos cotidianos.

* * *

¿Puede darse una "noche oscura" sin una iluminación previa, de esas que convierten la claridad habitual en oscuridad? Tampoco puede producirse un desasimiento sin algo que se tiende a la mano vacía, ni un vaciarse de la mente sin alguna palabra que apunta, ni un silencio total, un silencio que se hace para un atender a un rumor, siquiera a un susurro. Un silencio que no se ha creado así es mudez, caída en la sombra.

Y el desarraigo del pensamiento filosófico que tan evidente parece no puede ni tiene porqué ser una excepción de esta ley del alma y de la mente toda —inclusive del llamado corazón. Un silencio ha debido siempre preceder y aun *originar* la actitud filosófica y establecerla hasta convertirla en una actitud determinante. Pues que lo que caracteriza al filósofo es no ya que se haya dado en él la actitud, sino su mantenimiento, análogamente a lo que sucede con cualquier otra actitud (poética, política). "Todos los hombres tienen por naturaleza deseo de saber" —apetencia, diríamos— se lee en Aristóteles. Mas no todos sustentan y formalizan esa apetencia.

En el desarraigo del lugar común que una actitud filosófica lleva consigo ha de haber un remitirse a algo, en el sujeto correspondiente. Un desprenderse no se da sin un remitirse. Mas cuando se trata de algo que se busca, del saber que se busca, remitirse a él, a lo que se busca, es ya una forma muy específica del transcender propio del ser humano y en el punto de partida hay sin duda una incompatibilidad.

Una incompatibilidad, forma suave de expresar la imposibilidad de seguir viviendo, si se sigue así, en la comunidad encontrada. Mas cómo podría resolver yendo en busca de otra comunidad o sociedad —como en efecto han hecho tantos aventureros, conquistadores y guerreros— cosa que sería simplemente espíritu de aventura. Aunque no sea tan simple, puesto que entra en el espíritu de aventura cuando la aventura vale la pena, lo maravilloso.

Mas la respuesta al supuesto de que el pensar filosóficamente arranque de una pregunta, y de su inevitable e inevitada consecuencia de que este preguntar lo constituya y siga siendo en resumidas cuentas todo su haber, la ofrece el mismo Platón sin que Aristóteles ni Plotino ni tampoco los estoicos hayan presentado réplica ni planteado duda alguna. Sólo Sócrates, en la filosofía griega, parece obstinarse en la pregunta, y también los "reaccionarios cínicos". La reacción se presenta siempre así, atrincherada en preguntas.

La filosofía mediadora, como el amor, nacida de la ignorancia y del saber, originada del entusiasmo, es un delirio, una inspiración, una posesión irreprimible, nos dice Platón. Una pasión, por tanto, una pasión que conduce a una muerte, a una vida, a un conocimiento. Una obediencia. Y el "apetito" que enuncia Aristóteles para nada rompe a esta obediencia, pues desemboca en el mayor logro de lo apetecido: en un orden, conjugación de movimiento e inmovilidad, circulación sin trabas de la luz.

Es, pues, mucho más que el remitirse de que hablábamos lo que Platón nos ofrece; es una posesión inspirada que puede hasta hacer olvidar que se abandona la casa del Padre. Pues esa inspiración y ese saber que se rebasa a sí mismo, esa ignorancia que acoje y que está dispuesta a recibir ese saber, está más allá de toda justificación. Y es claro que sólo lo que está más allá de toda justificación justifica. Según esto, aparece como pena perdida toda la moderna justificación del filosofar y aun del pensar. ¿Se perdieron de vista, acaso, la inspiración, y el saber que se derrama sobre la ignorancia, y la ignorancia que acoge al saber? Y quedó solamente algo que quizás no se justifique, ni lo pretenda. Pues que el caso es ese: el justificar se hace siempre desde algo que no se justifica, ni se presenta siquiera para ello. La pregunta justificativa y justificadora, justificación ella misma, cela algo que la mueve y aun más: que la origina. Algo que se oculta, aunque se declare; un punto fijo. Un solo punto, al comienzo, que va ensanchándose, creciendo, representándose hasta convertirse en un verdadero personaje. En este caso, el yo, el Yo. El Yo que se declara en toda duda metódica. El yo que actúa en toda

duda obstinada, aunque carezca de método, aunque, por el contrario, con su obstinación obstruya la vía, tape el horizonte.

* * *

La duda tiene figura de balanza. Mas ¿dónde, cuál es el punto que la mantiene en equilibrio? Si es sensible, acusa mediante el movimiento de los platillos —vasos, receptáculos— la más leve variación; discierne. Instrumento que mide proporciones, razones, es analítica; mas que eso sea, sólo depende del punto que la mantiene en equilibrio; del punto inmóvil. Todo depende de él: cuál sea el lugar donde la inmovilidad se sitúe, y si un ser viviente es quien la mantiene quizás en vilo, quién sea ése que lo decide todo acerca de su funcionamiento y precedentemente, de su función, de su legitimidad. Si el lugar que mantiene la inmovilidad es neutro, o pretende serlo, la conciencia —ejemplo perfecto de pretendida neutralidad para la duda cartesiana que marcará la suerte de la modernidad del hombre moderno— la balanza será un instrumento de análisis. de discernimiento, y la extensión, la cantidad, la homogeneidad, la analogía, caen bajo su dominio, y por tanto los razonamientos por analogía, la comparación serán su inmediato resultado. Y la explicitación el instantáneo fruto, el codiciado fruto que guarda cada vez más escondidamente la incógnita que se resiste a ser explicitado, a lo menos así, por este uso de la balanza. Y bien pronto la balanza servirá para pesar y medir lo "otro", lo exterior al sujeto y lo exterior a ello mismo. La relación será, así, de pura exteriodad, de contraposición, de semejanzas. Y las analogías recaerán sobre el *más* y el *menos* y aun sobre el *aproximadamente*. Y el número que la balanza arroja se irá vaciando. Mas no, se había vaciado ya desde el comienzo de toda cualidad, de todo contenido simbólico; de todo significado para la mente, si es que la mente es algo así como un espacio donde "lo humano" pueda entrar sin escindirse.

Mas no quiere decir ello que la balanza pueda ni deba ser abolida como instrumento y menos aún como símbolo. Por el contrario, sólo si no se pierde el sentido del símbolo primordial que es la Balanza su uso se irá dando a conocer por sí mismo, se irá revelando en sus profundas analogías. Analogías, podemos decir, en tanto que se han ido dando paso a paso a la mente atenta —si es que esta expresión "mente atenta" no es un ejemplo de explicitación innecesaria. Pues un símbolo ha de ser captado en la pluralidad de sus significaciones, en un solo acto de pensamiento. Cosa que no es posible que suceda si el sentir no acompaña al entender; si el sentir

BIBLIOTECA NACIONAL

no precede como guía al entendimiento y no sigue luego guiado por él. El sentir y el entender no debieron de estar separados en un principio, en ese principio del conocimiento que es un tanto indiferente situar en un determinado tiempo, en un "Illo tempore" más o menos preciso, puesto que todo principio es al par meta: allí donde se da en toda su pureza activa es el lugar del "conocimiento que se busca".

En el principio del conocimiento, el entender y el sentir no podrían vivir separados; y contraponerlos aprovechando la separación habida después, mide la distancia que de ese conocimiento que se busca —y que está desde un principio— separa a quien en ello incurre. Unirlos, reunirlos requiere ya un cierto saber y arte, basados en la confianza en la no-irracionalidad del sentir y ayudados por la docilidad del entendimiento: esa docilidad que lo rescata al par del orgullo y de la servidumbre, tan emparentados por su común ceguera.

El sentir y el entender no pueden reunirse sino, como todo lo viviente o en vía de serlo, por una especie de simbiosis. Simbiosis, danza en un comienzo y durante un tiempo en el cual los que van a reunirse ocupan el uno el luggr del otro. Cambios de lugar, entrecruzamiento según ritmo. El sentir despierta, aviva y es juego reanimado por el entender; el sentir que guía velando sólo en largas noches oscuras, luego es sostenido, custodiado. La Balanza, como símbolo, se forma así. Se forma, puesto que tratándose de este símbolo por sí mismo, además de como símbolo del pensar —pensar, pesar como medida, pesar como sentimiento— ha de hacerse en el "sujeto" pensante que no puede aceptarla sin más, aunque sea en una de sus más modestas y fecundas formas: la de unas coordenadas. La mano debería colaborar, sin duda, dibujando, en esta simbiosis del sentir y del entender; la mano y el cuerpo, aquietándose al par que se mueven, o sin dejar de moverse; la respiración, el oído. El cuerpo no puede quedarse aparte de la concentración que es pensar sin que acarree inenarrables consecuencias, por ejemplo: dejar la imaginación a su albedrío para que fantasee, ya que la imaginación es la facultad más corpórea o corporal de la mente humana. La imaginación andando por su cuenta es el triste lujo nacido del abandono, como tantos otros.

No se puede usar la balanza sino en la misma medida en que se hace, en que se forma en aquel que se conforma a ella y por ella. Y el hecho de que su imagen se presente no es más que una propo-

sición, esa proposición que llevan consigo todos los símbolos, no sin carga de ironía, por cierto: piden en tanto que dan, y preguntan con su respuesta. Pregunta y respuesta se encuentran en ellos unidas. El entendimiento las discierne, discerniéndose a sí mismo a la vez; las separa, separándose, desentrañándolas mientras se des-entraña. Proceso inevitable, por lo que sabemos, parte del proceso mismo de la filosofía que luego ha de reunirlas; sentido último de su "quête", de su andar en busca.

MARÍA ZAMBRANO

BIBLIOTECA NACIONAL

CUATRO POEMAS

CASI MUJER Y TODAVÍA NIÑA, EMERGES

Casi mujer y todavía niña, emerges
de la prueba del sapo, infalible,
y de la prueba puerperina de la oveja,
como uncida
de fundirse con el padre,
de la figura de la madre,
al papel de María
en la economía de nuestra salvación,
y supones,
así ungida, ir repitiendo
el nudo de la desobediencia de Eva,
y desatándolo
por la obediencia de María,
preñez de un vientre
con lo que a través de Eva es muerte
y vida a través de María,
desplazamiento
obstinado y suave,
resuelto como el avanzar
de una hormiga en pos del grano
que allí dentro crece,
segura de alcanzarlo
y cargarlo gozosamente.

SI TE CONSIDERAS IMPRESIONABLE

Si te consideras impresionable
pruébalo, conmuévete
con la asustadiza, recelosa,

pálida vieja viuda
de ojos de rata
que recibe pésames, suspira
desde el grueso, saliente morro,
chata nariz, piloso labio,
y cuanto mueve la comparación
con una rata,
roedora
victimaria que luego
de nutrirse, roer, cortar
menudamente su víctima,
rindiéndose a un instinto lloriquea
envidiada por el gusano
como dueña del campo, victoriosa
y enviada, ensalzado
modelo de tenacidad, pasión,
por los que veneran y ansían
la sangre de sus cónyuges
y temen absorberla, temen
perniciosas resurrecciones.

SI DRAMATIZAS CANTANDO

Si dramatizas cantando,
imitando a Marie, desdicha de Wozzeck,
y tan friamente
como el método realista lo permite
entonas un macabro monólogo, ese
de Marie al acostarse con soldados
rastrear en oscuros bosques
al Tambor Mayor, amante muerto,
es porque el mero recitativo, declamación,
sonaría a falso, histérico,
y porque
las emociones hondas
requieren el canto,
prisionero quien canta
en la sutil gradación, el transcurrir
de lo hablado, discurso, al canto,

BIBLIOTECA NACIONAL

y apoyándose
en que la melodía le ofrece
amparo por dentro, un jardín
asequible mientras cante
y que excede los límites de la música.

TU PSIQUIS, CUEVA

Tu psiquis, cueva
de idiotismos, asociaciones
con y sin significado,
orden y desorden, subterránea
gloria de lo inviolable,
recinto
de prácticas anhelosas
de la figura de la madre,
de fundirse con el padre,
cielo
regresivo, infantil, narcisista,
Eros
agitándose en contradicciones,
vergonzante y premioso
invocar a Tiresias
para que presencie, te defina
el sacudir del amor,
brotes imaginativos
con tipos ideales de burdeles
concebidos como religiones ideales,
y reclamos
por una identidad adulta
que tardará en llegarte,
no te llegará a tiempo.

ALBERTO GIRRI

BIBLIOTECA NACIONAL

DON JULIÁN *

DON JULIÁN *

Falta el lenguaje, Julián
desde estrados, iglesias, cátedras, púlpitos, academias, tribunas los carpetos reivindican con orgullo sus derechos de propiedad sobre el lenguaje
es nuestro, nuestro, nuestro, dicen
lo creamos nosotros
nos pertenece
somos los amos
estudiosos, licenciados, vates, sabios, expertos, peritos esgrimen
sus títulos de dominio, posesión, usufructo
nuestro, nuestro, nuestro
patentado conforme a las leyes
protegido por las convenciones internacionales
nuestro, nuestro, nuestro
depósito legal
marca registrada
derechos reservados en todos los países
nuestro, nuestro, nuestro
imagen de nuestra alma
reflejo de nuestro espíritu
nuestro, nuestro, nuestro
apostólico
trascendental
ecuménico
nosotros lo llevamos a la otra orilla del Atlántico con la moral y las leyes, la espiga y el arado, la religión, la justicia
a dieciocho naciones que hoy hablan y piensan, rezan, cantan, escriben como nosotros

* Fragmento de la novela de este título de próxima publicación.

hijas nuestras pues
y sus hijos
nietos nuestros
castellanos también
de esencias perennes
imperativo poético
concepto ascético y militar de la vida
si hemos perdido el cetro, el imperio, la espada
todos nuestros dominios en donde hace siglos no se ponía el sol
nos queda la palabra
podrá faltarnos Gredos
el paisaje
la capra
la palabra, jamás
cuanto menos álamos, más
cuanto más turistas, más
ni más ni menos, más
y he aquí que el coro cublime de sus voces atraviesa el océano y resuena, estentóreo, a miles y miles de kilómetros de distancia
por las pulperías de Lagunilla en México
por la bonaerense calle de Corrientes
por el barrio de Jesús María de La Habana
y el tlascalteca
el porteño
el yoruba
lo escucharán con indignado asombro y darán rienda suelta a su labia
boy boy pinche gachupín quiobas con el totacho abusadísimo mi cuás ya chingaste hace ratón con tu lopevega ora te chingas gachupas ora te desflemo el cuaresmeño ora que no se te frunza el cutis aquí hasta las viejas semos macho ahí te doy para tus chiclosos güey como quien no quiere la cosa pero
antesmente caifás
con la lana méndigo güero bolín jijo del maiz abajo los guardapedos y ái te voy negra noche bien ojete a ver si te hago quesadilla manís y de huitlacoche pa que no digas
carpetéame un cacho al coso ese y decime si no es propio un plato: ma que castiya ni castiya, ñato, estos gaitas ya me tienen estufo con lo del chamuyo: se la piyaron en serio que son el trompa de la bedera y no se avivan que aquí van sonados, ponele la firma: qué manga de engrupidos, pibe, a ésos no te los cura ni el dotor Barna, te lo digo yo

mmía paeso, pero qué barbaridá compadre, que viene ette gaito con
su cuento de limpia, fija y desplendol y tiene la caradura de desil-le aúno, a mendaa, a mi mismo, asien medio de la conversadera y to que no se puée desil luse posque, muy fino el tipo, así dientefrío y tó, con su bigotico así ensima de su jeta
gaita, te decolorío el blanco, así que viene y me dise que no, que no se debe, asimismo, que no se debe desil luse, dise, posque eso quiere desil que yostoy hablando de la lujelétrica y que lo que tengo que desil, dise él, e, ej, no caballero silo que me dá unarisa, lo que tenemo quedesil nosotros ej que me pareze y lo dice así el blanconaso quemándome con su seta, y lo repite como pa quemelo aprenda bien-bien benito, pero que me río, nama que me río porque la veldá-veldá que lo que menrecueddo é de cuando Quintínbandera cojíun guerrillero deso de lo voluntario de Labana y namá que le pedía, diga gabbanso, y como el tipo le dijera gar-ban-zos así con toda su seta y
con sujese lo mandaba ñampía de que ni ná ni ná,
de sugurola
y enelatto, mi emmano, no sinante claro preguntal-le el nombre al interfeto, asique cuando ette desía unejemplo Zeferino Garzía, el Quintín no tenía majná que desil, se ñamaba!
únete a ellos, Julián
LA PROPIETÉ C'EST LE VOL
ET
TOT OU TARD
LA CLASSE POSSEDANTE SERA DETRUITE
¡oh manes de Bagdad, de Córdoba, de Damasco!: vehículo
de la traición,
hermosa lengua mía: lenguaje pulido y cortante, ejército de alfanjes, idioma cruel y brusco
a mí, beduínos de pura sangre: guerreros que afrontáis diariamente la muerte con desdeñosa sonrisa, jinetes de labios ásperos, abultadas yugulares, rostro bárbaramente esculpido
contemplad el tentador Estrecho con vuestros perspicaces ojos cetreros:
la sucesión de olas blancas que impetuosamente galopan hacia la costa enemiga: crestadas de espuma, como sementales que relinchan con furia
al zambullirse: playas ansiosas de Tarifa, roca impaciente de Gibraltar

BIBLIOTECA NACIONAL

hay que rescatar vuestro léxico: desguarnecer el viejo alcázar lingüístico: adueñarse de aquello que en puridad os pertenece: paralizar la circulación del lenguaje: chupar su savia: retirar las palabras una a una hasta que el exangüe y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes
y galopando con ellos en desenfrenada razzia saquearás los campos de algodón, algarrobo, alfalfa
vaciarás aljibes y albercas, demolirás almacenes y dársenas, arruinarás alquerías y fondas, pillarás alcobas, alacenas, zaguanes
cargarás con sofás, alfombras, jarros, almohadas
devastarás las aldeas y sacrificarás los rebaños, despojarás a la ilusionada novia de su ajuar, a la dama aristócrata de sus alhajas, al rico estraperlista de su fulana, al hidalgo provecto de su alcurnia
retirarás el ajedrez de los casinos, el alquitrán de las carreteras
prohibirás alborozos y juergas, zalemas y albricias, abolirás las expansivas, eufóricas carcajadas
el recio comensal de sanchopancesca glotonería que aborda su bien surtida mesa con un babador randado y, tras la oración de rigor, se dispone a catar los manjares que le sirven maestresalas y pajes, lo amenazarás con tu varilla de ballena, impuesto de la autoridad y el prestigio de tus severos diplomas lexicográficos
no se ha de comer, señor carpeto, sino como es uso y costumbre en las otras ínsulas donde ya he morado: yo, señor, soy gramático, y miro por la pureza del idioma mucho más que por mi vida, estudiando de noche y de día y tanteando la complexión del carpeto para acertar a curarle cuando cayere enfermo: y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y dejarle comer de lo que me parece castizo y a quitarle cuanto etimológicamente es extraño: y así mando quitarle estos entremeses porque contienen arroz y aceitunas, y aquellos guisos por ver en ellos alubias, berenjenas y zanahorias
desa manera, aquel plato de perdices que están allí dispuestas, y, a mi parecer bien sazonadas, no me harán algún daño
esas no comerá el señor carpeto en tanto que yo tuviere vida
pues, ¿por qué?
porque son en adobo y han sido condimentadas con azafrán
si eso es así, vea el señor gramático de cuantos manjares hay en esta mesa cuál me hará más provecho y cuál menos daño y déjeme comer dél sin que me le apalee, porque por vida de carpeto, y así Dios me lo deje gozar, que me muero de hambre, y el negarme la comida, aunque le pese al señor gramático y él más me diga, antes será quitarme la vida que aumentármela

vuesa merced tiene razón, señor carpeto: y así me parece que vuesa merced no coma de aquellos conejos guisados que allí están, porque van guarnecidos de alcachofa: de aquella ternera, porque ha sido aderezada con espinaca
aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es olla podrida, que por la diversidad de cosas que en tales ollas podridas hay no podrá dejar de topar con alguna que me sea de gusto y provecho
absit!: vaya lejos a nosotros tan mal pensamiento: no hay cosa peor en el mundo que una olla podrida con albóndigas y unas gotas de aceite: y respecto a los postres de vuesa merced ni uno siquiera le puedo autorizar: el flan, a causa del caramelo: el helado, por contener azúcar: la macedonia, por el jarabe: en cuanto al exquisito sorbete que acaban de servir a vuesa merced, la duda ofende: ¡es etimológicamente foráneo!
y, abandonando al carpeto en la plena y solemne posesión de su hambre, galoparás de nuevo por el próspero y floreciente reino de la Paz, el Desarrollo y el Orden y provocarás catástrofes financieras y desastres bursátiles mediante la brusca supresión de aranceles y tarifas, la abrogación inesperada y radical de todas las barreras de aduana
a los comerciantes que miden y pesan los dejarás sin fanegas, quintales, arrobas, azumbres, quilates
privarás de álgebra a las escuelas y a las contabilidades de cifras
y galoparás y galoparás e incorporarás a tus huestes alguaciles y alféreces, almirantes y alcaldes
requisarás las bebidas alcohólicas
despoblarás las construcciones de albañiles
derribarás tabiques, secarás acequias, motivarás infecciones y epidemias al desbaratar el arduo, laborioso sistema de alcantarillas
y galoparás y galoparás sin tregua por el vasto y asolado país, y cuando la ruina sea completa y la bancarrota absoluta, te pararás frente al mapa de la Península y apuntarás aún con tu varilla de ballena
ah, se me pasaba: ¡y quítenme de ahí ese Guad-el-Kebir!

JUAN GOYTISOLO

BIBLIOTECA NACIONAL

POEMAS

DE UN PARPADEO

De un parpadeo surge
el incendio,
que finalmente se transmuta
en dorada levitación,
en este suave sol-torre volante
cuya profunda ley es la guitarra;
donde vivo
encendiendo para siempre
la ventana que nombra al universo,
la tetera de la sabiduría,
y la almohada en su rama
del árbol de la vida.

De un parpadeo desaparece.

Otro mundo, lo negro, que sospecho
el fondo de nadie
el revés
la esfera que también es el cubo,
me rodea.

Parpadeo.
Pero la trampa sigue.
Parpadeo
cada vez con más fe.

Hasta que aprendo que lo negro dura.

Entonces
mis ojos

quebrando sus goznes
se vuelven hacia mí,
tantean con tiniebla mi tiniebla,
me palpan sin memoria,
me aferran fijos,
me destrozan ajenos,
aúllan,
buscan en mis restos,
comen
luz.

LA FUGITIVA

Dónde,
en qué noche y maleza
estoy corriendo,
pelo rojo despavorido,
ojos y nuca desbandados,
gritando rojamente.
Soy la fugitiva,
por qué,
me persiguen sin tregua,
quiénes,
y huyo desnuda, rota,
atravieso cruentas palabras,
pierdo los ojos,
no puedo más,
tropiezo,
me derrumbo,
pelo gris,
grito
gris.

No huiste lo bastante,
dice mi espalda
y me levanta.

Y huyo otra vez
manando

BIBLIOTECA NACIONAL

pelo rojo aterrado,
huella roja,
pájaro fijo.
Sabiendo solamente
de profundis
que debo huir
que vienen acortando distancia,
no,
no,
no,
que se acercan
desde una noche
venidera.

AMELIA BIAGIONI

BIBLIOTECA NACIONAL

LA FIESTA

Era hija de una de las criadas del alcalde y de un mal carbonero, de esos que van de prohibido por los bosques, destrozando árboles. El carbonero se fue, después de una riña a cuchilladas con sus compañeros, y la mujer, con la niña, volvió a casa del alcalde.

—Que me tome, por Dios —dijo la antigua criada—. Tómeme, aunque sea por la comida.

El alcalde lo pensó algo, pero, como tenía fama en el pueblo de bondadoso, se la quedó. bajo esas condiciones. A su mujer le hizo gracia la niña, que no tenía aun diez meses y que parecía robusta, muy dispuesta a la risa. Ellos no tenían hijos todavía y la niña venía a alegrar la casa.

A la niña le pusieron de nombre Eloísa, que era un bonito nombre, por la santa del día en que nació. La alcaldesa bajaba a verla a la era, cuando las faenas de la parva, donde su madre la tendía bajo un paraguas abierto, junto a la cesta de la comida y el vino.

—Eloísa, Eloísa —decía la alcaldesa, que gustaba mucho de pronunciar palabras hermosas. Le miraba las piernas al aire, la boca ensalivada, y le acariciaba la cabeza.

Cuando Eloísa ya correteaba sobre sus piernecillas cortas y vigorosas, la alcaldesa se sintió encinta. Al invierno, poco más allá de la Navidad, nació en casa del alcalde un niño largo y rojizo, que prometía ser tan buen mozo como su padre. Hubo bautizo por todo lo alto. Apadrinaron al catecúmeno el barón y la baronesa —llegados exprofeso en su tílburi pintado de rojo, desde su finca "El Endrinero"—, y hubo chocolate con bollos para los niños de la escuela. Al niño se le llamó Eleuterio Ramiro Gracián, y el mundo se borró a su alrededor para el alcalde y la alcaldesa.

Eloísa fue perdiendo puntos, día a día. Dos meses después del nacimiento de Eleuterio, Eloísa ya no podía subir al piso del ama y debía permanecer en la cocina o en el cuarto de los aperos. Si hacía

buen tiempo correteaba por el huerto, oculta a los ojos de la alcaldesa de forma que no le llegaran sus gritos ni sus pisadas torpes. La madre la miraba desde la puerta, con mirada honda y pensativa, los brazos caídos a lo largo del cuerpo, atenta a las voces del piso superior:

—Calla, Eloísa, que no te oigan los amos —decía.

A Mariano, el aparcero mayor, le molestaba oirle decir aquello:

—No eres un perro, para tener amo —le decía.

Pero ella sonreía de un modo vago, y meneaba la cabeza.

Eloísa creció mucho. A los diez años parecía tener catorce. Su cuerpo era grande, sus piernas gruesas. La cabeza firme sobre el cuello macizo, los ojos azules, de un azul intenso de heliotropo. Su boca, de labios gruesos se abría en una sonrisa constante y fija.

—Pobre muchacha —decían los de la cocina, los de la tierra, los segadores. Y también los quincalleros que entraban a tomar un vaso de vino, de pasada, por la puerta de atrás.

Eloísa hablaba despacio y poco, miraba fijamente, con bondad, y no sabía leer ni escribir. Mariano, el aparcero mayor, le decía a la madre:

—Mujer, llévala al médico. Dicen que hay uno bueno en llegando a Milanillo...

La madre callaba y miraba al suelo. Luego, se encogía de hombros, y decía:

—No tiene cura, porque no está enferma. Sólo que es inocente.

La madre de Eloísa cogió fiebres malignas. Tras dos meses de arrastrar la enfermedad, mitad en la cama, mitad de faena, la trenza arrollada con descuido y los ojos brillntes, murió al comienzo de la primavera. Luego del entierro, Mariano le dijo al alcalde:

—Mire usted, que de la chica habrá que pensar algo.

—¿Qué chica?

—De la de Eloísa.

—¡Ay, ya! —dijo el alcalde—. Bueno: eso lo dices a mi mujer. Que ella lo piense.

La alcaldesa lo pensó:

—¡Ay, qué sé yo! Llena estoy de hijos. Bastante que pensar me dan los míos, y aún habré de cavilar por los de los demás...

No caviló mucho. Eloísa no servía ni para coser ni para cocinar: era zafia, torpona, pesada. Por otra parte, pocas muchachas podían

compararse con ella en cuanto a fuerza y salud. Eloísa, a sus doce años, era alta como una mujer y cargaba pesos como un hombre.

—De pastora —dijo el alcalde—. De pastora la pondremos, con las ovejas.

La mandaron al monte, y Eloísa fue feliz. Pasaba mucho tiempo echada cara al cielo. En seguida conoció el oficio. Cierto que no hablaba con nadie, casi nunca. Pero tampoco habló mucho cuando estuvo en la casa. Bajaba al pueblo cada tres meses, y todas las semanas un zagal le subía la comida.

Pasó el tiempo. Eloísa cumplió quince años. Se abría el mes de mayo y estaban en vísperas de la fiesta del pueblo. Le tocó bajar a la casa y se estaba en la cocina, comiendo un plato de cocido, cuando entró el amo. Éste se la quedó mirando, y sonrió. Parecía contento.

—Ésta es Eloísa —dijo Manuela, una de las jornaleras.

—¡Ah, sí, Eloísa —contestó el amo—. ¡Qué niña te tuve entre mis brazos! ¡Y qué moza ya, cielo bendito! ¡Qué moza ya!

Le acarició el pelo y Eloísa enrojeció, sonriente.

—Ya eres una mujer —dijo el amo—. Estás en edad de novio. ¿A qué día estamos, Manuela?... A quince: dentro de cuatro, la fiesta. Tú ya estás en edad de fiestas, Eloísa.

Eloísa levantó la cabeza vivamente, y se le quedó mirando con la boca abierta.

—Mira lo que te digo, muchacha: este año bajarás a la fiesta. Sí: te bajas ya de víspera, por la noche. Tu también celebrarás el santo. ¿Te gustan las fiestas?

Eloísa estaba roja como una amapola. Afirmó levemente con la cabeza, y Manuela intervino, riéndose:

—¡Qué sabe ella de fiestas, si no vio ninguna! —dijo—. Muy niña era para acordarse ahora.

Entonces Eloísa habló. Su voz sonó clara y despaciosa, extrañada:

—Sí, me acuerdo —dijo—. Me acuerdo. Venían quincalleros y carros con melocotones. También churreros, y, sobre todo, música.

El alcalde asintió:

—Así es. Bien: tendrás danza y baile, Eloísa. ¡Malo será que no encuentres buen novio! Y, de éstas, pronto celebraremos bodas. ¡Te aseguro que te haré buenas bodas, Eloísa! Tu madre fue una buena mujer.

BIBLIOTECA NACIONAL

A Eloísa se le llenaron los ojos de lágrimas. El alcalde se fue de la cocina, y Manuela se volvió a ella con las manos en jarras:

—¡Pero chica! —dijo—. ¡Pero chica!

Y le dio en la espalda con la palma abierta, para demostrarle su contento.

Desde aquel momento empezó el sueño. Eloísa recogió su muda limpia, su zurrón, el pan, la cecina, los ajos. Se peinó despacio su trenza áspera, negra como el carbón. Se calzó las abarcas nuevas, sobre las medias de lana blanca. Todo con el ensueño dentro, como un mal viento, dulce y enemigo a un tiempo. Algo se le había colado en el pecho que le quitaba la paz. Los tres días restantes los pasó tumbada cara al cielo, con las manos llenas de piedrecillas menudas, que tiraba una a una, lejos, con una sonrisa grande y total. "Fiestas, fiestas, boda, fiestas...", pensaba. De pronto había amanecido un sol grande y punzante que la hería dentro, que terminaba con su tranquilidad, pero que abría un mundo extraño y desconocido delante de sus ojos. "Como las chicas del pueblo. Como todas las chicas del pueblo. Habrá buenas fiestas para mi boda. Cuánto me gusta la fiesta". No podía pensar en otra cosa. Nunca había pensado así en nada.

Bajó el diecinueve por la noche. Cuando llegó a la casa ya brillaban las estrellas en el cielo. Entró en la cocina colorada y radiante, y las criadas y Mariano la celebraron con burlas y risas de cariño.

—¡Anda, que buena moza se gana la plaza este año! —dijo Mariano, dándole vueltas a la sopa con la cuchara. Y a su salud se bebió un cuartillo de tinto oloroso.

—Te has de ganar el baile —le dijo Margarita, la cocinera—. Mañana estará la casa de bote en bote: toda la parentela del alcalde y mil gorrones que se vienen a celebrar a esta casa la fiesta. Muchacha, has de ayudar en la cocina. Toda la tarde será tuya, pero la mañana me la empleas a mí.

Eloísa asintió.

—El baile es lo que quiero yo —dijo—. Y todos se rieron.

El día amaneció cálido y brillante. Las campanas la despertaron con gran sobresalto, a eso de las seis. Subió descalza a la cocina, donde ya trajinaban las mujeres.

—¡Cúbrete, muchacha desvergonzada, que los hombres van a entrar de un momento a otro!

Con un gran contento Eloísa se fue a la pila del lavadero y se restregó con jabón y estropajo. Se vistió la muda limpia. Se miró

en el espejo de las criadas, ruborizada y torpe. Sus propios ojos azules la miraban. La mañana, tal como anunció la cocinera, fue de gran trajín. Eloísa tuvo que atender a mil trabajos: acarrear agua. pelar patatas, subir cargas de leña, vigilar la hornada de panes, tortas y empanadas, fregar, recoger, llevar y traer... Luego, ayudó a servir la gran mesa instalada en la trasera de la huerta, con sus veintisiete comensales. Cierto es que la ayudaron Manuela y una hija de ésta, de catorce años, llamada Filomena, pero aún así, cuando al fin se sentaron a comer los aparceros y los de la cocina —serían alrededor de las cuatro de la tarde—, Eloísa estaba algo pálida. Así lo dijo Mariano:

—Chica, a ver si vas a estar rendida pa la hora del baile.

—¡Bah! —dijo la cocinera—. ¡Como si no supiera ésta de ires y venires! ¡Si anda triscando por los montes todo el día! Mujer es, y bueno es que aprenda las faenas de la casa, siquiera sea una vez al año.

—Una buena siesta en comiendo, y pa la hora del baile como nueva —dijo Manuela, metiéndose en la boca una gran cucharada.

Eloísa sonrió. No tenía apetito, a pesar de que el olor del caldo de fiesta le estuvo cosquilleando la nariz golosamente toda la mañana. Dentro de su corazón, en un lugar que ella no sabía de cierto, le culebreaba una inquietud alegre y dolorosa: "El baile. Es la fiesta. Es la fiesta...". No pudo ir por la mañana a la iglesia, pues había demasiado trabajo, pero oyó las campanas, y aún le parecía que sonaban, en alguna parte.

La comida en la cocina fue ruidosa y llena de risas. El vino corrió, y Eloísa lo probó también. Le gustó, porque aquella sensación que le naciera cuando oyó las palabras del amo hablándole de la fiesta se avivaba con él. "Ya falta poco, ya falta muy poco".

Después de comer, las mujeres recogieron los cacharros, que se apilaban en increíble cantidad junto a los fregaderos. Los hombres se tendieron en el patio, con los cigarros y el anís, los ojos cargados. Los amos hacía rato que subieran a sestear.

Eloísa tenía sueño. Tanto sueño y cansancio que la cocinera la miró y le dijo:

—Anda a echarte un rato, moza. Anda a echarte, que ya has bregado lo tuyo y luego no podrás bailar.

—No, no —respondió Eloísa.

Pero la cocinera la empujó suavemente hacia la puerta.

BIBLIOTECA NACIONAL

—Anda, échate en mi cama. Hasta las seis no empieza la música...

Casi sin sentir se fue donde le decían. El cuarto de las criadas olía espeso, muy distinto a la choza de las montañas. Se echó vestida, encima de la cama de hierro. Se durmió.

Su sueño era grande y pesado. Un sueño de animal de bosque o de niño: de niño extraño y grande, de niño raramente prolongado a través de los años. A las seis bajaron las mujeres a darse un toque. La vieron dormida, con el pecho suave y profundamente levantado a compás del sueño.

—¡Dejaila! —exclamó la cocinera—. ¡Dejaila dormir!

Filomena, la hija de Manuela, se echó a reir.

—¡A ver cuánto duerme!

—¡A ver!

Salieron. Cuando doblaban la esquina (húmedos los cabellos tirantes, los zapatos brillando, resonando sobre el empedrado de cantos desiguales) les llegó la música de la plaza. Como un aire fresco, hasta los ojos y la frente, calientes por el vino y el trajín.

Pasó la tarde. Volvieron, fatigadas, a preparar la cena, a eso de las diez. De pronto, Manuela se acordó de Eloísa.

—¡Virgen, la zagala!

Se miraron las mujeres, como sorprendidas. Filomena se tapó la boca para no reir. Bajó de puntillas al cuarto, y subió a poco.

—¡Que duerme aún! ¡Que está dormida!

Se quedaron un minuto en silencio. Al fin, la cocinera levantó los hombros, con gesto como resignado.

—¡Dajaila ya! ¡Pa qué...! ¡Que duerma, por lo menos!

Después de la cena volvieron al baile, que duró hasta la una de la madrugada.

A eso de las cinco se despertó Eloísa. Un claro resplandor entraba por la ventana. Se incorporó en el lecho y miró con ojos asustados a su alrededor. Tenía los párpados hinchados y enrojecidos, sobre el azul heliotropo de sus pupilas.

—Margarita... —llamó.

La cocinera dormía a su lado, con un ronquido leve.

Margarita dio un gruñido y Eloísa la zarandeó.

—Margarita... ¡que es la hora del baile! —Y sin saber por qué le temblaba la voz. La cocinera abrió un ojo y dijo, con voz áspera:

—¡Que baile ni qué...! ¡Ya se acabó la fiesta! Estuviste durmiendo, bobalicona, toda la tarde, toda la noche... ¡Se acabó la fiesta!

Eloísa se quedó quieta, mirando a la pared. Margarita se incorporó a medias, y la miró con el rabillo del ojo.

—Anda, muchacha, no lo tomes así. Dentro de un año la fiesta vuelve. Duerme. Te queda todavía una hora.

Pero Eloísa se levantó despacio. Se calzó las abarcas, se echó el mantón por la cabeza y salió hacia su montaña.

Dos días después, el niño que le subía la collera la encontró muerta cara al cielo. Dijo el médico que fue cosa del corazón, que andaría débil. Pero Manuela decía a todo el mundo que le preguntaba:

—Ay, la zagala, se murió de "tristura".

ANA MARÍA MATUTE

BIBLIOTECA NACIONAL

HORACIO QUIROGA O LA EFECTIVIDAD DEL MITO

La vrai peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois.

MAUPASSANT, *La peur*

Todavía no está de moda releer a Quiroga y eso proporciona a nuestra época una no desdeñable ventaja: la de practicar una crítica a salvo de las adherencias minuciosas, a veces entorpecedoras, que provienen de la efervescencia unánime alrededor de un escritor. Lo cual sería todavía un precario pretexto para intentar la reconsideración crítica de Horacio Quiroga, si no fuera porque también nuestra época (con su revisión liberadora de los modos tradicionales de entender el mundo, y con ello el mundo de una obra literaria), es lo que estaba aguardando esa narrativa para ser interpretada más ajustadamente. El primer atrapado por esos esquemas heredados de explicación del mundo es el propio cuentista, sobre todo cuando accede precisamente a "explicarlos", a enfrentar racionalmente una intuición de fondo que marcha a contraviento de esos patrones, ignorándose por momentos a sí misma. Toda la historia de la literatura ha dado cuenta repetidamente de esos desajustes, y toda la historia de la cultura.

El estupor con que la crítica quiroguiana suele cerrar sus averiguaciones, declarando que la fórmula de un Quiroga *realista-fantástico* es una paradoja sin explicación, sólo será mi punto de partida. Como sucede con toda paradoja, dar cuenta de ella consistirá en aprehender la unidad celular que la articula promoviendo sus internas tensiones. En el caso Quiroga, cabría aclarar a qué se apunta con el aserto de que lo fantástico es en él un lado de lo real: [1] no en todo caso (como quiso verse también en Maupassant)

1 V. Emma Speratti Piñero, "Realidad e imaginación en la obra de H. Quiroga", en el vol. en colaboración **La literatura fantástica en la Argentina**, México, 1957.

a la inconsciente aspiración por una trascendencia que traspasara nuestra inmediata realidad, hasta rebajar inclusive la importancia de lo "real" en su literatura: alguien ha dicho sin convencernos que lo real "se da en Quiroga por añadidura, pues lo que él busca es el reino del trasmundo psíquico y sus misterios, aún bajo la exterioridad de la rudeza; la geografía humana es lo inmediato: su objetivo es lo que está detrás de eso", y que sería la "cuarta dimensión" de lo real.[2] Pero sucede que los conceptos de *realidad* y *trascendencia* tal como los venía elaborando la tradición cultural, nos despistan un tanto para entender a nuestro cuentista, cuyo esfuerzo por regresar, en vida y literatura, a una síntesis primitiva de actitud de mundo debiéramos empezar a tomar más en serio (por momentos no parece sino que su narrativa desarrolla programáticamente todas las implicaciones de aquella frase de su maestro Maupassant que hemos citado en el epígrafe). Y la mentalidad primitiva, sus terrores ante lo real, no suponen los refinados deslindes naturalistas del pensamiento del siglo XIX —que a su vez suponen los del espiritualismo—: para el primitivo lo real es indiscriminadamente el mito.

La complejidad de una literatura como la de Quiroga se da precisamente porque esa intuición de un mundo a la vez mágico y "real", se produce desde una mente que en razón de su inserción histórica sí debió pasar por la opción cultural *materia-espíritu*. Esto va a ayudarnos a explicar, me parece, el fecundo juego de polarizaciones que constituye su estilo y que pugna constantemente por una síntesis hasta consequirla.

El epistolario de Quiroga es revelador a este respecto.[3] La vida debió parecer un acontecimiento fabulosamente increíble a este hombre que un día, en la maraña nunca hollada por nadie del Teyucuaré, al dejar en suspenso la frase de Liszt que estaba silbando percibe estupefacto que alguien la reanuda, con otro silbido, desde el fondo de la maleza (carta a Martínez Estrada, 25-VII-36): era el belga León Denis, a quien Quiroga describe así: "Este Denis tenía entonces 60 años. Se enamoró del país, compró en $ 7.000 una media hectárea que no valía 100, vivió en ella con su mujer algunos meses y regresó a Quilmes, donde vivía casi miserablemente —por gusto— a pesar de su fortuna. Era un humorista. Compró luego cerca de aquí 27.000 hectáreas, casi por motivos ornamentales, y al

2 V. Alberto Zum Felde, **La narrativa en Hispanoamérica**, Madrid, 1964; y antes, su **Proceso intelectual del Uruguay**, Montevideo, 1941.

3 **Cartas inéditas de H. Q.**, Montevideo, espte. vol. I, 1959.

morir dejó su fortuna a las prostitutas de Lieja, cuando mil un tipos esperaban el bocado. Su testamento comenzaba así: —Yo, Luis Andrés León Denis, que firmo León Denis y escribo habitualmente con pluma Perrins, por lo que me expongo a variar el carácter de mi letra..." Su manejo inquisitivo de la materia lo lleva a descubrimientos y prácticas de novelas: se sabe que aprendió a andar entre las avispas sin provocar sus recelos, graduando la modulación precisa de la voz y los movimientos; descubrió o creyó descubrir que la exposición continua a ciertos olores cambia el peso de la madera; el proceso estrictamente químico de revelar una placa fotográfica tomada a un cadáver, que él cuenta en *La cámara oscura,* es una peripecia "fantasmal" vivible realmente, por él y por cualquiera. Y así todo.

Pero es claro que cada uno vive la realidad del modo como *necesita* vivirla, y aún va en busca de la que necesita si no la tiene a mano, aunque el itinerario consista en desandar el mundo hasta las raíces de la jungla para dar con el brote permanente del pasmo, en un programa consciente y de por vida. Quiroga entendió la autenticidad, según sabemos por todas sus biografías, como una forma de la intensidad, de la exasperación. Y la exasperación como programa es el acceso a todos los delirios de la irrealidad y lo fantástico. Eso por un lado. Por otro, y en virtud de esa misma disposición hiperestésica, semejante tentación de locura provoca (¿como una forma de defensa?) la fuga dialéctica hacia su contrario: hacia una polar pasión por lo real, en toda su vigencia concreta y objetiva. Pero se llega a esta nueva etapa de la aventura yendo, ineludiblemente, consigo a cuestas: con todos los *hiper* y los *ultra* de la sensibilidad preparada para el escalofrío, en una realidad cuya medida de "verdad" vuelve a ser la desmesura: la increíble epopeya de los ex hombres, el paisaje de tremendismo "fantástico", el cine y la fotografía (esas modernas formas de magia que se realizan, paradójicamente, gracias a que el hombre ha dominado racionalmente las leyes objetivas de la materia). Éste es un *boomerang* al infinito.

¿Por qué escribió Quiroga, ese *homo faber,*[4] ese fanático de las manufacturas y los tratados de divulgación científica que le hacían postergar muchas veces su otra afición por "el cultivo artístico —¡ay!— un poco artificial"?[5] Precisamente porque la calidad alucinatoria de lo real, la alta excitación que posee el mundo, piden

4 V. Noé Jitrik, **Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo**, Bs. As., 1959.
5 Carta a Julio Payró, del 4-IV-1935, en **Cartas inéditas...**

la fábula porque el mundo *es* la fábula, vivir es cosa de cuento y la literatura, alucinación pura, viene a instalarse así con su clave novelesca, en aquello que tiene de más entrañable lo real objetivo.

Claro está, siempre que la literatura se atenga fielmente a la vida (y aquí sus teorías y protestas realístico-naturalistas sobre un arte anti-retórico, vital y aun documentado en la experiencia). ¿Fielmente? Pero escribir sobre la realidad es por definición inventarla, y ese artilugio sutil que es la literatura nos invita otra vez a empezar el círculo pues ahí están tendidas sus escaleras en espiral a lo imposible: el *boomerang* otra vez, ya a nivel de la tensión creadora.

Esto que digo del hombre Quiroga quisiera comprobarlo ateniéndome a su obra misma.

La constante alternancia de la producción quiroguiana entre la ficción (cuento, novela) y el ensayo o la crónica de divulgación científicos es ya sintomática.

Comencemos por una de sus crónicas, el *Sentimiento de la catarata,* donde consigue demostrar hasta qué punto la práctica burguesa del turismo de paisajes es una degradante falacia, porque carece justamente de la experiencia de la intensidad: creer que una excursión turística por el Iguazú nos proporciona el verdadero sentimiento de las cataratas es una consolación con raíz en el aire. No la visión a distancia y de postal, sino aventurarse con Lugones hasta peñascos del abismo nunca pisados por el hombre donde "todo era un infierno de lluvia, bramidos y viento huracanado", desafiando el paisaje, forzándolo hasta que deje de ser *paisaje* para integrar un momento de nuestro vivir y comprometernos con su lluvia, su frío y su niebla, eso es poseer la catarata. Pero antes, significativamente la crónica se despacha en demorada precisión objetiva de datos (caudal del agua en cifras exactas, recorrido, nivel de las aguas y anchura...): había que afirmarse primero en la vigencia objetiva de esa realidad, y una vez exhibidas sus credenciales de "verdad" acceder a su dimensión de fondo que estaba esperándonos; o sea experimentarla como *revelación de la subjetividad que va a vivirla,* pues el mundo se realiza como tal cuando estalla en nuestros nervios y nos amenaza de locura. Pasión por la "realidad", sí, pero una realidad que incluye nuestra experiencia de ella y como esa experiencia es siempre exasperante, entonces se revela —que es más que "transfigurarse"— con vislumbres fantásticas:

> "las rachas de viento y agua despedidas por los saltos se retorcían al encontrarse en remolinos que azotaban como látigos. No reinaba allí la noche, pero tampoco aquella luz diluviana era la del día. Helados de frío, cegados por el agua, chorreantes y lastimados, avanzábamos por un dédalo de piedras sumergidas [...] Un paisaje de la era primaria",

cuya intensidad casi alucinatoria necesita expresarse con un lenguaje que bordea lo mítico (alusión, todavía metafórica, al diluvio bíblico y al laberinto griego), y abre una brecha en la historia instalándonos en plena "era primaria". Sólo falta conjurar al dinosaurio... que irrumpirá muy cerca de ese paisaje y ya en franca ficción (el cuento *El salvaje*), paseándose sorprendentemente con un hombre de la era actual: pero, todo apuntalado en la geografía documentadísima del Guayra, el léxico de la historia natural y una estricta reconstrucción darwiniana, el cuento. Es decir que entramos en los vértigos de la espiral de irrealidad sin sacarnos las botas de pioneros, es más, afianzándolas en la objetividad de un mundo ampliamente documentado y documentado *dentro de la misma ficción.*

La propia gestación de *El salvaje* viene a corroborar lo que decimos. Sabemos por la cronología de Emma Speratti[6] que sus dos partes —"El sueño" / "La realidad"— son elaboración y fusión de dos relatos anteriores independientes. La segunda, que va historiando a lo Darwin lo que pudo ser el primer atisbo de vida humana sobre la tierra, está planteada en términos de cuento "realista", para corroborar la aventura "fantástica" vivida en la primera parte por el protagonista (un hombre que regresa a su ancestralidad por obra de su propio deseo hasta pasearse por el Guayra con un dinosaurio). Quiroga necesitó vincular lo documental y lo "irreal" hasta fundir dos cuentos en uno, y lo que quiero mostrar con ello es justamente su interés por hacernos sentir las mutuas implicaciones de dos esferas que, para el hombre razonable, se dan prudentemente separadas. Pues esas dos esferas no se excluyen aquí, gracias a la sutil esgrima técnica de la narración, y que consiste en lo siguiente. Primero, en que ninguno de los dos planos temporales que vive el protagonista en esa 1ª parte, es, cada uno en sí mismo, inverosímil: tanto su vida actual (un hombre a cargo de una estación

6 Emma Speratti Piñero, "Hacia la cronología de H. Q.", en NRFH, A. IX; Nº 4; oct.-dic., 1955, pp. 367-82. Complementada por Emir Rodríguez Monegal, "H. Q. en el Uruguay, una contribución bibliográfica", en NRFH, A. XI, Nº 3-4, jul.-dic., 1957, pp. 392 ss.

meteorológica en la selva guayreña), como su aventura prehistórica (el hombre terciario y el dinosaurio) son concebibles en términos de "realidad": *sólo su vinculación* en un mismo protagonista es lo fantástico, es decir su salto mental del siglo xx al antropoide, de modo que nos movemos de un plano naturalístico a otro salvo por esa única vuelta de tuerca. Segundo, que la vuelta de tuerca fantástica está "justificada" y como reclamada *por la realidad natural misma:* y esa realidad natural son las lluvias diluvianas del trópico. "El agua comenzó entonces a caer, la lluvia desplomada y maciza de que no tiene idea quien no la haya sentido tronar horas y horas sobre el monte, sin la más ligera tregua ni el menor soplo de aire en las hojas": esto lo dice el narrador testigo que enmarca la historia (es decir el hombre cuerdo que va a recoger del otro la anécdota inverosímil, de ahí su credibilidad), señalando explícitamente la vigencia objetiva, geográfica, extraliteraria del meteoro —e insistiendo de paso en la necesidad de experimentarla para hacerse cargo de ella, igual que las cataratas: "de quien no tiene idea quien no la haya sentido..."—. Esos tremendos aluviones de lluvia son precisamente los que despertaron en el otro al antropoide dormido (la naturaleza lleva en sí misma las categorías propicias para lo fantástico), y reaparece, como confirmando hechos, en la segunda parte "realista", la de reconstrucción científica de la era terciaria: "Llovía desde la noche anterior. La alta selva goteaba sin tregua sobre los helechos tibios y lucientes, y una espesa y caliente bruma envolvía el paisaje auténtico —no el de postal y jardín— es siempre, merece horqueta, el hombre terciario...". Lo mágico en lo real, lo mítico como una exigencia misma del tremendismo del mundo. Por eso el paisaje auténtico —no el de postal y jardín— [8] es siempre, merece ser un "paisaje fantástico" (reléase la cita). Por eso, en aquella apasionada descripción de noche misionera que ilumina una página de su novelín *Pasado amor* (novelín escrito en términos "realistas" aclaremos), no basta exasperar la imagen para expresar su atracción subyugante, sino que al fin se reclama la aparición espectral para que la naturaleza revele del todo su bronca intensidad a quienes la contemplan:

> "A veinte metros de Inés y Morán se alzaba el monte en una sola sombra, cuya densidad sondaban apenas los rayos de luz oblicua que filtrándose desde su cima a lo largo de los troncos, se recortaban en el profundo suelo en crudos manchones de luz helada. Ni en el monte, ni en el aire, ni en la pareja inmóvil, un solo movimiento. Sólo vivían la luna, como dilatada por el silencio, y ante las sombras

> de Inés y Morán, proyectadas muy juntas adelante, el páramo de arena absorbiendo su luz. Dos *espectros de un grande, antiguo y eterno amor* pudieran haberse hallado perfectamente allí."

Dije antes que la literatura parecía revelarse en Quiroga como el natural trasvasamiento de la dimensión legendaria del mundo. Lo que no impide su contrario, en este universo de imposibilidades posibles: la literatura, y aún más abarcadoramente el arte, tiene su lado demiúrgico y produce a su modo la vida, como dijo a propósito del cine, que era para él "la verdad misma, en la espontánea plenitud de sus movimientos". Prolongando estas líneas a aventura fantástica, damos con los relatos donde el cine crea efectivamente esa vida.

"Porque no debe olvidarse que contadísimas veces en la vida nos es dado ver tan de cerca a una mujer como en la pantalla": [7] el cine, más vida que la vida... Y también la literatura, inventora de mundos, que se cobra con creces la irrealidad de sus ficciones, por definición ilusorias: y lo hace, por ejemplo, pergeñando una historia de suspenso en forma de diario personal, hasta coger al lector en la trampa, a quien sólo al final se le revela que el diario personal del narrador fue sólo un artilugio para reconstruir a distancia una aventura vivida mucho tiempo antes: *La meningitis y su sombra;* el que relata, un creador en su séptimo día, contempla su obra y se siente satisfecho de ella porque por la palabra hizo la vida —testigo, el lector mismo.

La historia de *Miss Dorothy Phillips, mi esposa,* está armada sobre las mutuas implicaciones de ficción-realidad pero multiplicadas en posibilidades infinitas. También escrita en forma de diario, también enmarcada en la sorpresiva revelación final al lector —"Pero esto es un sueño. Punto por punto, como acabo de contarlo, lo he soñado"—, el mediocre funcionario Guillermo Grant consigue crear con la pluma una aventura de amor que engaña a sus lectores, y a él mismo en cierto modo: casarse con su actriz preferida de cine. Pero, ya dentro de la anécdota, se sorprende viviendo con ella realidades que tienen ¡caracteres de ficción cinematográfica!, e interrumpe el diálogo para decir: "Entonces de una ojeada abarqué el paisaje crepuscular, cuyo costado ocupaba el automóvil esperándonos. // —*Estamos haciendo un film* —le dije—. Continuémoslo. // Y poniéndole la mano derecha en el hombro: —Míreme bien en los ojos... así. Dígame ahora: ¿Cree usted que tengo cara de odiarla

7 Miss Dorothy Phillips, mi esposa.

cuando la miro?", etc. Es aquello de la rosa artificial que parece natural, y cuanto más planamente natural es la rosa, parece...

...Y todavía se discute, en ese cuento, qué deliquio se nos da con más intensa *verdad:* si el de la muchacha que pasa a nuestro lado obligándonos a volver a la cabeza y perderla, o el de la imagen irreal (?) de la pantalla que la pone ante nuestra boca en primer plano. Y es más: que a la salida el que soñó con todo eso lo posee a su sabor, sin los ásperos altibajos de una esposa de carne y hueso en un matrimonio bien constituido, según advierte el protagonista por los indicios de sus amigos: "Porque sueño, sueño siempre. Y se querrá creer que ellos, mis sueños, no tienen nada que envidiar a los de soltero —ni casado— alguno".

Bien está, pero lo *verdadero* vuelve por sus derechos en otros cuentos, con igual ímpetu, y en ellos es posible advertir cómo la síntesis "primitiva" del mundo de *El salvaje* se desarticula en tensión dialéctica. Ahora es la perentoriedad de la vida misma la que nos precipita del deliquio de nuestros sueños, revelándolos como tales sueños burlados por la circunstancia concreta. Cuidado con entregarnos al deleite contemplativo, "espiritual", mental, de una naturaleza que acaso esté al acecho dispuesta a desarticularnos allí mismo —aunque esa desarticulación proceda de tener que contemplarla al infinito:

> "Esto es bello, y yo sentí hondamente su encanto. Pero yo comencé a empaparme de su severa hermosura un lunes de tarde; y el martes de mañana vi lo mismo; e igual cosa el miércoles; y lo mismo vi el jueves y el viernes. Durante cinco días, a donde quiera que volviera la vista, no veía sino dos colores: el negro de los murallones y el gris lívido del río." [9]

Poco antes había adelantado la misma oposición, yuxtaponiendo irónicamente ambas actitudes, la mental estetizante y la práctica: "El monte vuelca sobre el río su perfume crepuscular, y en esa vasta quietud de la hora el pasajero avanza sentado en proa, tiritando de frío y excesiva humedad". Comprendemos cómo en un relato de soledad y muerte como *A la deriva,* el personaje se halla de pronto dejado hasta de la mano del narrador dado que éste, precisamente porque ha saltado más acá de la vida en el trance de contarla, está posibilitado desde su reducto de palabras, para extasiarse un instante en la majestad de la naturaleza, deslizándose del drama verti-

9 El simún.

ginoso que está sucediendo: "El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única".

La conciencia de esta polea loca que va de la palabra como forma de invención a la realidad que ella nombra, o más ampliamente, del mundo documentable a su exaltación mítica, unas veces en indiscriminada síntesis y otras en la fisura de un enfrentamiento extrañante, explica en Quiroga la inestabilidad de límites entre la crónica, el cuento, la anécdota biográfica. (No me refiero a la inspiración biográfica de algunas ficciones, sino a cuando el relato mismo se da como experiencia del propio hombre Quiroga.) ¿Qué es *El yaciyateré,* qué es *Un peón?* ¿Cuentos, confesiones? En ambos se habla en primera persona sobre hechos que vivió o pudo vivir Quiroga, sin especificar nombre de narrador (mientras que en *El divino* —Howard— o *La crema de chocolate* —don Fernández —los nombres ficticios hacen experimentar su lectura como cuentos). Explica a la vez, su zigzagueante evolución literaria, que va desde la irrealidad alámbrica y gratuita de un Poe trasplantado, a la verificabilidad de *Yaguaí* o *Los mensú,* para volver a la invención enrarecida de *El síncope blanco* o perderse (encontrarse) en el ángulo reflector donde todo se junta, mágica, naturalmente: fantasma y sol quemante, perros que hablan y hombres que padecen la implacabilidad de lo real amenazador: *La insolación.* El itinerario de Quiroga se explica, estoy convencido, por ese trenzado y destrenzado de dos fuerzas, gracias a que están conjuradas por una constante: la de la *intensidad de la vida;* la frase "vida intensa" no sólo da nombre a uno de sus cuentos, sino que reaparece a lo largo de su producción, incluido su epistolario. Y es esa intensidad, única posibilidad de lo auténtico, lo que se le revela al bueno de su personaje Benincasa en sus fatales dramáticas consecuencias para quien ha optado por ella: "Pero así como el soltero que fue siempre juicioso cree su deber, la víspera de sus bodas, despedirse de la vida libre con una noche de orgía en compañía de sus amigos, de igual modo Benincasa quiso honrar su vida aceitada con dos o tres choques de vida intensa. Y por este motivo remontaba el Paraná hasta el obraje, con sus famosos 'stromboot' ",[10] hasta que su padrino halla su esqueleto pocos días después, devorado por las hormigas carnívoras; fue el precio de la decisión por sacudirse la "vida aceitada", es decir superficial y fofa, de su rutina de ciudad.

10 La miel silvestre.

La realidad-leyenda, la calidad de alta excitación que posee el mundo, pues, reclama el mito. Y Quiroga logra instalar lo mítico en el mundo, y viceversa, cada vez que la tensión dialéctica de esa polarización accede a sus implicaciones mutuas. Puestos a nivel de los personajes, eso va de sí cuando por falta de refinamiento cultural éstos no están preparados para explicarse ciertas sorpresas de la ciencia aplicada:

> ..."aquel resplandor que salía de bajo tierra, entre el humo y el vapor de los escapes: mucho de solfatara y un tanto de infierno, que iba a herir directamente la imaginación del peón indio.[11]

Pero también para el viajero "instruido" que asiste en condiciones especiales al canto del yaciyateré, la superstición sobre el designio fatal de ese canto reclama ser creída: "Cuando uno ha visto a un chiquillo reírse a las dos de la mañana como un loco, con una fiebre de 42; mientras ronda un yaciyateré, se adquieren de golpe sobre las supersticiones ideas que van hasta el fondo de los nervios".[12] ¿Curiosidad, más o menos embozada, por una trascendencia metafísica? Yo sólo quiero ver en esta veta de su obra la forma más acertada con que pudo darnos la dimensión explosiva de lo real. Yo quisiera mostrar, desde dentro de su obra, cómo la realidad del *más acá* lleva en sí misma sus posibles infiernos por su relación con quien la vive, y cómo esa relación desdibuja por momentos, hasta hacerlo desaparecer, el interés por el planteo de la opción clásica *materia-espíritu,* que se desplaza hacia el interés que el mundo tiene como impacto en quien lo padece, un padecimiento con visos de locura por su tremendismo, una locura capacitada para los fantasmas como toda locura.

Claro que las veces en que Quiroga accede a aquella opción su única forma de "trascendencia" consiste en la disolución biológica del yo en otras existencias que lo perpetúan como materia de vida, en el ciclo interminable de la naturaleza. Así sucede con ese cuerpo de hombre que se desintegra en partículas poco a poco, y contempla su descomposición desde las moscas verdes que se ceban en sus miembros mineralizados (nótese cómo el *yo* narrativo se desplaza imperceptiblemente del hombre a los restos volátiles en que éste se está convirtiendo):

11 Los fabricantes de carbón.
12 El yaciyateré.

> "Mas he aquí que esta ansia desesperada de resistir se aplaca y cede el paso a una beata imponderabilidad. No me siento ya un punto fijo en la tierra, arraigado a ella por gravísima tortura. Siento que fluye de mí como la vida misma, la ligereza del vaho ambiente, la luz del sol, la fecundidad de la hora. Libre del espacio y el tiempo, puedo ir aquí, allá, a este árbol, a aquella liana. Puedo ver, lejanísimo ya, como un recuerdo de remoto existir, puedo todavía ver, al pie de un tronco, un muñeco de ojos sin parpadeo, un espantapájaros de mirar vidrioso y piernas rígidas. Del seno de esta expansión, que el sol dilata desmenuzando mi conciencia en un billón de partículas, puedo alzarme y volar, volar... / Y vuelo, y me poso con mis compañeras sobre el tronco caído, a los rayos del sol que prestan su fuego a nuestra obra de renovación vital." [13]

(Nótese también el deliberado equívoco del comienzo, con referencias descriptivas que parecen ser de *almas* desprendidas del cuerpo —pero no lo son—: hay una escondida intención casi polémica.) No podían ser las cosas de otro modo en una literatura que proclama su disconformidad con las formas de providencialismo ofrecidas por la tradición, y que acá se convierte en un destino ciego que nada sabe de los seres. *El desierto* es un poco la ironía patética a una providencia a la que se apela repetidamente en vano. Y cuando todo hace esperar en un relato la explicación sobrenaturalista de lo insólito, ésta se escamotea con ligera sorna:

> "Y si la canoa cargada de agua y cogida de costado por las olas no se hundió en el trayecto, *se debe a que a veces pasan estas inexplicables cosas.*" [14]

Las creencias son formas de la fantasía... con base interesada, parece decirnos alguna vez el narrador al interpretar conductas de sus personajes, *more marxista:* "...se atrevió, sin embargo, el malacara, que en razón de ser el favorito de su amo, comía más maíz; por lo cual sentíase más creyente". [15] Pero es una fantasía aprovechable literariamente, como las voces de los "espíritus" en las supersticiones folklóricas.

Hasta aquí, un Quiroga hace las salvedades que impiden toda confusión con una interpretación numérica de los hechos. Pero después, va a lo que le interesa, que es el hecho mismo vivido, la catástrofe de los magnetismos del mundo en nosotros. Por eso en un relato como *El llamado,* donde se enfrentan para explicar la conduc-

13 **Las moscas.**
14 **El techo de incienso.**
15 **El alambre de púa.**

ta de la enferma, la explicación espiritista y la científica, ninguna preocupación hay por resolver el conflicto entre ambos planteos cuando precisamente hubiera cabido la oportunidad de una toma de posiciones. Habla el médico:

> "La pobre mujer ha sufrido un fuerte shock con la muerte de su hija. Durante los tres primeros días, ha permanecido sin cerrar los ojos ni mover una pestaña, con una expresión de ansiedad indescriptible. / No perderán ustedes el tiempo oyéndola. Y digo ustedes, porque estos dos señores que suben en este momento la escalera son delegados o cosa así de una sociedad espiritista. Sea lo que fuere, recuerde usted lo que le he dicho hace un instante respecto de la enferma: estado de obsesión, idea fija y alucinación auditiva."

La ambigüedad no se resuelve en ningún momento del relato: lo que importa es la catástrofe mental, la posibilidad de que en la vida se den esas catástrofes de novela, no la validez de las explicaciones mismas.

Una vez a salvo de sobrenaturalismos al uso, Quiroga se entrega totalmente al mundo como revelación —como revelación de sí mismo en quien lo vive—, en relatos donde construir una destiladora o un camino de puentes o una caldera son empresas fabulosas, donde es posible penetrar un palmo más en los enigmas de la materia a la vez que descalabrarse con sus impactos. Pero tan rica, tan llena de implicaciones es esa relación nuestra con las materias del mundo, que algunas veces éste accede a revelarnos sus leyes escondidas, paradójicamente, desde la irrealidad visionaria del delirio. Hasta aquí alcanzan en Quiroga las imbricaciones de "verdad/fantasía": hasta llegar a que la alucinación misma se encargue de revelar al personaje afiebrado, con precisión de profesional especializado, la ley de realidad ignorada por él en su conciencia normal; el moribundo de *Las moscas* aprende el sentido del zumbido que lo asedia gracias a esa visión de fiebre, en una especie de rapto místico-científico que padece en el rincón del monte donde ha caído:

> "Quiero cerrar los ojos, y no lo consigo ya. Veo ahora un cuartito de hospital, donde cuatro médicos amigos se empeñan en convencerme de que no voy a morir. Yo los observo en silencio, y ellos se echan a reír, pues siguen mi pensamiento. / —Entonces —dice uno de aquéllos— no le queda más prueba de convicción que la jaulita de moscas. Yo tengo una. / —¿Moscas? / —Sí —responde—; moscas verdes de rastreo. Usted no ignora que las moscas verdes olfatean la descomposición de la carne mucho antes de producirse la defunción del difunto . . ."

Ahora entendemos cómo en esta literatura el tropo es una forma, menos radical y a nivel de una racional aceptación, de la exasperación y *por lo tanto* de la estructura mágica del mundo: "la lluvia cerrada transformó al Paraná en aceite blanco", "no se respiraba sino agua", era un paisaje "de Divina Comedia", "una especie de lúgubre Aqueronte". Entre la realidad y lo fantástico no hay, para el que padece su violencia, diferencia alguna: todo el que vive —el que vive exaltada, intensamente— manipula fantasmas.

NICOLÁS BRATOSEVICH

WALTER GROPIUS
(1883 - 1969)
LUDWIG MIES van der ROHE
(1886 - 1969)

Nacidos ambos con escasa diferencia, Gropius en Berlín, Mies en Aachen (Aix-La-Chapelle), y dotados, como lo demostraron los acontecimientos, de un don particular para interpretar su época, lograron infundirle, junto con otros muy pocos genios, un espíritu nuevo.

Para comprobarlo nos moveremos en el ámbito de la arquitectura, tal como ellos la concibieron y como nosotros la comprendemos ahora: un ámbito que debemos admitir propio de todos y no exclusivo de grupos o de "élites".

A principios de siglo, el concepto de arquitectura estaba desfigurado por la espesa niebla de ideas que venían arrastrándose. El cambio que para la humanidad implicó el advenimiento de nuevos sistemas de producción desde mediados del siglo XIX fue modificando la manera de vivir en las ciudades. Más aún, las ciudades mismas comenzaron a adquirir las características propias de vastas aglomeraciones humanas en las que la unidad vivienda fue torturándose y comprimiéndose. Las ciudades se expandieron en un crecimiento desordenado, sin que se hubiera planeado la trama apta para su desarrollo. Así, a principios del siglo XX, desbordadas sus posibilidades lógicas, las ciudades sólo permitían una singular arquitectura que en vez de apuntar a la creación de espacios aptos para la vida del hombre y de su familia, aspiraba sólo a satisfacer la ambición de prestigio. En este clima, que abarcó todas las grandes ciudades y en especial las de Europa y Norteamérica, comienza la actividad de Gropius y Van der Rohe.

Aquí conviene puntualizar que, pese a la paridad de sus destinos, una diferencia de antecedentes influyó en la formación inicial de cada uno de ellos.

Gropius, hijo y sobrino de arquitectos de renombre, estudió arquitectura primero en Munich y después en Berlín, desde 1903 hasta 1907. Luego se incorporó a las oficinas de Peter Behrens.[1] Allí permaneció hasta 1910, fecha en que comenzó a actuar en forma independiente.

1 Peter Behrens (1868-1940) fue un precursor del movomiento arquitectónico que incluye entre sus protagonistas a Gropius, Mies y Le Corbusier, quien también trabajó

Mies van der Rohe (Mies es su apellido paterno, al que luego agregó el materno: van der Rohe) provenía en cambio de una familia ajena al quehacer universitario. Su padre, maestro albañil, poseía una cantera y su iniciación en la actividad que le daría fama quizá podría remontarse a la época en que dibujaba ornamentos para ser reproducidos como decoraciones. A los 19 años comenzó a trabajar en el estudio de un arquitecto para independizarse dos años después. Al fin también él pasó a la oficina de Peter Beherens, en Berlín, en la cual permaneció desde 1908 hasta 1911.[2]

Al empezar a trabajar por cuenta propia, Gropius actúa en distintos campos del diseño y no solamente en el de la arquitectura. Así, proyecta desde muebles hasta carrocerías de automóviles.[3] Pero es en la creación de edificios donde su personalidad se afirma.

En 1914, asociado con Meyer, completó el proyecto de la fábrica Fagus en Alfeld y el Salón de Máquinas de la Deutsches Werkbund Exposition de Colonia. Estas obras le dieron renombre en toda Europa.

La primera guerra mundial obstaculizó su tarea, ya que debió prestar servicios, pero en 1915 fue designado Director de la Escuela Superior de Arte y de la Escuela Artesanal, ambas en Weimar, Sajonia. Esta época señala el comienzo del otro aspecto fundamental de su obra: la labor docente.

Por su lado, Mies se dedicó de lleno a trabajos de arquitectura, alguno de los cuales —el proyecto de la residencia Kröller— alcanzó gran difusión. Se trasladó luego a Holanda, donde reforzó con las ideas del arquitecto Berlage sobre honestidad estructural las viejas enseñanzas adquiridas en la escuela de su ciudad, anexa a la Catedral y de fuerte raigambre medieval.

Es probable que de esa época de fermento provinieran algunos principios suyos como: "la arquitectura debe ser razonada" y una de sus frases más conocidas: "lo menos es lo más".

Ya hemos dicho que Gropius había sido designado director de dos escuelas de Sajonia dedicadas a la enseñanza especializada, una relacionada con el aspecto conocido puramente como artístico, la otra destinada a cursos de tipo artesanal. En 1919, terminada la guerra, Gropius propone la unificación de ambas escuelas. La nueva se llamará Das Staatliche Bauhaus Weimar, aunque el nombre con que

---

es su oficina. En 1910 Behrens fue llamado a Berlín por la A. E. G. (Allgemeinz Elektrizitäts Gesellschaft), una de las principales industrias eléctricas de Alemania. En tal ocasión trabajó en el diseño de embalajes, papelerías y otros elementos. Nótese cómo ya en esa primer década del siglo, se siente la necesidad de integrar la producción, satisfaciendo no sólo la exigencia técnica del producto, sino también lo que el hombre, como destinatorio sensible, espera de dicho producto.

2 Gran estima debió haber gozado en esta oficina para que el arquitecto Behrens, su jefe, proyectista de la embajada Alemana en San Petesburgo, le confiara la dirección de esa obra.

3 El número 18 de la revista SUMMA de Buenos Aires ha reproducido en su tapa una fotografía del automóvil Adler de aquel entonces, en cuyo diseño trabajó él personalmente.

se consagre es el de Bauhaus. Este hecho de fundir dos escuelas en una, que podría parecer un mero cambio administrativo, contenía la esencia de un movimiento trascendental para la enseñanza de las actividades artísticas.

En realidad, no era un fenómeno aislado: era el síntoma de una renovación general, con profundas raíces filosóficas y que abarcaba todos los campos de la cultura. Las preocupaciones sociales comenzaban a provocar cambios trascedentales en las naciones y la humanidad entera iniciaba la toma de conciencia de problemas que, aunque eternos, ahora se enfocaban de otro modo. Y la arquitectura tendría un papel rector en todo ese proceso, con la peculiaridad de que cerraba un ciclo completo de realimentación.[4] Las actividades desarrolladas en la Bauhaus tendían a producir una integración de esfuerzos antes aislados. De ahí que el plan concebido por Gropius partiera de "pares inseparables" integrados: artista/artesano, creador/realizador, imaginación/experiencia, técnica/material.

No se trataba de simples "slogans": aquella experiencia era vital porque quienes participaban en ella estaban convencidos de la verdad buscada. En la Bauhaus, los profesores enseñaban lo ya conocido, pero también provocaban la caída de los prejuicios, mediante la búsqueda constante de nuevas posibilidades. Muchos años después, en 1964, Gropius diría en un discurso leído en Estados Unidos:

> " Nada hay que parezca más difícil de obtener que la sobriedad, la franqueza
> " y el justo equilibrio... sin que se incite a una vuelta atrás en busca de
> " formas perezosas y técnicas conocidas, que constituyen el reflejo de nues-
> " tros vanos esfuerzos de hombres 'medios', para buscar una afinidad emo-
> " cional con el pasado, del que renegamos sin saberlo en cada uno de nuestros
> " actos".

Desde 1919 hasta 1925 la Bauhaus funcionó en Weimar hasta que pasó a Dessau. Entonces Gropius recibió el encargo de proyectar y realizar el nuevo edificio para la escuela. La tarea quedó concluida en 1926: fue un núcleo compuesto de cuatro cuerpos que se enlazaban integrándose. A través del recuerdo y la fotografía, podemos afirmar que ésa fue una obra ejemplar.

Durante este período de acción docente, Gropius recibió algunos encargos importantes, tales como la reconstrucción del Teatro de la ciudad de Jena, y los proyectos para la construcción de la Academia de Filosofía de la misma ciudad, estudiados en colaboración con el arquitecto Meyer. En 1927, junto con Piscator,[5]

4 Las condiciones ambientales generaban una nueva arquitectura y de ésta surgían nuevas viviendas, nuevas escuelas, nuevas fábricas, nuevos esparcimientos los que a su vez dotaban al medio de nuevas posibilidades.

5 Erwin Piscator, responsable de la conservación de teatros en Berlín.

hizo un proyecto de "Teatro Total", según la denominación que él asignó. La propuesta planteaba una sala en la cual podían realizarse espectáculos muy diversos a los cuales se adaptaban el escenario y la sala mediante movimientos deslizantes de los pisos. La importancia de este proyecto se advierte claramente cuando se piensa que este estudio tiene ya más de cuarenta años, y que en la actualidad son muy pocas las salas que cuentan con algo semejante.

Como una respuesta concreta para los problemas planteados por la sociedad industrial, Gropius proyectó y realizó dos grupos de viviendas colectivas que todavía se recuerdan: los bloques de la Colonia de Dammerstok, en Kalsruhe, y la Siemensstad, que fue el sector habitacional para el personal de esa fábrica.

A esta altura de los acontecimientos, 1933, las condiciones políticas de Alemania, con el advenimiento del Nacional Socialismo, le obligaron a abandonar el país y se trasladó a Inglaterra.

Terminada la guerra, Mies reanuda con intensidad su actividad creadora y en el lapso que va de 1919 a 1927 participa en los distintos movimientos artísticos del momento. Por ejemplo, fue uno de los fundadores del Grupo G.[6]

Algunos proyectos suyos de rascacielos de vidrio y hormigón todavía se reproducen en las publicaciones como anticipo de los actuales.

Pero todo el empuje creador de Mies en esa época no se agota en las pocas obras que realizó en la práctica.

Dos tipos de trabajos concretos rebasan el esquema de los planteos teóricos: la exposición de viviendas Weissenhof en Stuttgart y el pabellón alemán en la exposición internacional de Barcelona (1929). Pocas son las obras de arquitectura que alcanzaron la fama y trascendencia de ésta última. Cuarenta años han transcurrido desde entonces y aún es un ejemplo de pureza y de síntesis. Se trata de una estructura muy simple que consta de un techo de hormigón armado, sostenido por pares de perfiles matálicos cromados que se apoyan en un amplio solado de mármol. El espacio se articula mediante tabiques divisorios, también de mármol, que señalan y limitan el ámbito. Los extremos de la composición rematan en dos espejos de agua, uno de los cuales, virtualmente cerrado, destaca una estructura de Kolbe. Las fotografías, como únicas imágenes actuales o las "maquetas" que con frecuencia podemos advertir, revelan hasta qué punto las experiencias del Stijl[7] y las influencias neoplasticistas se han concretado tridimensionalmente. El breve conjunto[8] es un dramático ejemplo de la exaltación

6 La letra G. provienen de la inicial de "Gestaltung" equivalente a forma y sus integrantes se dedicaban al estudio de la arquitectura moderna.

7 Movimiento artístico holandés que surgió en 1917 en Leiden al que pertenecieron figuras como Mondrian, Theo van Doesburg y Vantongerloo.
En arquitectura preconizaba el ángulo recto y la pared desnuda. "La delimitación cúbica no sentida estáticamente sino como fracción del infinito exterior".

8 Para este pabellón Mies diseñó una silla que figuraba entre el escaso moblaje, y que desde estonces la vemos repetida por constituir una excelente pieza de diseño.

del ángulo recto, en su más amplio sentido. La sensación de equilibrio obtenida debió flotar y deslizarse en las cuatro dimensiones, creando aquel estado del que hablaba Mondrian.

Un año después de esta "pequeña obra", Mies termina una vivienda que también adquirió gran difusión. Nos referimos a la construida en Brno, Checoeslovaquia, conocida como casa Tugendhat (1930), que reitera algunos de los motivos de Barcelona.

En este mismo año, el destino de Mies comienza a seguir los pasos del de Gropius. A instancias de este último, que deja la Bauhaus, acepta el cargo de director de la escuela. Pero ya la presión política era muy intensa y una de sus consecuencias fue el traslado del establecimiento a Berlín, hasta que tres años después, en 1933, Mies optó por disolverla.

Al fin Mies, al igual que su antecesor Gropius, abandona Alemania y se radica definitivamente en los Estados Unidos, cuya ciudadanía adoptará.

Cuando Gropius abandona Alemania, en 1933, se dirige a Inglaterra. Allí, junto con el arquitecto Maxwell Fry, proyecta y realiza algunas obras. Después hace por cuenta propia su trabajo más importante en este país: el College de Cambridgeshire.

Cuatro años después, en 1937, recibe una invitación —que acepta— para enseñar en la Universidad de Harvard, de los Estados Unidos. Al año siguiente es Director del Departamento de Arquitectura de esa Universidad.

Reflexionemos ahora sobre las consecuencias de esta nueva relación hombre-medio. Habían transcurrido ya más de veinte años desde aquellas primeras experiencias docentes, cuando el Duque de Sajonia le llamara a Weimar para que tomase bajo su dirección las Escuelas Superior de Arte y la de Artesanía.

Ese intervalo había sido singularmente fructífero y permitío llevar a la práctica una iniciativa cuyas derivaciones alcanzaron una difusión insospechada. Con la posterior creación de la Bauhaus se había formado una generación de profesores imbuídos de una nueva concepción cuyo resultado era la superación de la dualidad artista-artesano: en ese campo se había logrado la integración del conocimiento y de la iniciativa creadora.

Pero aquel proceso había cumplido su ciclo. Ahora el maestro se hallaba frente a otro problema. Harvard no era la Bauhaus. La situación era otra, porque otros eran el medio y su tiempo. Además, él mismo debía ser diferente. El espíritu de estas gentes no era como el de aquellas de la vieja Europa y lo mismo ocurría con las posibilidades industriales y tecnológicas.

Las dos circunstancias alentaban una nueva conducta y el departamento de Arquitectura de Harvard afianzó su prestigio: su curso de post-graduados fue una meta para muchos de los jóvenes arquitectos de toda América.

Desde 1945 reunió a su alrededor a un grupo de arquitectos con quienes constituyó una oficina [9] que actuó profesionalmente. Ya había terminado la segunda Guerra Mundial y con ella el régimen que lo alejara de su patria. A partir de entonces, volvió a tomar contacto con su país. Una prueba de ello, es la fugaz visita que realizó a Buenos Aires hace algunos meses, con motivo de los estudios preliminares para la nueva sede de la Embajada de la República Federal Alemana en nuestra ciudad.

Dijimos que en 1938 y tiempo después de haber disuelto la Bauhaus, Mies había recibido una propuesta de los Estados Unidos para hacerse cargo de la Dirección del Instituto Armour. Bajo su dirección, este Instituto se organizó y se, amplió pasando a ser el Illinois Institute of Technology. Poco después, las autoridades de la institución le encomendaron el estudio del conjunto de nuevos edificios en los que funcionaría el Instituto.

El sobrio proyecto tiene una composición estrictamente ortogonal. Los pabellones correspondientes a las distintas disciplinas se alinean perpendicularmente a la calle que bordea el terreno. Visto en el plano, el esquema impresiona por su apariencia casi elemental, pero las fotografías del conjunto donde se advierten los bloques, perfectos en su construcción, con paredes de ladrillos a la vista y estructura metálica, presentan un cuadro geométricamente ordenado, de opacidades y transparencias hábilmente salpicadas por una discretísima forestación. Aquel equilibrio ortogonal que elogiáramos en Barcelona y en Brno vuelve a repetirse en América, referido esta vez a un amplio conjunto y no a un solo volumen.

Paralelamente a las actividades relacionadas con la docencia y en el intervalo que transcurre desde esa fecha (1940) hasta el fallecimiento, la oficina de Mies proyectó y realizó diversas obras, superando en ese sentido la actuación, más teórica, que tuvo en Europa.

Algunos de estos trabajos han quedado como claros ejemplos de una modalidad arquitectónica o tendencia fácil de advertir. Es la misma cualidad que caracterizó toda su obra y puede aceptársela como derivada de una constante constructivo-formal que fue premisa en su conducta.

Sus planteos insisten en una ortogonalidad tridimensional donde se articulan planos opacos [10] y transparentes definiendo con absoluta claridad los espacios que las funciones exigen. Este "espacio" que siempre nos brinda no ha sido "modelado" y mucho menos "torturado". Carece tal vez, de cierta "blandura" y

9 The Architect Collaborative formada por Jean Norman Fletcher (este último dictó un curso de varios meses en Tucumán en 1951) Sarah y John Harkness, Robert y Louis Mc Millen y Benjamin Thompson.

10 Desde su establecimiento en América, retornó Mies con particular predilección al empleo de albañilerías con ladrillos a la vista, que en sus edificios aparecen realizados con la perfección que ese material permite en EE.UU.

aparece como un "continuum" cuyo ritmo lo fijan precisamente, los elementos opacos.

En Chicago, zona que constituyó su centro, edificó allá por los años 1950/51 un conjunto residencial formado por dos bloques conocidos como viviendas de Lake Shore Drive, que mucho han difundido las revistas especializadas. La sobria arquitectura de los dos volúmenes acusa su estructura metálica brindándoles una textura particular.

Sin embargo, mayor fama ha cobrado un edificio de oficinas, el Seagram que realizara en colaboración con Philip Johnson sobre la Park Avenue de New York, en 1958.

Ante los ojos desaprensivos del turista, se trata de otro rascacielos más de Manhattan, que en ese sector abundan. Pero si bien es cierto que la tecnología de los EE.UU. puede imprimir el mismo barniz a todas las construcciones de esa zona, ésta se destaca rasgos propios. Tanto su color castaño, que el bronce de la carpintería acentúa, como la serenidad que le proporciona su perfil prueban cómo Mies, que en la segunda década del siglo concibiera rascacielos de hormigón y cristal, sintió y participó de la vorágine de una ciudad, que es producto de la técnica, la vanidad y la indiferencia.

Mies van der Rohe personificó una sensibilidad en la arquitectura contemporánea que nació en la década del 20. El precursor de entonces, honesto con sus principios, mantuvo una conducta: el arquitecto en su obra ("proyecto o realidad"), el maestro en su labor docente.

RAÚL OSCAR GREGO

CRÓNICAS

Sobre erizos y hombres

En la fauna de la literatura, los libros de memorias son erizos. Es inútil embestir contra ellos, acercar el tacto indefenso a sus carnes en guardia, desvestirlos para que muestren el revés liso de la piel y suelten sus nervaduras indecentes. Son, a la vez, criaturas estériles: no se les conocen genealogías ni descendencias. Obran sobre el lector como vastos mandalas que lo hipnotizan o lo dejan fuera del círculo mágico. Georg Misch, que estudió con cuidado a estos animales, los medía por su aptitud para transformar en poema la conciencia de sí mismos que habían adquirido. En los zoológicos argentinos suele alabárselos por el decoro y el pudor que exhiben, por la punta roma y educada de sus espinas. No son ésos los mejores, sin embargo. Los ejemplares que sobreviven se caracterizan por el salvajismo de sus costumbres, el filo de los dientes, la ironía de sus acometidas. Algunos, como Sarmiento, Lamadrid o José María Paz, siguen provocando escozores, un siglo después. Otros (Saavedra, Juan Cruz Varela) son meras curiosidades embalsamadas en los museos. Pero, ¿qué harán los guardianes de los erizos con María Rosa Oliver, critura inclasificable, que se ha vestido con un ropaje de púas sedosas sólo para ocultar las ortigas que yacen debajo?

Aquí conviene detenerse, porque el ocultamiento de *La vida cotidiana* (Sudamericana, 1969; segunda parte de una trilogía que se inició en 1965 con *Mundo, mi casa*) no es una argucia para apaciguar la conciencia de sus lectores, sino más bien una mirada (un movimiento crítico hacia el mundo) que está en la propia naturaleza del erizo: el animal es lúcido, detiene su olfato cruel ante las indignidades y las hopcresías que lo rodean, pero al dispararles las espinas procura acercarles también el amor y la nostalgia que lleva dentro. Como los grandes guerreros, María Rosa Oliver parte hacia el frente con arcabuces, dagas y ternura.

Así, *La vida cotidiana* puede leerse como un camino de perfección agustiniano, porque el ojo crítico que lleva en las espaldas es a la vez un ojo comprensivo. No tolerante ni piadoso: simplemente, un ojo que mide las flaquezas ajenas con el rasero de las propias flaquezas. La cara visible del libro suscita adhesiones fáciles: puede entenderse como una impecable descripción de las costumbres que caracterizaban a la alta burguesía argentina desde los tiempos de Roque Sáenz Peña hasta los primeros escarceos de la Guerra Española. Es el costado sedoso del erizo: allí es fácil deslizarse por los toboganes de las presentaciones en sociedad, los viajes a París y a Viena, los espectáculos en la Comédie Française, las recepciones a diplomáticos atisbadas desde lo alto de una escalera,

las lecturas interminables de Dostoyevski, Stevenson y *L'Illustration,* las apariciones de los presidentes (De la Plaza, Yrigoyen, Alvear) en los velorios y en las veladas del Colón.

Pero la cara invisible es la que importa, el arco tendido entre una nube de frivolidades y otra nube de violencia, con las flechas listas para ser disparadas hacia la libertad y el riesgo. A María Rosa Oliver no le aflige impugnar algunas frases de su padre; apuntar sueltamente que su madre ha descripto la casa donde viven como "capitalista" y ha calificado de "sinvergüenzas" a sus amigos de izquierda; burlarse con afecto de la avasalladora chismografía de las Clotas, que averiguaban —desde París— cada recodo de la vida porteña; está fuera de ese juego, porque su reino es de otro mundo y porque puede contemplar las esferas familiares a través de un cristal que es el de su revolución interior. Ella cambia, luego existe; ella existe, luego puede amar.

Poco a poco, en las entretelas de la primera comunión o en el fugaz descubrimiento de un mendigo cuyo desamparo la atormenta durante un concierto de gala, María Rosa Oliver va encontrando su camino de Damasco y arrastrando al lector hacia él: son los imanes del mandala. Cuando los pases hipnóticos son directos, el erizo provoca cierta resistencia: toda la ceguera de los viejos terratenientes para impedir la conversión de la Argentina en un país industrial está subrayada en un diálogo provocado por la Semana Trágica; la tilinguería de algunas amistades se delata a través de un tal Simón Z. que declara "haber nacido en pañales de oro". Menos resistible es el magnetismo cuando apela a las elipsis. Quizás no haya en el libro fragmento más luminoso que el del primer vuelo de María Rosa Oliver, en un avión capaz de someterla a desaforadas arcobacias, con "un mar verde botella" a lo lejos, moteado por las nubes. La sensación de la libertad y del movimiento asumen allí esa jerarquía de poema que Misch reclamaba para los textos de memorias, pero son algo más, a la vez: libertad es cambio —parece insinuar María Rosa—, flecha cuyo valor está en serlo y no en alcanzar el blanco.

En otras zonas, más íntimas, de *La vida cotidiana,* los fulgores sentimentales que planean sobre el libro rozan sus límites más peligrosos: es ahí donde el erizo descubre que la comprensión de sí mismo no exige necesariamente la desposesión —a la manera de Violette Leduc—, sino que son el pudor y el decoro las mejores herramientas para elaborar una reflexión crítica sobre la realidad. En Viena, el doctor Lorenz informa a María Rosa que puede tener un hijo, si quiere. El comentario que le suscita esa frase es de una altura que se acerca a la grandeza. "Le agredecí que considerara un deber darme una información que los demás médicos habían omitido —dice—: aunque superflua también para mí, era yo, y no ellos, quien debía decidir su utilidad'.

Y sin embargo, esa distancia que María Rosa Oliver impone entre la vida que podría vivir y la vida que vive, ese desapego con que encara sus conflictos más desgarradores hasta salir de ellos con un encogimiento de hombros, invierten el signo cuando los problemas son gregarios e incumben a los pobres de la' tierra, a los hombres que pelean para ser hombres: el mendigo que halla en la travesía hacia el Colón, el conventillo que atisba desde las ventanas de su casa lujosa y hasta la lectura de los textos marxistas despiertan en María Rosa Oliver un compromiso —un movimiento que ninguna extorsión familiar desbarata o

amengua. La rebelión ante la injusticia, el abrazo con el mundo, no asumen jamás en ella esas excrecencias malsanas de la caridad que son las obras benéficas o los paternalismos: las banderas que enarbola son las de una conciencia crítica y erudita, las de una voluntad por construir el mundo a partir de la abolición de sus infortunios. No sólo alienta en el libro un amor por el hombre: también los alrededores de las criaturas son convocados afectuosamente, enumerados según sus aromas y sus costumbres. A esa pasión por el detalle se une la aptitud para convertir en carnalidad, en "vida cotidiana", toda reflexión supuestamente técnica. La lectura del *Manifiesto comunista,* por ejemplo, arranca este comentario lírico: "Aunque a la teoría económica marxista la sentía adherida a la realidad como un árbol bien arraigado a la tierra, la filosofía del materialismo histórico me pareció tan flotante en el aire, tan a la merced de diversos vientos, como cualquiera de las otras filosofías con las que en vano había intentado compenetrarme".

Ernst Cassirer sostenía que los grandes textos autobiográficos responden, en verdad, a una "memoria simbólica" que permite no sólo repetir la experiencia pasada "sino también a reconstruirla"; la imaginación, así, es "el elemento insustituible de los mejores recuerdos'. María Rosa Oliver ha unido en un solo haz la imaginación y la veracidad, la crónica y la novela, la abominación de una realidad decrépita y la conciencia lúcida de sí. Esa es la mejor señal de que un testigo puede, a la vez, ser un creador de primer orden; de que el amor es, ante todo, una batalla.

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Boquitas pintadas: parodia e injerto *

La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto. Jacques Derrida, *La Dissémination.*

Critique 262

Con *Boquitas Pintadas,* de Manuel Puig, la novela en español delimita un sector preciso de su trayectoria: ése en que un género se vuelve sobre sí mismo, distancia su objeto y lo circunscribe, se aleja de su imagen y la señala, revela, sin abandonarla, pero minándola de suave risa, la densidad de sus convenciones, las redes de su gramática. El escritor renuncia aquí a su orfebrería, a sus tatuajes, a las escenografías que consideraba apenas sugerentes y que ahora le parecen de un lirismo neblinoso y grosero; va a trabajar al revés, dando a leer en lo blanco la figura, en la figura el fondo que en el anverso la sustenta, en las letras lo vacío, en la página lo acuñado por la tinta; se nos despliega la trama, el tejido,

* Extractos de un ensayo más extenso en que Severo Sarduy practica, mediante un sistema de notas que remiten a notas, su concepción de la literatura como parodia e injerto.

el texto como imbricación de hilos (de sentido) y nudos; aquí el que construye al revés, el tapicero, discretamente burlón, complaciente, muestra los bocetos, el andamiaje, los trucos: aquí se trata del "arte" de narrar.

Esta distacia, esta mise en cause de la representación narrativa, inseparable quizás de un cierto humor, tiene un precedente. Pero la cantera de donde los *Seis Problemas para don Isidro Parodi* extrae sus topoi, sus situaciones codificadas —la novela policíaca— permanece siempre como un espacio alógeno, como un sitio precedente y exterior al relato. Antes y fuera de Parodi, de su encierro —también físico—, se extiende el ámbito de lo detectivesco, convertido aquí en teatro macarrónico. Como Cervantes, Borges supone un corpus conocido, asimilado por el pensamiento común del momento —situaciones caballerescas o policíacas—, del cual la novela es la reiteración elogiosa y burlesca.

La cantera, el ámbito mediato y sobreentendido de *Boquitas Pintadas* es la novela sentimental, el folletín. Pero en la medida en que la *entrega* —en los dos sentidos de la palabra: tan importante es aquí la periodicidad de los cuadernos como la rendición de los cuerpos—, las trabazones epistolares, el énfasis y el suspenso definen, no un tipo de novela, sino el nacimiento y constitución del relato popular, de la "ficción" al estado puro, fijando las premisas de la narración pequeño burguesa, en esa medida podemos afirmar que la verdadera cantera del libro es el arte de narrar tal y cómo nuestras convenciones lo conciben hoy.

Los capítulos no serían "frescos" que enumeraran los lugares comunes del arte plástico —"chromos", clichés, postales, imágenes publicitarias o tiras cómicas—, sino paneles en los cuales el agrandamiento o la ambigüedad de la presentación, vaciándolos de todo contenido, conferirían igual categoría y majestad a un Cristo bizantino que a una botella de Coca-Cola. No se revelan lugares comunes, sino la sintaxis que ha dado lugar a la ficción en tanto que lugar común. Sus mecanismos son utilizados, pero *al vacío:* si el artificio policíaco del suspenso consiste en fijar las acciones de los personajes segundo por segundo, en hacer del tiempo dilatado el soporte del terror, Puig va a emplearlo del modo más explícito, pero como vehículo de contenidos a tal punto anodinos que el artificio termina señalándose a sí mismo, aparato inútil cuya única función es la ostentación de su engranaje, la expresión de su juego —gesto lúdico y también articulación de las piezas de un conjunto—, el espectáculo: "A las 8.30 salió de su casa. Vestía uniforme de algodón azul abotonado adelante, con cuello redondo y mangas largas. A las 8.42 entró en la tienda "Al barato argentino". A las 8.45 estaba en su puesto detrás de la mesa de empaquetar, junto a la cajera y su caja registradora. Los demás empleados, veintisiete en total, también se dispusieron a ordenar sus puestos de trabajo. A las 9 horas se abrieron las puertas al público. La empaquetadora compuso su primer paquete a las 9.15, una docena y media de botones para traje de hombre". Etcétera.

No se trata de un libro pop —excepto en el sentido en que lo practica Roy Lichtenstein, en quien los contenidos, prácticamente nulos, son menos importantes que el señalamiento de los medios de difusión que utilizamos para trasmitirlos—, ni de un objeto camp, ni de un texto tautológico, sino de un archivo, de una arqueología de *lo* novelesco, de una parodia de la novela.

Parodia, en el sentido preciso que en 1929 definía Backtine: derivada del género "serio-cómico" antiguo, el cual se relacionaba con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de desenfado y tradición—, la parodia utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. Sustrato y fundamento de este género —cuyos grandes momentos han sido el diálogo socrático y la sátira menipea—, el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo "anormal", en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una *apoteosis que es a la vez una irrisión*. Las saturnales, las mascaradas del siglo XVI, el Satiricón, Boecio, los Misterios, Rabelais, pero por supuesto y sobre todo el Quijote: estos son los ejemplos que cita Backtine, señalando como un trazo específico de la parodia la mezcla de géneros, la intrusión, el injerto de un tipo de discurso en otro, la abolición de la autonomía narrativa, epistolar, crítica, etcétera. Backtine subraya que lo importante es que, del modelo de base —que podemos llamar, utilizando la denominación de Julia Kristeva, paragrama—, la obra paródica es, a la vez, una apoteosis y una irrisión. A la vez que un folletín, casi perfectamente conforme al género, *Boquitas Pintadas* es la trasgresión paródica, el doble irrisorio del folletín.

Somos herederos de una literatura cuyo soporte, cuyo sustrato último, no debe buscarse en ningún sitio fuera del lenguaje, sino, al contrario, en la ideología subyacente o inscrita en la teoría occidental (al menos) del lenguaje, teoría sometida a la categoría metafísica de la expresividad y su correspondiente armazón sintáctica, fonética, gráfica, etc. De este lenguaje que permite la comunicación a nivel de la información y el cambio, al nivel utilitario de los contenidos, de lo transitivo, del *fondo* (casi en el aspecto bancario del término), ilustra y garantiza el funcionamiento una cierta literatura.

La compostura del discurso, la coherencia sintáctica, la unidad de tono, el sentido de la escritura como fresco, como expresión de una interioridad psicológica, de un yo que la subyuga y anula, o de una exterioridad que igualmente la oblitera: todo lo que supone un espacio exterior y precedente a la materialidad del texto (espacio que desde su *ailleurs* lo dirige y organiza, determina y alínea sus signos) participa de la concepción teológica del lenguaje, consolida el funcionamiento de su concepción representativa, las redes de la retórica dominante.

La subversión de esas redes (la de sus inherentes premisas ideológicas) reviste hoy las modalidades menos aparentes, más diversas. Aventuro aquí dos, radicales: en ellas el autor, el sujeto productor de sentido, central, uno (sin fallas), dueño de su discurso, queda significado por una ausencia, señalado por el sitio vacío desde donde el texto se genera. La primera modalidad asume los rasgos de la saturación; la segunda, los del vacío.

a) El trabajo en *Compacto* de Maurice Roche ha tenido lugar al nivel más superficial —después del párrafo anterior no será necesario señalar que doy en este contexto a la palabra superficie una connotación positiva—. Aquí lo que se ha labrado, cifrado, es el estrato exterior del lenguaje; la materia gráfica (fonética) del signo ha sido no sólo barajada, permutada, condensada, sino tatuada —obsesión de tatuajes: grafía sobre (en) la piel— hasta convertirla en una sustancia hipergráfica, aparentemente supersignificante. Pero a fuerza de cargarla —también en el sentido popular de la palabra: hembra embarazada—, la materia de la frase estalla; la información se dispersa, contradice o anula: el texto muestra su *compacidad* —en oposición a lo *difuso* del lenguaje transitivo— en tanto que instancia del tatuaje. Los códigos más disímiles, desde el sistema Braille hasta el pentagrama, desde los jeroglíficos hasta las fórmulas matemáticas, vienen en *Compacto* y en *Circus* (inédito) a alterar, injertándose en ella, la linearidad de la escritura, la progresión de nuestro sistema de lectura —imágenes de un sentido del tiempo—, a desmentir la precedencia de la palabra hablada con relación a la escrita —imagen de un espacio logocéntrico—, de la *foné* con respecto al *grafo*, a dar a la página un alcance ideogramático, o paródicamente ideogramático, cuya densidad no deja intersticios a la *expresión* del autor, página que exalta lo que (se) juega en su superficie, la inscripción de sus cifras.

b) El trabajo realizado en *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig opera en sentido totalmente opuesto: lo que se nos muestra del lenguaje es la vacuidad, lo que en él se subraya es su carácter de vehículo, de medio de trasmisión y soporte de ideas recibidas; el de la frase, el volumen que definen las aristas sintácticas es el del lugar común: núcleo mitológico, estampa elaborada, decantada, *eidos* popular, concreción de fantasmas colectivos, situación codificada: sitio de encuentro.

Aquí la página es una superficie pulida, plana, sin rupturas, en la cual sin matices, nítidos, vienen a reflejarse en la agresividad icónica de sus dibujos esquemáticos y sus colores acrílicos, en la severidad industrial de su multiplicación, las imágenes seriales que el lenguaje transitivo crea y trasporta, la sustancia informativa sin ambigüedades ni residuos de que son productores y vehículos los sistemas masivos de comunicación.

Pero la diferencia entre *Boquitas Pintadas* y un folletín canónico es considerable. Si bien la constitución del libro, por entregas, y su reivindicación de ciertos tópicos del abigarrado "texto" popular, justifican el subtítulo, además

de las evidentes disconformidades técnicas —empleo del flash-back, mezcla de géneros, progresión tangencial del relato, ruptura de la linearidad narrativa empleo del collage, índice paródico, etc.—, hay una, de orden teórico, que atraviesa la materia misma de la obra: en un folletín, en sentido literal, no hay personajes; entre los lugares comunes y los actores que los habitan, entre las entidades nombradas y la estructura que las contiene, no hay vacío, no hay intersticios, ambos se corresponden idealmente. Los héroes del "sitio de encuentro" no existen más que en la medida en que abrazan las líneas del continente, en que se mimetizan y confunden con él sin dejar residuos, sobras. Ya se trate de folletín o de "chromo", de imágenes de Epinal o de *El Derecho de Nacer,* "de" Félix B. Cagnet, de postales en colores o de novelas "de" Corín Tellado —en estos casos, y en última instancia en todos, la preposición, esa patente de corso de un individuo con relaación a un lenguaje que cree producir y que en realidad lo produce, debía abolirse—, el circuito entre el actuante (unidad semántica de la armadura del relato) y el actor (su unidad lexicalizada) es aquí mínimo.

La discordancia, el *décrochage* entre los personajes y los lugares comunes que orientan y modelan sus vidas son, en los dos volúmenes de que ya se componen las "actas" argentinas de Manuel Puig, máximos. El lugar común desempeña en ellos, textualmente, el papel de la fantasía, en el sentido psicoanalítico del término: producción puramente ilusoria que no resistiría a una aprehensión correcta de la realidad, secuencia imaginaria (pero inimaginable), libreto que en nosotros se escribe y en el que, deformándonos, nos introducimos como tema; ese teatro sin límites, una de cuyas modalidades típicas es precisamente la "novela familiar" —la expresión es de Freud—, esa interminable escenografía del deseo imanta cada viraje de la intriga en Puig y, en última instancia, lo escribe. Fascinándolos al mostrarles una aparente incompletud que sólo su imagen podría colmar, una concavidad o un vacío que corresponde a sus siluetas, la fantasía espejea ante los personajes de *Boquitas Pintadas* y *La Traición de Rita Hayworth,* cuadro en que al paisaje falta un rectángulo, que viene a ocupar —la invención es de Magritte— un cuadro interior, recién pintado, que representa precisamente el fragmento de paisaje correspondiente al rectángulo.

Pero lo imposible es lograr la coincidencia, el ajuste entre los personajes y sus fantasías, la identificación de los actores con los actuantes. A cada aproximación surge una disonancia, algo sobra, que resiste a conformarse al andamiaje mítico: caída, suplemento, pérdida. Y este *décrochage* tiene lugar aun cuando los lugares comunes son negativos. Ni siquiera el más socorrido de ellos, la tuberculosis, con su discreto histrionismo de toses, pañuelos manchados, sudores y manos amarillentas, logra captar enteramente a los personajes. Aquí, si la enfermedad coincide con su modelo romántico —un catálogo lírico de sínto-

mas repulsivos, ese rosado empalagoso y sanguinolento que podría ser el de un Watteau—, el héroe no llega a vivirla como tal: Juan Carlos primero la ignora, después finge ignorarla y, por último, la (de) niega. Pero esta denegación no lo integra tampoco en el lugar común "enfermedad rechazada, antítesis (lugar privilegiado de nuestra retórica) entre corrupción y resistencia vital"; acepta el hospital, aunque trasgrede sus leyes; a cada alarma corresponde una precaución y un disparate, a la crisis la fobia y la fanfarronada.

Sin los lugares comunes que los atraen y escriben, los personajes estarían perdídos, librados a la invención (nula) de sus vidas, a su arbitrio. La solicitud, la urgencia de modelos, de consignas míticas, es tan apremiante, la ausencia de éstos se vive a tal punto como una *carencia* —la carencia o "falta" (manque) de que hablan los drogados: estos personajes son *drogados de lugar común*—, que su consumo debe preceder todo diálogo; la conversación, alienada por este vértigo, se ha reducido a una simple *"conexión"*. Después de varios años sin verse, y con una "masa de información" enorme que comunicarse, apenas esbozado un diálogo banal de recepción, Nené y Mabel, amigas íntimas y rivales, no atinan más que a escuchar el Radioteatro de la Tarde, folletín "divino" de las cinco.

La función del folletín en primer grado en el interior del folletín en segundo no es sólo la de apaciguar la *carencia* y sentar las normas fantásticas del relato. Podríamos asignarle otra, a condición de sintonizar bien la LR7 de Buenos Aires, su emisora amiga, y escuchar el desenlace (provisional, claro) del radioteatro:

— Como en el teatro-en-el-teatro de Shakespeare, el folletín interior esquematiza metafóricamente, aunque invirtiéndola en parte la acción primordial del folletín-continente: en ambas novelas la mujer se ha entregado a "un muchacho joven" que posteriormente resulta lesionado (Juan Carlos tuberculoso; Pierre gravemente herido); pero si Juan Carlos es expulsado al exterior —el sanatorio está en Cosquín, lejos de Coronel Vallejos—, Pierre es confinado en el interior —Marie lo esconde y cura en lo alto del granero—; en ambas novelas a la lesión sucede la intervención decisiva de un personaje marginal (la hermana de Juan Carlos el hermano del "marido bruto) pero en *Boquitas Pintadas* la intervención obliga a los amantes a separarse y en la novela de las cinco a unirse; por último, esta inversión (contagio/complicidad) suscita otra: Pierre mata, Juan Carlos muere. Esta función de *reducción* remite al lector —demasiado célebre artificio borgesco— a su facticidad, a su ser-en-la-ficción; en el caso de Puig también a su ser-en-el-pasado. La acción de *Boquitas Pintadas* ocurre diez años antes de ser contada por sus propios personajes; la de la novela radiofónica veinte años antes que la de la novela que la comprende.

El radioteatro de la tarde tendría otra función: hacer surgir el *modelo* en la

trama de su doble paródico, el paragrama en medio de la parodia, la fantasía (deshecha la sutura) superpuesta a la realidad, el lugar común en su esplendor, fascinándonos, imantándonos, alienándonos. De allí que *Boquitas Pintadas* sea también una obra de contestación, que el gesto que la suscita sea liberador, subversivo.

SEVERO SARDUY

Latin America Without Tears

No podemos culpar al mundo anglosajón por la idea común que tiene de los países latinoamericanos. Se los concibe como una zona exótica, de selvas tropicales, habitada por indios, recubiertos de oro puro y plumas de quetzal, con señoritas que bailan luciendo mantones, en brazos de cetrinos gauchos de sombrero y regida por vesánicos generales surgidos de interminables motines, asonadas, golpes de estado y de palacio, cuartelazos y otras variantes revolucionarias. La culpabilidad por esta injusta visión estaría muy repartida, y entre los imputables también deberíamos contarnos los propios calumniados. En otras palabras esto es lo que John Mander, distinguido periodista británico, ensaya para justificar su desconocimiento de América Latina, antes del viaje cuyo fruto es *The Unrevolutionary Society*,[1] el libro que nos ocupa.

El viaje, hecho en 1967 (el prólogo está fechado en noviembre de 1968) duró algunos meses, según lo expresa el autor. En verdad asombra la cantidad de datos recogida, en tan corto tiempo y a través de tantos países visitados. Si bien el texto conduce a ciertas generalizaciones, cada capítulo del libro versa exhaustivamente sobre un país en especial, y así desfilan, en el siguiente orden, México, Guatemala, Panamá, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Brasil. Antes de bajar al Hemisferio Sur —explica John Mander—, con el objeto de preparar un artículo para la revista *"Encounter"* de Londres, de la cual es redactor, él tenía tan sólo una idea nebulosa, a través de la España taurina, de la Conquista de México en la crónica de Prescott, del Chimborazo y el Popocatepetl en poemas escolares de Turner... En sus años estudiantiles, antes de leer a Machado de Assis o a Borges (aún no traducidos al inglés en ese momento), fue una novela de Joseph Conrad, *Nostromo*, la que en sentido sociopolítico levantó para él un tanto los velos sobre el ignoto continente ultramarino.

1 Mander, John. **The Unrevolutionary Society. The Power of Latin American Conservatism in a Changing World.** Alfred A. Knopf, New York, 1969.

Acabamos de aludir a la masa de datos recogida por el viajero. En ocasiones, su pluralidad nos sobrecoge, quizás porque nos sintamos descubiertos de pronto en algo muy íntimo, que vemos por primera vez desde un ángulo insólito y ajeno. Sorprende, sin duda, por su heterogeneidad, por su "anacronismo", por su promiscuidad, la coexistencia o, mejor, superposición, de datos que, provenientes de lugares y épocas muy diversos, difícilmente parecen poder agruparse en un orden discursivo. Es justo reconocer, no obstante, que estas "temeridades" son escasas y que, a veces, encierran matices de cándida revelación, tras cuyo primer embate, terapéuticamente, nos mueven a la reflexión, nos "hacen bien". El texto se caracteriza, más que por la "denuncia" o la condescendencia —tan frecuente en los comentarios de viajeros furtivos e irresponsables—, por un deseo de conocimiento equilibrado, desde que el autor manifiesta buscar la "individualidad" de América Latina y ruega que su libro sea juzgado por el grado de captación de dicha individualidad (página XIII).

Las crónicas de los "viajes americanos" forman un capítulo extenso de la bibliografía latinoamericana. Es un "género", digamos, extendiendo la competencia del vocablo, al cual los porteños estamos acostumbrados y somos aficionados, tal vez por la curiosidad de saber qué se está diciendo ahora de nosotros. En algún escaparate es posible ver, junto a Ulrico Schmidl, *Tradition and Revolt in Latin America*, de R. A. Humphreys. Podría decirse que, en la actualidad, los argentinos, al menos, somos mucho menos susceptibles a la crítica surgida del análisis de los problemas nacionales, en cuanto estamos reconociendo que podemos constituir el objeto de estudios especializados. Sea como fuere, si hemos de demostrar un mínimo de madurez espiritual, debemos aceptar que (perdónesenos el *pun*, "forma espúrea del humor") *"what is good for the Moose is not always good for the Mander"*. Con esa actitud de tolerancia hacia el punto de vista diferente del nuestro, el libro de John Mander nos ofrece enfoques inéditos y nos propone interpretaciones que, siquiera por oposición, resultan estimulantes. Aun cuando el autor pone el acento sobre los aspectos sociopolíticos de la historia y la contemporaneidad latinoamericana —tal vez por sus estudios y trabajos en dicho campo—, no desdeña todas las expresiones del hombre en la cultura circundante. Así, en el terreno de las artes plásticas, por ejemplo, o en la literatura, la arquitectura, el urbanismo, logra con mucha felicidad descifrar interesantes continuidades de la tradición hispano-lusitana. Conviene reflexionar sobre su visión de Brasilia como la última manifestación del Barroco. Cuando sus tesis parecen muy excéntricas, como cometas meteorológicos lanzados hacia un cielo borrascoso, el autor advierte que no se trata de dogmas y admite todas las variantes posibles que nacen de la realidad. De tal manera, nunca podríamos acusarlo de "gerrymanderismo" —la subdivisión de circunscripciones electorales con fines fraudulentos—, sino, por el contrario, censurarle su pesimismo sobre el futuro de la libertad en este continente que, en nuestra opinión, todavía guarda abundante promesa. El último párrafo del libro ilustra al respecto:

"No hay un Nuevo Mundo, no hay un paraíso terrenal. El hombre no puede eludir su destino, que es siempre y en todas partes trágico, pues el hombre crea para destruir. [...] La Utopía no se hallará en los altos Andes, o en las selvas del Paraguay, o en las ricas ciudades de Potosí, Ouro Preto o Manaos. La Utopía no desmiente su nombre: Utopía significa ningún lugar".

El mosaico latinoamericano que compone John Mander nos ofrece innumerables sugerencias. Por economía textual y también por nuestra particular situación geográfica, nos interesa vivamente el capítulo titulado *"Argentina: or Civilization and Barbarism"*, y la tesis sobre el poderío del conservadorismo en América Latina, ensayado en el capítulo *"Panamá: or Why Don't They Love Us As We Deserve?"*, que constituye el tema central del libro. La Argentina de John Mander —Buenos Aires ha devorado casi por completo su visión del país—, está teñida de un "pesimismo moderno" que no provendría, en su opinión, de la ancestral resignación del catolicismo hispánico, mezclado con el fatalismo del mestizaje. La nación que, al comenzar el siglo, ofrecía la mayor promesa de desarrollo espiritual y económico, dentro del esquema de progresión económica del Profesor W. W. Rostow, hoy se debate en el estancamiento de una crisis económico-financiera. El autor insinúa que prevalece en la Argentina un cierto orgullo aristocrático de "venida a menos", algo así como una prolongación en el tiempo del ánimo que sucedió al *crash* del año 1929. A pesar de ello, llega a la conclusión, justa por lo demás, de que los problemas argentinos no pueden explicarse por un esquema económico-político, más o menos complejo. Apoyándose en la dualidad civilización-barbarie que destaca *Facundo* —y diferenciando la hidalguía de nuestro gaucho del natural sumiso del sertanejo brasileño—, John Mander explica la existencia del caudillo como el factor que sella los periódicos vacíos de poder en la Argentina. Por medio del temor que inspira su destreza y su facultad de conducción, el caudillo colmaría la necesidad sucesiva del hombre fuerte en el gobierno, nacida de la ilegitimidad de los aspirantes al mando y que se originara en la ruptura con el soberano español. Su razonamiento es el siguiente: vacante el sillón del Virrey, cuya legitimidad está ungida por la gracia divina ¿qué mejor derecho para ocupar dicho lugar puede alegar el General A. que el General B.? (páginas 68 y 69). Sin pormenorizar demasiado en el hilo de esta argumentación, existe una objeción fundamental que debe oponerse a la misma: no es posible soslayar jamás la profunda convicción en las instituciones populares, manifestada por todos los próceres de Mayo y que condujo finalmente al acto constituyente de 1853.

En el curso de su capítulo sobre la Argentina, Mander se ocupa especialmente de Jorge Luis Borges y de su obra, con el fin de destacar una de las eminencias de nuestra cultura, dice, a la vez que develar su aparente inconexión con el medio que lo rodea. Traza paralelismos entre Borges y Franz Kafka, por una parte, y con William Butler Yeats, por otra. Este afán de situar la obra del autor de *El Aleph* en relación con corrientes espirituales foráneas está muy difundido en

círculos extracontinentales. A propósito de Borges, John Mander también se refiere, de paso, a otros escritores argentinos, aunque, es de lamentar, lo hace con cierto descuido, atribuíble a su desconocimiento de quienes menciona. Así, insiste varias veces —y en el Índice, además—, en llamar José Fernández al autor de *Martín Fierro,* y más cercano a nosotros, "Bio Casares" a la otra mitad de Bustos Domecq.

La esperanza de estabilización política en la Argentina, a su criterio, no residiría en la extensa y altamente cultivada clase media —la de mayor desarrollo en Latinoamérica—, cuya principal falla ha sido el no formar una poderosa "burguesía", a la manera de las del siglo XIX europeo, y de tratar, en cambio, de integrarse por ascenso con las clases aristocráticas del país. Vale decir que la clase media argentina, para Mander, malversaría todas las virtudes propias de su situación equilibradora intermedia, por los valores —o defectos—, de una estabilidad paralizante y ultraconservadora. El autor procura explicar este fenómeno argumentando que la clase media argentina no surge de un triunfo histórico, como lo fue la Revolución Industrial, de la cual se nutrieron las burguesías europeas. La clase media argentina, dice, es no-revolucionaria, y la relativa industrialización del país se ha hecho a costa de la detracción de capitales a la explotación agropecuaria, por el brillante beneficio económico que significaron, en su oportunidad, esas inversiones. Junto a esta debilidad clasista, Mander señala especialmente matices del "militarismo", cuyas virtudes de orden, eficiencia y tecnificación, contrapuestas a la aludida debilidad, llevarían inevitablemente a las fuerzas armadas a suplir los vacíos del poder, ante la impotencia de los demás factores de la comunidad.

En realidad, al observar el capítulo especial que dedica John Mander a la República Argentina, llegamos a la temática central de su libro, o sea, el poder del conservadorismo en América Latina que, a su juicio, estaría caracterizada por ser una sociedad antirrevolucionaria. De tal modo, el "peligro" de un giro continental hacia el colectivismo comunista sería grandemente exagerado. La ubicua impopularidad de los Estados Unidos de Norte América, nacería del resentimiento de una sociedad estratificada y aristocrática, frente al vecino cada vez más rico y poderoso y que aun se permite brindarle dádivas. La imagen del "americano" no podrá nunca mejorarse por medio de la asistencia material; quizá sya no podrá mejorarse por ningún medio. No siendo el destino último la "dictadura del proletariado", Mander cree vislumbrar una tendencia —dentro de la estructura colonial tradicionalista— hacia un nacionalismo de izquierda, como instrumento —y no como movimiento arraigado en fuerzas auténticamente populares— de la progresiva reivindicación e integración en dicha sociedad estática, de la gran masa de los desposeídos que componen las clases no privilegiadas: el indio, el negro, el mestizo y demás híbridos.

Las múltiples matizaciones que permiten las páginas de Mander, las objeciones que nos sugieren, los aciertos que advertimos, no pueden constituir una crónica.

Quizás una idea del autor, un tanto perdida en el texto, caída de su pluma y no suficientemente desarrollada, dé la clave de ciertos modos de vida continentales, inexplicables a los ojos europeos. Remedando la antítesis, propuesta por Rodó, entre Calibán y Ariel —ya había intentado el autor otro paralelismo literario al referirse a *Facundo*—, John Mander previene contra el empleo de cartabones puramente "extranjeros" para el estudio de los fenómenos sociopolíticos de América Latina. Claro es que lo mismo podría decirse con respecto a la India o cualquier otro grupo del "tercero mundo". En última instancia, la visión pragmática de un desarrollo económico, aunque demuestre su altísima efectividad como índic een una parte del globo, no necesariamente es aplicable sin más ni más a toda zona "sub-desarrollada".

Debemos agradecerle a John Mander esta comunicación que, a diferencia de la mayoría, no tiene por destinatario a Juan Pueblo, Río de Janeiro, Argentina, *South America*. Suizás nosotros le estemos debiendo una respuesta, aclaratoria de los problemas para los cuales él sabe que no hay panaceas instantáneas, y cuya comprensión no cede a un método sencillo, ni existe un *Latin America Without Tears*.

MIGUEL E. DOLAN

A propósito de John Donne y sus devociones [1]

> *Leyendo estas viejas páginas exhortatorias y dogmáticas, se insinúa el pensamiento de que a menudo Donne está diciendo algo más, algo acerbo y personal, y, con todo, al fin, incomunicable a nosotros.* Logan Pearsall Smith, Prefacio a los Sermones de John Donne.

T. S. Eliot, a quien John Donne debe parte de su resurrección en nuestro siglo, cultivó con deleite su percepción de lo religioso, pasión que a veces hizo palidecer su poesía y lo empujó, en sus ensayos, a juicios curiosos. Así, con respecto a los sermones de Donne, prefirió juzgar atendiendo a la pureza dogmática y piadosa de las ideas sin anteponer —criterio razonable tratándose del autor de *El éxtasis*, poeta en primer lugar, mucho después sacerdote y nunca místico—, la validez de esa prosa como *creación*, como *expresión*, separando, ya que no disculpando, la

1 John Donne: **Devociones**. Buenos Aires, Editorial Brújula, 1969.

ausencia de ese *goût pour la vie spirituelle* que él adjudicó con justicia al hoy desvaído Lancelot, Andrewes, contemporáneo de Donne y obispo de Winchester.[2]

Es evidente, sin embargo, que la entrega religiosa de Andrewes, su vocación, inclusive su santidad, no ofrecen dudas, mientras que en Donne todo inclina a la suspicacia: su origen católico, su tormentoso casamiento, la intensidad de sus poemas de amor (apenas encubierta por el ingenio *metafísico*), su tardío ingreso en la iglesia anglicana. Pero por otra parte —y son palabras de Eliot—: "...sería un gran error recordar tan sólo que Donne fue llevado al sacerdocio por el rey Jacobo, contra su voluntad, y que aceptó un beneficio porque no disponía de otro modo de ganarse la vida. Donne tenía una sincera inclinación hacia la teología, así como hacia la emoción religiosa; pero pertenecía a esa clase de personas de las cuales hay siempre uno o dos ejemplos en el mundo moderno, que buscan en la relegión un refugio contra los tumultos de un fuerte temperamento emocional que no puede encontrar satisfacción completa en cualquier otra parte".[3]

Hay que conceder que Donne, antes de ordenarse, buscó en esa Inglaterra de 1600 satisfacción o refugio. De un modo melancólico y apasionado —acorde con ese momento de transición que pronto vería desaparecer a la austera y excomulgada Isabel y llegar al dadivoso y algo irresponsable Jacobo, "rápido en sus conclusiones" pero "variable en sostenerlas"—,[4] acompañó al aún refulgente Conde de Essex en sus expediciones a Cádiz y a las Islas Azores, regresó para ocupar el cargo de secretario del Lord Guardasellos, Sir Thomas Egerton, vio afirmarse su reputación de poeta y en 1601 su ambición o su amor lo perdieron: se casó, secretamente, con Anne More, sobrina de la esposa de Egerton. Y la lenta labor ascendente se derrumba. Es despedido, enviado a prisión, persigue con variada fortuna el favor de diferentes protectores hasta que, catorce años después, se ordena sacerdote anglicano. En 1621, el rey Jacobo lo hace Deán de San Pablo.

¿Qué piensa ahora, entre los muros de San Pablo, el autor de *La aparición*, "el mayor poeta del amor en lengua inglesa", como le llamó Rupert Brooke. ¿Reecordará que al escribir *El éxtasis* transformó el concepto del amor humano haciendo que la antinomia cuerpo-alma se resolviera en una integración cuya sensualidad y esplendor no será jamás alcanzada? ¿Le bastará en el futuro su "sincera inclinación hacia la teología"?

Algunos signos de la lucha agobiante entre el sacerdote y el hombre —y del deseo muy profundo de conciliarlos—, se hacen ya evidentes en los *Sonetos Sagrados*, escritos cuatro años antes. Quien busque en ellos el canto terso de un alma entregada a Dios, sólo hallará un pedido de auxilio, reiterado y desolador; una ardiente confesión de impotencia que nace al no poder acallar un cuerpo profundamente amado por todo lo terrestre; y una fe tan poderosa como su miedo:

Y la muerte voraz separará de inmediato
mi cuerpo del alma, y durante un tiempo he de dormir;

2 T. S. Eliot: **Dos poetas metafísicos.** Buenos Aires, Emecé, 1944.

3 Op. cit.

4 H. G. Barker y G B. Harrison: **Introducción a Shakespeare,** Buenos Aires, Emecé, 1952.

pero la parte de mí que siempre vela verá aquel rostro
por temor al cual tiemblan ya todas mis coyunturas.
(Soneto VI) [5]

Como usurpada villa, que a otro se debiera,
pugno por recibirte, más nunca lo he logrado...
.....
...llévame y ponme preso, puesto que solamente
si tú me sojuzgares lograré verme libre,
y nunca seré casto si a raptarme no vienes.
(Soneto XIV) [6]

En mi arrepentimiento soy voluble
como en mi amor profano, y pronto se me olvida...
.....
Mis accesos devotos así se van y vienen
como fiebre fantástica, salvo que en tales ansias
son mejores mis días cuando tiemblo de miedo.
(Soneto XIX) [7]

El combate ya iniciado no cesará hasta su muerte, pero el nuevo escenario —ese púlpito que domina la penumbra de la nave—, lo hará más difícil. Como el fabricante de máscaras de la antigua historia japonesa, Donne está atrapado por la que se vio obligado a elegir: nunca podrá quitársela. Tratará —porque su fe es profunda y porque no ignora que su audiencia espera de él la comunicación de algo más vasto y trascendente que el temor de un hombre solicitado por el mundo—, que el gesto de esa piel adquirida, no deje adivinar jamás el relieve de la que debajo se contrae con un sordo rumor. Pero no siempre lo logrará: eso será en sus sermones lo oscuro, lo "acerbo y personal", lo "incomunicable" que consigna Pearsall Smith.

Eliot denuncia lo que en su opinión constituye otro defecto de los sermones: que son un medio utilizado por Donne para "expresarse a sí mismo". Esto importa una disminución, pero también un halago al poder de un espíritu lúcido en exceso. Indisciplina del espíritu, sugiere Eliot; pero esta disciplina dio como resultado algo más importante que un sermón perfecto: comprender las dudas y las flaquezas de sus feligreses quizá mejor y más profundamente que cualquier otro orador sagrado de la Iglesia Inglesa. Eran las suyas.

John Donne y el Deán de San Pablo, el hombre y el sacerdote, el poeta y el autor de los sermones, avanzarían, sin embargo, hacia un punto de confluencia. En el invierno de 1623, una grave enfermedad logra fundir esas fuerzas dispares y de la unión surgen las *Devotions upon Emergent Occasions,* quizá la más sincera y dramática meditación sobre la muerte que exista en la literatura inglesa.

En las *Devociones,* Donne se sirve del relato del crecimiento de la enfermedad padecida, de su pugna y retroceso, para reiterar, casi obsesivamente, la vulnerabilidad del hombre ante la muerte. No es un tema nuevo en él: en toda

5 Versión de Alberto Girri y William Shand.
6 y 7 Versiones de M. Manent.

su obra esa *meditatio mortis* es un rumor de mayor o menor volumen, siempre presente; pero aquí cobra una fuerza desusada, a la que pocas veces acompaña la resignación: *...nuestra salud es un largo y uniforme trabajo; pero en un minuto un cañón lo golpea todo, echa abajo todo, demuele todo; una enfermedad imprevisible para toda nuestra solicitud, insospechada por toda nuestra curiosidad, más aún, inmerecida, si consideramos sólo el desorden, nos intima, nos apresa, nos posee, nos destruye en un instante.* (...) *De modo que ahora no solamente morimos sino que morimos en el potro de tormento.* Lo cual importa sólo porque el daño físico impide una última plenitud: *"¡Oh multiplicada calamidad!; morimos y no podemos gozar de la muerte...*

En cada una de estas veintitrés prosas tan cercanas a su poesía y a lo que debió ser desde el púlpito sin duda una ardiente y metódica *expresión de sí mismo,* Donne parte de un pensamiento, de un destello, operando por medio de sucesivas asociaciones fuertemente enlazadas que se alejan del centro como círculos concéntricos en la superficie de un estanque; las sumas a ese pensamiento primero se amplían hasta el límite máximo que permiten tanto la atención del lector como el rigor de la estructura, y sin rebasarlos jamás se cierran sobre su origen complementándolo, enriqueciendo. Como cuando se refiere a la condición humana: *Decimos que los componentes del hombre son miseria y felicidad, como si él tuviera igual proporción de ambas* (...) *Pero lejos está él de eso; él bebe miseria y prueba la felicidad; viaja por la miseria, sólo pasea por la felicidad; y, lo que es peor, su miseria es categórica y dogmática, y su felicidad es sólo discutible y problemática.* (...) *Apenas hay alguna adquisición que no esté obstaculizada por secretos estorbos; apenas alguna felicidad que no tenga en sí tanto de la naturaleza de una moneda falsa y baja, en que hay más aleación que metal. Más aun, ¿no es también así (al menos muy propicio a ello), en el ejercicio de las virtudes? Debo ser pobre, y necesitado, antes de poder ejercer la virtud de la gratitud; miserable y atormentado antes de poder ejercitar la virtud de la paciencia. ¿A qué profundidad cavamos, y por qué oro tan tosco?* O como cuando en una progresión perfecta de magistral equilibrio entre lenguaje y emoción —más próximo a la poesía que a la prosa—, señala la triste e irónica presencia de los bienes en la vejez: *La juventud es el día crítico de ellos, la que los juzga, la que los denomina, la que los anima y hace de ellos honores y placeres, y posesiones; y cuando ellos llegan en una edad avanzada, llegan como el cordial cuando ya dobla la campana, como un perdón cuando la cabeza ya ha sido cortada.* Quizás la inquietud de este espíritu tan cercano a nosotros, y la esencia de las *Devociones,* estén unidas en la parquedad de esta fría y terrible comprobación: *La soledad es un tormento con el que ni siquiera el infierno amenaza.*

Alberto Girri, al realizar esta primera versión castellana, rescata admirablemente las excelencias del original, ardua tarea que supuso, a no dudar, tanto amor como competencia. A este poeta —cuya visión razonada y a la vez apasionada del mundo lo aproxima a Donne más que a ningún otro clásico—, debemos también las bellas y recordadas versiones que de los poemas realizó en colaboración con William Shand hace algunos años. Quizá no ha sido casual que las *Devociones* aguardaran más de tres siglos para ser vertidas a nuestra lengua: parecieran haber esperado a quien lo hiciera sin desmedro.

RODOLFO GODINO

Discusión con Tomás Eloy Martínez sobre su novela *Sagrado*

El Amor Como "Casus Belli"

En algunos reportajes usted ha respondido que su novela, urticante y explosiva, es por el contrario un acto de amor a su provincia. Me interesaría que me hablara usted de cómo entiende esta "declaración de guerra" como un acto lúcido de amor a través de esta novela que usted mismo calificó como una SUMMA *apocalíptica de Tucumán.*

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: El punto de partida para saber por qué hice del amor una "situación de guerra" es el amor entendido como algo muy vital.

¿No cree que lo haya influido ese tipo de resentimiento inconsciente contra el medio natal que suele dejar sus huellas traumáticas en los evadidos, en los emigrados?

TEM: Por supuesto que en el amor hay siempre una multitud de sentimientos que aparentemente no condicen con el amor mismo: el rencor, la malignidad, la impureza, los disturbios interiores. Pero, a partir del siglo XVIII, a partir de Sade, muy particularmente, a partir de Artaud, de Baudelaire, de Macedonio Fernández, de Xul Solar, entre nosotros, no puede usted entender el amor como un acto absolutamente puro de entrega mutua. En este caso, el que escribe y el que lee se encuentran en una relación de esta índole; también aquellas cosas que está nombrando la escritura y el modo de nombrarlas: todo ese juego de relaciones internas no es un juego demasiado simple como el que quería la antigua iconografía religiosa, o como el que pretenden las devociones tradicionales.

La "Ciudad Sagrada"

Usted ha tocado uno de los puntos neurálgicos de la novela: el que se relaciona con la corrosiva crítica que hace a las deformaciones de la iconografía e iconología religiosa. Concretamente, a lo que alude como el fariseísmo católico. ¿Querría explicar mejor este punto?

TEM: No sólo el fariseísmo católico, sino también el de las costumbres, los modos de relación de una sociedad en general. Creo que la novela asume globalmente

esta realidad, "internalizada" en mí, no cuantificable, pero que es su materia prima. Antes que Sagrado, yo escribí una buena cantidad de cuentos, hasta una novela de más de 400 páginas. En ninguno de ellos me atreví a nombrar las cosas concretas de Tucumán. Esta palabra era siempre para mí el mero nombre de la inhibición. Estas tres sílabas para mí eran tabú: los nombres de los personajes también. Y cosa curiosa, los mejores textos de imaginación que se han escrito sobre Tucumán (estoy citando los casos concretos de Juan José Hernández, de Elvira Orphée, por ejemplo; salvo quizás, en algún momento, los de Ardiles Gray) jamás nombran a Tucumán. En estos textos no aparece una sola vez alguien que la nombre. En mi caso, para poder asumir plenamente esa realidad o mirarla de un modo secreto e intenso, era imperativo tomar una cierta distancia. Yo creo que, en efecto, Tucumán se impone como una especie de personalidad muy rica, muy misteriosa, muy enemiga. Entonces, la manera de superar esta enemistad, o de conjurarla, es mirarla desde afuera, como quien observa por un agujerito en la pared.

En un sentido, se me ocurre que usted está hablando de esa situación muy especial de los escritores en exilio; esa suerte de distanciamiento, no sólo temporal sino también espacial: esa especie de "extrañamiento" crítico, al modo brechtiano. ¿Siente usted que éste ha sido, en alguna medida, su ángulo de enfoque, las coordenadas de su perspectiva para escribir SAGRADO?

TEM: Creo que sí. Siempre me he preguntado con mucha admiración cómo harían para trabajar sobre la realidad, sobre el contexto de "su" realidad, esos escritores que viven muy concentrados, inmersos dentro de ella. Por ejemplo, me admira el caso de Emily Dickinson que escribió toda su obra en el cuarto donde nació, o de Lovecraft, que logró inventar un mundo muy diferente sin moverse de Providence, en Rhode Islands.

O los de Proust y Lezama Lima, que apenas se movieron de sus respectivas ciudades.

TEM: Sí, aunque Proust llevaba una vida social muy activa. Yo apartaría los casos de Lezama Lima o de Kafka, que no se alejaron de La Habana o de Praga. Proust, en cambio, encontró en sus relaciones sociales un reactivo de distanciamiento que lo obligó, para escribir, a encerrarse en un medio totalmente diferente y opuesto, en un cuarto acolchado de algodones y cerrado a todos los ruidos. En tanto, Emily Dickinson o Lovecraft o Lezama Lima no se segregaron de su medio ambiente.

Pero lo hicieron hacia el interior de sí mismos.

TEM: Claro, ya es una forma de tomar distancia. Lo que quiero añadir es que, en estos casos, esos escritores no segregados producen un mundo en escasa relación con la realidad de la cual están hablando. Como en un juego de compensaciones.

El mundo de Lezama o de Lovecraft tiene muy poco que ver con La Habana o con Providence.

Tal vez en una medida subterránea, secreta, interior.

TEM: Sí, pero no tiene que ver con la realidad viva, carnal, corriente o circulante. Es como un mundo imaginario que está por encima de esa realidad, como una construcción puramente mental, riquísima, genial, si se quiere.

Acaso se podría decir que ellos practicaron esta "segregación" profundizándola en los niveles del lenguaje. Es también el caso de Joyce que la realiza con respecto a su Dublin natal, una ciudad muy "provinciana" en el orbe de la vida política y cultural anglosajona. Practica esta segregación, la objetiva a través de la materialidad del lenguaje.

TEM: Sí, pero Joyce se va de Dublin y escribe en Londres, o en Zurich, donde muere.

Es esto justamente lo que le preguntaba hace un momento. Si esta especie de segregación, de desgarramiento físico y espiritual, es el que ha sentido usted en Buenos Aires, en su "exilio" porteño, para haber escrito SAGRADO *de esa manera: como una suerte de declaración de guerra amorosa. Se ha lanzado usted como atacante de esa realidad, pero lo ha hecho como novelista. Y en esta batalla de lo imaginario contra lo real ha salido vencedor y al mismo tiempo derrotado, en el sentido en que la realidad mítica de Tucumán ha quedado indemne en su novela.*

TEM: Ha quedado indemne su realidad mítica, pero yo he atacado su materialidad real, histórica; ese mundo subyacente en ella, enfermo, decadente, envilecido, que es lo que yo quería poner al descubierto.

De modo entonces, si lo he entendido bien, lo que su novela ha querido desenmascarar, "desacralizar", entre otras cosas, es la deformación del espíritu religioso; concretamente, la deformación y adulteración del espíritu católico.

TEM: Eso es lo que intenté.

En lo que podría ser el asunto, el núcleo anecdótico de la novela. Cuando habla usted de eso, ha dicho por ahí que SAGRADO *es la historia de un grupo de amigos que se buscan a sí mismos en medio de un Tucumán tumultuoso, y que a medida que ellos viven aventuras religiosas, políticas, eróticas y cómicas, va poniéndose en evidencia "cómo somos los tucumanos". Pero, a renglón seguido, ha dicho también que en* SAGRADO *el protagonista es el Tucumán que vive dentro de usted, lo que no significa que sea idéntico al Tucumán real. Ya tenemos aquí un Tucumán, como ha dicho, "internalizado" en usted, subjetivizado. Está usted des-*

plazando el acento hacia lo imaginario, hacia lo que su novela representa como mundo autónomo, simbólico o alegórico, en contraposición a los viejos módulos de la novela naturalista o regionalista.

Dos Escrituras

TEM: Las palabras mías que usted cita aluden a dos escrituras diferentes. Por un lado la escritura periodística; la que se apoya en los textos de Concoloncorvo, en los fragmentos de relatos ristóricos, en las citas del manual del P. Reynolds con consejos para las novias contra las pretensiones eróticas de los novios, en los pasajes del *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio*, de 1804. Por otro lado, esas formas de escritura con las que uno trata de violentar las palabras, de transgredir los esquemas tradicionales o convencionales. Cuando yo hablo de "las claves del comportamiento", es evidente que no apunto a una descripción "behaviorista" del comportamiento, sino a una revelación de las claves que lo determinan; es decir, a las motivaciones que hay debajo de estas apariencias fenomenológicas, a los símbolos que se mueven entre estas relaciones, a los resultados apocalípticos que son la consecuencia de todo esto. Para escribir una novela que revelase exactamente cómo es, en este aspecto, Tucumán o cualquier otro sitio del universo, habría que apelar a aquello que pretendía Borges acerca de esos laboriosos geógrafos que, para reproducir un mapa lo más fiel posible a ese lugar, debían componerlo de un tamaño exactamente igual a dicho lugar.

O como la "opera magna" de Pierre Menard, a quien el mismo Borges lo muestra reproduciendo coma por coma y letra por letra todo el Quijote.

TEM: Claro, yo hubiera tenido que hacer de SAGRADO un inmenso coro, una reproducción en tamaño natural donde no faltara el más mínimo detalle, no sólo de su presente sino también de su pasado, y por qué no de su futuro; de todas sus apariencias y de todo lo que estuviese detrás de ellas. Mi escritura "periodística" se apoyó en esos rancios textos descriptivos, pero la contracorriente de la escritura metafórica los transformó e integró a la realidad imaginaria. Mi visión no se apoyó en esos textos. Todo lo contrario: siento que esos textos —aunque parezca una jactancia— se apoyaron en mí: que Concoloncorvo o el anónimo redactor del *Semanario de Agricultura y Comercio* eran un poco lectores "avant la lettre" de SAGRADO

¿Anulándose incluso en su condición de lector primero de sí mismo, que es todo autor?

TEM: Tal vez. O como me anulan ahora los lectores presentes de SAGRADO, dando a su lectura la verdadera vida que debe tener la novela.

Esto resulta bien claro para mí, lector sucesivo de los proyectos y esbozos

de su novela y de las partes fragmentarias de la versión definitiva. En ella, Tucumán, la Ciudad Sagrada, la Ciudad Mítica, es su Yoknapatawpha, su Macondo, o su Santa María, aunque en un sentido bien distinto al de Faulkner, García Márquez u Onetti.

TEM: Claro, como usted sabe, los Yoknapatawphas, los Macondos o las Santas Marías son siempre, en definitiva, ciudades o lugares u obsesiones que un autor lleva dentro de él. He vuelto varias veces al Tucumán real, pero jamás pude volver a pisar esos lugares donde transcurrieron mi infancia y mi adolescencia. Sentía una especie de angustia espantosa. La novela fue un intento de conjurar este maleficio.

En este sentido, lo que propone su novela —y en lo cual yo considero que radica su máxima fuerza ética, ideológica, como texto demitificador, desacralizante— es la implantación de lo que, en la jerga estructuralista al uso, se llamaría la "decodificación aberrante" de un código iconológico, petrificado sobre sí mismo; una rebelión a fondo contra la hipocresía y las deformaciones del código religioso. En este sentido, lo que usted llama su "táctica de la blasfemia" entra a formar parte de su estrategia global de desacralización, si re entendido bien el sentido de su novela.

TEM: Su interpretación es correcta.

La Tentación de los Nombres

Pero ahora me interesaría llevar el análisis a un aspecto más restringido y aparentemente marginal de su tentativa de desenmascarar el fariseísmo; a un plano, si lo quiere, más temporal, más profano. En el marco de referencias que hemos mencionado, ¿qué significación asumen los nombres personales, los apellidos gentilicios, la presencia identificable de seres de carne y hueso, de familias enteras, en este mundo imaginario de tu novela?

TEM: De algún modo la respuesta ya está dada en otros momentos de esta conversación. Tal vez, sin embargo, habría que precisar un poco. Hay una íntima relación entre la escritura misma de la novela y la serie de enumeraciones y menciones que contiene; algo que guarda una relación muy estrecha con la posibilidad de nombrar a Tucumán, a que aludíamos hace un momento. La mención de esos nombres gentilicios, la mención de esas historias privadas, la mención de esos personajes concretos o de grandes estructuras familiares, cumplieron para mí la misma necesidad de ruptura con la realidad. Era la necesidad de romper con esas otras enajenaciones, que era el tabú de nombrar a seres vivos o muertos, pero reales, históricamente concretos. En el momento de nombrarlos yo me liberaba, pasaba al otro lado de la pared, del espejo. Era una especie de desafío a mí mismo y asumía, por eso, un sentido de purificación, un movimiento catártico, y no me

importaba tanto la oleada de resentimientos o de reacciones que eso provocaría, porque seguía siendo "mi" guerra, el combate contra los fantasmas que estaban dentro de mí: ese universo de fantasmas que me habitaban o que eran yo mismo.

Comprendo muy bien que este problema se te haya planteado en el momento de elaboración de la novela. Pero una vez practicado ese paso al otro lado del espejo, al otro lado de la pared, la retención de estos nombres propios en el texto definitivo, en lugar de acentuar la sugestión que podrían tener, se me ocurre que la disminuye. Su eliminación por otros nombres genéricos, alusivos, ¿no hubiera generado un elemento de sugestión más viva, potencialmente más intensa, para su lector tucumano?

TEM: Ah, no, de ninguna manera. Yo previ que tal vez la incorporación a la novela de estas blasfemias concretas contra las personas, de estas blasfemias "civiles", no tuviese ningun valor para el lector tucumano, pero sí lo tiene para mí. Al eliminarlos o sustituirlos por un seudónimo, yo habría reconstruido la pared; es decir, habría dejado intactas todas las leyes del Sistema en este plano muy particular de los tabúes, de los privilegios, denotados por los nombres gentilicios.

Pero entonces, desde este punto de vista de los nombres, ¿qué diferencia hay entre uno verdadero y otro ficticio, el del Bío, por ejemplo, protagonista de su novela?

TEM: Una muy concreta. El nombre propio de una persona de carne y hueso señala una parcela bien definida, identificable, de la realidad. El nombre del Bío, como personaje de ficción, entra en el juego de la novela, no en el juego de la realidad. Es un compuesto de muchas partículas o átomos de esa realidad mítica.

Esto dentro del ámbito de Tucumán o del país. Fuera de ellos, los nombres propios no tienen seguramente ningún significado explosivo. Sólo funcionan dentro de la escritura de su novela, como un signo más, como otro elemento cualquiera en el juego de las tensiones interiores del discurso narrativo.

TEM: Y entonces yo le pregunto: puesto que fuera de este ámbito local, los nombres propios no tienen ningún significado preciso, ¿qué importancia tendría sustituirlo por un seudónimo, por un nombre supuesto? Daba lo mismo.

Salvo tal vez en el sentido de que usted ha cedido en cierta medida a la seducción de la trampa localista, cuidadosamente evitada a lo largo de su novela, mediante la levitación metafórica o simbólica de su escritura. Al incorporar a su novela estos personajes concretos, históricos, de significación muy localizada, la dota usted de un punto de vista privilegiado para el lector tucumano.

TEM: Es que, desgraciadamente, la literatura es privilegio. Toda literatura es privilegio. Esta es la razón de por qué estoy contra la literatura. Al escribir una

novela yo estoy conspirando o actuando contra los analfabetos que no pueden leer. Al escribir determinada cantidad de palabras o reseñando una determinada cantidad de hechos, yo estoy actuando contra gente que no puede comprenderlos.

Se le podría objetar que no está escribiendo para este momento solamente. Y sin pretender (para usar el aire aforístico de Borges) que "un escritor escribe para la eternidad", se puede presumir que la fuerza y el poder de iluminación de una novela trabaja no sólo para sus lectores presentes sino también para sus lectores futuros. Conocemos muchos casos de éstos; los más ilustres quizás. Está contra la literatura, pero el hecho es que usted ha escrito una novela y se ha servido para ello de las palabras, a las que denominas "armas asesinas".

TEM: Le repito que la palabra es una de las trampas más crueles que el hombre ha inventado contra sí mismo, y que a la vez es de todas las herramientas que están a su disposición, la más "sacramental".

Sólo si tendemos a darle el valor de una abstracción ahistórica, casi absoluta. Pero toda su novela, del principio al fin, es una rebelión a través del lenguaje; la única, la más efectiva que puede suscitarse contra la realidad en un texto novelesco. En suma, desde el momento mismo en que el lenguaje, las palabras, la literatura, como mediaciones culturales, están profundamente marcados por la impronta de los intereses de una sociedad basada en el privilegio —cuyo fariseísmo ha tratado de desenmascarar— lo más que puede hacer un escritor, un novelista, es lo que ha hecho usted en SAGRADO: *insurreccionarse contra el lenguaje, contra las palabras, contra la literatura; minarlos con su propia carga explosiva y, finalmente, cuestionar la novela misma como producto literario. Se me antoja que éste es el mérito mayor, la fuerza verdaderamente desacralizante de su novela* SAGRADO. *Pero este poder sólo le pertenece a medias, o ha surgido de usted, en tanto autor, como uno de sus polos solamente. El otro corresponde a sus lectores; lo revelará la palabra en acto a través de la lectura. Puesto que la novela, hoy más que nunca, significa la búsqueda de la no-soledad, de la fraternidad de los disidentes.*

AUGUSTO ROA BASTOS

LIBROS

Ficción

MANUEL PEYROU: *El hijo rechazado*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1969.

A lo largo de varias novelas anteriores (*Acto y ceniza, Las leyes del juego, Se vuelven contra nosotros*), Manuel Peyrou desarrolló un friso narrativo-sociológico de determinado sector social porteño. Personajes comunes y el común entorno de la ciudad de Buenos Aires crearon una continuidad —en la cual se inserta esta última novela que comentamos— que no implica subordinación de cada una a las anteriores. La referencia a la obra anterior se impone, no para explicar el texto, sino para señalar la intención única que las hizo brotar, y a la vez como punto de partida para juzgar la utilidad o la conveniencia de querer agotar un filón extrayendo forzadamente un material que hasta aquí resultó valioso. Porque *El hijo rechazado* es una novela fríamente correcta, lograda sin desbordes de imaginación por un escritor que conoce muy bien las "leyes del juego" narrativo: ordenamiento puntual e interesante de los hechos, diálogos realistas con una dosis discreta de agudeza e ironía, personajes delineados con claridad y buen aprovechamiento de la capacidad observadora del escritor. Pero de todo eso, y más, había en las obras precedentes, y debe admitirse que cierto material temático se gasta en un doble alcance: en su intrínseca fecundidad y en la capacidad de seguir interesando al lector habituado, al menos que se neutralice esa saturación con una alta perfección u originalidad formal.

Ese lector habituado se reencontrará aquí con Horacio Vergara, periodista y poeta, que consigue por medio de su antiguo conocido, Julio Pérez, el puesto de asesor del empresario de televisión y publicidad Teodoro Buzzi. Del grupo conocido también reaparece Malena, convertida en la fiel y doméstica esposa de Vergara, y el juez Bonfanti Lastra. La novedad es Teodoro Buzzi.

Posiblemente una de las habilidades más elogiables de Peyrou sea la de crear personajes con nítida definición psicológica. La omnisciencia del relator pone en claro lo que dicen y lo que piensan, y el frecuente contraste entre lo oculto y lo evidenciado coloca al lector en la cómoda perspectiva de contemplar la máscara y el "otro yo".

En *El hijo rechazado* ninguna de sus criaturas de ficción pertenece a una categoría excepcional: no hay un "héroe", en el sentido tradicional. El detalle

minúsculo, el gesto trivial, la indumentaria común, el acto rutinario e indispensable crean una atmósfera y arman la novela. Sobre esa pantalla móvil se animan retazos de vida, sin más tensión ni conflicto que las vicisitudes previstas en toda existencia humana. Pero es justamente con el nuevo personaje con quien se empeña a fondo el autor en el escudriñamiento de que hablamos: Teodoro Buzzi es *el triunfador,* el hombre de empresa que vive rodeado de expectativas, simulación y suspicacias sociales, y por eso, en un tipo de personaje como este, la máscara debe suplir —frente a un mundo que juzga por la apariencia— a la personalidad real.

La frustración a la que alude el título, ni demasiado original ni tratada en profundidad, proviene de un pasado que se prolonga en actos simbólicos: conservar la casa de la madre, sus fotografías, los diarios de aquella época, un viejo fonógrafo. Por reacción viene la ansiedad del reconocimiento social (se siente feliz cuando comparte la mesa con el juez Bonfanti Lastra) y la de despertar admiración y amor en personas de cuna aristocrática (su relación con Estela Harrington). Si en esta incursión en la psicología profunda Peyrou se mantiene prudentemente en el bosquejo en la alusión, este esquematismo queda compensado por una caracterización sincrónica, rica en observaciones exactas, que permiten reconocer en Teodoro Buzzi a un tipo social frecuente en nuestro medio.

Esa posibilidad de reconocimiento —que en todo caso sería una cualidad de alcance localista— se verifica además en otro nivel. Mucho se ha hablado sobre la presencia de la ciudad en las obras de Peyrou. La novela, en su ritmo sin apuros ni superposiciones, nos obliga a contemplar una minuciosa fotografía de lugares y gente. En ningún momento pierde contacto con la realidad inmediata, con los modos de ser, con los clisés del pensamiento argentino. La ciudad misma enmarca, por designio bien calculado, toda la narración: el comienzo y el final muestran a Horacio Vergara con dos interlocutores circunstanciales (representantes de la vieja y de la joven generación, como símbolos del devenir histórico que se marca, paralelamente, por los cambios políticos), dialogando en y acerca de la calle Florida.

En otro orden, la ironía y la liviana caricatura son armas por medio de las cuales Peyrou desnuda, por ejemplo, los grandes aparatos publicitarios, que van desde la promoción de un lavarropas hasta el lanzamiento —en complicidad con una crítica sobornada por la encandilante imagen de prodigalidad— de una autotitulada pintora (la mujer del fabricante de lavarropas).

Por lo menos dos cosas más preocupan al autor, aparte de la vanidad y la tontería: el lenguaje y la política. En esta novela dignamente sobria, que jamás se ladea hacia el riesgo de la grosería o de la pedantería verbal, armonizan perfectamente con el conjunto, gestos de resignado fastidio ante los cambios lingüísticos: "Uno de los 'directivos', como ahora está de moda llamar a los dirigentes" (pág. 40); «En una palabra, creo que para entender estos cuadros, cada uno debe vivenciar... "Qué horror!" pensó Vergara. "Ya estaban hartando con 'vivencias" y ahora inventan el verbo"» (pág. 90). La política está tratada al sesgo, con algunas alusiones de fácil identificación, que sitúan el paso del sistema parlamentario a la ambigua etapa que lo sucede. La posición adoptada parece ser la que se revela por boca de Estela Harrington: "Nosotros por el momento tenemos que elegir, entre todas las dictaduras, la menos mala" (pág. 209).

Si para terminar quisiéramos enumerar aciertos, deberíamos hablar de la invernal imagen de la casa de Elsa Deimling, que enlaza las tres partes del libro; de la mordacidad que usa para criticar con sordina; del ingenio con que consigue retratos sintéticos y concluyentes. Pero nos queda la impresión de que la suma de virtudes no constituye la virtud suma. Que la mera destreza narrativa, la loable sobriedad pueden resultar desperdiciadas si se pretende renovar laureles estirando un tema que ya dio sus mejores frutos. Desde luego, es simplemente una impresión.

ALICIA MARTA ALONSO

MIGUEL BARNET: *Canción de Rachel,* Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.

Una virtud del estilo confesional es la nota de veracidad. Si lo que pongo sobre el mostrador es mi corazón, ¿quién dudará de mí? Escribir en primera persona sugiere un secreto dicho a otro y tiene más atractivo, por razones de ego y apropiapición, que una noticia divulgada, aunque se trate del secreto más insípido del mundo. Columnas de la sociedad, como los sacerdotes y psicoanalistas, explotan el mecanismo de la confesión, útil para mejorar la opinión que uno tiene de sí mismo. Sólo se puede pecar o amasar una tara desde una ideal perfección previa, porque si alguien parte inversa y saludablemente de la base de que es pecador o tarado, ¿qué necesidad tiene de confesar algo, o qué relieve tendrá su confesión?

Las virtudes del estilo confesional resplandecen cuando el libro trata de una mujer donde entra en juego, en otras palabras, el valor *puta*. Allí se oscila mucho. Está por un lado la inflexible espada de la justicia; por el otro, la mandolina mucilaginosa y buena. *Canción de Rachel* las sortea sin dificultades, sumándose a la mejor lista de esos libros. La fabulosa bailarina, cantante y actriz de variedades llamada Rachel y La Habana de varias décadas atrás donde actuó podrían no haber existido en esos términos particulares, pero este relato, convincente por lo despreocupado y detallado, sólo podría haberlo hecho Rachel, por ser ella misma así de la primera a la última página. Acotada entretanto la pasión de Rachel por las observaciones de circunstanciales testigos, que empiezan más o menos: "Sí, la conocí...", y señalan alguna reserva o aportan algún entusiasmo, resulta difícil al lector saber si Miguel Barnet resolvió agregar esas voces, pálidas junto a la principal, para ampliar la crónica, lo cual otorgaría al libro una cualidad historicista, igualmente pálida; para retocar a Rachel, con datos que ella misma habría podido traer, o para incluir, en la novela como novela, un sesgo distinto, tecnológico más bien. En cuerpo tipográfico menor, un ex marido, una ex empleada de tienda, alguno que otro fragmento periodístico anónimo, dos o tres citas periodísticas firmadas, en suma textos satélites de la confesión central, completan o quizá sólo reiteran a la protagonista. Sin embargo, además modernizan tipográficamente, incorporan un ligero vértigo tecnológico del texto a los clásicos vértigos de su actriz, dan entrada en la novela a los problemas del novelista, si bien todo ello con una modestia que no llega a convencer al lector, por otro lado, de que Miguel Barnet se haya propuesto, en primer término, esta leve

oscilación hacia la antinovela. Resulta tentador preguntarse, a la luz de *Canción de Rachel* y de la excepcional armonía que reina entre lo confesional y el valor *puta,* si éste podría constituir el centro de una antinovela. Esencialmente enérgica y anticonfesional, ¿podría una antinovela desgranarlo en el número de granos suficiente para una narración? ¿No le es propio más bien lo tajante, por ejemplo decir: "Una puta es una puta", establecido lo cual el escritor podría entregarse, con la satisfacción del deber cumplido, a su tarea propia? ¿O se trata, mucho más fundamentalmente, de que el valor *puta,* tantos siglos después de proporcionar al literato proficuas praderas de inspiración y trabajo, se precipita en el ocaso? Problema cuya elucidación no corresponde a un simple lector, sino a uno de esos complejos sociológos que exaltan la literatura con la condición de que sea algo mejor que literatura. Como en una novela alemana, donde un estudiante enamorado de una puta decía que amarla la ennoblecía a ella, porque la levantaba al nivel de él, que a su vez se ennoblecía, porque se rebajaba al nivel de ella. Operaciones sociológicas de cuya placidez salva al lector, de vez en cuando, una novela como *Canción de Rachel.*

LUIS JUSTO

ANTONIO DI BENEDETTO: *Los Suicidas.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

"Mi padre se quitó la vida un viernes por la tarde. Tenía treinta y tres años. El cuarto viernes del mes próximo yo tendré la misma edad". Así comienza esta breve novela de Di Benedetto. El epígrafe de Albert Camus dice: "Todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio alguna vez". Me pregunto con tenacidad qué intención encierra este texto de Camus. No se conocen suicidios ajenos y no suponemos que Camus lo ignorara, pero desconocemos el contexto del cual fue tomada la cita. (¿Tendrá alguna relación con Rilke y su obsesión poética de "la muerte propia"? ¿Traducción equivocada? ¿Premisa con intenciones metafísicas?). Durante sus incursiones entre suicidas, Antonio Di Benedetto trascribe abundantes conceptos y reflexiones de científicos y filósofos sobre el tema de la muerte propia y el suicidio. Se sigue con interés este paseo entre suicidas espontáneos y alentados, algunos resueltos, otros sin animarse a realizar su ambición. Es un paseo a ratos divertido, a ratos algo melancólico. El protagonista, el narrador, es anónimo. El autor conduce al lector con una habilidad en la que subyace un talento innegable para provocar el "suspenso". Se identifica con las reacciones de los otros personajes, a quienes nombra y de cuyas relaciones con el mundo recibimos una imagen borrosa. Se trata de colegas, amigas, amantes, parientes unidos al narrador por tenues afectos.

Tampoco sabemos el nombre de la ciudad (muy húmeda en verano), de las calles (ensordecedoras a veces) de los cementerios, de los diarios, de los cafés, salvo el de una confitería, *Momotombo.* Puertas y ventanas se comunican con cuartos y jardines con la naturalidad de toda novela considerada realista.

Una técnica sin rodeos nos da la pauta de las incertidumbres y vacilaciones del protagonista, apático, casi egoísta, inmaturo. Tal vez es un simulacro incons-

ciente de un don Juan inofensivo que, además, se interesa por el boxeo. A este personaje (que empieza a obsesionarse con el suicidio del padre a los 33 años) el jefe de la agencia periodística donde trabaja le encarga una investigación sobre todos los suicidios que lleguen a su conocimiento. Con ese material redactará series de notas que la agencia se propone vender a distintos diarios y revistas. *Treinta* vespertinos, *tres* revistas en color. "Puede ser su oportunidad", le dice el jefe. Y *esa oportunidad* girará a la par de los episodios que él mismo protagonizará. El narrador trascribe estadísticas y testimonios de sabios sobre el derecho que nos asiste a esa auto-agresión. En alguna medida, esa acumulación de datos y referencias encrespan la línea del tema central. Resulta curioso que no se haya incluído en las listas alguna reflexión de S. Freud, quien sostiene que "junto al instinto de vida el instinto de muerte comenzó a operar en el ser animado". El suicidio, como el homicidio, es un acto compulsivo, con infinitas connotaciones que apenas tienen que ver con el pensamiento abstracto del suicidio en sí. Cuando se *piensa* no se *experimenta*. Juzgar este acto es tan absurdo como juzgar cualquier enfermedad somática. Los prejuicios crearon esos malentendidos. ¿No quemaron a Miguel Servet por conclusiones más evidentes? Las digresiones del autor me obligan a insistir en esto. Pero *Los suicidas* es una novela, y no un ensayo o una antología de suicidios. El final es posible pero no traspasa los límites de lo inmediato, lamentablemente.

LISA GRISKAN

MANUEL AUGUSTO DOMÍNGUEZ: *Entre el 20 y el 30. Cuentos de San Telmo*. Buenos Aires, Editorial Rueda, 1969.

Sin duda debe ser difícil hablar de la propia infancia, de la propia adolescencia, sin nimbarlas con un halo de mito y de fábula. Es el peligro de la autobiografía, no soslayado por el autor de este auto de fe santelmista, por lo demás escrito en forma simpática.

Teniendo en cuenta lo inevitable de la tendencia a magnificar lo vivido (de la que tal vez sólo puedan huir los que, por el contrario, lo hunden flagelándose, actitud sensiblemente más divertida para el lector de gustos perversos), pasando por alto invocaciones a San Telmo o coloquios con esa zona de Buenos Aires dicen que sagrada ("¿Te acordás, San Telmo, cuando...?", etc.), y dado que no se puede juzgar una obra escrita para una cosa con el canon con el que se juzgaría a la escrita para otra (en el caso que nos ocupa, juzgarla con un criterio literario, cuando no fue pensada como literatura sino como expansión y libre y desahogado fluír de recuerdos), podemos concluír que *Entre el 20 y el 30* es una obra graciosa, con una excelente utilización del lunfardo, interesante para nostálgicos y memoriosos.

El hecho de que nada agrega a lo conocido (en otra época, en otro barrio, en la esquina de mi casa, también había una lechería con su barra de muchachos ingenuos y atorrantes), y de que además lo conocido —esa barriada porteña— no justifica para nada el endiosamiento porque es un sitio feo, oscuro y lleno de

buracos y de portillos, no quita que exista un público seguro para esta evocación agradable, que sabe dosificar los tonos risueños y los emotivos con la eficacia de una buena charla de café.

ALICIA DUJOVNE ORTIZ

JOSÉ MARÍA SANJUÁN. *Un puñado de manzanas verdes.* Barcelona, Ediciones Destino. Ancora y Delfín, 1969.

José María Sanjuán nació en Barcelona en 1937 y murió joven, después de haber recibido premios consagratorios en España.

El libro que ahora se da a conocer es un conjunto de relatos con un personaje adolescente al que se muestra en diferentes contextos, pero en todos ellos pueblerino, inquieto por aspiraciones confusas y de una inocencia un poco irreal que justifica el título. Las preguntas importantes sobre la vida y la muerte desfilan de una manera voluntariamente sencilla, afectadas incluso por cierto "ingenuismo", por cierta limitación expresiva que debe haberse impuesto el autor para lograr el efecto agridulce de la fruta verde. Y nos recuerda a un actor excesivamente natural, simple, que sobreactúa su sobriedad.

Este encanto un poco forzado, en el que se percibe la ansiedad de ser queridos que impulsa a los jóvenes a exhibir sus gestos juveniles, no logra desvirtuar los méritos reales de una obra sin duda cautivante y de la que puede extraerse el juguito lechoso que se desprende de la dentellada a la manzana sin madurar. Dicho juguito de regusto melancólico o premonitorio, y la dentellada que corta nítidamente la pulpa dura describen con exactitud el ambiente primaveral de estos cuentos y su lenguaje delineado, tajante, breve.

A. D. O.

BORIS VIAN: *Vercoquin y el plancton.* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.

¿Cómo escribir la reseña de un libro de Boris Vian? El comentarista tiene varias opciones, según sus rasgos tipológicos:

a) Estimulado por el recuerdo de los bailes y las proezas sexuales que acumula Vercoquin, puede sentirse más inclinado a reeditar estas experiencias que a escribir. Y le caben varias posibilidades, de acuerdo con el día de la semana en que esté, su sexo, su madurez psicológica y sexual, su estado civil.

b) Puede ponerse a escribir la reseña. En este último caso, advierte que:

1) No tiene sentido contar el argumento de *Vercoquin.*

2) Un análisis temático sería inoperante.

3) Para tomarse el libro en serio, lo mejor es no hacerlo.

4) Es útil aconsejar a los lectores que apliquen las recetas de Boris Vian para dar *surprise-parties,* fiestas que tuvieron su *floruit* en Francia después de

la guerra (pero que aún hoy nuclean la actividad sexual danzante de la *jeunesse dorée*).

4) Para evitar pérdidas de tiempo a los interesados es conveniente reproducir la única restricción de Vian:

"TODO ESTE ESTUDIO PIERDE GRAN PARTE DE SU INTERÉS SI USTED ES PEDERASTA. EN ESTE ÚLTIMO CASO LE ACONSEJAMOS REMITIRSE VIVAMENTE AL LIBRO MUY CONOCIDO DEL GENERAL PIERRE WEIS, *El desencuentro*".

5) Se puede chocar con la incomprensión de las editoriales y/o de las revistas que inducen al comentarista a desarrollar una crítica o descripción coherente y tradicional del no tradicional ni coherente *Vercoquin*. Pero si la editorial paga bien la reseña, conviene seguir sus principios, porque una reseña tradicional permite pagar gustos no tradicionales. Para ello echar mano a:

RESEÑA CONVENCIONAL DE *VERCOQUIN Y EL PLANCTON:*

Vercoquin y el plancton fue escrito por Boris Vian a los veintitrés años en 1943 —Vian nació en el 20—; Europa se hallaba en plena guerra; Simone de Beauvoir tenía 35 años; Gide 74; Mussolini estaba preso. El jazz se difundía por París a toda velocidad, impulsado por las orquestas de Claude Luther y Claude Abadie, amigos de Vian. Louis Armstrong y el dólar acurrucaban a Hitler contra los osos de las estepas mientras Marlene Dietrich cantaba *Ich bin von Kopf bis Fuss* y arrebataba a todo el mundo con su mirada y sus piernas perfectas. Jarry ya había inventado la Patafísica hacía varias décadas y cinco años después, en 1948, se fundaría el Colegio de Patafísica al que ingresaría Boris Vian el 22 mierdra 79 en la fiesta de la Ontogenia Patafísica, fecha que, traducida al calendario cotidiano, resulta el 8 de junio de 1952.

En 1943 Boris Vian, recibido de ingeniero, alternaba su vida entre los *surprise-parties* que brotaban en las casas, los departamentos, las calles ocupadas y su trabajo totalmente burocrático en A.F.N.O.R. (Asociación Francesa de Normalización). *Vercoquin,* el primer libro publicado de Vian, es la narración levemente modificada de esa época y de esas dos actividades. La A.F.N.O.R. se llama en *Vercoquin* C.N.U. (Consortium Nacional de Unificación) y los *surprise-parties* que en el libro se desarrollan en la casa del Mayor en Ville d'Avrille son el recuerdo de las reuniones en Ville D'Avray, en una antigua villa que perteneciera al padre de Boris.

Aquí correspondería fijar ideas y comunicar al lector que *Vercoquin* es una obra de juventud, novela con clave que se puede leer aun sin conocer a las personas retratadas.

Para ideólogos agregar que Boris Vian, en el Preludio a su novela, prevé los ataques de la izquierda intelectual a la que sin duda dirige estas frases:

"Cuando uno ha pasado su juventud recogiendo puchos en Deux-Magots... cuando uno se ha alimentado con plancton, se tienen derechos como escritor realista, y la gente que lo lee piensa para sí misma: este hombre ha vivido lo que cuenta, ha sentido lo que pinta... Pero yo siempre dormí en buena cama, no me gusta fumar, el plancton no me tienta... Además, considero que esta obra magistral: *Vercoquin y coetera,* no es una novela realista en el sentido que todo lo que se cuenta realmente se ha producido".

Convendría cerrar la reseña con una observación de orden general. Esta novela es quizás uno de los pocos exponentes de la literatura contemporánea que se atreve con una audacia chinoista a pregonar los derechos de la burguesía, a divertirse sin remordimientos. En este sentido, cabe señalar que una obra de esta madurez conceptual sólo pudo nacer en un país desarrollado y de una mente sin prejuicios, es decir, anarquista.

6. El reseñista opta ambiciosamente por abarcar todas las posibilidades. Aconseja la lectura de *Vercoquin* y la puesta en práctica de los *surprise-parties*. Por último escribe esta reseña.

HUGO BECCACECE

Testimonios

JUAN GOYTISOLO: *Pueblo en marcha*. Montevideo, Libros de la Pupila, 1969.

Un libro acerca de Cuba o de todo otro Estado pone necesariamente sobre el tapete el problema de la propaganda. Problema de fatigosa e incierta elucidación, supone distinguir entre qué es verdad y qué es elocuencia, y no sólo dónde termina el hecho y empieza la aureola, sino hasta qué punto un hecho es provocado, antes que por su propio valor, por su virtud publicitaria. La propaganda no es un fenómeno inédito; se tiene entendido que el cadáver del Cid ganó una batalla. Lo nuevo es la distancia que separa un momentáneo ardid, claro como tal, de la mutua, íntima y sistemática penetración contemporánea entre respuesta a una necesidad y golpe de efecto, alevosa táctica y noble estrategia, y en suma todas las tediosas oposiciones con que suele distraer al observador el insulso y en definitiva falso debate sobre fines y medios, orquestado todo ello, naturalmente, por los inmensos recursos actuales de la publicidad, que agregan sus propias e imperiosas exigencias técnicas; de todas las reglas del juego, quizá las ocultas sean las más importantes. De modo que en el particular caso de un libro sobre Cuba el dilema podría resumirse así: ¿prefiere usted la propaganda sobre un puñado de revolucionarios y una multitud de campesinos que alguna vez no tuvieron nada que perder, o le gusta más la propaganda sobre las amenas preocupaciones de la Banana Consolidated Company?

Al margen de esta opción, no del todo caprichosa, el lector es tentado por el libro de Juan Goytisolo a preguntarse por qué un narrador tan conocido por el ingenio de sus ficciones se empeña, al dar su testimonio sobre Cuba, en recopilar antes que en escribir. En el primer capítulo se reconoce a Goytisolo cuando se refiere a sí mismo, a las razones que desde su infancia, y transformándose unas en otras hasta su viaje a Cuba, lo indujeron a escribir *Pueblo en*

marcha. Se lo reconoce lúcido, inequívoco, al detallar sus propios problemas morales. Pero de pronto ocurre el salto transatlántico a Cuba; en otras palabras, lo que presumiblemente es el asunto del libro. Y hasta tal punto recopila allí Juan Goytisolo frases sueltas, conversaciones o afiches donde abundan "pintorescos" y "auténticos" giros cubanos, que considera necesario incluir, para ilustración del lector, un glosario final. *Pueblo en marcha* es un libro, y en un libro un glosario hace las veces de mapa o de plano. *Pueblo en marcha* logra con todo éxito, en consecuencia, orientar o impresionar al turista que necesita convencerse de que los cubanos realmente existen, en carne y hueso. Convicción a la que la lectura contribuye con la insistente máscara ortográfica del habla popular cubana, transcripta al español de España. La carga no es ligera para el lector, que se pregunta por su causa. ¿Razones de verosimilitud? El método serviría también para demostrar lo contrario. ¿Razones científicas? Alguna referencia bibliográfica permitiría pensarlo, si no mediara el propósito esencial de la obra. Cerrada ésta, el lector queda interesado, ante todo, por el libro que Juan Goytisolo no escribió aún sobre Cuba.

LUIS JUSTO

Poesía

JOSÉ VIÑALS: *Entrevista con el Pájaro*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.

"En la noche, temblando, alguien se puso de camino". Es la situación inicial de toda poesía-búsqueda, creativa y mística a la vez, es decir, la creación entendida como aventura de salvación. No "la autodeglutición de la mentira caída en trampa simple por un reemplazo de palabras", sino la "palabra, voz, poema, pequeña casa contra los miedos de la noche", precaria, tercamente reconstruida cada vez. Entonces, el poema es al mismo tiempo la meta y el aparejo de camino, y también el peligroso vicario de la verdad, "señuelo de alondra" que "no provoca el amanecer". En el otro extremo de la noche y del libro está el alba-amor; pero ello no relega a la poesía como respuesta, ya que es sólo mediante el poema que se instituye la alianza alba-nacimiento-amor-muerte. No estamos tratando de desenredar paradojas, porque este largo y unitario poema se presenta a sí mismo como tal: "Debe el hombre elegir entre perderse y salvarse; pero si elige está perdido". La primera página nos advierte que "Toda respuesta es una impostura", invalidando de este modo todo lo que sigue. Pero la existencia del poema indica que hay, por lo menos, una elección imposible: el silencio. Todos los poemas o capítulos del libro, coherentemente, están rotulados *El impostor*, y el impostor nos trae no respuestas sino rebeliones contra lo mediocre, denuncias de lo inauténtico, esperanzas del redentor ("uno que todavía brama en los tes-

tículos de su padre-caballo-toro herido-poema), "que vendrá con ríos de palabras para aventar las tribus que auscultan el destino entre las muertes que tienen su vivac a nuestra espalda". En suma, expresiones de búsqueda y no de hallazgo, de pájaros apócrifos, destructivos, muertos o inexistentes, del Pájaro-Dios cuya entrevista puede estar en el "Amor voy a nacer... agonizo" final, en la búsqueda misma, o tal vez en el mero deseo.

Por cierto que este Pájaro-Dios no tiene nada de tierno ni de hospitalario; su imagen gráfica (un poster acompaña al libro) destruye toda ilusión al respecto, así como impide toda imagen tradicional del mismo. Su figura andrógina y antropozoica (¿la unidad de los opuestos?) se reproduce fragmentariamente antes de cada poema, como simbolizando la parcialidad de toda vía de acceso. Como ésa, todas las imágenes conforman un entrecruzamiento clara u oscuramente simbólico, con una aguda conciencia de la impotencia del lenguaje "real" para develar sentidos. De ahí que no se remitan sino a sí mismas, más aún, las significaciones se entretejen y sólo se revelan en función del poema total, como los fragmentos del pájaro. Entre líneas de esta imaginería enmarañada (los *de* y los *que* crean sucesiones de palabras y frases que sugieren, por momentos, lo ininterrumpido, lo infragmentable), se entrevé un férreo control, una mesura que la emparienta con los lúcidos aforismos que dan título a los poemas.

FLORINDA FRIEDMANN

NICANOR PARRA: *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

La poesía de Nicanor Parra sorprende por la compleja sencillez de su forma. Esa aparente simplicidad remite, asimismo, a un conjunto de realidades que, no por ser cotidianas, conocidas o aceptadas, excluyan —imperceptiblemente— lo corrosivo o lo trascendente. Es que para Nicanor Parra poesía, o mejor, antipoesía es ante todo lenguaje. No lenguaje en tanto forma especial o "expresión no casual" de lenguaje, desvío respecto de la lengua general o, menos aun "lenguaje poético". En este sentido, Parra no ejemplifica ni ilustra ninguna teoría acerca de la relación lenguaje-poesía. Su planteo es nuevo y distinto.

Para Parra la poesía es lenguaje como instrumento de comunicación, como presencia necesaria del otro, del interlocutor. He aquí en qué difiere la antipoesía de la poesía oráculo, de la poesía monólogo, de la poesía "objeto de lujo". Para eso "los poetas bajaron del Olimpo".[1]

Para el antipoeta, todo cabe en la antipoesía, porque el lenguaje es espejo del mundo, de ese mundo suyo que obstinadamente comunica a sus lectores-interlocutores.[2] Entra así en la antipoesía todo lo que pasa en el mundo *(Noticiario 1957, Mil novecientos treinta)*, la narración, el ensayo, la descripción, el folklore, el diálogo, la literatura, la pornografía. Pero no sólo la vida como punto

1 "Manifiesto" (**OG**, pág. 211).

2 La mayoría de las poesías de Parra, comienzan dirigiéndose a sus interlocutores, empleando fórmulas habituales; véase **OG**, págs. 90, 44, 230, 83.

de partida, también como punto de llegada. Ese ir y venir, ese circuito es el que recorre la antipoesía.

La revolución antipoética parece definirse más por lo que incluye que por lo que rechaza, más por el punto de vista múltiple que por el monólogo controlado. La verdadera revolución antipoética es la de los "cambios de nombre",[3] la posesión del propio diccionario: "Todo poeta que se estime a sí mismo/Debe tener su propio diccionario',, que le permita expresar y entender hasta las cosas más inamovibles, a su manera:

Padre nuestro que estás donde estás
rodeado de ángeles desleales
Sinceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo.

Ese diccionario agrupa y hace funcionar las voces engoladas y las naturales, las palabras escritas y las de la conversación.[4] Por ser la antipoesía un lenguaje, la imagen poética más natural y directa será la tautológica, la del lenguaje reflejado en sí mismo:

Mientras escribo la palabra mientras
y los diarios anuncian el suicidio de Pablo de Rokha
vale decir el homicidio de Carlos Díaz Loyola
perpetrado por su propio hermano de leche
en Valladolid 106
— un balazo en la boca
con un Smith & Wesson calibre 44.
.....
(*Total cero*)

Ese constante cuestionar y nombrar la poesía misma, en cualquier ocasión, sin mucha coherencia contextual, pero con urgente necesidad, hace del meta-lenguaje la "figura de dicción" más típica de la antipoesía.

El meta-lenguaje es la prueba más convincente de que la antipoesía es un lenguaje-comunicación, el de la simultaneidad, la equiparación de la poesía a la vida por medio de la palabra:

Claro que no respondo:
Si se me cortan las cuerdas vocales

3 En "Cambios de nombre", **OG**, pág. 83:

El poeta no cumple su palabra
Si no cambia los nombres de las cosas.

También en "Los límites de Chile", **OG**, pág. 244:

...Chile limita al Norte con el
Cuerpo de Bomberos, al Sur con el Ministerio de Educación.

4 Nótese la utilización de expresiones procedentes de distintos niveles, por ejemplo: "Caballero de buena voluntad / Apto para trabajos personales / Ofrécese para cuidar señorita de noche / Gratis." - "Consultorio sentimental", **OG**, pág. 236.

(En un caso como éste
Es bastante probable que se corten)
Algunos son soldados
Que derraman su sangre por la patria
(Esto va entre comillas)

(Mendigo)

Ninguna palabra parece vedada a la antipoesía, ninguna palabra tiene más "prestigio" que otras; el antipoema prestigia su propio lenguaje, conforma su propio código:

Según los doctores le la ley este libro no debiera publicarse
La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,
La palabra torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

(Advertencia al lector)

No hay ni palabra ni realidad poética en sí, hay renovación y necesidad de comunicar. Parra conoce la trayectoria del "ciclo biológico" de las palabras; lo que hoy es frase hecha, mañana puede señalar nuevas realidades.

Cabe preguntarse cuáles son los alcances y significado de la revolución antipoética. Ante todo un cambio en la escala de valores, de los valores heredados de la "poesía objetiva", de la poesía alquimista; al mismo tiempo indagar, develar la incógnita de la ecuación psicológica por medio del antipoema, mostrando paso a paso, los múltiples estratos del yo, no del yo lírico de la poesía, sino del yo colectivo y difuso de la especie. Parra lo consigue no privándose del mundo y de la vida, al poder nombrarlos. De esta manera Nicanor Parra construye su *Tractatus* antipoético, en el que también los amplios límites de su lenguaje significan la variada inmensidad de su mundo.

ROBERTO YAHNI

Estudios y Ensayos

JEAN-MARIE AUZIAS: *El estructuralismo*. Traducción del francés de S. González Noriega. Madrid, Alianza Editorial, 1969.

Viene a integrar este pequeño libro la masa en aumento de publicaciones que, en tanto manifestación cultural, el estructuralismo parece estar destinado a promover: colecciones de artículos, simposios, números especiales de revistas o, como en el caso presente, visiones panorámicas que asume un solo autor.

Una y otra vez empieza por imponerse la misma comprobación: el fenómeno que se intenta describir no ofrece las características de una doctrina unitaria, sino que se presenta más bien como un campo en expansión. Auzias habla de "campo óptico", de "campo magnético". Como diría el propio Claude Lévi-Strauss, parece una nebulosa que se despliega a partir de una zona central muy estructurada hacia una perisferia en la que se va perdiendo la articulación.

El centro del campo está ocupado por la obra de Lévi-Strauss: *"el estructuralismo es Lévi-Strauss"*. Pero solo se trata del comienzo. Una primera onda expansiva va a restituir al autor de *Antropología estructural* —junto con Jacques Lacan, Louis Althusser y Michel Foucault— dentro del grupo dominante que Auzias denomina "los cuatro grandes". Vienen luego los discípulos y quienes, aunque independientes, se inspiran en su obra. Así se va ampliando el círculo del estructuralismo hasta incluir también a sus críticos: Paul Ricoeur, Mikel Dufrenne, Jean-Paul Sartre, Jean-François Revel...

Este vastísimo material tiene que acomodarse en una escasa decena de capítulos que necesariamente acusan cierta disparidad en cuanto al énfasis. Luego de un primer deslinde del "campo estructuralista", inserta el autor una serie de capítulos que cubren el área de la lingüística, la gramática y la semántica estructurales. Y antes de abordar el estudio de la obra de Lévi-Strauss, Althusser, Foucault y Lacan —que constituye el núcleo del libro— todavía encuentra espacio Auzias para incursionar por el dominio de la historia estructural: en particular, los trabajos de Georges Dumézil. El panorama se cierra —o, como sugiere el autor, se interrumpe— con una breve revisión de los alcances del estructuralismo en el terreno de la creación literario y de la crítica.

Además de las limitaciones de espacio, condicionan la tarea las que surgen de la índole peculiar del público al que este libro se dirige. Se trata, en efecto, de maestros a quienes "una jornada pedagógica anual no permite una integración permanente en la esfera del saber". Auzias debe escribir "para personas que nada saben acerca del problema planteado". Y el título original refleja mejor esta vocación introductoria del opúsculo: *Claves para el estructuralismo.*

El proyecto es, evidentemente, "humilde". Se trata de proporcionar una simple guía para la lectura de las obras estructuralistas. Junto con esa primera organización del horizonte bibliográfico habrá que ir definiendo las nociones básicas que solo la ulterior frecuentación de los autores permitirá precisar.

¿Mediante qué método se alcanzarán esos objetivos? Indudablemente, la vía real para llevar a cabo una exploración del "campo estructuralista" tendría que ser aquella que pusiera en juego criterios puramente estructurales (como la que transita A. J. Greimas en el dominio de la semántica o Roland Barthes en el de la semiología). Sin embargo, no se ha adelantado mucho todavía en esta dirección. Por otra parte, pudiera parecer inadecuada, dada la reducida magnitud de los objetivos aquí propuestos. Esperaríamos entonces, al menos, una exposición clásica, que tratase de ser simple y rigurosa, que sin constituir un discurso sistemático plenamente desarrollado se limitase a insinuarlo brindando al lector la posibilidad de completarlo.

Pero el autor se limita a aclarar que en este caso ha preferido no recurrir a los procedimientos metódicos que utilizó en publicaciones anteriores. Semejante voto de simplicidad resulta desvirtuado, sin embargo, cuando implica la

decisión de hacer seguir al lector las vicisitudes de una particular experiencia de los textos. En el caso de alguien que —como Auzias— considera que la experiencia vivida nada puede aportar a la inteligencia estructural, constituye una verdadera paradoja esta invitación a entregarse al ritmo singular de sus lecturas.

Esa carencia de método debilita notablemente la exposición. Solo en el capítulo dedicado a Foucault encontramos una coherente guía de lecturas (y se trata del único autor respecto del cual Auzias ensaya cierta distanciación crítica). Aunque también en el caso de Lévi-Strauss aparezcan indicaciones en ese sentido, se filtran algunas imprecisiones que pueden desorientar al lector (por ejemplo: *El totemismo en la actualidad* y *El pensamiento salvaje* son colocados en grupos distintos). Anticipaciones y referencias polémicas transgreden constantemente el contexto que, por definición, el lector estaría en condiciones de abarcar. La obra está sembrada de juicios de valor que, además, entrañan incorrecciones: por ejemplo, cuando se atribuye a la fenomenología el empleo de nociones como la de "alma" y el recurso a consideraciones de tipo causal o cuando se afirma que Maurice Merleau-Ponty tilda al marxismo de "terrorista" porque le resulta excesivamente sistemático. Reiteradas alusiones presentan, por otra parte, a un autor como Ernst Cassirer —de quien solo se cita la *Filosofía de la Ilustración*— instalado en pleno "campo estructuralista" junto con toda la tradición kantiana. Para no seguir con el inventario, mencionemos simplemente la extraña insistencia con la que Benedetto Croce es reivindicado como un ancestro del estructuralismo.

Pero en un pasaje nos revela Auzias, puesto que no el método, al menos el principio que gobierna su exposición. En efecto, cuando aborda el tema de la teoría de la comunicación se detiene en la noción de *redundancia*. Su propio texto se le aparece como un ejemplo directo de uso de redundancia. Creemos, sin embargo, que al atribuir la presencia de *ruidos* únicamente a los eventuales defectos de atención en que pudieran incurrir los lectores, está limitando su consideración a lo que C. F. Hockett llama "ruidos del canal" —pero entonces también quedaría involucrada la traducción— y no repara en los "ruidos del código", insuficiencia esta que consideramos oportuno atender.

RICARDO POCHTAR

LAFFORGUE y otros: *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.

"Apuntar al único lugar donde las huellas convergen y quedan: las obras", sentencia Lafforgue, haciendo de la máxima propósito común de quienes firman estos ensayos. Obviamente, no todos logran idéntica tensión en el enfoque, ni atraviesan su blanco con pareja exactitud. Se pueden verificar, en cambio, la ausencia de adulación servil, el intento de aproximarse a los textos con la objetividad y rigor que supone cualquier actitud científica, y por lo tanto crítica.

La hipotética unidad del volumen se confirma así en un estrato básico: el del compartido empeño de iluminar zonas de la narrativa latinoamericana actual, y en otro complementario: el de entender —con mayor o menor evidencia— cada obra como un punto de centralización y a la vez proyector de superpuestas significaciones posibles, lo que es decir un cuerpo de perfecta complejidad inmanente y de historicidad reveladora.

Pero no se pueden situar en el mismo plano ni la pericia de los críticos ni los resultados de sus interpretaciones.

Los dos trabajos de Vargas Llosa, por ejemplo, nos enfrentan con apasionadas conclusiones, evidente facilidad discursiva y la intención de situar a autor y obra en sus circunstancias, más que de hacer un análisis metodológicamente coherente u ortodoxo.

El artículo sobre Lezama (publicado antes en *Amaru,* de Lima) evoca datos biográficos y trayectoria profesional del cubano y comenta *Paradiso.* Con una figura que parece ser moneda corriente en la literatura sobre esta obra, la presenta como "summa", o gran empresa de interpretación poética del universo. Si imposible como tal, porque una materia semejante es inabarcable, florece sin embargo —según Vargas— por ser gran aventura de la palabra, recreación también de una intensa mitología personal y cubana.[1]

Las notas sobre Arguedas dan su lugar al sabido falso oropel "nativo' de los modernistas y a los fallidos intentos reivindicatorios del posterior indigenismo. Rechazados ambos testimonios, uno por falaz extravagancia, otro por sus carencias estéticas, se les opone a Arguedas, el novelista en que la belleza formal no es máscara sino alteridad de la verdad histórica. Su acierto decisivo estaría en la creación de un idioma peculiar dentro del español, capaz de producir una contra-imagen del lenguaje del indio, que lo expresa cierta y poéticacmente.

Por su parte, los apuntes de Blanco Aguinaga sobre *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* son ya casi clásicos. Rescatan esa franja de la universalidad de Rulfo que consiste en llevar a la prosa mexicana la "subjetividad contemporánea, la angustia del hombre moderno". Y también la calidad esencial de tal visión subjetiva, apoyada en claros tonos líricos o en la concisión del lenguaje y vertida curiosa pero necesariamente por una forma narrativa de pura 'objetividad'. Destacan y prueban la maestría de Rulfo en la creación del estilo, en la orquestación de una cronología peculiar hecha de tiempos diversos y de no-tiempo, en la incorporación de una realidad elusiva.

Y en cuanto a elusividades, Volkening emite sobre *Cien años de soledad* uno de esos 'continuos' ante los cuales el lector termina preguntándose cómo se llenaron tantas páginas con dos o tres ideas centrales. Aquí caben desde más o menos oportunos versos de François Villon hasta la historia de la bisabuela del autor. Con todo, estos ensamblamientos y una regocijante y regocijada erudición idiomática no le impiden acertar en algunos párrafos sobre los dos tiempos —histórico y mítico— en que se articula la obra, ni percibir la funcionalidad de

1 Además de la polémica Vargas Llosa-Rodríguez Monegal en torno a la importancia de lo homosexual en la novela (**Mundo Nuevo** nos. 12, jun. 1967; 16, oct. 1967, págs. 89-95; 24, jun. 1968, págs. 40-44), se puede ver el **Dispersión/falsas notas, de Sarduy,** en el **Erotismo** (**Mundo Nuevo,** nº 24, pág. 15).

los recursos narrativos o la variedad y riqueza de los cuadros fantástico-reales de García Márquez. Pero no escapa por último a aquellos vicios censurados a la crítica externa, y termina añorando un ensayo donde "la historia de una estirpe" sirva para ejemplificar las sucesivas vicisitudes del "ímpetu sexual" (sic).

Cuando pasamos a nuestros críticos, surgen cosas bien interesantes. Un buen artículo de Luis Gregorich *(Tres tristes tigres)* —adornado al final con algunas reflexiones sobre la calidad no reaccionaria de la obra y el alejamiento de Cabrera Infante de la revolución cubana— nos pone sobre ciertas pistas para una exégesis de esa novela, que habían sido indicadas por el mismo Cabrera Infante:[2] reproducción de la lengua hablada, humor, ambigüedad y contrapuntística, centralidad del lenguaje "suerte de eternidad verbal".[3] Lo que corresponde a Gregorich es evaluar las constantes estructurales que considera básicas, a partir de las características de la "obra abierta",[4] y por consiguiente, destacar importancia y novedad de las formas abiertas en literatura hispánica. También sería su tarea, pero esto no aparece, hacer extremo un análisis lúcido y enfrentar a la obra con lo que ella misma propone en tanto ingenioso despliegue de figuras verbales que puede volverse peligrosamente sólo eso: divertido ejercicio de ingenio, más o menos preocupado, pero insuficiente.

Romano y Lafforgue logran muy buenos trabajos, aunque operando de distinto modo y con diferente instrumental. El primero *(Al filo del agua)* se propone descubrir modelos imaginarios totalizadores, es decir, "la vigencia y aporte de Yáñez con un alcance más bien antropológico". Un minucioso análisis de estructura, y casi agobiante revisión de recursos de estilo, el detalle de los medios utilizados para "entrar" personajes y una clasificación de éstos son los pasos previos, donde pareciera que ningún dato ha sido desperdiciado, ni olvidado cualquier camino posible. De manera desigual pero constante se imponen la seriedad crítica de Romano, su fecunda insistencia reveladora —o mejor, violadora—, su capacidad de hermeneuta.

Lafforgue, entretanto *(La ciudad y los perros)*, reproduce un nada envejecido artículo de 1965, que tiene la doble ventaja —no demasiado habitual— de conciliar perspectiva rigurosa y expresividad atrayente. Allí surgen con penetrante nitidez los dibujos de cada personaje: identidades, caracteres, motivaciones, miedos, violencias. Un corte a fondo en su intimidad que define dimensiones éticas, los inserta en la cuidada caja de resonancias que es la totalidad de la novela y al mismo tiempo proyecta ese conjunto (aquéllos y ésta) sobre el mundo del autor y sobre su particular visión de ese mundo, para valorarla desde adentro.

También un modelo "ejemplar" en el mejor sentido de la palabra, por ascético, preciso y acabado, lo da Iris Ludmer en su comentario sobre Leñero. Desarticula y recompone los elementos propuestos como símbolos, y las naturales ambigüedades de un texto que debe leerse en más de un nivel. Analizar la presencia del esquema básico de la situación comunicativa (locutor-receptor) —que se da en Leñero enriquecido por la posibilidad de actitudes críticas y la

2 En la advertencia a **TTT** y en "Las fuentes de la narración", **Mundo Nuevo**, nº 5, jul. 1968.

3 En el citado **Las fuentes...**, pág. 45.

4 Ya Julio Ortega la celebra como "novela tardía y obra abierta temprana" en: **Una novela abierta**, Mundo Nuevo, nº 25, jul. 1968, págs. 88-92.

alternancia de funciones en planos variados— le permite muy coherentemente definir a sus obras como "metáforas del acto de la lectura" y celebrar la calidad superior de *Los albañiles.*

Por contraste, ni *El arte intimista de García Ponce,* firmado por Ángel Rama, ni *José Trigo* (...) de Nora Dottori, consiguen su propósito. El primero porque adolece de debilidades en lo conceptual, imprecisiones simplistas ("ese conjunto de referencias se arquitecturan armónicamente en esta admirable novela", pág. 189) y un lamentable tartamudeo a nivel verbal. El segundo, porque hubiera sido una buena reseña de un crítico que se inicia con varias páginas menos y sin las reiteraciones verdaderamente asombrosas de algunas ideas.

Mejor ha escrito Josefina Delgado sobre Martínez Moreno. Comenta brevemente elementos de *El paredón, La otra mitad* y *Con las primeras luces,* que le interesan para ofrecer claves de esa novelística. Si las conclusiones pueden discutirse, ésta es una aceptable primera aproximación a la obra, rápida —se trata de "configurar caminos de acceso"—, pero no presuntuosa ni escolar.

TERESA ORECCHIA

ZUNILDA GERTEL: *Borges y su retorno a la poesía.* The University of Iowa y Las Américas Publishing Co. New York, 1967.

Como otros trabajos de investigación sobre la obra de Jorge Luis Borges, este libro de Zunilda Gertel proviene de una tesis doctoral efectuada en una universidad de los Estados Unidos y en principio, se ajusta a ciertas normas de desarrollo supeditadas a la demostración final. Como otros estudios de esta misma envergadura parte de un análisis casi exhaustivo de las fuentes y la creciente bibliografía tejida alrededor del incesante *Borgismo,* permanente incitante sin duda ya fuera de nuestro país, que sigue dándose a través de ecos esclarecedores, de resonancias minuciosas, de afanosas conclusiones personales. Las universidades americanas (y esto un poco al margen de esta nota) aportan no poco material bibliográfico de un valor que excede las meras formalidades académicas. Entre las tesis doctorales presentadas en los Estados Unidos, la profesora Zunilda Gertel, cita las siguientes: Ana María Barrenechea, *The Expression of Unreality in the Work of Borges,* James Irby, *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges,* Wade Cleon Capsas, *The Poetry of Jorge Luis Borges* (1923-1963), Kinch Carter Wheelock, *The Mythmaker: a Study of Motif and Simbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges,* que no serán las únicas sin duda, pero que revelan de qué manera su obra, en innumerables traducciones, ha llegado a constituirse en un verdadero bosque de especulaciones y acercamientos dentro de la literatura de nuestro tiempo.

En un primer examen de los puntos de vista críticos más conocido la autora analiza esas indagaciones en la perspectiva nacional e internacional, condensando teorías y refutaciones, con la intención de demostrar el retorno de Borges a la poesía a través del hallazgo del símbolo personal o privado, "elemento conduc-

tor —dice— de la inquietud metafísica que el poeta no logró expresar en su época ultraísta".

La plenitud de la creación borgiana culmina en ese retorno como síntesis de su madurez creadora, y sobre la base de raíces elementales que desmenuza con inteligencia y penetración, Zunilda Gertel sigue el proceso de una evolución teórica a través de cuatro puntos básicos así enunciados: 1. La identidad y pluralidad de la personalidad. Sentido panteísta de que el hombre es uno y es muchos. 2. La literatura como condensadora de valores intemporales que encierran lo perenne y lo renovable de la creación poética, a la cual ve como una transmutación de la realidad concreta en un mundo interior. 3. La inquietud metafísica de ahondar en lo esencial de la realidad. 4. La metáfora, como categoría lingüístico-estilística, en cuya fusión de elementos el poeta cree posible lograr una realidad transmutada.

El ejercicio de la literatura como una disciplina totalizadora y perfectible de este escritor, quien se ha visto a sí mismo como "un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades", no es sino, para la autora de este ensayo, un rasgo reflexivo que ubica a Borges dentro de la modernidad que, desde Baudelaire, ha puesto su énfasis en una actitud del poeta-teórico-creador donde se une, según Friedrich, el genio poético con la inteligencia crítica.

El primer tema analizado a través de innumerables citas guiadoras, que revelan un poco común trato con el pensamiento borgiano, le permite partir de la versión original del prólogo de *Fervor de Buenos Aires* y ahondar en la evolución del tema de la identidad del autor y lector, en relación con el concepto de la realidad (Esse est percipi) de Berkeley. Desde aquí podemos penetrar en los terrenos azarosos de las ficciones poéticas y lo fantástico, en cuanto "la creación poética existe por la facultad de ser soñada —léase también percibida— en la mente de la identidad autor-lector, y a su vez la identidad autor-lector existe por la capacidad de un Dios que los sueña."

Uno de los puntos claves del pensamiento que persigue la autora es esa dilucidación de la realidad vinculado a los conceptos de espacio y tiempo, para comprobar los fundamentos de una estética personal sustentada en una metafísica que es también una ética. Las reflexiones del autor de *El Hacedor* sobre la metáfora, recaen en el costado trasmutador de la imagen, en cuanto categoría lingüística conductora de su inquietud metafísica. *"La imagen es hechicería. Transformar una hoguera en una tempestad, según hizo Milton, es operación de hechicero. Trastrocar la luna en un pez, en una burbuja, en una cometa —como Rosetti lo hizo, equivocándose antes que Lugones— es menor travesura. Hay alguien superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidiós, del ángel, por cuyas obras cambia el mundo."* Es una forma de mirar desde la dialéctica realidad e irrealidad, el juego de algunas audacias de la lírica ultraísta ya desechada, *("laboriosas e inútiles")* para ingresar al plano de sus símbolos personales, (laberintos o espejos). Cifras o fórmulas de una reiteración, que se ha ido creando sobre una labor mental sin distracciones, sobre una ejemplar dedicación ininterrumpida que lo hace ser el gran interrogador (y uno de los pocos que tiene las respuestas, que obtiene esa recompensa de la soledad intelectual) en nuestra literatura. Por eso entre las muchas que pertenecen solamente al idioma borgiano, la palabra "inquisiciones" lo define desde sus años juveniles.

En el Capítulo tercero Zunilda Gertel, una vez separados los aspectos básicos de la poesía de Borges, su evolución y cambios de punto de vista, se adentra en la interpretación de cómo el poeta organiza y estructura los materiales neutros —categorías lingüísticas, estratos sonoro y rítmico, temática— y cómo éstos actúan estéticamente en el proceso lírico total. "Borges, consciente del ejercicio de la creación, busca hallar en su poesía el elemento conductor de su metafísica, que es en esencia, la problemática del ser en el tiempo y en el espacio." (pág. 105).

Es posible advertir que la autora no solamente juzga los versos definitivos, sino que realiza permanentemente una confrontación textual para ver las transformaciones operadas en la creación "perfectible" y la interpretación de los contenidos, entre los poemas ultraístas y los de plenitud. Recordemos: *"Una cigarrería sahumó como una rosa/La nochecita nueva, zalamera y agreste./No faltaron zaguanes y novias besadoras/Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente."* En Poem. I, los versos segundo y tercero de esta estrofa son: *"el desierto. La tarde se había ahondado en ayeres,/los hombres compartieron un pasado ilusorio."* Esta reelaboración constante, no se detiene siquiera en ese "Hiato Lírico" (1930-1954) que lo perfecciona no como un "inspirado" sino como un "hacedor" que perseguirá con lucidez el poema perfecto, el imposible. A veces, unos versos atraviesan indemnes cuarenta años y reaparecen dspués con modificaciones sustanciales. Así, estas dos versiones del poema "Las calles" de *Fervor de Buenos Aires,* 1923: *"sino la dulce calle de arrabal/enternecida de árboles y ocasos/y aquellas más afuera/ajenas de piadosos arbolados/donde austeras casitas apenas se aventuran/hostilizadas por inmortales distancias/a entrometerse en la honda visión/hecha de gran llanura y mayor cielo"* y de *Obra Poética* de 1964: *"sino la dulce calle del arrabal/etnernecida de penumbra y ocaso/y aquellas más afuera/ajenas de árboles piadosos/donde austeras casitas apenas se aventuran,/abrumadas por inmortales distancias,/ a perderse en la honda visión/de cielo y de llanura."* (Función de los Principios Poéticos en el verso./143.)

Luego está el poeta frente al Juicio Final *(que de golpe fue... Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,/Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)* y las palabras con "valor poético autónomo"'. Estamos frente a la universalización de los símbolos, ante el poema arquetípico, ahonda Zunilda Gertel "del encuentro de la creación lírica y la metafísica": Mirar el río hecho de tiempo y agua/Y recordar que el tiempo es otro río,/Saber que nos perdemos como el río/Y que los rostros pasan como el agua".

En la recapitulación final Zunilda Gertel hace un recuento ordenado de la trayectora cumplida: "Hemos analizado el valor funcional de los principios técnicos en la poesía para determinar la unidad de su trayectoria. Demostramos la ineficacia de la metáfora ultraísta en la conducción del pensamiento mítico, coincidente con un significativo quiebre lírico de más de veinte años. Comprobamos que esta época de escasez de producción encierra en cambio, notable calidad poética. Nuestro autor logra en el trance del hiato lírico el encuentro de su poesía metafísica personal, cuyo elemento conductor es el símbolo "privado". Este revela la actitud vital del hablante, el escepticismo, que en un momento de tensión crea el elemento positivo, portador de la unidad. Con ello

hemos intentado dilucidar algunos aspectos de la múltiple creación borgiana, cuya originalidad radica en la coherencia de su fragmentarismo."

Borges y su retorno a la poesía es, como se advierte, una tesis, clarificadora y parcial como corresponde a toda sujeción programada con propósitos concluyentes, inmediatos, y su libro, el resultado de la voluntad creciente y documentada de una investigación realizada como un silogismo. Analizar, demostrar y comprobar, como señala en sus conclusiones la autora (147/148), quizá no sea tan definitivo como los momentos de frecuentación lúcida y trato tácito con una Obra Poética en la cual ha sabido internarse sin perder en ningún momento, el hilo conductor de los propósitos finales.

ALFREDO VEIRAVÉ

GUILLERMO DE TORRE: *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura.* Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968. *El espejo y el camino.* Madrid, Editorial Prensa Española, 1968.

En el amplio capítulo que la crítica ha dedicado al comentario y análisis de obras literarias, los títulos de los libros no han sido objeto de demasiada atención; ésta no fue más allá de la cita ineludible, por cierto, comprometida, que establece el vínculo de referencia nominal con el texto. Pero al mencionar la obra de Guillermo de Torre es inevitable detenerse en su inspiración denominadora; de esa facultad creadora capaz de abrirnos con un puñado de letras las puertas de lo inesperado han surgido, entre muchos más: *La aventura y el orden, Las metamorfosis de Proteo, Tríptico del sacrificio, El fiel de la balanza, Al pie de las letras, El espejo y el camino.* Tienen todos vida propia, más allá de la subyacente exégesis o comentario que nombran.

Una frase stendhaliana —El espejo y el camino— ha sido la génesis del último mencionado; bajo este nombre Guillermo de Torre ha reunido un conjunto de ensayos y artículos, que con espejo polifacético y camino erizado de riesgos, como es el de la novela, va a desembocar en la curiosidad despertada por las inimaginables proyecciones de un mundo futuro, transitando paralelamente el sendero de las artes visuales.

La primera parte, dedicada en su casi totalidad al análisis de algunos puntos capitales del arduo tema de la ficción novelesca, se inicia con sus reflexiones sobre el concepto de crisis, en traslación retrospectiva considerable ya, si se estima que la aparición del *Ulises* de Joyce pareció puntualizar un nuevo momento de arranque para ese "género sin límites" y provocar su mutación total; amenaza incumplida, pues la suma de inventivas la ha robustecido, decretando su supervivencia por sobre las más audaces o áridas y disolventes aportaciones.

El problema de la realidad y el "pro y contra del neorrealismo" son otros aspectos observados; así también "Hispanoamérica como novela", los aciagos presagios sobre la caducidad del género y el negativismo de las más recientes experiencias, junto a un panorama descriptivo del medio siglo novelesco transcurrido y una indagación sobre la representividad de los personajes.

La novela está estrechamente ligada a la realidad; de llegar a la disolución de este vínculo se haría de ella un elemento "híbrido" e "indiscernible"; "sin realidad habrá otros valores, pero no hay novela", dice el autor. Pero así también la pura descripción objetiva, llana y seca, hace del neorrealismo un peligroso exponente de regresividad, presentando un mundo deslindado y sin penetración analítica, donde la superficialidad sustituiría a la profundidad psicológica.

Hispanoamérica es ella misma, como temática, portadora del germen novelesco; su gran riesgo no es la "realidad limitativa que oprime a la novela norteamericana, sino la versión directa de su autoctonía fraguada a través de lo externo encubierto por cierto barniz atávico, "lo folklórico", "el pintoresquismo". Los elementos, las fuerzas conjugadas que forman su verdadero carácter, que crean la autenticidad americana, le proporcionan la verdadera materia de ficción, la veta más propicia par el novelista de estas latitudes.

No faltan en esta colección original, de quien ejerce simultáneamente la crítica literaria y la artística, las páginas consagradas a las artes visuales, y así aparecen las dedicadas a "la pintura dramática de Raquel Forner", a "Kosice y sus hidroesculturas", a Pablo Serrano, Francisco Bores, al "Greco escultor y sus opiniones sobre el polémico arte de nuestros días, el "pop art", "las estructuras de repetición", el "combine painting", esos pálidos remedos de una real originalidad fulgurante, ya pretérita, que dejó huella perdurable en realizaciones posteriores y señaló una etapa en la historia de la pintura. De "arte sin geografía" califica el autor a esa expresión niveladora de precariedades selectivas. Ruidoso, tal vez, pero sin la estridencia de las invenciones dadaístas ni las logradas composiciones de los Merzbild de un Kurt Schwitters. Pero lo más sugestivo es, quizá, el "diálogo polémico", aclaración de actitudes y pensamiento, en el que nuestro crítico establece su posición estética y nos dice el por qué de su severo juicio y disentimiento ante las últimas manifestaciones artísticas.

Hacer la historia de las literaturas de vanguardia más próximas, sin que medie un lapso de suficiente amplitud que entibie entusiasmos apresurados o detracciones violentas, y serene la conmoción que provoca todo movimiento innovador, y con pretensiones de extremo, requiere objetividad rigurosa, a la vez que discernimiento certero y capacidad selectiva, la cual permitan determinar con seguridad auténticos valores, sin menguas convencionales que dificulten la visión; es esta una empresa difícil, pero aún lo es más ser partícipe y cronista a la vez, aunque se hayan decantado ya fervores juveniles. Ambas tareas llevó a cabo con particular acierto Guillermo de Torre al publicar, hace unos años, su *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ahora, un loable propósito del editor de esta obra, hacer "asequible a núcleos estudiantiles" parte de ella, nos acerca a tres "ismos" singulares de la pluralidad que puebla la literatura de nuestro siglo. Bajo el título de *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en literatura* se han reunido tres manifestaciones trascendentales por su significación esencial, la proyección que alcanzaron las influencias de los dos primeros y las expectantes consecuencias que pueden derivar del último. El autor, que fue simultáneamente impulsor preponderante y difusor del Ultraísmo, asume al historiarlo una posición vindicatoria ante el olvido o la omisión desvalorizadora a que lo sometieron los críticos y autores de antologías poéticas. El Ultraísmo, nacido en España, intentó como otros movimientos similares, en días de la pri-

mera posguerra, el Futurismo y el Dadaísmo, una recreación íntegra de las expresiones estéticas; surgió como antagonista bullente del posmodernismo, ya en franca disolución. América recibió su influjo, en ella halló adeptos y cristalizó su mayor divulgación.

Completan el volumen referido dos ensayos más: *Existencialismo y Objetivismo en literatura,* muy próximo el primero a nuestros días y aún vigente, y no consolidado, y en estado experimental el último, todavía a la espera de sus más genuinas representaciones. El Existencialismo, si bien no constituyó un "verdadero movimiento literario", se halla íntimamente ligado a la literatura, ha tenido su más evidente manifestación en la novelística, y esta vinculación tan directa justifica su inclusión en todo estudio que pretenda dar una imagen completa de las letras de nuestro tiempo. El Objetivismo, muy difícil de analizar en estos momentos, por lo poco convincente de algunas de sus muestras, no obstante el respaldo teórico que varios de sus cultivadores más notables le han dado, es un campo vasto y productivo para la crítica literaria.

LUCÍA HIPP

RONALD CHRIST: *The narrow act. Borges'art of allusion.* New York, University Press, 1969.

La interpretación de toda la obra de Borges a través de una pauta común, la alusión, signó el propósito de Ronald Christ al elaborar una tesis que gira alrededor de esa idea. Los resultados fueron excelentes. Sin perder calidad universitaria o académica, su trabajo tiene una amenidad muy difícil de hallar en obras que suelen definirse como "plomos doctorales".

El título del libro, *The narrow act,* inspirado en un poema de Robert Browning, concentra la definición de la obra borgeana: un acto deliberadamente estrecho pero cuyas invenciones sobrepasan los límites de su forma con una visión mucho más amplia que la sugerida en los apretados límites de un poema o un cuento.

Con minuciosidad pero sin desbarrancarse en anécdotas superficiales, delínea el proceso literario inicial de Borges a través del ultraísmo como estética introductora de la alusión. Tres términos *(reductión, deletion, abolition)* indican el canon restrictivo del movimiento que tiene en la síntesis su máxima expresividad. En este sentido el camino de iniciación que Borges se impuso coincidirá con la cualidad más sobresaliente en él: la brevedad ("His brevity is essential to his art."). En este primer escalón hacia un ascenso superior en el arte de Borges, Ronald Christ reitera el dicho español "más vale quintas esencias que fárragos" como prueba documental de que la 'concentración' borgeana obedece a un afán de exactitud temática y lingüística. En el primer capítulo ("The essentials of Borges'art"), una vez planteado el sentido estético y metafísico en la creación del autor argentino ("The Esthetic of Negation and Compression" y "The Metaphysic of Negation and Compression") por medio de un sistema de coordenadas

integrado por los elementos exteriores (el uso del color en Borges, por ejemplo) y las nociones más abstractas (el empleo del tiempo), el analista norteamericano aproxima las posibles formas de alusión. Características que en el 'breve e incisivo' Borges pueden bifurcarse en dos líneas: la "referencial" y la "paradigmática". Para quienes manejan la literatura borgeana desde mucho tiempo atrás esta clasificación no resulta novedosa —aunque sí lo es en cuanto a la terminología usada por Christ— pero para el lector de habla inglesa cada día más interesado en la obra de nuestro escritor, aporta una clarificación sustancial. Christ, que elabora cada capítulo tomando como base un relato, un poema, o bien un libro completo de Borges, según la demostración a la que pretende arribar, utiliza fundamentalmente en "The essentials of Borges'art" el relato "El Sur". En éste la insignificancia de la personalidad, expuesta con el mejor tono alusivo entre 'referencial y paradigmático', está' amasada con todos los ingredientes necesarios, internos y externos. La naturaleza cíclica de la historia y la consecuente negación de la personalidad individual, propuesta por Borges en "El Sur" (y en casi todas sus creaciones) tiene para Christ ilustres representantes en la literatura inglesa: Keats (Ode to a Nightingale) y T. S. Eliot (por boca de un personaje en *The Cocktail Party*), entre otros. Pero el hallazgo más original es el paralelo que establece entre el pensamiento de Mircea Eliade (*Cosmos and History*) y el del escritor argentino.

En su marcha hacia la comprensión global del arte alusivo de Borges, Christ destina su segundo capítulo a analizar las razones del universalismo en el autor de *El hacedor*. En primera instancia una influencia raigal: la inglesa. "What the students says is equally and more significantly true of Borges writing both of the essays and of the stories: his connection with English is personal, subjective and not, in the usual sense of the word, academic", destaca. Transcripciones del testimonio directo de Leonor Azevedo de Borges y de Victoria Ocampo, corroboran las palabras del crítico. El temprano contacto con escritores ingleses (Chesterton, Stevenson, Wells, entre los más conocidos y citados) constituyen las primeras *sources* del futuro universalismo alimentado más tarde con nuevas lecturas y autores (preferentemente filósofos). Fundamentalmente estas influencias impondrán en Borges una manera de sentir y de manifestarse en lo poético y lo narrativo. En el primer aspecto la *mythologizing of subject,* una tendencia a mitificar la realidad inmediata, tan evidente en los poemas ("Ultimo resplandor", "Atardeceres", "Campos atardecidos", "El truco", "La guitarra").

En otra línea del ascenso universal de Borges, Christ destaca la publicación de *"Historia universal de la infamia"* como el primer libro que lo conduce de un modo directo, a la apertura hacia la universalización que completará en *Ficciones* y *El Aleph*. El primer libro de relatos será una alusión a esa tendencia manifiesta en toda su obra, y que a la vez le dará un carácter unitario a su literatura. Como lo señala Christ en el capítulo "The achievement of form", al analizar la problemática de la estructura expresiva de Borges que contiene siempre y de alguna manera, una base ensayística con mayor o menor vigor alusivo.

En un trabajo dedicado al autor de *Elogio de la sombra* no podía faltar el detenido análisis de los "laberintos". "The literary figure" consagra, después de una prolija revisión de nuevas *sources* (fuentes), varias páginas al tema. La aproximación al escritor inglés Thomas De Quincey, demoradamente estudiada

por Christ, lo conduce a destacar el sistema de laberintos en ambos escritores, con equivalencias y desemejanzas lúcidamente comentadas. Sin embargo, la conclusión subraya dos conceptos idénticos de laberintos en ambos creadores: "One is the labyrinth we see from the inside and cannot grasp: that is life itself, imaged in the palace of the Inmortals for Borges and the city of London for De Quincey. The other is the labyrinth whose structure is open to our view so that we experience it as labyrinthine and yet are not prisoners of its deceptions. It is the labyrinth of Art." Esta identidad no impide, según acota Christ, diferenciar la visión de uno y otro escritor: sinóptica y clásica en Borges; *synaptic* y romántica en De Quincey: "The obverse and the reverse of this coin for God, the same", finaliza con la cita de una conocida expresión borgeana.

En el capítulo final (Summation: "The Inmortal") Ronald Christ establece la culminación de todo el sistema alusivo borgeano en el relato "El Inmortal": "In the use of allusion Borges has never pushed farther than "The Inmortal". Indudablemente los elementos que intervienen en este relato —impersonalidad, tiempo cíclico, laberintos, caos— conjguan toda la temática que Borges va exponiendo, aisladamente o no, en el resto de la obra.

The narrow act. Borges' art of allusion es un libro que crea una nueva perspectiva analítica en torno al escritor argentino. Su realización, el empleo de método que por momentos parece desperdigarse en distintas direcciones pero que sorprende de inmediato cuando, sin esforzarse, el lector se encuentra en el mismo camino por el que transitaba al principio, indica la madurez crítica de Ronald Christ, profesor en el Manhattan College, graduado en la Universidad de Columbia y doctorado en New York.

BEATRIZ DE NÓBILE

BERNARD AGUS: *La evolución del pensamiento judío*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.

Uno de los pensadores judíos de mayor relevancia, Hugo Bergman, aseveraba: "El pueblo judío no es rico en filósofos grandes, en una escala internacional. ¿Debemos considerar a Salomón Maimón como uno de ellos? Es muy difícil decidir en este punto". (Maimón era un fervoroso post-kantiano). Traemos a colación las autorizadas palabras de Bergman porque de ellas se desprenden automáticamente dos premisas —una categórica, otra dubitativa— respecto del judaísmo como pensamiento sistemático. Si "el pueblo judío no es rico en filósofos grandes", ello se debe a que la praxis filosófica surge, más bien, tardíamente y accidentalmente en este pueblo, como necesidad apologética y de autoesclarecimiento frente a corrientes filosóficas y teológicas al judaísmo. Por otra parte —y aquí emerge la segunda premisa, la dubitativa—, desde Filón Alejandrino hasta Hermann Cohen el hecho de que ciertos judíos hayan "hecho" filosofía no implica necesariamente, que merezcan el apelativo de "filósofos judíos".

El judaísmo no viene al mundo como un sistema de ideas especulativas,

sino como un sistema de acción, un *modus vivendi específico*. Los hebreos reciben los "Diez Mandamientos' y replican: "Actuaremos y oiremos". Vivir es actuar, realizarse en la acción, normativamente, axiológicamente. Abraham el hebreo "oye" la voz divina y actúa en función de la misma. Que la tradición posterior haya procurado explicar racionalmente cómo llegó Abraham al reconocimiento de Dios, es accesorio, exegético. El *datum primum* es el contacto existencial del hombre con lo trascendente; la consecuencia de la vida. El texto bíblico lo dice sencillamente: "Y elegirás la vida". Desde luego, el pensamiento no queda descartado. Pero es, como diría Ortega, "razón vital". El legendario Adán se topa de inmediato con el problema del saber, pero no del saber teorético, sino del "conocimiento del bien y del mal" (simbólicamente encarnado en el mítico árbol del mismo nombre, en el Paraíso). Conocer para elegir y decidir el trayecto vital. A tal punto que en el *Eclesiastés* la reflexión filosofante, alejada de la vida misma, llegará a negarse a sí mismo al decir: "El que aumenta saber, aumenta dolor".

Todas estas reflexiones se actualizan cuando enfrentamos el libro de Jacob Bernard Agus, *La evolución del pensamiento judío*. Este libro llena un enorme vacío en la bibliografía castellana sobre el mencionado tema y su aparición merece un apriorístico aplauso. Con suma perspicacia, además, el autor evita lo que podría ser un espinoso y quizá nunca superable escollo: hablar de "filosofía judía". Si, *sensu stricto*, la ligazón judaísmo-filosófica nos conduciría a oscuras aporías, el "pensamiento" como sustrato de una existencia histórica es indudable. Si la existencia histórica es movimiento y evolución, esa misma cualidad ontológica se adhiere al pensamiento que la acompaña como su sombra natural. Pero debemos dejar constancia de que estas puntualizaciones son subjetivas, nuestras. El autor mismo alega que el trueque de términos "filosofía" - "pensamiento", es meramente técnico o estilístico: "Nos hemos abstenido de emplear términos técnicos únicamente familiares a los estudiosos de la filosofía y hemos optado por titular este libro *Evolución del pensamiento judío*, más bien que filosofía o teología judía". Sería pues una cuestión puramente formal. No obstante, de inmediato, se contradice el autor: "Para hacer justicia al carácter polifacético de la tradición judaica, hemos incluido movimientos y figuras que habitualmente se omiten en una historia de la filosofía judía". Si se omiten es porque no son considerados "filosofía judía". Hay pues una motivación de fondo que hace preferir a Agus el término "pensamiento", más libre, más espontáneo y que apunta, por otra parte, a la espontaneidad creadora de un pueblo en su evolución histórico-cultural. En concreto: Si las ideas heterodoxas de Spinoza no caben en las categorías de una "filosofía judía", sí caben, en cambio, en el devenir pensante de un pueblo, con todas sus desviaciones o apostasías.

La percepción del polifacetismo del espíritu judaico es lo más acertado en la obra de Agus. Tal percepción otorga al autor una libérrima amplitud de miras que lo salva del error —tan fácil, tan frecuente— de carriles estrechamente dogmáticos. Por cierto, por más libérrimo que sea un punto de vista, se basa en ciertos esquemas tácitos que operan como *leit-motiv*. Agus no puede menos que adoptar *su* punto de vista: judaísmo equivale, para él, a "cultura religiosa", "monoteísmo"; y, consecuentemente, tratará sobre todo del pensamiento teológico o de las facetas teológicas del pensamiento. En este punto disentimos con

el autor. En nuestra opinión peca por defecto: en el pensamiento judío hay, desde luego largos y abundantes momentos teológicos; empero el mentado pensamiento no se resume ni se consume en esos momentos.

Atendamos a Agus mismo y al plan de su obra: "De ahí que nuestro análisis de la filosofía implícita en la Biblia deba comenzar por la idea de Dios. El centro siguiente de nuestra atención será el pueblo de Israel, por cuanto a través de su tragedia y destino se manifiesta el carácter de Dios en el curso real de la historia" (pág. 19). Para el judaísmo vital e histórico —acotamos nosotros— Dios nunca fue una "idea" o un problema teológico; era un dato intrínseco en la existencia *terrestre* del hombre. El Dios judaico, por así decir, es existencial y no admite, originalmente, planteamientos teoréticos-analíticos. Si alguna teología se desarrolló en el judaísmo, desde Filón y Josefo, culminando en Manimónides, era una teología negativa o agnóstica. El Salmista ya lo dijo: "El cielo es de Dios, y la tierra fue dada al hombre'. Misión del hombre es realizarse en su circunstancia terrenal; en esta circunstancia, se incluye Dios. La necesidad existencial —desde Job hasta el final de los tiempos— no es hablar *de* Dios, sino *con* Dios. Circunstancia dialógica es la del hombre, como lo demostrara terminantemente Búber. Esta es la única deficiencia que encontramos en la obra de Agus: su exceso de teologismo que no se aviene bien con el carácter auténtico e histórico del judaísmo.

Hechas estas salvedades, observemos los beneficios del libro. Bien hace el autor en dedicar casi la mitad del texto al pensamiento judaico de las Escrituras, el Talmud; esto es el pensamiento, digamos, pre-filosófico, estrictamente el de la edad antigua. En este punto la exégesis es excelente. Particularmente cuando nos transmite la visión humanística de la Biblia: "La concepción bíblica de la historia abarcaba en su perspectiva toda la humanidad, y no meramente una sola nación o una sola región geográfica. Dios concertó un pacto primero con Adán, luego con Noé, luego con Abraham, "padre de una multitud de naciones", y por último con los hijos de Israel. De modo que la Biblia trascendía el mundo mental del paganismo contemporáneo proyectando el concepto de una sola humanidad. Todos los hombres descendían de una sola familia" (pág. 23). La unidad del hombre es correlativa a la unidad de Dios. Si se nos permitiera diríamos que al monoteísmo corresponde un monohumanismo.

Particular mérito tiene la atención que Agus dedica a la escisión cristianismo-judaísmo; lo hace con objetividad y fiel a las fuentes históricas. Así dice: "Jesús no acometió la proclamación de una nueva fe, sino que subrayó la esencia profética contenida en la enseñanza del judaísmo rabínico" (101). Ideas semejantes sostiene Karl Jaspers. Se subraya ante todo el pronunciado carácter judaico de Jesús. La problemática nace cuando se atribuye o le atribuyen poderes mesiánicos-divinos. Aquí se abre el abismo. Y mucha sangre corrió por su cauce. Añade Agus: "En las tinieblas del período medieval sólo los filósofos tuvieron conciencia de la unidad de la tradición judeo-cristiana que está en la base de la diversidad del credo y el ritual" (pág. 130). En las tinieblas pasadas o en las tinieblas actuales, la luz de la razón suele titilar y hacer ver que las raíces —que no pueden ser otra cosa que profundas— son comunes. Como escribía George Simmel: "Hasta ahora la religión siempre había sobrevivido a las religiones, como el árbol a la caída periódica de sus frutos" *(El problema religioso)*.

Por debajo de férreos e implacables dogmas fluye el fecundo espíritu místico que desconoce límites y, en cambio, reconoce hermanos.

El libro de Agus trata luego de distintas corrientes de pensamiento, —racionalistas, cabalísticas, heterodoxas, revisionistas, renacentistas— que surgieron en el pueblo hebreo, y enfoca a sus máximos exponentes. El autor busca siempre el justo medio donde se concilian especificidad nacional-indivdual y humanismo general. Enfoca al pensamiento judaico en el mundo y en su relación vivencial con el mundo.

El tomo concluye historiando las ideas de mediados del siglo pasado. Nos promete otro tomo dedicado a la "época contemporánea", tan turbulenta, tan trágica y fecunda y renovadora al unísono, dentro del pueblo judío. En sus palabras: "En nuestro próximo libro que tratará del último siglo y medio de pensamiento judío, necesitaremos utilizar un lienzo más grande y una disposición más estudiada de pinceles y colores que hasta ahora" (362). Comprendemos que el esquema teologista deberá abrirse y matizarse en todas las dimensiones.

Digna es la exposición de Agus y nuestro medio intelectual sabrá valorarla adecuadamente. En materia de pensamiento nunca hay conclusiones finales, por supuesto. Una verdad quedará bien cimentada: verdad es evolución, movimiento, cambio, esencia de existencia. Verdad, consecuentemente, es vida. Profundizar en la evolución del pensamiento de un pueblo significa, más que captar ideas, aprehender su razón de ser. Dejemos la última palabra a Jacob Bernard Agus: "El judío no pretende ser el único custodio de verdades eternas, pero se ha fijado la tarea inacabable de aplicar las verdades eternas a los cambiantes problemas de la vida" (pág. 384).

JAIME BARYLKO

ALBERT MEMMI: *Retrato del colonizado*. Prólogo de Jean-Paul Sartre. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.

El 3 de noviembre de 1821, Alejandro Manzoni escribía a Claudio Fauriel, a propósito de la tragedia *Adelchi*, en la cual trabajaba desde hacía tiempo: "¿Qué podemos decir o suponer de la población autóctona en ese lapso, si ni siquiera nos ha sido legado un solo nombre latino?". Con la dominación germánica, los latinos se esfumaron, desaparecieron sin dejar huellas en documentos, nombres, inscripciones, etc., o, para decirlo con el autor del libro que tenemos entre manos, *Retrato del Colonizado de Albert Memmi*, salieron de la historia. Pero salir de la historia es amputar del tiempo su trayectoria futura, es convertirse en un instrumento en poder de alguien que hunde sus pies en la historia; en una palabra, es dejar de ser hombre. Por ello F. N. Zeuner *(The domestication of animals)* equipara este proceso con el de la domesticación, subordinación de un ser a otro que "el hombre ha aplicado a miembros de su propia especie, si bien se lo llama generalmente esclavitud o con cualquier otro nombre menos hiriente." Memmi nos dice que uno de los nombres menos hirientes puede ser el de colonización.

No nos sorprende la difusión de *El retrato del colonizado*. Creemos que tal difusión debiera ser mayor, creemos que debiera ser lectura obligatoria en todo curso de historia, ya que daría el enfoque ajustado a muchos acontecimientos y suscitaría muchos problemas. Unos pocos ejemplos: ¿habrá alguna relación entre la actitud de ciertos grupos tachados de ladinos poco escrupulosos y la opresión de que fueron objeto durante tantos siglos? ¿Acaso es resultado de la opresión o domesticación la relación que es dado entrever entre el color de la piel y las tareas realizadas? Con mucha anterioridad a las estadísticas de la UNESCO, los florentinos dividían el pueblo en dos clases: *il popolo grasso* y el que no lo era. La clasificación no tenía un mero valor simbólico, pero entre *il popolo grasso* y el que no lo era —bueno es subrayarlo— existía una diferencia no sólo económica. El privilegio colonial no es solamente económico. Cuando se ve vivir a colonizadores y colonizados, se descubre rápidamente que la humillación cotidiana del colonizado y su aplastamiento objetivo, no es solamente económico". Memmi insiste una y otra vez en esta afirmación: *"el triunfo permanente del colonizador no es solamente económico"*.

Sin énfasis, sin presuntuosos tecnicismos, en el lenguaje corriente "en el cual suele el pueblo hablar a su vecino" Memmi nos dice lo que ha visto en su tierra natal, Argel. Lo que ha visto fuera y dentro de sí, desde su condición no no poco ambigua, pues por su condición de judío participaba tanto del colonizador cuanto del colonizado", ya que "en esta *pirámide de tiranuelos,* que ha tratado de describir y que constituye el esqueleto de toda sociedad colonial, el judío se encontraba exactamente un escalón más arriba que su conciudadano musulmán. Su privilegio era irrisorio, pero bastaba para darle algo de orgullo y para hacer que esperase no ser asimilado a la masa de los colonizados musulmanes que forma la base última de la pirámide".

Albert Memmi escribió su libro antes de la independencia de Argel; pero no ha perdido actualidad. Al contrario, como nos lo dice el propio autor, "los viajes, las conversaciones, las conferencias y las lecturas me confirmaron a medida que avanzaba que lo que había descripto era la suerte de una multitud de hombres alrededor del mundo... Tras los colonizados explícitos, comenzaron a reconocerlo hombres dominados en una u otra forma". Para muchos, *El retrato* del colonizado fue el del oprimido, si bien el autor insiste en hallar entre el oprimido sin más y el colonizado diferencias si no esenciales, importantes.

Quizás lo más novedoso de esta obra es la insistencia con que Memmi subraya la anormalidad de la existencia tanto del colonizado —sobre la cual se ha insistido de siempre— como del colonizador, ya que, en definitiva, tanto el uno como el otro son dos galeotes aherrojados al monstruoso barco de la colonización, anormalidad que perdurará mientras no cese el sistema colonial. De la misma manera, la angustia de la vida frustrada que late bajo el barroco o la "bella página" preciosista y huera de la época fascista no ha desaparecido sino con la libertad, pues no es indispensable la convivencia de dos razas —colonizadores y colonizados, conquistadores y esclavizados— para que haya oprimidos y opresores: basta la falta de libertad, en cuya busca ha salido el hombre desde el momento en que vislumó la posibilidad de llegar a serlo.

RENATA DONGHI HALPERIN

SCHULTZ DE MANTOVANI, FRYDA: FERRO, BEATRIZ; PERCHANSKY DE BOSCH, LÜDIA. *Repertorio de lectura para niños y adolescentes.* Buenos Aires, Troquel, 1968.

El libro consta de tres partes: la primera, a cargo de la Sra. de Mantovani tiene cuatro capítulos: Estudio preliminar. Los cuentos fundamentales. Las fuentes populares del cuento (ciclo de la infancia) y Leyendas (ciclo de la adolescencia).

La autora pasa revista más que a definiciones, *a lo que se siente* por Literatura Infantil, enfocando los distintos puntos de vista en rápidos pantallazos. Desfilan así, a través de su memoria "como en una cámara fotográfica" lo que por literatura infantil entiende el "plano comercial", lo que los niños "han adoptado" para ellos sin estar ex-profeso destinado a ellos, "la mentira, la necedad, la hipocresía", según un autor que escribe precisamente para la infancia, los western y pistoleros enmarcados en las historietas gráficas, el triple recurso a explotar: la maravilla, el llanto, la risa. Toda esa complicidad de elementos, hábilmente enlazados o independientemente dados, conforman parte de los planos en que se mueve la Literatura Infantil, junto a los cuentos de aparecidos y leyendas de las viejas ciudades europeas, y a la palabra oral —como evadida de un ánfora oriental— transformada en narrativa y secuencia gráfica, resabio de la realidad ya presentida por el niño.

Enfrenta luego a la Literatura con la Pedagogía cuando ésta utiliza a aquélla en esclava de la escuela y no le asigna valor como literatura fermental o estimuladora.

Menciona a cuentistas y escritores que dedicaron horas a la infancia y pasan como en un caleidoscopio imágenes de escritos para niños elegidos con tanto acierto que parecen vivencias de la propia autora por la ternura con que los acuna.

Recuerda a Eduardo González Lanuza, con su libro "Suma y sigue", a Victoria Ocampo con "Memorias de Dingo" y "El perro mágico", llevado a escena hace algunos años, a Rafael Jijena Sánchez con su "Don Meñique", a Sebastián Tallón con "Las torres de Nüremberg", a María E. Walsh con "Tutú Marambá", sin olvidar duendes y títeres con su *vara mágica*: Javier Villafañe. Imposible dejar de nombra a Alicia, que no necesita agregado alguno para ser presentada y a Platero, ante quien hacemos nuestra última reverencia en este desfile para la niñez.

Considera a los "Cuentos Fundamentales" un cebo para iniciar al niño en la buena orientación literaria, precedidos por las "nursery-rhymes" y los "non-sense" o garabato. Tampoco abandona a los arquetipos y proclama junto con Henriette Psichari-Renán que "es imposible instruir, educar, si se hace abstracción del libro para niños".

Analiza en "Las fuentes populares del cuento" los cuentos clásicos, con su punto de vista particular: "que los cuentos abonados por el nombre del autor, sean contados tal cual son" y comenta las diferentes interpretaciones que según las regiones han tomado algunos cuentos, con el fondo de verdad que en cada lugar encierran.

Las leyendas y novelas de aventuras, anticipaciones científicas, son introductorias para el ciclo adolescente. Hace mención a un trabajo inédito de profesores uruguayos, fruto de una producción literaria realizada por adolescentes: poesías, cartas, diarios íntimos.

La segunda parte a cargo de Beatriz Ferro muestra un *Repertorio Internacional,* por edades: 4 a 7 años, 8 a 12 y 12 en adelante. En él se han procurado dar algunas pautas orientadoras para padres, educadores y editores. Expone a través del análisis la manera de detectar las bondades de una obra literaria dedicada a los niños y adolescentes, "para no dejarse atrapar —aconseja— por los libros fantasmas, hermosos por fuera y nulos por dentro".

En igual forma nos alerta la autora, Lydia P. de Bosch en la tercera parte: *Libros y Cuentos Hispanoamericanos,* en donde hay también una selección por edades. Ha tratado de representar lo mejor de todos los países, pues el objetivo fijado es procurar dar los lineamientos que ayuden a tener una idea acerca de la naturaleza de la obra. No obstante la actitud objetiva que aseguran asumir las autoras en la descripción, los juicios emitidos son suficientes para valorar la habilidad con que manejan los planteos y la seriedad del trabjo.

Es de lamentar la mención de material no todo al alcance del público, bien por estar agotado o porque circula fuera de la Argentina, pero la justificación expuesta: criterio selectivo, razones de tiempo y espacio y los acertados comentarios invalidan toda crítica.

El tipo de ilustración empleado, de moderna audacia, alegra el volumen.

Sin lugar a dudas, un aporte interesante para los que se preocupan por cuestiones de Literatura infanto-juvenil.

ILDA N. YUSPA

MUSICA

Estreno de Doktor Faust, de Ferruccio Busoni, en el Teatro Colón

Chaque heure consacrée à ces besognes est peut-êre une heure d'inmortalité qu'on se vole; ce temps perdu, le retrouvera-t-on? Et quand l'incessant labeur vous aura, sur le déclin de la vie, procuré quelque loisir, aura-t-on la force d'exécuter les conceptions de la jeunesse? pourra-t-on rallumer cette flamme évanouie, recompenser ce rêve, emporté dans l'oubli?

Théophile GAUTIER.

Bifurcada vida la del músico que es compositor e intérprete, desgarrado entre la obra propia y la ajena, siempre de ciudad en ciudad, tan lejos de la mesa de trabajo. Tal fue la existencia de un Mahler. Y peor la de Busoni, pues durante sus giras ni siquiera podía detenerse a ensayar con la orquesta. Un piano, un tren, y otro piano, como Sísifo de la música. Y llegó un tiempo en que desesperaba por terminar aquel *Doktor Faust* iniciado en 1913. Era en 1922, y el entonces embajador argentino en París lo había invitado a dar conciertos en Buenos Aires. "¿Pero por quién me han tomado? ¿Acaso por el organillero ambulante de *La Campanella?* —escribía Gerda, su mujer—. Déjeme terminar el *Faust* y después iremos también a Sudamérica".[1] Pero al morir en Berlín, en julio de 1924, ni había terminado *Faust* ni había viajado a Buenos Aires. Hoy, medio siglo después, *Doktor Faust* y Ferruccio Busoni han llegado juntos hasta nosotros. Porque jamás en la historia de la música un compositor y su ópera han estado tan identificados como en este caso.

En el final de la ópera, en los últimos instantes que Busoni no pudo componer, Fausto hacía ante la muerte el exorcismo de trasmitir su sangre al

1 Había conocido a Gerda en Finlandia, en 1888, se habían casado en Moscú en 1890, y el primer hijo les había nacido en Boston, al año siguiente. Había redactado el libreto de **Doktor Faust** aprovechando los días de barco al iniciar su quinto viaje a Norteamérica, en enero de 1914. Desde allí, durante otro viaje, escribía a Gerda en setiembre de 1917, que acababa de terminar la primera escena: "pero ahora debo volver la mente a otras cosas que urgen".

cadáver de su hijo no-nato: "Así yo obro en ti, y tú crearás para mí. Haz más profundo el surco que tracé, ahora y siempre hasta la eternidad. Lo que he hecho, debe ser continuado; lo que no he hecho, hazlo tú. Así comprendo en uno a todos los tiempos, y me uno a las últimas generaciones. Yo, Fausto, voluntad eterna". Y expiraba, mientras la voz del guardián nocturno (Mefistófeles) anunciaba la medianoche. Pero en el lugar donde había depositado el cadáver del niño, surgía un adolescente desnudo, llevando una rama en flor rumbo hacia la ciudad dormida. Entraba Mefistófeles, y al iluminar con su linterna el cadáver de Fausto, decía simplemente: "¿Pero qué le ha pasado a este pobre hombre?".

El pobre hombre había muerto, en 1924. Pero aquel hijo no-nato e inconcluso comenzó a vivir oscuramente (Philipp Jarnach, el discípulo devoto, se encargó de terminarlo), a partir de su estreno en Dresde, donde Fritz Busch lo dio a conocer en 1925. Era un adolescente desnudo, y también complicado y sin concesiones, "en los umbrales mismos de una nueva orientación para el melodrama" (según diría Alfred Barisel). No debe extrañarnos, pues, que no llegara a Italia hasta 1942, gracias a Fernando Previtali. Y tampoco es de extrañar que ahora, en 1969, al traerlo Previtali al Colón con mil desvelos, la mayoría del público porteño haya comprendido entre poco y nada. Porque hay obras, como *Pelléas et Mélisande,* que están condenadas "a la minoría, siempre", al decir de Juan Ramón Jiménez. Sobre todo aquellas en las que hay modernidad verdadera o que exigen del espectador un esfuerzo personal. Esta vez sucedió que muchos se arrellanaron en sus butacas y esperaron que les sirvieran en bandeja una ópera más. Por supuesto, como el espectáculo ni siquiera era vistoso, se durmieron. ¿Por qué brindarle a un tal Busoni la cuota adicional de atención reservada a un Wagner?

Pero volvamos a la obra. Para redactar el libro de este Fausto, Busoni huyó del de Goethe, pues después de Berlioz, Gounod y Boito, no quería volver sobre él "a meno di non fare cosa completamente diversa". En 1912 encontró la clave, durante su estadía en Londres: era la tragedia de Marlowe. Si no como contenido, sí como estructura teatral. Y de aquel alter-ego shakespereano tomó la visita de los estudiantes, la evocación de las figuras de la antigüedad en la corte de Parma, la fatuidad de Wagner, la aparición de Helena y el germen de la escena final. A todo esto inyectó su propia experiencia vital de lo fáustico, y también sus inquietudes estéticas experimentales que le exigían alcanzar nuevos modos de expresión en el Arte Lírico. Alguna vez había dicho que "la ópera tiene que posesionarse de lo sobrenatural y de lo no-natural, y crear de tal modo *un mundo aparente* que refleje la vida en un espejo mágico". Y este *Doktor Faust* podía convertirse en la síntesis unificadora de sus certezas recientes y sus pánicos remotos.

Después fueron años de papel pautado, llenos de esa música "aristocrática y reservada, es decir, una nobilísima reacción", tal como la postulaba en su

Esbozo para una nueva Estética de la Música, publicado en 1907. Y fueron también, tal como señala Previtali, "extraordinarias búsquedas técnicas realizadas por él para crear su misterioso reino sonoro, independiente en absoluto de todo sistema y de toda escuela, como también de las modas de las distintas épocas".

Sorprendente lozanía la de Busoni. Música aún experimental y joven a cuarenta años de su muerte. Y además, personalísima. Inútil buscar influencias. No se parece a nadie. Pero tampoco influyó en su posteridad, pues su obra se difundió muy poco hasta hoy. Ahí queda, aislada, como rico filón por explorarse. Él se había planteado así el enigma del arte contemporáneo: "No vale abatir lo viejo que aun existe, sino buscar algo nuevo que pueda existir. Es necesario un nuevo arte clásico, bello, bien construído, duradero, simple y eficaz". De esto se desprende que su Doktor Faust no sea un meollo vetusto confitado en disonancias y envuelto en poses. Y si son muchas sus novedades armónicas (y si esas sonoridades son irreales e inmateriales) todo en la obra etá al servicio de una nueva concepción del teatro lírico.

Porque también sus personajes son irreales e inmateriales. Hasta nos atreveríamos a afirmar que no son más que figuras fantasmagóricas en torno a uno solo: el artista creador (Faust-Ferruccio Busoni), enfrentado en su inmortalidad (su obra) y acuciado por ese Mefistófeles que no es otro que la concreción de su pensamiento temporal. Un personaje único, que desarrolla la ópera "ad intra", con su imaginación por escenario. Una indagatoria acerca del ser humano en su repliegue más íntimo, nunca intentada hasta entonces sobre un escenario lírico (El ejemplo más cercano, "Erwartung" de Schönberg, es escenificación psicoanalítica pero no auto-analítica, como en este caso). Así resultan protagonistas el compositor y su obra como entidad autónoma, a medida que ésta se va desarrollando, casi en el límite de las posibilidades de su creador. De ahí que diste mucho de ser una obra maestra o acabada. Es imperfecta, está a punto de desmoronarse en cada momento. Porque a cada compás Busoni la va haciendo nacer trabajosamente de la nada. La ópera es, en sí, el verdadero Fausto vivido por dentro. Tal es, en suma, su modernidad. Le falta agilidad y síntesis, ya que Busoni no pudo contemplarla concluída. Pero esto no obsta para que *Doktor Faust* sea no sólo una ópera, sino también una experiencia fascinante.

JOSÉ LUIS SÁENZ

ALGUNOS DATOS SOBRE LA ÚLTIMA POESÍA ARGENTINA

Planteamiento

En los análisis que siguen sobre una selección de diez libros de poesía, no se hace una disquisición de méritos sino de intenciones, que una cosa no lleva siempre aparejada la otra, y, a veces, las intenciones son mejores. El logro, los resultados ¿diremos totales? de estos poetas, es lo importante, puesto que el contexto —si bien refleja distintas individualidades— contiene una misma actitud que es la poética.

En este breve estudio que a continuación se presenta, no se quiere llegar a descubrir la poesía ni los poetas allí seleccionados. Entendámonos. Es mucho más simple: se iluminan las intenciones de algunos nombres de poetas que, en algunos libros recientes que no excluyen a otros, de modos más o menos consecuentes con ciertas formas poéticas y actitudes, tratan de alcanzar una realidad total, poética.

La intención de un Aguirre, por ejemplo, o la de un Urondo o la de Pizarnik, no son idénticas ni pretenden serlo, pero demuestran esa apariencia común que es la de querer obtener un medio idóneo para expresar una idea, una sugerencia, una necesidad. No siempre el fin es el mismo, de ahí los gustos. Pero ¿qué es el gusto sino el desarrollo incesante de una práctica extraordinaria? Cuando el cúlto de lo extraordinario se convierte en producción cotidiana, seriada, entonces se desarrolla lo ordinario.

Estos trabajos se han moldeado en la conversación, la discusión y la prédica o búsqueda de virtudes o de intentos de virtudes que en el trabajo total se organicen y cobren sentido. Esta labor es la de un grupo no "técnico", o sea no limitado o encasillado, reunido en la tarea común de señalar la poesía donde existe y promover la repregunta constante sobre todo lo que concierne a ella, que es otra forma de hacer poesía.

El primer trabajo recurre al elemento estético, formal, al gusto. Estos poetas, seleccionados no al azar pero sin ninguna rigurosidad de criterio antológico o de "historia de la poesía argentina" o cálculo premeditado alguno, disienten muchas veces en sus formas y se alejan muchas otras en cuanto a sus *Weltanschauungen*. No están agrupados con ningún criterio y eso es lo que les otorga validez. Y el quietismo concentrado de un Gorbea convive con el vitalismo de la Futoransky, y la realidad construida de un Bayley se diluye ante las imágenes casi mágicas de un Bustos, pero en todos, sus palabras juegan un poco el caos y el orden que integra la palabra total, impronunciada, La Poesía.

La ubicación cultural de los poetas y sus poemas en el segundo análisis, es la

realidad práctica para componer los elementos críticos y darles su ubicación final. Pueden coexistir independientemente quizá, pero el contorno panorámico da a su intención el verdadero lugar convirtiéndola en actual.

Se trata de crear la imagen del hombre-poeta en su mundo-poesía, como la trayectoria que define, crece y da cuerpo a su intención. Este mundo que realiza el poema es el mismo que participa y coexiste en sus autores, como confrontación y búsqueda. Esta ubicación es un tanto la historia de esa búsqueda.

Y por último la crítica. La recopilación de la crítica. La acumulación de los datos, técnicos o no, sobre esas obras y esas trayectorias. La circunstancia, el valor, el concepto, la comparación que completa la visión del intento hecho poesía. El clima, la vivencia del clima, la anulación o destrucción de los elementos incorporados, el factor azar, o la indiferencia, desplegados como otros índices de valoración.

No hay una explicación racional que demuestre el poema. Así, sin hablar de la "poesía argentina" con mayúsculas, ésta juega el papel del poema convertido en teorema. Por eso se escribe y se publica. No es necesario reducir las consecuencias a un tratado teórico ni explicar con rigor científico sus motivaciones. Reunamos a diez poetas, hablemos de sus poemas, y allí tendremos el origen de lo extraordinario.

Lo que sigue es el ejemplo.

RAÚL VERA OCAMPO

Lenguajes y técnicas

Olores, jardines, damas impalpables, noches de luto y músicas, usa Alejandra Pizarnik para contarnos su autobiografía poética, la historia de una Alicia perversa y sabia en un temido país de las Maravillas. En ese orden de cosas mágicas que giran por encima del vacío, cada poema suyo tiene un ajuste de precisión casi maníaca; cada palabra es otra vuelta de tuerca para darnos un micromundo clausurado y asfixiante. Y el lenguaje adquiere un valor insólito, fundamental, tan decisivo que se termina por descubrir hasta qué extremos Alejandra Pizarnik reduce la vida a literatura. Aquí reside, a nuestro entender, la limitación de su poesía, en ese ostensible ensimismamiento que no es otra cosa que ausencia de sentido trascendente. "He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz". Falta de luz capaz de disgustar o seducir pero que no tolera la indiferencia. Y siempre asombra por su capacidad de expresión.

Hay mucho de voluntario exorcismo en su libro. Es la liturgia liberadora, que va sin demasiada urgencia del caos a la luz, que casi siempre prefiere la confusión porque ella es "tu solo privilegio". Y sobre esta pugna construye Pizarnik su obra. Con enunciados paradojales, repitiendo palabras, sentidos y ritmos crea una tensión anormal del lenguaje y con ella una manera de revestir de extrañeza las cosas que suenan a familiares. "Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro". Las aliteraciones, los juegos de palabras (cosa-boca-cosida) la llevan también a cierta desagradable aridez. Pero otras veces alcanza, con menos trabas, una seducción hecha de inteligencia. O de

pronto, en los versos que dan título al libro, esboza la "acción sagrada" que pretende toda verdadera poesía. Es allí donde confiesa: "Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque".

Tan distante como ese bosque de Alejandra Pizarnik es la torre de marfil desde la cual Gorbea recoge la "imagen del ojo casi exilado, bajo la luz de lo que está pasando". La poesía es para ambos un arte de anacoretas: introspección sin concesiones en *Extracción de la piedra de locura,* de Pizarnik; gesto de apartamiento, cuasi-exilio en *El arte único,* de Gorbea. Pero ese distanciamiento emocional y físico de Gorbea no se propone solamente la indagación personal. En ese sentido su mundo poético es más abierto, más generoso. Busca desentrañar el mensaje, el significado último de los pequeños universos, de las más olvidadas células vitales, para establecer relaciones (hombre interior-hombre exterior; hombre-paisaje; árbol-pájaro; fruto-nube) y conquistar así un conocimiento que dé sentido a su canto y lo vincule con la creación circundante. Pretende, en fin, que el arte explore "cómo puede existir el hombre en sus fragmentos". Y esos fragmentos no son sólo los corporales sino otros más sutiles que plantean de nuevo la significación de los fenómenos.

Con un tema como el del poema "La araña", aparentemente "inofensivo", se trenzan vínculos muy curiosos. Veamos. "Orden del merodeo, migraciones de quien con pudor incompartible anuncia el pacto de sus redes. / Y allí recomienzan ascos y ardores que hacen aún más complejo el aire donde tu sombra se detalla, y que una razón herida expande sin violencias". Excepto en el título y en la palabra "redes" no hay otra referencia concreta al insecto. Su laboriosidad, sus movimientos apenas se insinúan. Lo que gravita en el poema es la visión humana y las resonancias interiores: el "pudor incompartible", "el aire donde tu sombra se detalla", la "razón herida". Con un idioma seco, decantado, exacto, Gorbea ilumina un hecho común (aunque maravilloso) y lo convierte en una experiencia personal que enseña una veta minúscula de sensibilidad.

Tarea de entomólogo, obra de microscopio y paciencia, su poesía es sobre todo un triunfo del talento selector, de la vibración anímica más controlada.

Con otras miras y otras preocupaciones el libro de Edgar Bayley es de los que renuevan la frecuente pregunta —y acaso sea ése su mayor mérito— de hasta qué punto la búsqueda de un lenguaje personal y la experimentación para lograrlo puede dar, por ese solo hecho, un resultado poético. *El día* no ofrece, sin duda, una respuesta plenamente satisfactoria. En todo caso se limita a ilustrarla; a veces con artificio, otras con reconfortante convicción.

En el breve poema "Vacaciones", por ejemplo, la frase coloquial, las expresiones inconclusas, los sentidos, están dispuestos anormalmente, al servicio de una imagen que aquí es la de unas vacaciones juveniles. Pero semejante despliegue de anarquía verbal parece excesivo para tan trivial producto. No es éste, por fortuna, el tono único de *El día.* Otra de las formas que coexisten en el libro es la del relato de exposición lógica, pero que describe una situación absurda o extremadamente ambigua. Un buen ejemplo —y un buen poema— es "Los escalones". Estructu-

rado como el comienzo de un cuento, el tema y la presencia de una escalera ayudan, con su movimiento, al ritmo progresivo de la composición. A esto se añaden su poder evocativo y la nostalgia que culmina y se cierra con la última frase. Los tiempos verbales (presente y pretérito) asocian dos momentos de una sola vivencia y acercan o alejan una acción que nunca se determina plenamente. El nombre de un protagonista y el de una calle hacen aún más enigmático el contenido, desvirtuando desde el comienzo esas supuestas precisiones y acentuando hábilmente la oposición temporal.

Quien compare estos dos poemas que señalamos, advertirá —creemos— los peligros y los logros de este libro. Y hasta dónde los ejercicios de Bayley denuncian su ligera sonoridad y añoran la mano de un poeta más vigoroso.

Esa añoranza persiste leyendo *El asaltante veraniego,* de Francisco Madariaga. Este "asaltante veraniego que viaja vestido de pana levemente mortuoria", sabe, aunque no siempre lo consiga, cómo lograr un clima de mágica distorsión. El apego exterior al orden lógico de la frase es sólo el cañamazo necesario para que los sustantivos y, ocasionalmente, una precisa adjetivación, creen la imagen deseada. Así palabras como selva, bananas, cocotero, ríos, monos, fuego, viajeros y pantano, nos transportan a una atmósfera donde el calor tropical magnifica la naturaleza (y el lenguaje del poeta) y sólo se detiene ante la madurez extrema, el comienzo de toda corrupción. Tales "excesos" lo llevan, de pronto, a la vacua retórica de estos versos: "Un lobo transporta un pedazo de amor muerto, / lleva en uno de sus ojos acostada también a la amada. / ¿Será porque cuando es tarde ella se pudre también en lo estático? / ¿o porque el viaje es tiernamente bello en los ojos del lobo?" Otras veces, en cambio, consigue momentos de poderosa sugestión. "El tren se encierra en el borde de los esteros nocturnos. / Su polvo ciudadano tiene miedo a la gran humedad de la tierra, / al aire cálidamente eléctrico, / a los cisnes del negro vapor nocturno de la herida del mundo". En esos momentos el equilibrio nace de las tensiones entre palabras "suaves" como polvo, aire, y cisnes y esa amenaza que se insinúa al atribuir miedo al polvo, electricidad al aire y convertir a los cisnes en corporizaciones del negro vapor nocturno.

Poesía donde cierto escepticismo estetizante pretende reemplazar a una metafísica, Madariaga se reparte entre el goce condicionado de la naturaleza y las reflexiones sobre ese multiplicado esplendor y su destino de artista, sin olvidar los matices irónicos o el humor despectivo de "Los poetas oficiales", tal vez lo más logrado del libro. Vacilante y audaz, tentado por lo decorativo, cae algunas veces en las "trampas" surrealistas (versos intercambiables, atrevidas metáforas nada funcionales) y otras aprovecha todas sus posibilidades para transmitirnos una percepción aguda del mundo.

La naturaleza, los elementos del paisaje aparecen en *Sombra del tigre* de Pichón Riviere despojados de la agresividad que les proyecta Madariaga. Ahora los vemos como los compañeros activos de la experiencia humana. Una experiencia donde el sueño, el olvido y la memoria propician un conocimiento más sutil —y tal vez más profundo— de la realidad. "La flor de junio arqueada por el leve viento. / No sueñes todavía. / El agua refleja un sol amarillo, inmóvil".

Poesía de carácter fragmentario, in-

ductiva, elude toda disonancia y se apoya en palabras tradicionalmente poéticas. Las referencias al mundo exterior, ya sean personajes o localizaciones geográficas, no hacen más que intensificar el tono introspectivo de los versos. "Para que no olvidemos que estamos soñando", Pichon Riviere combina la coherencia del pensamiento con las asociaciones más libres y lo hace con comunicativa espontaneidad, con frescura y sobre todo provisto de insólita delicadeza. Sus "Pájaros de una rama azulada" atestigua espléndidamente esta rara cualidad. Y a tales virtudes agrega una musicalidad innata capaz de sugerirnos una respuesta favorable para este breve poema suyo que es una exclamación, una pregunta y una meta. "Cómo lograr un canto / donde las palabras y las imágenes / se sucedan como las estaciones".

A la luz de esa búsqueda qué bien se entienden los versos donde Raúl Gustavo Aguirre habla de los jóvenes poetas: "su privilegio es la esperanza"; "su vivero es el mundo". Pero el autor de *La piedra movediza* discurre por ámbitos distintos. En este grupo de diez artistas él es quien nos recuerda más explícitamente que los deberes de la convivencia desgastan y la poesía también puede ser un amable, melancólico refugio. Esa humildad conmueve y acaso logra la gustosa complicidad del lector. Porque "después de todo no quería más que entretenerme dibujando / palabras", aunque esas palabras busquen "vastas, débiles e insondables auroras a las que tratamos de preservar de las miserias del siglo interponiendo el corazón". Su romántico escepticismo desdeña el grito o la denuncia. Suele preferir la ironía. Y a la complicación idiomática de otros poetas opone su elaborada sencillez, aun a riesgo de caer en el simplismo o en el lugar común. Algunas veces su tono menor encuentra en esa misma simplicidad el mejor aliado y entonces se olvidan las desigualdades de este libro, los ecos de Char y de Prévert, los poemas donde curiosamente adivinamos a Donne y Amado Nervo; entonces se descansa de tanto experimento de laboratorio, de tanta ornada confusión. Y pacíficamente disfrutamos de ese otro rostro válido de la poesía.

Otra clase de serenidad y ponderación es la que hallamos en el libro de Silvetti Paz. Es inútil buscar en sus *Ensayos elegíacos* sorpresas formales, imágenes restallantes o cualquier suerte de peligrosa pirotecnia. "El camino hacia adentro es el camino hacia la música", dice el poeta, y de ese lúcido esfuerzo del que "en sí penetra y se aventura" nacen estos versos. Por ellos alcanzamos —junto con el autor— un mundo interior asediado por sentimientos de caducidad y de duda, en el cual la "comprobación" sensible no es más que el método inevitable para la indagación ontológica. De ahí que Silvetti Paz eluda los desbordes imaginativos para concentrarse en el desarrollo exacto del poema con un rigor donde las palabras recobran su claridad primitiva y las imágenes tienden al hallazgo y la síntesis de una verdad profunda. De ahí también el valor que adquiere el verbo en su poesía. "Quien sobre el borde de una fuente / peligrosamente se inclina; / quien al abismo de la fuente / a riesgo de su vida descienda, / ya no retorna: ..." Así comienza "Itinerario", y a lo largo del poema es fácil advertir ese predominio verbal que suple, con severidad clásica, la ausencia de adjetivos. Las acciones y el nombre de las cosas le bastan a Silvetti Paz para recrear un clima de intenso recogimien-

to, para transmitir una apetencia que se nutre de imágenes circundantes y de experiencias en su deseo de aprehender una elusiva y más alta realidad. Muchos de los poemas de este libro lo demuestran, especialmente las Elegías dedicadas a su madre, y en ninguno de ellos se encontrará un desmayo que no esté de alguna manera controlado. Los peligros de la retórica casi siempre los conjura con la precisión del concepto y al verso del poeta-filósofo se opone, equilibrándolo, la musicalidad de los demás.

Bien lejos de ese minucioso equilibrio, Miguel Angel Bustos despliega los oropeles propios de una naturaleza colorida y pródiga en efusiones. Mientras Silvetti Paz procede como un monje obstinado en su persecución de las verdades esenciales, Bustos desata su barroquismo para alcanzar el Paraíso Perdido. Y esa diferenciación se da, como es natural, en el lenguaje. Aquí, en *Visión de los hijos del mal,* ese lenguaje tiene una expansiva libertad, es génesis constante, aunque no siempre logre la categoría especial de los "Ensayos elegíacos": ser vida estéticamente liberada en la manifestación poética. Pero es que Bustos no escribe, como Silvetti Paz, versos definitivamente cincelados. "En la cruz del idioma espera la lanza que hiera su costado visionario". Y mientras llega esa visión se entretiene con decorativos tremendismos, paradojas con sabor a greguería o preguntas de dudoso mérito. Sin embargo, estas caídas son episodios menores que no vulneran los hallazgos del libro.

Veamos brevemente algunas de las características de su técnica. Lo primero que se advierte es la casi total ausencia de signos de puntuación en la mayoría de los versículos. Bustos consigue así una significación que, confundiendo, enriquece el concepto con ecos que van más allá de la lógica y que establece misteriosas correspondencias. Otra de las características de esta poesía es su atenuado fragmentarismo. En muchos poemas se advierte un ritmo entrecortado aunque los versos no sean intercambiables. Faltan, obviamente, las palabras-eslabones, que aunque ayudarían a una fácil intelección ahuyentarían también todo misterio. Y es precisamente ese mundo misterioso que crea Miguel Angel Bustos el que conviene a su intención metafísica.

La poesía no pierde en el libro de Luisa Futoransky su poder de aprehender, por medio de antenas misteriosas, los acontecimientos que se traman en el trasfondo del espíritu. Sostenida por las relaciones que la lógica distingue entre las cosas, no deja por ello de sentirlas según su esencia y las analogías espirituales que se revelan a la imaginación. "Los profetas de la ira hablan por mi lengua", nos dice y poco después aclara que si habla es porque en esta Babel urbana "todos hemos olvidado la clave de los misterios". Para redescubrir esa clave fue escrito este libro, con toda la rica confusión de la noche que indaga, noche que es la del alma misma.

El poeta emprende su aventura con una enorme, desordenada vitalidad, construyendo sus poemas a partir de estímulos exteriores, y apuntando hacia lo trascendente, aunque sin perder nunca de vista la carnadura terrestre. Concebidos a menudo con un criterio de arquitectura sinfónica, sus versos tienen un énfasis conversacional y una estructura ortodoxa de "poema relato" que se cierra, de golpe, con un verso detonante y más significativo o con una síntesis reveladora. Su actitud, abierta a todas las cosas y a todas las palabras,

cae, a veces, en lo innecesario o lo puramente enumerativo. O llevada por su propia exuberancia descuida en una frase la unidad del poema y, de alguna manera, malogra algo que prometía mejor destino. Tal vez porque el mundo de su *Babel Babel* es un generoso banquete donde todo cabe, expresado con la magia unificadora del lenguaje. Las palabras violentas, los contrastes brutales, la piedad o el sarcasmo no son, en suma, más que la expresión de un profundo amor por la vida y una forma de comunicación bellamente concebida.

Menos contundente que Luisa Futoransky y sin sus grandilocuencias apocalípticas, Francisco Urondo maneja con parecida libertad elementos que proceden de diversos estados del alma y de distintos momentos; busca romper el armazón que ciñe al hombre, fomentar la rebeldía contra las evidencias nutriéndose de la más concreta (y superficial) experiencia argentina, de sus tradiciones más comunes. En su libro todo se modula con diversidad hacia un objetivo coherente: comprometerse con la circunstancia del país y su relación con el mundo, o por lo menos con una interpretación de esa realidad. Para ello Urondo recurre —con variable suerte— al relato, la nostalgia, el patetismo, la ironía y el estilo coloquial. Fascinado por la inmediatez, conjuga así un estilo polifónico más tributario de la sociología en su intención ejemplarizadora que de una verdadera poesía, y se despeña muchas veces, tras el ritmo nervioso y vivaz de sus versos, en la pura acumulación y el infructuoso color local.

La estructura de cada una de las siete partes de su largo poema es bien clara. Tomemos, por ejemplo, la segunda. Después de una primera estrofa que oficia de introito, sigue una referencia a la guerra española y a la Segunda Guerra Mundial. El hilo empieza a desenvolverse en la tercera estrofa: "Nos alejábamos de la infancia; la leche tibia de antes, se había cortado/para siempre y ahora sólo/quedaba el sabor de las lágrimas...", y en la quinta estrofa continúan las reflexiones en el mismo tono, apenas sazonado por algunas imágenes que parecen destinadas a salvar esos versos de su irremediable condición prosaica. Pero, sorpresivamente, en mitad de las largas parrafadas aparece un poema, un hermoso poema casi escondido. "Soy un hombre descompuesto, *estoy/maravillado* de vergüenza/y de miedo; paralizado como una reciente adolescencia; epígono, incapaz/de saltar, de sacudirme/el polvo de otros abolengos, ir tirando / mis pequeños trofeos, *mi vara/de mandarín,* la misma vara/prístina, argentina: de qué manera/soy argentino, hasta qué muerte, con qué gusto, con qué/desprecio. Es difícil/tolerar las señas particulares. Mejor/ocultábamos todo cuidadosamente, con/siniestro cariño; no contándole/a nadie que uno no ha sabido volar". Naturalmente, es aquí donde habla el poeta y no cuando "traduce" sus ideas al lenguaje de la poesía. Y estos breves poemas ocultos en *Adolecer* son otras tantas sorpresas que señalan el verdadero camino y las posibilidades reales de Urondo. No bastan ¡—quién lo duda!— la urgencia más apasionada o el simple testimonio para hacer poesía, y aunque se pueda sentir una adhesión cordial por lo que estos versos expresan, no se dejará de pensar cuánto conviene al poeta decir menos para significar más.

JUAN GARCÍA GAYO

El contorno cultural

En 1952 dijo el crítico y poeta argentino Aldo Pellegrini: "La poesía por su íntima vinculación con lo estrictamente humano, se encuentra en el extremo opuesto de lo que se ha dado en llamar literatura, es decir de todo juego verbal intrascendente y decorativo, de todo acto de simulación de estado de ánimo, de toda intención friamente descriptiva. Con un discreto aparato retórico el literato puede realizar una obra aceptable que no deje de ser un juego y que no diga absolutamente nada". Entiendo que sería casi una redundancia explicar de qué modo estas palabras tienen aún plena vigencia y no creo que sea una herejía afirmar que en la Argentina el quehacer poético fue, en su mayor parte, un juego intrascendente que muy poco tiene que ver con la responsabilidad que exige ser poeta, responsabilidad que abarca —íntimamente unidos— nuestra circunstancia personal, el mundo que nos rodea y el material elegido para expresarnos, es decir el lenguaje.

La selección de obras y autores propuestos es bien amplia. Edgar Bayley nace en 1919, Pichon Riviére en 1944. Hay aquí personalidades consagradas, semiconsagradas y desconocidas.

En un primer intento de abarcar el conjunto —intento convencional sin duda, dada la existencia de muchos poetas anteriores que influyen decisivamente en la generación del 40, Banchs, Borges, Fernández Moreno, Molinari, Girondo, pongo por caso— comenzaremos retrotrayéndonos a 1944 cuando Gyula Kósice nos da por primera vez —en la revista "Arturo"— una definición del invencionismo: "Arturo dice la afirmación de la imagen pura sin ningún determinismo ni justificación. Si se suprimen las distancias el arte será solamente tensión y la imagen pura vibración estética". Dentro del panorama generacional de la época, adicta en general a un neoromanticismo estancado e indiferente a la realidad, esta afirmación implicaba en el orden estético un cambio radical cuyas proyecciones analiza Edgar Bayley: "En las épocas críticas, que es cuando se han producido las grandes revoluciones estéticas, en el momento en que el artista experimenta con mayor fuerza un sentimiento de diferencia con respecto del medio en transformación, lo más importante para él es esa realidad distinta que advierte en sí mismo, de ahí que se dedique a expresar esa realidad que le proporciona lo que, desde el punto de vista del arte, es lo único que interesa: una imagen nueva". Dentro de esta línea excesivamente dogmática y esteticista en sus formulaciones teóricas, surgen las principales expresiones de una poesía más exigente y liberada de prejuicios que, años más tarde y con el aporte de otras corrientes, cuajarán en la revista "poesía buenos aires" fundada por Raúl Gustavo Aguirre, constituyendo así el núcleo generador del desenvolvimiento de gran parte de la poesía argentina. Es a partir de "poesía buenos aires" que podemos hablar sin retaceos de una auténtica búsqueda y una clara necesidad de designar la realidad —tanto externa como interna— en toda su complejidad. Considero que todos los poetas aquí tratados tienen directa o

indirectamente que ver con ese bautismo.

Edgar Bayley afirmaba en 1945 "ahora no se trata de embellecer el mundo en la obra de arte o en la imaginación, o de afearlo o simplemente de copiarlo. Es preciso inventar nuevas realidades. Reconstruir el mundo". Era la época de la euforia invencionista que el autor de *El día* regentaba. Mucho podría hablarse de esta concepción que marcara fuertemente a un amplio sector de la generación del 40 y que se caracterizara por sus enfáticas afirmaciones en un intento de superar la decadencia de los "ismos" (dadaísmo, surrealismo, creacionismo, ultraísmo) en una nueva síntesis: la imagen invención. Lo cierto es que el tiempo ha pasado y muy lejos estamos felizmente de aquellas nomenclaturas. El último libro de Edgar Bayley lo muestra claramente. *El día* parecería interesado en demostrarnos que cree en la abolición de los géneros o, al menos, que "lo poético" está muy lejos de ser algo determinado. El mundo que refleja es el mundo de alguien que se despide y en ese adiós encuentra sus mejores poemas. Acumulativo, crítico, conversacional, humorístico, irónico e incluso deliberadamente antipoético Bayley se mantiene sin embargo en la periferia de las cosas y de las propias emociones. En sus amagos estructurales y en sus paisajes fuera de foco, encontramos elementos para situarlo en esa movilidad que caracteriza la última poesía.

Raúl Gustavo Aguirre, hablando de su generación, nos dice que el momento culminante para ella —la del 50— se hace patente cuando "a la sola necesidad de innovación y ruptura que fue su preocupación inicial, sucede la de integrar en ella la esencia inmemorial de la poesía. Lenguaje y existencia, invención y vivencia, construcción y expresión son las contradicciones en que se mueve —con sed unificadora— el espíritu de estos poetas". Ese momento culminante fue sin duda el de aparición de la antedicha revista "poesía buenos aires", que durante siete años —1950/57— aglutinó a la mayor parte de estos poetas. Aguirre, teorizador también del invencionismo, no se amolda en general a ese esquema. Si es posible deslindar tajantemente las tendencias de ese momento en corrientes que llevan hacia la vida —surrealismo— o hacia el arte puro —invencionismo—, habría que situar la obra de Aguirre en esa zona que Fernández Moreno llama "ecuatorial" y cuyo punto de partida es principalmente la influencia de Rilke, el Neruda de *Residencia en la tierra* y aún Juan Ramón Jiménez. Tendencia neorromántica, en suma, que prefigura esa toma de conciencia que caracteriza el desarrollo posterior de nuestra poesía hacia una zona existencial donde las expresiones de vanguardia se ceñirán a la realidad, considerando al hombre como un todo. *La piedra movediza* reitera esas necesidades cotidianas que se saben dramáticas. Lo lírico y aún lo elegíaco, unido a una autocrítica sin complacencias, dan el tono a este libro oscilante entre lo milagroso que se presiente en la vida, pero que inevitablemente se escurre entre los dedos.

El asaltante veraniego de Francisco Madariaga repite lo sabido acerca de su obra. Libro este perfectamente integrado a un proceso en cierto modo mellado por la ortodoxia de sus postulados surrealistas, están aquí presentes todos los elementos de una visión que en el año 1952 irrumpe denodadamente en nuestra literatura —es el tercer avance del surrealismo— a través de

"A Partir de Cero", revista acaudillada por Enrique Molina y a cuyo comité de redacción pertenece Madariaga. Lo curioso y por momentos admirable en este poeta del ala neorromántica de la generación del 50, es la imperturbable confianza en sus módulos expresivos que tan pocas variantes patentiza en el curso de casi veinte años, pero que de todas formas hinca sus garras en la realidad e influye en el desarrollo poético subsiguiente. Es así que con los esfuerzos de "A Partir de Cero" entran en la poesía argentina restos depurados pero aún violentos del viejo surrealismo preconizado por Breton y sus acólitos. Francisco Madariaga, junto con Enrique Molina y Aldo Pellegrini, son seguramente quienes logran con más fuerza recrear los postulados herméticos y suntuosos de la escuela, insuflando en nuestras letras una corriente vitalista donde la ironía y el sentido del humor escandaloso fueron las armas predilectas para enfrentar la realidad. El asaltante veraniego es, en este sentido, un muestrario elocuente de lo que ha significado en nuestra poesía ese mundo que Apollinaire bautizara y de cuyas entrañas nace la música bella y desesperada de Rimbaud.

Adolecer, de Francisco Urondo, —probablemente el representante más inquieto de su generación, la del 50— se inscribe en el medio argentino con todas las características para ser considerado un aporte polémico rico en posibilidades. Dentro de su generación, Urondo, junto con otros poetas que más tarde se nuclearon en la revista "Zona", representa un punto intermedio entre las tendencias en pugna. Ni cerebralismo, ni invencionismo, ni surrealismo. Tal vez un poco de todo eso —lo que de por sí implica una actitud más madura—, pero principalmente una conducta poética fuertemente vinculada al acontecimiento social en todas sus manifestaciones. *Adolecer* no es ajeno a esta voluntad de hacer poesía con la historia tangible y dolorosa de la Argentina, cuyo antecedente más ilustre sería nada menos que el *Martín Fierro,* de Hernández. Pero hay elementos en *Adolecer* que lo desvinculan de una corriente que podríamos llamar popular (Jaun Gelman o Tejada Gómez). Urondo no hace demasiadas concesiones al sencillismo o a la emoción. Se ubica en la frontera donde la poesía corre peligro de desaparecer y encara un largo monólogo donde todo lo personal es enfocado dentro de un proceso íntimamente ligado a una serie de frustraciones sociales. Prosa o poesía, narratividad o ensayo, *Adolecer* descoloca al género utilizando todos los recursos de un oficio que Urondo conoce perfectamente. Ni fácil ni difícil, esta poesía —que apela constantemente a lo discursivo— engarza en una corriente más amplia en la que se destacan poetas como Enrique Lihn y en la que es posible rastrear el influjo saludable de Nicanor Parra. Las posibilidades y los logros de este libro prefiguran indiscutiblemente un cambio, una manera más de aprehender la realidad, de hacerla conciente a través del poema.

El caso de Luisa Futoransky —nacida en 1937— merece señalarse en este conjunto por su apertura también a una nueva actitud que, de algún modo, la desvincula del resto y la sitúa dentro de una corriente en formación que, aunque diversificada, es bastante tangible. Imaginación, insolencia, cántico, tono profético, son algunos de los principales elementos con los cuales se pretende conocer y conquistar la multiplicidad de lo que se vive, sin sometimiento a compromisos esquemáticos y

acentuando la denuncia implacable de casi todo, porque casi todo se presiente caduco. La velocidad de nuestro tiempo no se vive entonces como carencia, sino como posibilidad de un cambio. *Babel Babel* no está muy lejos de todo esto. Instintivamente adherido a las tendencias que promueven una religiosidad diferente y comprometida, planean sobre este libro los fervores de un Merton y de un Ginsberg, los arrebatos líricos de Dylan Thomas, o las voces de Michaux, Perse y Ezra Pound. Todo ha sido puesto aquí a disposición de una contemporaneidad que inventa en el centro de la contaminación y el derrumbe, nuevos caminos para amarse. Con este nuevo libro Luisa Futoransky se instala cómodamente dentro de las corrientes anárquicas pero vigorosas de nuestro tiempo. Esto es su novedad y su riesgo.

La trayectoria de Alejandra Pizarnik comienza precozmente en 1957, cuando publica sus primeros poemas en "poesía buenos aires' y participa activamente en la formación de esa corriente existencial que luego la madurez de las vanguardias posibilita. Se aprehenden entonces las voces más genuinas de la Europa de post guerra. Poetas como Desnos, Prevert, Soupault, Artaud, Cendrars, Aragon, René Char, etc., son asimilados esta vez sin servidumbre. Es dentro de esta concepción unificadora de lo humano —compartida por casi todos los poetas de la generación del 50 y del 60— donde se inscriben los primeros poemas de la autora de *Extracción de la piedra de locura*. En 1960 Alejandra Pizarnik viaja a Francia y la participación activa durante cuatro años en la vida literaria parisiense, inicia un cambio que la aparta en cierto modo del proceso poético argentino cada vez más sumergido en la realidad. El itinerario de este poeta sigue, por lo tanto, un camino en cierto modo inverso al de su generación. Es dentro de esta perspectiva donde conviene observar su último libro, pues lo determinante es la existencia en un sentido que, a partir de lo visceral, procede a desgarrar y amalgamar los demás niveles en una tentativa de hacer conciente las más recónditas voces del ser. Poesía de énfasis místico y arma de conocimiento personal blandida hasta el límite, estos poemas no admiten en sus círculos la mínima asistencia de la realidad concreta o siquiera geográfica. Más allá de cualquier interpretación, este libro se propone corroborar lo que en 1963 afirmara su autora: "a semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad".

Federico Gorbea nace en 1934. Su libro *El arte único* se aparta apenas de su anterior *Doble Vista,* que data de 1966. Salvo la subliminal aparición de Saint John Perse —que determina muchos trabajos— no es fácil detectar influencias. En realidad constituye este libro un hecho bastante insólito. En su primera obra *Para sostener una esperanza,* era simple rastrear algunas preferencias: Vallejo, Cernuda, Neruda por ejemplo, que fueron también los poetas que alentaban la revista "Juego Rabioso" que fundara junto con los poetas J. Sicardi y Horacio Pilar y que, como su nombre lo indica, constituía un acto de rebeldía anárquico e intransigente. Ahora, replegado en sí mismo, *El arte único* entronca con esa línea poética de difícil acceso, que disloca la realidad y pretende tensar el lenguaje hasta su punto máximo. Esta poesía, por tanto, no quiere admitir otra realidad que la

suya y prescinde de los datos inmediatos que los sentidos perciben. Al decir de Enrique Molina es esta una poesía de "elaboración de la realidad, una poesía de destilación de síntesis, cuya comunicación aspira a realizarse en el plano más profundo del espíritu". Ni literaria ni metafísica y sin siquiera utilizar recurso alguno fuera de su elemento primordial, esta obra apela a lo permanente del ser en todo lo que nombra, despojada de referencias personales, y marginada del acontecer social, *El arte único* desea ingresar a esa zona de precisiones esenciales con implacable serenidad y raro optimismo.

Con *Visión de los hijos del mal,* Miguel Ángel Bustos —nacido en 1932— se incorpora decididamente a esa contienda del cielo y del infierno, de la añoranza del paraíso y el pavor cósmico. Ángeles y demonios parecen desgarrar el corazón de este poeta que se dice poseído por el grito del espíritu y que afirma no pertenecer a ningún siglo. Salvo Almafuerte, casi no hay antecedentes en la literatura argentina de agonistas o "místicos en estado salvaje", como Claudel bautizara a Rimbaud y que Marechal se apresura a reiterar para situar al autor de esta nueva —aunque no tanto— visión de las tinieblas. La explosión de esa alta temperatura blasfematoria que por boca del autor de *Una temporada en el infierno* conmoviera su tiempo y revolucionara el lenguaje se identifica plenamente con esta obra. De la mano de Blake, de Nerval, de Lautremont, de Baudelaire, Miguel Ángel Bustos no titubea en alinearse junto a los que descienden a las zonas desgarradoras del ser. En torno a esta tradición desesperada por la pérdida de una inocencia y una belleza primigenias desterradas de la realidad, surge la metafísica poética de Bustos en este libro que quisiera identificarse con lo Primordial.

Escépticos más que agonistas los *Ensayos Elegíacos* de Norberto Silvetti Paz son el reverso de las visiones demoníacas aunque acaso postulen un universo de similar conflicto y destino. Poesía en este caso extremadamente clásica en su fondo y aún en su forma, recurre a los más ortodoxos argumentos de la lírica tradicional: el dolor y la muerte, la fugacidad del tiempo, la soledad y el amor. Se ha dicho que Silvetti Paz puede ser vinculado a los poetas de la ciudad de La Plata y probablemente sea cierto. Característica de esta escuela ha sido y es aún la búsqueda de un equilibrio, el culto del arte con mayúscula, la cultura como fuente de inspiración y de perfección, el tono lírico permanente. Pero estos elementos no concluyen la imagen del autor de los *Ensayos*... La lírica germana fuertemente teñida de metafísica y aún poetas como Keats o W. B. Yeats y John Donne sobrevuelan los prolijos versículos con que Silvetti Paz hace sus incesantes comprobaciones acerca de lo vano y efímero de la vida. Íntimamente ligados a la existencia, estos poemas —que tienden a la universalidad— sienten horror al vacío.

Sombra del Tigre, cuarto libro de Marcelo Pichon Riviére —que aún no ha cumplido 26 años— se instala desde un principio en una zona de franca comunicatividad ceñida a un tono lírico de serena expresión que muy poco tiene que ver con los avances experimentales que en general seducen a su generación. Poesía a pesar de ello inquieta y de múltiples influencias, ya que admite desde un énfasis claramente borgiano o rasgos de la mejor poesía norteamericana, desde un W. C. Wi-

lliams a Pound, hasta las íntimas comprobaciones que un paisaje cualquiera depara, hay en ella una exigencia de madurez y un halo de escepticismo barroco que desenfoca en cierto modo la primera imagen y nos fuerza a situar algunos trabajos de Pichon Riviére en un territorio de vaguedades más apropiadas a una sensibilidad decadente, distinta del tono de otros poemas del libro.

TOMÁS GUIDO LAVALLE

Actitud de la crítica

En su último número de 1968, la revista "Primera Plana", de Buenos Aires, presentó un resumen de los hechos culturales más importantes del año. En el espacio dedicado a los poetas argentinos y a sus obras, la revista cita a cinco autores y a sus obras como "imprescindibles". Estos son *El día,* de Edgar Bayley; *El asaltante veraniego,* de Francisco Madariaga; *Adolecer,* de Francisco Urondo; *Extracción de la piedra de locura,* de Alejandra Pizarnik y *Babel Babel,* de Luisa Futoransky. Las presentes notas suman a otros tantos poetas y sus obras. Todos los libros fueron publicados en el mismo período (fines del 67 a principios del 69). Puesto que este grupo de poetas puede ser calificado de representativo de la actual poesía argentina, veamos la reacción de la crítica frente a ellos y sus obras. Las conclusiones que saquemos nos darán la pauta de la vigencia o pobreza de la actual poesía, ya que la crítica, buena o mala, perteneciente a tal o cual grupo dedicado a comentar a este poeta y no al otro, es de cualquier manera, un buen termómetro para conocer la temperatura de estos territorios. Además, la crítica es el único eco público que han tenido estos libros. No sabemos de recitales ni de entrevistas televisivas o radiotelefónicas ni que hayan suscitado polémicas o fervor en el pequeño mundo allegado a la poesía ni mucho menos en el público en general.

La crítica nos hace saber que Francisco Madariaga es un poeta hecho en el movimiento surrealista que agrega a las técnicas de esa escuela las imágenes salvajes de su Corrientes natal. Mucho más no sacamos en limpio, salvo que nos encontramos ante un poeta mayor "en pleno ejercicio de la madurez de su lenguaje" ("PP"). El mismo trato recibe Raúl Gustavo Aguirre con *La piedra movediza.* Recorriendo las notas periodísticas se nos informa que se trata de un poeta "definitivo" y que al igual que Edgar Bayley con *El día,* las dos obras "no entregan novedades significativas en relación a la obra anterior", pero "encuentran en la recurrencia temática y lingüística su máximo triunfo". En realidad, el lector medio no logra darse mucha cuenta de qué se trata todo esto. Entrevé un respeto, una distancia y el uso de una retórica ambigua y casi siempre obsecuente. El diario "Clarín" define así al libro de Aguirre: "La vida que transcurre, el espectáculo de la realidad se detiene en la mirada amplia y tranquila del poeta". Este tipo de generalidades es común y no creemos que produzca ningún efecto —positivo o negativo— en el lector de críticas. Más bien lo conduce a una amplia y tranquila indiferencia por la obra poética.

Edgar Bayley logra un mayor eco sobre todo en la revista "Primera Plana", que le dedica en su número 319 dos páginas encabezadas con una fotografía del poeta. Es un artículo periodístico que nos relata la vida de Bayley, sus búsquedas, sus propias palabras y conclusiones acerca de la poesía. La revista lo nombra "El Adelantado Mayor de la Vanguardia" en una especie de reivindicación para con Bayley, autor de una de las obras "más escasas en un país donde los poetas oficiales no dan abasto para hilar sus solemnes balbuceos y una de las menos consideradas en un país donde los panegiristas jamás están desocupados". Del último libro, *El día,* la nota apenas nos ofrece una cita y un corto párrafo. De cualquier manera, el intento es válido y muestra un interés que la crítica de los diarios generalmente desconoce: mostrar al poeta en su *habitat* natural tratando de presentarlo al gran público. Aquí hay ganas de mostrar al hombre y sus motivaciones creadoras en un lenguaje accesible sin la retórica vacía y prepotente que campea en la mayoría de las críticas.

No tiene la misma suerte Alejandra Pizarnik en la nota que le dedica "La Nación", de Buenos Aires, del 18 de mayo de 1969. Este trabajo firmado por Bernardo Horrach es un buen ejemplo de los vicios de la crítica tradicional. La nota pretende elegancia, evita todo compromiso, es ambigua, retórica y su mayor claridad la constituyen las citas del libro. El artículo comienza "¿Es o no es éste un libro de poesía? He aquí el problema que los adictos a ese impalpable paraíso natural del hombre pueden plantearse ante la lectura de *Extracción de la piedra de locura,* etc., etc." Aparte que el problema planteado no tiene vigencia y sus conclusiones carecen totalmente de interés, no es necesario ser un irónico para sonreír ante la melancólica definición que el autor hace de la poesía: "ese impalpable paraíso natural del hombre". Pero la crítica al poeta Pizarnik presenta otras variantes pues también encontramos un panegírico realmente exagerado en una cortísima nota de Alberto Lagunas en el "El Norte", de Santiago del Estero (22-XII). Sus virtudes colocan a *Extracción...* "entre los principales (libros) que ha dado nuestra literatura en su historia" y "aporta uno de los ejemplos más altos que ha dado la poesía en lengua española". Todo esto sin introducción previa. Es importante que la crítica llegue a tales conclusiones definitivas, pero lo menos que podemos pretender es que esto sea el resultado de un estudio metódico y orgánico. ¿Qué gana la poesía y los poetas con los súbitos arrebatos de un señor entusiasta? En resumen, la crítica a Pizarnik nos hace saber que se trata de un poeta importante, pero no ofrece suficientes elementos de juicio como para darnos una idea clara acerca de su obra.

Lo mismo ocurre con Luisa Futoransky (*Babel Babel*) y Marcelo Pichon Riviére *(Sombra del tigre).* Como dice el diario "Clarín": "Estamos ante una poesía que elabora una palabra más trascendente, que intenta descubrir el significado de una escondida realidad y explicarse por medio de una palabra que no es la suya'. Resulta evidente que este palabrerío no aclara la situación ni ayuda para nada el intento de comunicación humana que han tenido los poetas en sus libros. En muchos casos, como en éste, la crítica de los diarios en sus suplementos literarios parece seguir el sistema de fórmulas que tienen las cartas comerciales: con

pequeñas variaciones y utilizando la misma terminología dicen lo mismo de autores totalmente distintos y de obras absolutamente distanciadas.

Caso aparte es el de Francisco Urondo con *Adolecer* y el de Miguel Ángel Bustos con *Visión de los hijos del mal.* Aquí se puede verificar una cierta unidad de criterios. El lector sabe más a qué atenerse. Según la crítica (en los semanarios y no en los periódicos; estos autores son reconocidos por aquéllos e ignorados por éstos), Urondo presenta "una larga autobiografía" que es también "la biografía de una generación, la suya, que está pisando los 40 y cabalga sobre potros de frustración *(sic),* extrañeza y ensimismamiento letárgico" ("Análisis"). "Primera Plana" concuerda diciendo que *Adolecer* es la obra de un hombre en exposición, tendido para ser tocado por todos, para que se lo reconozca: él comienza por hacerlo, al asociar su adolescencia con la de su país, sus culpas o sus aciertos con los de la época avergonzada que le tocó vivir". Es decir, que cualquier lector puede darse cuenta cabal del tipo de libro que es *Adolecer*: un intento de integración del autor con su época asumiendo la problemática generacional e histórica. Haciéndose eco del rotundo título *Visión de los hijos del mal,* la crítica no vacila en clasificar a Bustos entre los poetas que "han tenido el coraje de descender a los infiernos", que "el libro es un apasionante ejercicio de autocrueldad" y que, lógicamente, las influencias de Sade, Lautreámont y Rimbaud están presentes aunque a veces parecen olvidarse del impostergable —en este caso— William Blake.

La crítica tradicional se ocupa de Norberto Silvetti Paz: entre otros "La Nación", "Clarín" y Jorge Andrés Paita en un artículo en la revista "SUR". A través de estos trabajos, es evidente que Silvetti Paz es un poeta de un claro manejo del lenguaje, un buen lírico, pero esta impresión la recibimos después de haber recorrido, una vez más, una retórica que ya no tiene mucho sentido: "Silvetti Paz, como un iniciado, sabe que el sentido ordinario de la realidad es sólo un hecho, un vínculo fluidíco que se asemeja mucho a nosotros" ("Clarín") o "... que el poeta se impone con la fuerza de su convicción, en este caso débil fuerza, porque se trata del testimonio lírico, de la "verdad" erigida por la individualidad a través de la belleza" ("La Naión"). Estos ejemplos no han sido buscados con lupa sino que son representativos del estilo y espíritu de estas críticas literarias.

El gran ignorado por la crítica, en este grupo de poetas, es Federico Gorbea. Solamente dos notas colectivas ("Clarín", 1-69) y ("PP") hacen referencia al *Arte único.* A través de ellas, el público potencial de poesía puede enterarse que Gorbea posee "un lenguaje cuidado, una prosa singular y una trascendencia metafísica" ("Clarín") y que "ya es una presencia reconocible... que no se parece a ninguno" ("PP"). Estos datos son más que insuficientes para formarnos una imagen de su obra. Son apenas rumores. Habrá que preguntarse a qué se debe este olvido por la poesía de Gorbea.

Este es el material crítico que suscitó la aparición de estos diez libros de poesía. En primer lugar, que hay dos tipos de crítica: una, la tradicional, supuestamente técnica y literaria que se publica en los periódicos de comu-

nicación de masas. Da prestigio, sienta un *status* y ubica al autor dentro de la estratificación rígida del mundillo literario e intelectual de la Argentina. En cierta manera, es el visto bueno oficial, la bienvenida a la corte y el *racconto* de las actividades del iniciado en ella. El lenguaje es ampuloso, ambiguo y reiteramos, evita toda clase de compromiso: se mantiene a respetable distancia del fenómeno poético y lo acepta como un juego más. La otra crítica, la de las revistas o semanarios, es fundamentalmente de promoción. Obedece, como la anterior, a una política de selección de acuerdo a los grupos e intereses que el autor represente. Su tono es más periodístico y tiene más conciencia que debe llegar al lector; *ergo,* es más clara y no cae con tanta frecuencia en los vicios de la tradicional.

Pero las dos críticas tienen algo en común y es la actitud básica ante la creación poética. Esta se podría calificar de buena voluntad, respeto y paciencia. Después de leer y releer este material, uno queda con un sentimiento de cierta compasión por algo que le ocurre a la poesía y este algo bien puede ser ni más ni menos que vejez. Todo nos da la sensación de una incapacidad de sorprender, de una total falta de utilidad, de un anacronismo. Estamos muy lejos de sentir —siempre a través de la crítica— que estamos delante de representantes de este mundo vital, cambiante y de gran velocidad. Estamos aún más lejos de suponer que alguien se va a congregar para escuchar el mensaje. Y la poesía y los poetas están vivos en otras latitudes: cien mil estudiantes se reúnen en Praga para aclamar el recital de Allen Ginsberg, las autoridades comunistas se asustan y expulsan al poeta de Checoeslovaquia; Heberto Padilla provoca una polémica internacional con la publicación de un libro de poemas; el presidente Kennedy nombra a un viejo poeta de Nueva Inglaterra, Robert Frost, enviado especial de su país ante Kruschev en viaje extrapolítico y los ejemplos podrían seguir. En la Argentina no se respira la menor posibilidad de que algo por el estilo suceda, que la poesía se integre como una realidad dentro de la vida nacional. La crítica no muestra tensión ni en ningún momento señala la representatividad de estos poetas. Sin embargo, su actitud es por lo general paciente y respetuosa. Hay voluntad de ayuda a la poesía, "esa pariente pobre", como la llama el crítico de "PP". Hay buena intención y ganas de que pase algo, pero los resultados son pobres aunque a veces se llegue a un estado de optimismo: "Pese a que es habitual escuchar que la poesía carece de sentido en el mundo de hoy, nuestro país rebalsa de obstinados perseguidores de la verdad poética... lentamente, muy lentamente, la poesía está logrando un número considerable de lectores que costosamente, a fuerza de decepciones y hallazgos comienza a abrirse pasa en esa maraña de títulos que tanto han contribuído a la confusión general" ("Análisis"). Es evidente que existe un tren de espera y que hay expectación pero las realidades aún no se palpan.

Dice "Clarín" comentando a un grupo de poetas: "De alguno de ellos puede, *tal vez,* surgir la poesía que leeremos en el futuro". Dice "PP" cerrando una nota sobre Francisco Urondo: *Adolecer* es una de las piedras angulares —una de las pocas— que *pueden hacer* de la poesía argentina una circunstancia vital" (¿es que ahora no lo es?), "un pedazo de existencia"

(¿es que ahora no existe?). Este es el clima, la expectación, la frustración a veces escondida detrás de un lenguaje ambiguo y oscuro que la actual crítica vive con respecto a la poesía. Es responsabilidad principal de los poetas tomar conciencia de la situación e investigar dónde está la falla.

MARCELO COVIÁN

Conclusiones

De los análisis precedentes se desprenden varias pautas que considero importantes como aportes a una mejor ubicación de la poesía argentina actual.

Es evidente que los diversos estudios reúnen puntos de acercamiento al valorar la actitud de los poetas seleccionados ante la poesía y, a veces, también al analizar rasgos formales, tanto sobre la base de elementos poéticos como extrapoéticos, coincidentes —por lo general— en el nivel de calidad de los poemas y de los poetas.

Así tenemos, concretamente, una posición similar entre García Gayo y Guido Lavalle, que clasifican la poesía de Alejandra Pizarnik, por ejemplo, como tendiente a "hacer literatura", a "semejarse a un bosque", el primero, o "aislarse" y "efectuar un proceso inverso que no admite la mínima asistencia de la realidad concreta", el segundo, aunque concordando siempre en el valor de dicha poesía. Observamos además que los juicios captan, con leves diferencias, lo que juega formalmente en la condición de los poemas, mientras que la crítica literaria generalizada de diarios y revistas —esquematizada en sus dos extremos en el tercer análisis aquí presentado— aparece por lo general distorsionada por un factor que niega toda tarea crítica y que es el de la concepción *personal* sobre la *función* que debe asignarse a la poesía. Es decir que encontramos una aproximación en cuanto al "significado" —la clave de sus símbolos—, pero una divergencia en cuanto a la *actitud* frente a ese significado.

A mi modo de ver, este mal hábito proviene de considerar a la poesía envuelta en una posición ideológica frente al mundo (que todo ser tiene) y que al mismo tiempo, en consecuencia, cataloga como "real" únicamente aquella poesía que integra conceptos como "hombre", "realidad", "sociedad", "vitalismo", etc. La forma *abierta,* usando un término de Umberto Eco, que pregona en su estudio Guido Lavalle, por ejemplo, para la obra de Luisa Futoransky (a pesar de que la forma en poesía es cerrada), o la crítica que "deja la sensación de una poesía anacrónica" o que "no tiene posibilidad de integrarse en el marco social", enunciada en el análisis de Covián, llevan a conjeturar que el poema se concibe como un símbolo de comunicación cada vez más antagónico con el medio, en cuanto a su aceptación y su "función".

Esta premisa deja ver también —otra vez— el signo de una crítica personal y no poética, que, si bien en la literatura especializada cumple tareas selectivas de grupos o sectores con fines muchas veces extra-literarios, asume en definitiva un papel condicionador de cómo deben establecerse las pautas que rijan, no ya solamente la poesía, sino la literatura en general. Creo que este es el

sello más notorio de la función que cumple la cultura de masas y que establece, en los distintos medios de comunicación, una serie de motivaciones y escrituras que son el índice de apreciación de una cultura dirigida a conformar un producto de determinado consumo, intelectual o popular.

Aquí se han establecido, a lo largo de los análisis presentados, conclusiones que se manejan dentro del significado que tienen los símbolos poéticos para situar la realidad, por una parte, que rodea al poeta, y para situar al poeta mismo, por otra. Ahora, ¿qué realidad es la que debe o puede situarse, y qué hombre, como poeta? Si se afirma en estas páginas el vitalismo de *Babel-Babel,* la indagación ontológica de los *Ensayos Elegíacos,* el fenomenismo explorativo de *El arte único* o la experiencia social (o sociológica) y el compromiso de *Adolecer,* ¿a qué se está haciendo referencia, a la poesía de esos libros o a la actitud personal del hombre que está detrás de ellos? Veamos.

Ante la acumulación de datos formales —y no formales— de García Gayo o la aseveración de Guido Lavalle, que ubica como auténtica la búsqueda poética y con "una necesidad de designar la realidad" sólo a partir de la aparición de la revista "poesía buenos aires", o la decisiva intención de situar al poeta en su *habitat,* con "ganas de mostrar al hombre y sus motivaciones creadoras", señalada por Covián, cabe preguntarnos si este modo de indagación no nos lleva hacia regiones extrañas a la poesía (como las "transformaciones" programadas por el surrealismo) o bien si no es una contribución para mejor ubicar al poeta y su mundo.

Llegamos entonces al momento de las definiciones y del balance de los conceptos. No existe la poesía de un solo poeta (aunque el poema sea una unidad irreductible) y lo que importa descubrir es la intención —o las intenciones— que nos permitan alcanzar una realidad poética total.

Si en estos estudios consigue elaborarse aproximadamente una definición del intento poético de cada uno de los autores analizados, es porque los elementos que se han estudiado separan nítidamente la valoración del aspecto humano respecto a sus logros poéticos. No es posible equivocarse ante un poema si este nos invoca con el lenguaje preciso y único que lo convierte en ese misterio que constituye lo poético. Sólo allí descubrimos lo verdadero en estos diez poetas.

Es obvio que la mayoría de la crítica se basa en dos o tres aspectos elementales como son la clasificación de los géneros, la influencia de otros autores, la terminología estelística, etc., al juzgar los poemas, aparte del hecho notorio de la amistad o la promoción de grupos, pero existe además en su actitud frente a la poesía algo de la indiferencia o prejuicio creado ante la literatura argentina en general, antes de que se "descubrieran" las *virtudes* de sus novelistas, como reflejo de un síntoma latinoamericano. Esa frustración del poeta argentino señalada, que "la crítica esconde en su ambigüedad", según Covián, parte de la frustración de cierto tipo de literatura americana que construyó concepciones equívocas de la realidad (como la narrativa tipista o la ensayística que quiso, o prefabricar una "imagen" de lo americano, o bien negarla sistemáticamente), realidad a la que ahora intenta lentamente componer como un rompecabezas tutelar que sirva de norte no sólo

a los poetas sino a todos los escritores y habitantes de América.

El saldo positivo que deja el análisis de estos diez poetas, es el advertir que en cada uno de ellos juega lo que condiciona su compromiso, es decir, la materia hecha sustancia poética. En todos estos libros y en estos poetas, hay una posibilidad real: consiste en la participación activa en el poema, que es donde únicamente se realiza la poesía. "La experiencia del poema se da en la historia y al mismo tiempo niega la historia", dice Octavio Paz, y agrega en *El arco y la lira:* "Poesía es conciencia de la separación y renovada tentativa por reunirse. Soledad y comunión. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. La imagen reconcilia a los opuestos. A la vieja pregunta ¿cara o cruz, águila o sol? el poeta moderno, el poema moderno, responde: el águila es sol."

RAÚL VERA OCAMPO

El trabajo sobre la poesía argentina actual se llevó a cabo en el Taller de Crítica Literaria del Centro Argentino por La Libertad de la Cultura.

Marcelo Covián nació en Buenos Aires en 1940. Es Master of Arts de la Universidad de Columbia, Estados Unidos. Ha publicado en 1967 un libro: *Poema del amor rengo.*

Tomás Guido Lavalle nació en Buenos Aires en 1937. Ha publicado *Amarte Mundo,* poemas, en 1967.

Raúl Vera Ocampo nació en La Rioja en 1935. Cultor de diversos géneros literarios, sus últimas publicaciones incluyen *Sísifo,* cuentos, de 1964, y *El misterio y las formas,* poemas, 1968.

Juan García Gayo nació en Buenos Aires en 1932. Ha publicado dos libros de poemas: *De Emblemas y Viajeros,* 1964 y *Jardín Botánico,* 1966.

ÍNDICE

PÁG.

El destino de la mentalidad burguesa, por José Luis Romero 1
Henry James y la simetría, por Diane Fernandez 9
La respuesta de la filosofía, por María Zambrano 21
Cuatro poemas, por Alberto Girri 31
Don Julián, por Juan Goytisolo 34
Poemas, por Amelia Biagioni 39
La fiesta, por Ana María Matute 42
Horacio Quiroga o la efectividad del mito, por Nicolás Bratosevich 49
Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe, por Luis María Grego 62

CRÓNICAS

Sobre erizos y hombres, por Tomás Eloy Martínez 69
Boquitas pintadas: parodia e injerto, por Severo Sarduy 71
Latin America Without Tears, por Severo Sarduy 77
A propósito de John Donne y sus devociones, por Rodolfo Godino 81
Discusión con Tomás Eloy Martínez sobre su novela SAGRADO, por Augusto Roa Bastos 85

LIBROS

Ficción

Manuel Peyrou: *El hijo. rechazado,* por Alicia M. Alonso 92
Migual Barnet: *Canción de Rachel,* por Luis Justo 94
Antonio Di Benedetto: *Los suicidas,* por Lisa Griskan 95
Manuel Augusto Domínguez: *Entre el 20 y el 30,* por Alicia Dujovne Ortiz 96
José María Sanjuán: *Un puñado de manzanas verdes,* por A. D. O. 97
Boris Vian: *Vercoquin y el plancton,* por Hugo Beccacece 97

Testimonios

Juan Goytisolo: *Pueblo en marcha,* por Luis Justo 99

Poesía

José Viñals: *Entrevista con el pájaro,* por Florinda Friedmann 100
Nicanor Parra: *Obra gruesa,* por Roberto Yahni 101

Estudios y ensayos

Jean-Marie Auzias: *El estructuralismo,* Por Ricardo Pochtar 103
Lafforgue y otros: *Nueva novela latinoamericana,* por Teresa Orecchia 105
Zunilda Gertel: *Borges y su retorno a la poesía,* por Alfredo Veiravé 108
Guillermo de Torre: *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura* y *El espejo y el camino,* por Lucía Hipp 111

PÁG.

Ronald Christ: *The narrow act. Borges'art of allusion,* por Beatriz de Nóbile 113
Bernard Agus: *La evolución del pensamiento judío,* por Jaime Barylko ... 115
Albert Memmi: *Retrato del colonizado,* por Renata Donghi Halperín 118
Fryda Schultz de Mantovani, Beatriz Ferro y Ludia Perchansky de Bosch: *Repertorio de lectura para niños y adolescentes,* por Ilda N. Yuspa ... 120

MÚSICA

Estreno del *Doktor Faust* en el Teatro Colón, por José Luis Sáenz 122

Algunos datos sobre la última poesía argentina, por Marcelo Covián, Tomás Guido Lavalle, Raúl Vera Ocampo y Juan García Gayo 125

Se terminó de imprimir en
los talleres de Impresora
Sur, S. A., Luis Sáenz
Peña 1955, Buenos Aires
el mes de diciembre 1969

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.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

ARIEL SCORNIK

ALHAJAS

Marcelo T. de Alvear 636

PINTURA ARGENTINA

Maipú 962

JORACI

Primer centro gráfico
de difusión internacional
del arte argentino.

BERNI — DUCMELIC
SCHURJIN — SOLDI
FORTE — CASTAGNINO
BATLLE
PLANAS — GAMBARTES
BRUZZONE — MONACO

Reproducciones a todo color hasta 1,10 x 0,82

Solicite Catálogos:

Florida 683 - Local 6 - Bs. As.

IMAGEN

GALERIA DE ARTE

Óleos - Témperas - Acuarelas
Dibujos - Grabados
Esculturas

hasta el 15 de enero de 1970

Paraguay 867

GRADIVA

GALERIA DE ARTE

Artesanía Contemporánea de:

- Tapices
- Cerámicas
- Alhajas

Exposición hasta el 10-1-70

SAN MARTIN 793

Horario: 10 a 20 hs.

RIOBOÓ

GALERIA DE ARTE

GALERIA EMBASSY - Local 29

CHARCAS 626

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31-1282

LIBRERIAS RECOMENDADAS

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

Literatura - Historia argentina e hispanoamericana - Política nacional e hispanoamericana - Economía - Derecho, etc.

Importación — Exportación

LIBRERIA HUEMUL

SANTA FE 2237 **83-1666**

Librería RODRIGUEZ

Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

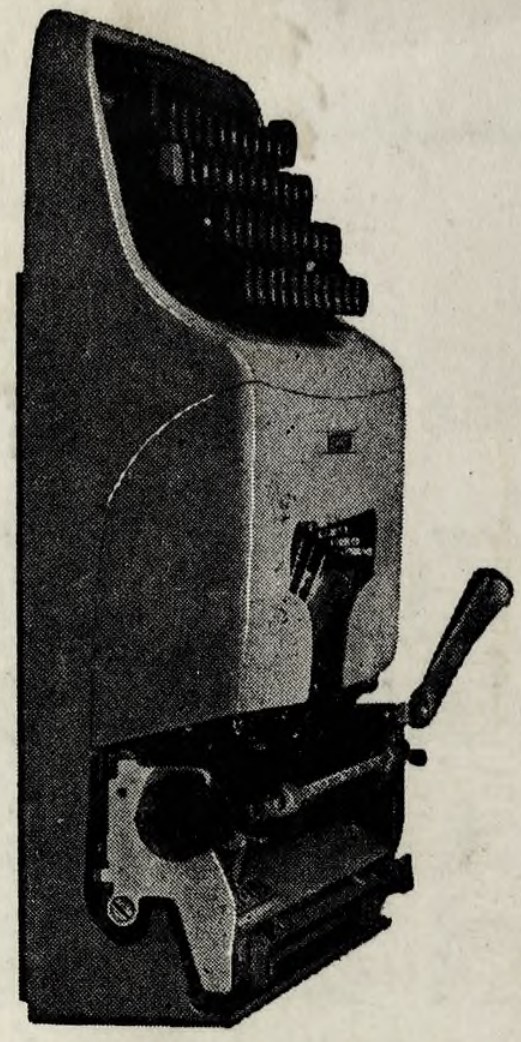
SUSCRIPCIONES:

SARMIENTO 871
T. E. 35-8125/26

Sagazola sa

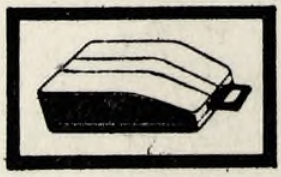
70 AÑOS MARCANDO CUEROS CON EL SELLO DE LA MEJOR CALIDAD!

Avda. del Libertador 7112 - Avda. de Mayo 1373 - Guido 1686



Olivetti Lettera 22

Una máquina de escribir en nuestros hogares



Una portátil debe ser ligera y resistente, ocupar poco espacio y escribir con nitidez. Estas son las cualidades de la Lettera 22. Se ha ideado y conseguido producir una máquina de escribir que a sus dimensiones reducidas, a su poco peso y a un precio accesible uniera la mayor diversidad de aplicaciones. Ofrece la garantía de una escritura precisa, de una rigurosa alineación y de una resistencia comprobada con toda clase de controles y revisiones. Las cartas cotidianas, los apuntes de casa, las anotaciones escolares, las copias de documentos consiguen orden y claridad con esta portátil ligera y de fácil manejo aún para la más inexperta mano.

olivetti

H0008112

S1CJ.15.1.2