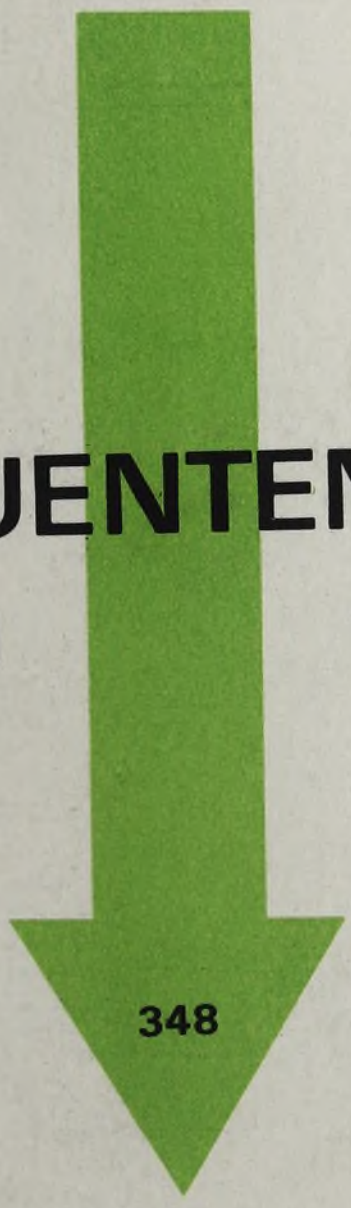
Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA SEMESTRAL



CINCUENTENARIO

1931 1981

348

ENERO—JUNIO 1981
BUENOS AIRES

[illegible]

SUR

FUNDADA EN 1931
POR
VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración

INDEPENDENCIA 802
1099 Capital Federal
Tel.: 23-1689

Comité de Colaboración

Mildred Adams
Adolfo Bioy Casares
Alberto Luis Bixio
Jorge Luis Borges
Adolfo de Obieta
Alberto Girri
Eduardo Mallea
Silvina Ocampo
Soledad Ortega
Enrique Pezzoni
Ernesto Sábato

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Argentina y países limítrofes:
Anual $ 50.000.- (1981)

Otros países:
u$s 60.-

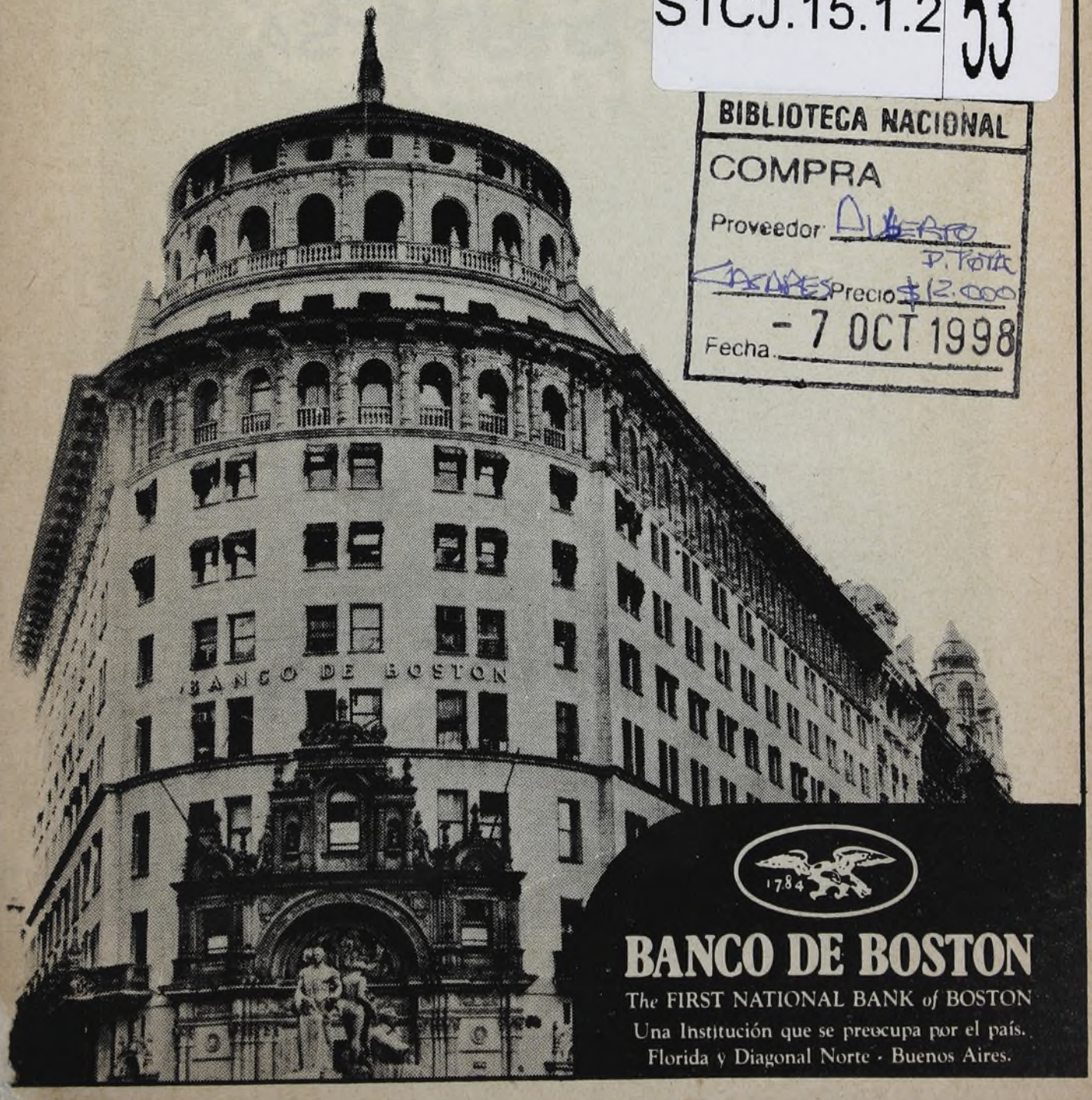
H0008130

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

S1CJ.15.1.2 53

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO P. PORTA
Precio $12.000
Fecha 7 OCT 1998

Un Banco que se preocupa por el desarrollo del país es algo más que un B



1784

BANCO DE BOSTON

The FIRST NATIONAL BANK of BOSTON

Una Institución que se preocupa por el país.
Florida y Diagonal Norte - Buenos Aires.

MASSUH SA

CELULOSA Y PAPEL

BARTOLOME MITRE 73 - 9° PISO – CAPITAL
TEL. 30-7737 - 7540 - 7615 - 8216

Sagazola sa

Industrial, Comercial, Inmobiliaria y Financiera

Av. del Libertador 7112 - Buenos Aires - REPUBLICA ARGENTINA
Cables: Sagazola - Baires - Telex 012-1004 - T. E. 70-8577/8769/6443/3785



pájaro de fuego toda la cultura

Ya está en la tradición de las grandes revistas culturales argentinas.

Suscríbase, puede ser una buena decisión

Rivadavia 2431, cuerpo 1, piso 2, depto. G.
1034 Capital Federal
Tel.: 47-5183

PLUS ULTRA

VIAMONTE 1755
1055 Buenos Aires
Tel.: 44-6605/6694/6788

BUENOS AIRES: VIDA COTIDIANA EN LA DÉCADA DEL 50, de Ernesto Goldar

Análisis y comprensión de los aspectos más íntimos, más ocultos y más esquivos que se pueden rescatar de la vida doméstica de una sociedad, frecuentemente olvidados por los sociólogos académicos. $ 43.000.-

CÓMO FUE LA GENERACIÓN DEL 80,
de Hugo E. Biagini

Se analizan las contradicciones y aspectos positivos de una generación a la que mucho debe el país, saliendo al cruce de los que han visto en ella una representación europeizante y elitista. $ 35.000.-

FENOMENOLOGIA DE LO POÉTICO,
de Raúl H. Castagnino

Libro fundamental de un autorizado ensayista, que intenta una aproximación a la esencia poética por la vía de lo fenomenológico, delineando sagazmente la relación entre lo visible y lo aparente. $ 41.000.-

DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE MUJERES ARGENTINAS, de Lily Sosa de Newton

Más de 1.200 biografías de mujeres de todas las épocas, desde la Conquista hasta nuestros días: personajes históricos, escritoras, artistas plásticas, actrices, educadoras, científicas, empresarias, etc. $ 125.000.-

CUENTOS POPULARES DE LA RIOJA,
de Juan Z. Agüero Vera

Cuidada selección de trabajos recogidos por el destacado intelectual riojano en investigaciones de campo, y que pertenecen al ámbito del folklore literario. Los estudios técnicos de la obra originaria fueron analizados por importantes eruditos en la materia. $ 28.000.-

VINCIT

IBM

IBM ARGENTINA S.A.

OBRAS DE VICTORIA OCAMPO

De Francesca a Beatrice (con un epílogo de Ortega y Gasset). Revista de Occidente, Madrid, 1924. Sur, Buenos Aires, 1963.
La laguna de los nenúfares (fábula escénica). Revista de Occidente, Madrid, 1926.
Testimonios, I serie, Revista de Occidente, Madrid, 1935.
Domingos en Hyde Park, Sur, Buenos Aires, 1936.
Testimonios, II serie, Sur, Buenos Aires, 1941.
San Isidro (con un poema de Silvina Ocampo y 68 fotografías de Gustav Torlichen. Sur, Buenos Aires, 1941.
338.171 T.E. Sur, Buenos Aires, 1942. Sur, Buenos Aires, 1963.
Testimonios, III serie, Sudamericana, Buenos Aires, 1946.
Soledad sonora (Testimonios, IV serie), Sudamericana, Buenos Aires, 1950.
El viajero y una de sus sombras (Keyserling en mis memorias), Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
Lawrence de Arabia y otros ensayos, Aguilar, Madrid, 1951.
Virginia Woolf en su diario, Sur, Buenos Aires, 1954.
Testimonios, V serie (1950-1957), Sur, Buenos Aires, 1957.
Habla el Algarrobo (Luz y sonido), Sur, Buenos Aires, 1960.
Libro de cumpleaños (R. Tagore). Selección y traducción de... Sur, Buenos Aires, 1961.
Tagore en las barrancas de San Isidro, Sur, Buenos Aires, 1961.
Testimonios, VI serie (1957-1962), Sur, Buenos Aires, 1962.
Juan Sebastián Bach. El hombre, Sur, Agosto 1964.
La Bella y sus enamorados, Sur, Septiembre 1964.
Testimonios, VII serie (1962-1967), Sur, Buenos Aires, 1967.
Diálogo con Borges. Sur, Buenos Aires, 1969.
Diálogo con Mallea. Sur, Buenos Aires, 1969.
Testimonios, VIII serie (1968-1970). Sur, Buenos Aires, 1971.
Roger Caillois y la Cruz del Sur en la Academia Francesa, Sur, Buenos Aires, 1972.
Testimonios, IX serie (1971-1974). Sur, Buenos Aires, 1975.
Testimonios, X serie (1975-1977), Sur, Buenos Aires, 1977, 2da. ed. 1978.
AUTOBIOGRAFIA I. El Archipiélago, Ed. Revista Sur, Buenos Aires, 1ra. ed. 1979, 2da. ed. 1980, 3ra. ed. 1981.

AUTOBIOGRAFIA II. El Imperio Insular. Ed. Revista Sur, Buenos Aires, 1980.

AUTOBIOGRAFIA III. La rama de Salzburgo. Ed. Revista Sur, Buenos Aires, 1981.

EN FRANCÉS

De Francesca à Béatrice. Editions Bossard, París, 1926.

Le Vert Paradis. Lettres Françaises, Buenos Aires, 1947.

338.171 T.E. (Lawrence d'Arabie), N.R.F., Gallimard, París, 1947.

EN INGLÉS

338.171 T.E. (Lawrence of Arabia). Traducción de David Garnet. Gollancz, Londres, 1963.

TRADUCCIONES

Albert Camus: Calígula. Marzo Abril 1946, "Sur", Buenos Aires, Nos. 137-138.

Colete y Anita Loos: Gigi. Sur, Buenos Aires, 1946.

Dostoievsky-Camus: Los poseídos. Losada, Buenos Aires, 1960.

William Faulkner-Albert Camus: Requiem para una reclusa. Sur, Buenos Aires, 1957.

Graham Greene: El cuarto en que se vive, Sur, Buenos Aires, 1953.

Graham Greene: El que pierde gana, Sur, Buenos Aires, 1957.

Graham Grenne: La casilla de las macetas. Sur, Buenos Aires, 1957.

Graham Grenne: El amante complaciente. Sur, Buenos Aires, 1959.

Lanza del Vasto: Vinoba (en colaboración con Enrique Pezzoni). Sur, Buenos Aires, 1955.

T.E. Lawrence: El troquel. Sur, Buenos Aires, 1955.

Dylan Thomas: Bajo el bosque de leche (con la colaboración de Félix della Paolera), Sur, Buenos Aires, 1959.

Graham Greene: Tallando una estatua. Sur, Buenos Aires, 1965.

Jawaharlal Nehru: Antología (Selecicón y Prefacio de Victoria Ocampo), Sur, Buenos Aires, 1966.

John Osborne: Recordando con ira. Sur, Buenos Aires, 1958.

Mahatma Gandhi: Mi vida es mi mensaje. Sur, Buenos Aires, 1970.

Graham Greene: La vuelta de A. J. Raffles. Sur, Buenos Aires, 1976.

Paul Claudel: Oda Jubilar, Sur, Buenos Aires, 1979.

SUR

CONMEMORANDO NUESTRO MEDIO SIGLO

Número 349
Julio-Diciembre 1981

LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS

Emilio Carilla: *El neobarroquisto en la novela hispanoamericana actual.*

Aníbal Sánchez Reulet: *El simbolismo del hombre en los «Pasos Perdidos» de Alejo Carpentier.*

Graciela Palau de Nemes: *Vargas Llosa y las literaturas nacionales.*

Ernesto Mejía Sánchez: *El argentinismo de Alfonso Reyes.*

Juan Liscano: *Cincuenta años de poesía venezolana.*

Saúl Sosnowsky: *Los museos abandonados, de Cristina Peri Rossi: Re-ordenación de museos y refugios.*

Emilio Sosa López: *Octavio Paz o el tiempo de la razón ardiente.*

Esperanza Figueroa Amaral: *Lydia Cabrera: Cuentos negros de Cuba.*

Independencia 802, esq. Piedras
Tel.: 23-1689

FUNDACIÓN **SUR** informa

Por motivos diversos Fundación SUR mantuvo durante un tiempo sus puertas entornadas; hoy las abre de par en par y espera su colaboración.

No pedimos mucho a pocos, pedimos poco a muchos.

Esos muchos, así puedan poco, son los admiradores de Victoria Ocampo, los que valoran su obra cultural, los que han seguido su trayectoria, los que interpretan su lucha constante.

Esos muchos que deseamos unir son aquellos que quieren a su tierra como Victoria la quiso, tratan de elevar el nivel cultural de todos los argentinos, siguiendo el camino en que ella estampara su huella, segura de brindar el máximo don: la Cultura.

¿Accedería usted a cooperar en esta empresa?

Sea cual sea su punto de vista nos interesa conocerlo, así como nos interesa toda idea, sugestión o consejo que tuviera usted la gentileza de hacernos llegar.

En prensa, a aparecer en diciembre:

Victoria Ocampo: TESTIMONIOS 1ra. serie.

Fundación **SUR**, Tucumán 685, 1º B, T: 392-2939.

Presidenta: Mathilde Díaz Vélez.

XEROX VIENE DE XEROX

Viene de la empresa que dio origen a la copiadora de papel común y que, desde un principio, se afirma en el país para investigar, crear, evolucionar en forma constante. A través de equipos y servicio que vienen de la experiencia de Xerox.
Y llegan hasta los puntos más distantes.
Son avances tecnológicos logrados por gente que viene de Xerox, es decir, profesionales altamente capacitados.
Con toda su experiencia, con toda la tecnología y los conocimientos humanamente posibles,
Xerox viene de Xerox y va hacia el futuro.

XEROX

XEROX® es marca registrada de XEROX CORPORATION.



Exprese su recuerdo
y su afecto
con un buen libro

VISITE **Librería KIER**

En su amplio salón Exposición

Av. Santa Fe 1260 - (1059) Buenos Aires - Tel.: 41-8243/0507

autores argentinos en emecé

Marcos Aguinis	Eduardo Gudiño Kieffer
Gloria Alcorta	Beatriz Guido
Enrique Anderson Imbert	Alicia Jurado
Juan Jacobo Bajarlía	Inés Malinow
Adolfo Bioy Casares	María Esther de Miguel
Jorge Luis Borges	Martín A. Noel
María Angélica Bosco	Miguel Alfredo Olivera
Silvina Bullrich	Elvira Orphée
Estela Canto	Federico Peltzer
Nicolás Cócaro	Ulises Petit de Murat
Fernando Elizalde	Victoria Pueyrredón
Hellén Ferro	Basilio Uribe
María Granata	María Esther Vázquez

emecé editores

ALSINA 2062 47-3051/3

Editorial Sudamericana

Doris Meyer
VICTORIA OCAMPO - CONTRA VIENTO Y MAREA

Basada en largos años de rigurosa investigación, esta biografía de Victoria Ocampo no sólo rescata a una escritora de personalidad avasallante, sino que también habla de una mujer que luchó por los derechos femeninos y libró cada batalla sin hacer concesiones.

Graham Greene
VIAS DE ESCAPE

Con sorprendente maestría, en un estilo de rigurosa objetividad y a la vez animado por el ímpetu con que ha respondido siempre a los llamados de la realidad, Graham Greene reconstruye su larga, extraordinaria vida. Sólo un escritor de su talla puede testimoniar con tal intensidad sus encuentros con personas y lugares, su experiencia de la fe, la duda, el temor y, sobre todo la vocación de escritor.

Adhesión
a los 50 años
de Revista SUR

alianza editorial

CORDOBA 2064 - BUENOS AIRES



ADHESIÓN DEL CENTRO AZUCARERO REGIONAL
DE TUCUMÁN Y SUS INGENIOS AFILIADOS:

AGUILARES
BELLA VISTA
CONCEPCIÓN
CRUZ ALTA
LA CORONA
LA FRONTERITA
LA PROVIDENCIA
LA TRINIDAD
LEALES
MARAPA
SAN PABLO
SANTA BÁRBARA



Gran Hotel
METROPOL
TUCUMÁN - ARGENTINA

Hotel Metropol hará más placentera su visita a Tucumán. Servicio de nivel internacional, con el tradicional señorío argentino.

(Victor Borde)
Robert Lehmann-Nitsche

Textos Eróticos del Río de la Plata

La obra más importante de su género en toda la literatura argentina

EDICIÓN PRIVADA DE QUINIENTOS EJEMPLARES

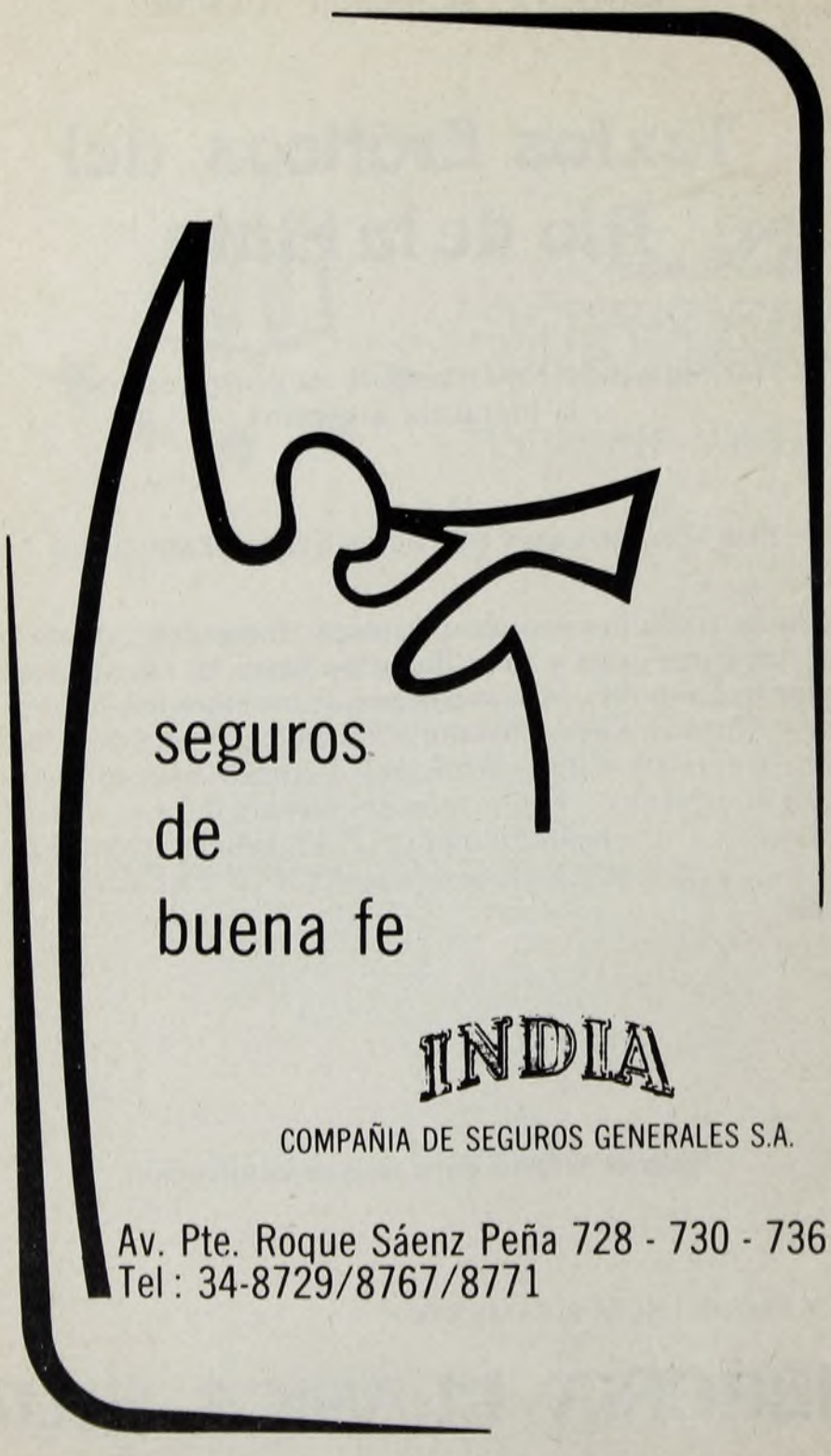
Toda la tradición erótico-picaresca rioplatense, desde las poesías carcelarias y prostibularias hasta las inscripciones en los baños públicos provenientes de los bajos fondos de La Plata, Buenos Aires y Montevideo en la primera década de este siglo, recopiladas, clasificadas y comentadas con estricto rigor científico. Traducción del alemán del Lic. Juan A. Tomasini. Estudio preliminar del Prof. Julián Cáceres Freyre. Notas críticas y lexicográficas del Prof. Enrique R. Del Valle.

Solicite folleto para mayor explicación

EDITÓ Y VENDE EXCLUSIVAMENTE

LIBRERIA CLASICA S.R.L.

Malvinas Argentinas 875 - 1406 Bs As.
Tel. 631-9428



INDIA

COMPAÑIA DE SEGUROS GENERALES S.A.

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 728 - 730 - 736
Tel : 34-8729/8767/8771

SUR

Cincuenta Años de Pie

Hace medio siglo, por decisión y resolución de Victoria Ocampo, surgía SUR como una avanzada de la cultura en nuestro país. Sus objetivos eran muy claros y están registrados en la carta que la fundadora de la revista dedica a Waldo Frank y con la cual se abre el número 1:

"Una tarde, hacia octubre de 1929, caminábamos juntos por Palermo. Había en el aire pesadez de tormenta y el olor de las rosas y de la tierra era compacto como niebla; pero atravesábamos sin sentirla esa dulzura. Usted me reprochaba con violencia mi inactividad, y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supusiera usted apta para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista —que no tenía nombre— fue pronunciado.

Existe la angustia de los que esperan, en plena actividad, que una tregua, que una forzada interrupción los lleve al reposo. Existe la angustia de los que, en plena inactividad, esperan que una tarea, que un deber les sea impuesto por las circunstancias. Tal vez había usted, generoso amigo, leído en mi semblante esta última angustia, tal vez decidió así ser la circunstancia.

Nunca se me hubiera ocurrido por sí sola la idea de fundar una revista. Y creo que sin esa constante insistencia suya, capaz de sacudir mis dudas, no habría siquiera consentido en reflexionar al respecto.

Bien sabe usted que no se trataba de una falsa modestia. Se trataba simplemente de una disciplina adquirida a golpes de experiencia y que no me permite creerme en condiciones de llevar a cabo algo que no haya intentado nunca.

Usted me acusaba de ser tímida. Es cierto, mi timidez llega hasta el sufrimiento. Pero es una timidez combatida que a veces lo echa a perder todo y que sin embargo no impide nada. Quiero decir que no consigue privarme de mis medios cuando se trata de hacer algo que creo poder realizar a mi manera.

Si me hubiera usted pedido una lectura de poemas en público; si me hubiera pedido que decorara interiores (lo que significa para mí limpiarlos de decorados) o que le escribiera lo que pienso de cada uno de sus libros, mi timidez no habría contado para nada. Pero quería usted verme al frente de una revista, lo que ya es harina de otro costal. Y esta vez la razón y la experiencia sostenían mi timidez.

Durante la última semana de su estadía en Buenos Aires, el tema de la revista volvió constantemente a nuestras conversaciones. Sus argumentos tenían el aspecto de una ofensiva, y los míos el de una de esas resistencias pasivas que acaban con la tenacidad inglesa en la India.

Llegó el día de su partida. Todavía no me había inclinado usted hacia ninguna decisión definitiva. Pero me había llenado, en cambio, de inquietudes, de escrúpulos, de proyectos. Esto era el alba de su triunfo.

Le prometí ir a continuar el debate en Nueva York.

Después de su partida, quedé en las condiciones de un enfermo cuyos síntomas son todavía vagos y a quien el médico abandona en el período preciso de la incubación.

La idea de la revista era para mí, al embarcarme hacia Europa, como esos dolores neurálgicos que no se localizan y que uno siente a veces en la espalda, a veces en el codo o en los dedos.

Las gentes —siempre más enteradas que nosotros de los accidentes de nuestra vida— me interrogaban: «¿De modo que va a fundar una revista?» Y yo los miraba azorada como si hubieran entrado en mi cuarto sin llamar a la puerta. Me chocaba el comentario en alta voz de algo que tenía, para mí, el color y la forma del secreto.

Ya en París, vi que el proyecto de revista me había precedido. Advertí el fantástico y absurdo aspecto que adquirió al pasar por las ajenas ese propósito inarticulado por mi boca. Entonces comprendí que tan grosera caricatura no cedería ante mis explicaciones o rectificaciones, sino ante la revista misma.

Digo caricatura grosera al recordar que se me preguntó, con la mayor seriedad del mundo, si mi revista se proponía volverle la espalda a Europa. Sencillamente porque declaré que su fin principal consistiría en estudiar los problemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos.

Volver la espalda a Europa. ¿Siente el ridículo infinito de esa frase?

Claro está que nos vemos irremisiblemente obligados, en el sentido físico como en el intelectual, a dar la espalda a alguna cosa si queremos volver la cara hacia otra. Pero eso no implica forzosamente que nos demos vuelta en sentido figurado.

Cuando me acuesto para dormir me acuesto boca abajo y vuelvo la espalda al cielo. Cuando sólo descanso me extiendo de espaldas y las vuelvo a la tierra. Dios sabe, sin embargo, hasta qué punto adoro su cielo y su tierra.

Afortunadamente olvidé, riéndome con algunos amigos, el disgusto provocado por esas falsas interpretaciones. Me acuerdo de ciertas comidas, en París. Ramón pronunciaba discursos disparatados acerca de las dificultades que acechan al desgraciado director de una revista como la que yo me proponía hacer. ¿Cómo imponer, efectivamente, armonía entre gentes que se detestan? Y en eso están todas las repúblicas americanas, que se quieren como perro y gato.

Drieu decía: «Frank y Victoria son capaces de pasar a través de todo eso sin inmutarse: son dos inocentes».

Honni soit qui mal y pense.

Drieu quería decir que somos americanos, Waldo, y que en nosotros la inocencia es todavía auténtica. Que puede, por consiguiente, hacer milagros.

Yo pensaba que si América es joven, el mundo no lo es y que nuestro continente se parece a esos niños cuya infancia se marchita de vivir siem-

pre entre adultos. América no cree ya en los cuentos de hadas, pero lleva en sí la eterna necesidad que los hizo nacer. Como necesita creer en ellos acabará por inventarlos de nuevo. Y ese será su milagro.

Quise regresar a Buenos Aires. Via all América. *¿Se acuerda de mi llegada a Nueva York? ¿Se acuerda de su decepción al constatar que ante los rascacielos y los jazz parecía yo olvidada de la revista?*

Una noche que comíamos en un Child's *me dio usted un sermón. Su largo discurso terminaba así. «Pero si la revista le interesa tan superficialmente que cualquier cosa la distrae de ella, abandone su proyecto».*

Usted vio que los ojos se me llenaron de lágrimas (lágrimas que cayeron en las arvejas de mi plato). Yo estaba fastidiada y conmovida a la vez. Fastidiada por mi propio enternecimiento y conmovida por su amistosa rudeza.

Tenía usted razón. Es decir, habría tenido razón si los resultados hubieran sido los que lógicamente tenía el derecho de prever.

Esa misma noche, sin embargo, una vez disipado su resentimiento, me confesó usted que comprendía perfectamente mi avidez de Nueva York y el olvido del resto. ¡Quién mejor que usted para comprenderlo!

Al embarcarme en Brooklyn estábamos los dos seguros de que la revista se haría.

Usted, Waldo, me ha impuesto esa tarea. Finalmente vencida, la he aceptado de usted como un don precioso. He creído poderla aceptar debido a los amigos que están en mi torno y en quienes tengo confianza. Gracias a su ayuda todo se hace posible.

Esta revista no será mi revista sino porque es la revista de ellos y la revista de usted. Ella será el lugar constante de nuestro encuentro.

No sé, a la hora en que escribo, si conoce ya su nombre. Fue escogido por teléfono, a través del Océano. Por lo visto todo el Atlántico se necesitaba para este bautismo...

Teníamos varios nombres en la cabeza, pero no lográbamos ponernos de acuerdo.

Entonces llamé por teléfono a Ortega, en España. Esas gentes tienen costumbre de bautizarnos... Así, Ortega no vaciló y, entre los nombres enumerados, sintió enseguida una preferencia: SUR me gritaba desde Madrid.

Volví con ese nombre de mi pesca telefónica y lo clavamos con una flecha en la tapa de la revista.

Ahora la revista está en prensa.

¿Qué será SUR?

¿Recuerda usted su carta a Copeau y Gallimard que sirve de prefacio a Nuestra América? *Comienza así:*

«Este libro es vuestro en un sentido exacto. Os diré porqué. Vinisteis a América y nos hicimos amigos. Estábais llenos de la voluntad de comprender y me requerísteis con preguntas acerca de mi país. Yo estaba lleno del deseo de compartirlo con vosotros. De un modo extraño estaba enamorado de él. Y os digo que estaba enamorado de un modo extraño porque las cualidades que yo amo en América estaban ocultas. Todo lo que ella grita al exterior, con voz estridente, son cosas que detesto. América no era un sabroso fruto maduro para ser ofrecido al paladar de mis amigos. América era un oculto tesoro»...

No tengo que cambiar en eso una sola palabra. Eso es lo que quisiera decirle; eso y lo que sigue:

«América era un oculto tesoro y para conquistarlo teníamos que derribar muchas jactancias, atravesar los pantanos de muchas mentiras, destruir muchos mitos, muchas simplezas, de modo que no tardé en descubrir que vosotros y yo explorábamos juntos. Nuestras conversaciones se ensanchaban y se profundizaban. Nuestras palabras no eran la mera lectura en voz alta de páginas escritas. Eran un viaje de descubrimiento. Vosotros que veníais de Francia y yo, americano, descubríamos juntos América».

Waldo, en un sentido exacto, esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo venidero. De los que han venido a América, de los que piensan en América y de los que son de América. De los que tienen la voluntad de comprendernos, y que nos ayudan tanto a

comprendernos a nosotros mismos. Las cualidades de su América, Waldo, son secretas como las cualidades de la mía. Lo que su América grita con voz estridente no es tal vez exactamente lo que grita la mía, pero nuestro oído va hacia ello por las mismas causas.

Su América y la mía —escribamos para simplificar «nuestra América» ya que el tesoro escondido que buscamos en ella es el mismo o equivalente—, nuestra América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa. Su carta a Copeau y Gallimard es, en ese sentido, el ejemplo más patente.

Ha querido usted explicar a sus amigos porqué es América un gigante inquieto pero todavía sin palabras, y ha escrito un libro.

SUR testimonia mi admiración por esa obra, mi absoluta adhesión a lo que la inspiró. Seguirá en cuanto a su orientación un camino paralelo.

Cada uno, según las fuerzas respectivas, nos pondremos a la búsqueda de América, de esa América del oculto tesoro.

El hombre tiende a negar lo que no sabe afirmar, declara secamente un gran francés.

Lo que desde ya sabemos afirmar de América es que estamos enamorados extrañamente de ella. Y ese amor, como todo gran amor, es una prueba. Prueba que arroja sobre nuestras incapacidades e imperfecciones una luz resplandeciente y cruel.

Este amor se dirige a lo que está más allá de nosotros y parte de lo que está más allá de nosotros. Tener conciencia de ello, sufrir por ello es saludable.

Así está usted, así estamos nosotros enamorados de América.

VICTORIA OCAMPO".

Durante cincuenta años la literatura argentina creció con vigor, multiplicándose en diferentes ramas. Dentro de este contexto, SUR cumplió su rol, fiel a los objetivos fijados por su fundadora.

En este número dedicado a recordar su cincuentenario, la revista recogé algo de lo que ocurrió durante esas cinco décadas. Algo que sólo pretende ser un testimonio y no un balance. Muchos autores y muchas obras importantes no han podido ser incluidos.

Victoria Ocampo quiso que SU Revista y SU Editorial se mantuvieran *firmes para continuar la obra por ella iniciada. A lo largo de cincuenta años, SUR ha sido una revista de sumas y no de restas. De puertas abiertas. Así seguiremos para ser fieles a su mandato.*

Agradecemos sinceramente a cuantos han colaborado en la realización de este número, adhiriendo a nuestro esfuerzo en la celebración del cincuentenario.

La Academia Argentina de Letras se ha sumado al autorizar la publicación en estas páginas de los discursos pronunciados en ocasión del homenaje que la Corporación brindara a Victoria Ocampo en el mes de noviembre próximo pasado. A la Academia y a los participantes de dicho homenaje, vaya nuestro reconocimiento.

Del mismo modo agradecemos a la Revista Letras de Buenos Aires, *en cuyo número 2 (enero-febrero-marzo 1980) apareció el texto de Enrique Pezzoni "Victoria Ocampo escritora", bajo el título: "Victoria Ocampo, la búsqueda de sí".*

No queremos concluir sin destacar como merece la valiosa y desinteresada labor de Alba Omil, a cuyo cargo ha estado la programación, realización y dirección de este número.

REVISTA SUR S.A.
EL DIRECTORIO

Dos Líneas Testimoniales: *Sur*, los Escritos de Victoria Ocampo

Ahí estábamos en nuestra Argentina, atraídos por Europa y atados por nuestra tierra natal: teniendo por residencia espiritual el mundo y por patria un país vasto, poblado, en relación con su superficie, por un puñado de hombres.

Victoria Ocampo (1946)

I

Por primera vez su fundadora no se dirige a los lectores con motivo del aniversario de SUR, y se me pide que, desde el verano del hemisferio norte, redacte unas páginas para conmemorar el medio siglo de la revista de Victoria Ocampo. SUR, que nació en el verano porteño de 1931, cumplió cincuenta años el pasado mes de enero.

Sé que oí hablar de Victoria Ocampo durante los primeros tiempos de la vida de SUR, aunque no podría reconstruir detalles precisos. Sí recuerdo el tono —mezcla de extrañeza y admiración— con que alguna tía, una abuela, pronunciaban el nombre de Victoria Ocampo; recuerdo también que los comentarios eran relativamente frecuentes: sin duda ese nombre suscitaba, en mujeres más o menos anuladas o frustradas por el mero hecho de su sexo, sentimientos encontrados. Retrospectivamente, no cabe duda de que había motivos para extrañarse en el Buenos Aires de la década del treinta porque una mujer a quien habría podido bastar el éxito mundano hubiese resuelto dedicar sus energías y dinero a otras actividades. Precisamente, esas actividades de Victoria Ocampo habían determinado la insistencia de un argentino —Eduardo Mallea— y un norteamericano —Waldo Frank— para que fundara una revista. "Creían

—no me explicaba yo bien la razón de tal creencia— que yo estaba destinada a emprender la tarea".[1]

No se equivocaban, sin embargo: a los cuarenta años, Victoria Ocampo —además de disponer de medios económicos como para afrontar la empresa— ya había demostrado un juicio alerta ante las manifestaciones nuevas en todos los órdenes de la producción artística; ese juicio alerta se completaba con un entusiasmo dispuesto a contribuir a la difusión de aquello que admiraba. Entre 1925 y 1927, había propiciado temporadas a cargo del director suizo Ernest Ansermet, y en ellas se oyeron por primera vez en el país partituras de quienes serían clásicos del siglo XX: Debussy, Ravel, Prokofiev, Honegger, Stravinsky. Hacia los mismos años se había probado capaz de una percepción certera respecto de la dirección que tomaría la arquitectura de este siglo, primero edificando una casa "moderna" en Mar del Plata, luego una en Buenos Aires. Una fotografía muy difundida del primer grupo de colaboradores de SUR está tomada en esa casa de Victoria Ocampo, en la calle Rufino de Elizalde. También, y sobre todo, Victoria Ocampo, lectora voraz desde la infancia, admiraba a la gente de letras acaso más que a músicos, arquitectos o pintores. Ricardo Güiraldes había sido uno de sus grandes amigos de la juventud. Hacia 1930, mantenía relación estrecha con Anna de Noailles, Paul Valéry, Pierre Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes, José Ortega y Gasset. Ella misma había empezado a escribir para *La Nación* a principios de la década de 1920, y Ortega había publicado dos libros suyos en la editorial Revista de Occidente. Sus conferencias de esos años en la Asociación Amigos del Arte y en el Jockey Club de Buenos Aires integrarían, en 1935, el volumen de *Testimonios* también publicado por Ortega.

El hecho fue que después de su primer viaje a los Estados Unidos en 1930, Victoria Ocampo volvió convencida por Waldo Frank: fundaría "una revista para los jóvenes escritores argentinos y también para dar a conocer a los escritores extranjeros".[2] En comunicación telefónica desde Madrid, Ortega eligió el nombre de SUR entre otros que Victoria Ocampo le propuso y casi de inmediato el nombre de la revista, el de su dueña y el de los que colaboraban en SUR, así fuera esporádicamente, se han solido acompañar, o caracterizar, con una expresión global: "El grupo de

[1] OCAMPO, Victoria, "Vida de la revista SUR. 35 años de una labor", *SUR*, 303-304-305 (noviembre 1966-abril 1967), p. 2.

[2] OCAMPO, Victoria, "SUR. Verano de 1930-31. Verano de 1950-51", *SUR*, 192-194 (octubre-diciembre de 1950), p. 5.

SUR" —o "La gente de SUR"—, que ha venido a adquirir en los medios culturales argentinos connotaciones diversas, incluso contradictorias, a lo largo de cincuenta años.

El excelente panorama de SUR y las revistas literarias argentinas trazado por David Lagmanovich para este número, así como otros trabajos generales, o específicamente dedicados a SUR[3], me eximen ahora de una detallada lectura interpretativa. Quisiera, sin embargo, reiterar brevemente algunas opiniones:

1) SUR fue organizada y encarrilada por gente con cierta madurez y prestigio, no por principiantes. No era una publicación emprendida por estudiantes, como *Megáfono* y *Letras;* ni un exponente de programas para lograr reivindicaciones sociales, como *Claridad;* ni —mucho menos— un órgano para la "restauración de la disciplina cristiana en la vida intelectual y colectiva", como *Criterio.* Ya estaban acalladas la llamada "ruidosa experiencia del martinfierrismo",[4] así como las revistas que alimentaron la polémica Boedo-Florida: *Inicial, Martín Fierro, Los Pensadores, Proa.* Basta comparar el manifiesto de *Martín Fierro,* o la lista iconoclasta y agresiva del "Prólogo" de *Inicial* con la carta de Victoria Ocampo a Waldo Frank que abre el primer número de SUR para advertir la distancia entre revistas que se habían propuesto en su momento como esencialmente renovadoras, o como "exponente de la unión de los jóvenes" *(Proa),* y una publicación concebida para "mantener y defender el *standard* literario".[5]

2) No hay que perder de vista que —aunque Victoria Ocampo no se opuso a que aparecieran en SUR textos que no le interesaban especialmente— la revista nunca se desprendió de las manos de su dueña y fundadora. Por lo demás, el hecho de que SUR haya sido una empresa esencialmente personal permitió que sobreviviera a una disolución relativamen-

[3] BASTOS, María Luis, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960.* (Buenos Aires: Hispamérica, 1974): "Escrituras ajenas, expresión propia: SUR y los *Testimonios* de Victoria Ocampo", *Revista Iberoamericana,* 110-111 (enero-junio 1980), pp. 123-137. KING, John, "Towards a Reading of the Argentine Literary Magazine SUR", *Latin American Research Review,* vol. XVI, 2 (1981), pp. 57-78.

[4] PRIETO, Adolfo, *Diccionario básico de literatura argentina* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), p. 120.

[5] OCAMPO, Victoria, "Después de cuarenta años", *SUR,* 325 (julio-agosto 1970), p. 2.

te rápida e inevitable, dada la tenue coherencia del grupo originario. Por cierto, desacuerdos, muertes, incorporación de escritores de promociones nuevas determinaron —junto con inclusiones o exclusiones de nombres en las listas del comité de colaboración y en los sumarios— cambios en la confección, en el acento de SUR.

En el primer número de la revista, Victoria Ocampo, en su carta pública a Waldo Frank ya mencionada, había expuesto como parte fundamental del programa una voluntad de indagación de lo americano: "cada uno según nuestras fuerzas respectivas, nos pondremos a la búsqueda de América, de esa América del oculto tesoro".[6] Esa intención americanista no significó excluir lo europeo contemporáneo; el proyecto originario fue más allá de una indagación excluyente y se identificó con un afán de actualización. Así, su foco solió concentrarse más en el tiempo que en el espacio, porque en gran medida lo contemporáneo se daba en Europa. Aunque, pese a que para muchos pasara inadvertido, también lo actual eran Borges y Faulkner.

Ya desde el primer número se integra lo europeo con lo de este continente: se yuxtaponen fotografías de cuadros o dibujos de Picasso con otras de lugares, escenas, obras de arte, tipos característicos de América. A Victoria Ocampo le gustaba referirse a la obra de SUR como un intento de tender puentes. Poco a poco, la compenetración de la revista con lo actual se fue intensificando —acontecimientos como la guerra civil española o la segunda guerra mundial fueron dos de las causas más obvias de esa compenetración— hasta que la atención orientada sobre todo hacia el ahora predominó por sobre las determinaciones de la geografía: en definitiva, la función más notoria de los puentes de que hablaba Victoria Ocampo fue la de borrar fronteras. A fines de 1950 ya se advertía que SUR "aun conservando una línea coherente, apuntó consecutivamente distintas preferencias".[7] Las "mutaciones", como las llamaba Guillermo de Torre, responden a ese centrar el foco de atención en lo actual, que hizo de SUR un prisma de contemporaneidades sucesivas.

En 1933, nuevamente aconsejada por Ortega, Victoria Ocampo fundó la editorial SUR para solventar los gastos de la revista. Sólo muy

[6] OCAMPO, Victoria, "Carta a Waldo Frank", *SUR*, 1, (Verano de 1931), p. 18.

[7] TORRE, Guillermo de, "Evocación e inventario de SUR", *SUR*, 192-193-194 (octubre, noviembre, diciembre 1950), p. 24.

parcialmente, de vez en cuando, cumplió la editorial su propósito financiero; en cambio, reforzó el carácter pionero que en tantos órdenes tuvo la revista. Ambas, es sabido, han sido blanco de alabanzas y críticas, unas y otras hiperbólicas a veces. Los detractores o los paladines a ultranza de la obra de SUR, revista y editorial, se apoyan no tanto en hechos objetivos o en análisis objetivos de los hechos como en una idea mitificada —para bien o para mal— de esos hechos. Encomios y reproches unilaterales olvidan que detectar aquello que en el futuro se percibirá como lo decisivamente propio de un momento no resulta casi nunca del cálculo deliberado sino más bien de una selección que desconoce cuál ha de ser la perspectiva de épocas posteriores, y que esa intuición está sujeta a un margen de error. No corresponde hacerlo aquí, pero se podrían citar nombres ahora olvidados, o prescindibles, entre los que tuvieron cabida en SUR. Si se pudiera eliminar el ingrediente de crueldad de esa lista hipotética, se completaría con ella y con la de algunas omisiones el perfil temporal tan notable sobre todo en las entregas de SUR de las décadas de 1930 y 1940, y se tendría una base para situar los aciertos en su momento y no desde nuestra visión de ese momento. Por fin, importa consignar que el tono de contemporaneidad determina una casi total ausencia de amaneramientos, sensiblería, impostaciones académicas. Aunque se respetan ciertas pautas convencionales —el número de Desagravio a Borges se podría tomar, en última instancia, como un considerar demasiado seriamente las distinciones oficiales—, el lenguaje general de la revista se destaca por una sostenida mesura, bastante infrecuente en las publicaciones de lengua española.

Nadie negará que llevar adelante un proyecto como el de SUR habría sido imposible sin una gran dosis de optimismo. María Rosa Oliver se refirió con claridad a algunos resortes de ese optimismo,[8] que forzosamente tenía que prescindir de parte de lo inmediato, pero que, con todo, estuvo muy lejos de una aquiescencia beata. En muchas oportunidades, lúcidamente y con valentía, SUR fue contra las corrientes del país; remito a los lectores a los números del lapso 1946-1955: si se confrontan textos de SUR con los de otras publicaciones en ese período, cosa que hice, en especial con los de la revista *Criterio*, al preparar estas páginas, se tendrá

[8] OLIVER, María Rosa, *La vida cotidiana* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), pp. 260-261.

una documentación irrecusable de la escisión de la intelectualidad argentina en años clave para entender nuestra realidad.

La vinculación de Victoria Ocampo con Roger Caillois fue decisiva para la traducción y la difusión de la obra de muchos escritores argentinos e hispanoamericanos al francés. En 1939, el entonces joven sociólogo fue invitado a dar conferencias patrocinadas por SUR; la declaración de la guerra prolongó esa estadía a cinco años. Caillois aprendió español; leyó a Borges, Neruda, Silvina Ocampo; se entusiasmó con Antonio Porchia, que vivía en Buenos Aires y a quien los argentinos casi no conocían. Durante esos años, Caillois dirigió *Lettres françaises,* una revista financiada por SUR en la que se dieron a conocer —junto con textos de franceses que estaban en la Francia ocupada o en el exilio— "La lotería en Babilonia" y "La biblioteca de Babel", en traducciones de Néstor Ibarra. Caillois encargó la traducción de *Ficciones* a Paul Verdevoye; el volumen —que se publicó en 1952— inauguró la colección "La croix du Sud" de la editorial Gallimard, destinada a publicar exclusivamente escritores sudamericanos contemporáneos, práctica insólita en el ámbito editorial francés.

Se sabe que en SUR se anticiparon muchos de los textos de Borges que posteriormente constituyeron *Discusión;* que fue vehículo de difusión de sus primeros cuentos; que la primera crítica de *Historia universal de la infamia* —un artículo de Amado Alonso— apareció en las páginas de SUR en 1935. Otros escritores cuyos nombres se hicieron significativos más tarde publicaron en SUR tempranamente: Adolfo Bioy Casares, José Donoso, Leopoldo Marechal, Silvina Ocampo, Elvira Orphée, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Humberto Piñera, Ernesto Sábato, Severo Sarduy son unos pocos ejemplos. Es posible señalar reiteraciones en SUR. Se deben a las fidelidades de lectora apasionada de Victoria Ocampo, quien, envidiablemente, recorría en la madurez y en la vejez, con el mismo apego de su juventud, las páginas que habían despertado su entusiasmo, y seguía hablando —escribiendo— sobre ellas con gusto de descubridora. Pero no todo lo que se publicaba en su revista era de su agrado. A la aparición, en agosto de 1948, de *Las criadas* de Jean Genet —texto elegido por el jefe de redacción, José Bianco— siguió una nota disidente de la directora en octubre del mismo año. Aquí es justo recordar, asimismo, que Victoria Ocampo reconoció en muchas ocasiones

que la labor de José Bianco durante ventitrés años —de 1938 a 1961— fue fundamental para el prestigio internacional de SUR.

En la década de 1960 se expandió considerablemente el fondo de la editorial; nuevos nombres se incluyeron en los sumarios de la revista: Samuel Beckett, Osamu Dazai, Marco Denevi, Juan Goytisolo, Eugene Ionesco, Yukio Mishima, Sylvia Molloy, Vladimir Nabokov, Alejandra Pizarnik, Mario Vargas Llosa. Varias generaciones de intelectuales jóvenes —futuros profesores, críticos, periodistas— hicieron en las páginas de SUR sus primeras experiencias como escritores, generalmente redactando notas o reseñas.

No menos importante que la obra selectiva y de difusión de textos traducidos es la reacción que SUR provocó en algunos medios. Emulación, rectificación, sobre todo oposición, a SUR fueron evidentes en la vida intelectual argentina a partir de 1950. Nuevas publicaciones y nuevos escritores intentaron analizar nuestra realidad a través de sus manifestaciones culturales, y en ese análisis emplearon las manifestaciones dadas a conocer por SUR, o estudiaron autores no publicados en sus páginas. *Contorno* —fundada en 1953— es la más importante de las revistas surgidas en disidencia con SUR. Por razones múltiples, su papel dentro del periodismo literario argentino es fundamental.

Victoria Ocampo ha dicho reiteradamente que en su revista se requería sobre todo calidad. Calidad, literaria o artística, significaba, a no dudarlo, "lo que hoy nos parece valioso"; para lograrla era inevitable practicar un escrutinio que se quiso determinado sobre todo por pautas estéticas. Ese movimiento de exclusión para incluir configuró un cosmopolitismo sin el acento mundano del de los modernistas, que dicho sea de paso no fue prerrogativa de SUR —piénsese en el caso de *Orígenes,* la revista cubana fundada en 1944 por José Lezama Lima—, y que muchas veces se ha señalado con reprobación, identificándolo con un europeísmo supuestamente desdeñoso de lo propio. Lo cierto es que gracias a las traducciones de SUR —revista y editorial— muchos jóvenes tuvieron acceso a textos excritos en otras lenguas. Y en otro orden de cosas, hoy vemos que el internacionalismo de SUR anticipó el que practicarían muchos años más tarde publicaciones de otras latitudes. Para dar un solo ejemplo: en el momento de escribir estas líneas, la primera página de la revista literaria dominical del *New York Times* (26 de julio de 1981) inclu-

ye una reseña de la traducción al inglés de *Sobre héroes y tumbas* y un artículo de Gabriel García Márquez sobre Hemingway. Combinación equiparable a las que se podían dar en SUR hace treinta y cinco o cuarenta años.

II

Las notas anteriores son, insisto, apenas un compendio de las reflexiones que sugiere a un lector de 1981 la colección de SUR. Al conmemorar los cincuenta años de la revista corresponde dedicar cierto espacio al otro aspecto de la obra de Victoria Ocampo: su escritura. Después de todo, en cuanto directora de SUR —revista y editorial— estuvo asociada a una empresa colectiva; mediante sus *Testimonios* y su *Autobiografía* se propuso como autora individual, como persona independiente, a solas ante el público lector.

En 1961, cuando José Bianco había renunciado como jefe de redacción de SUR, mi experiencia adulta completó la imagen, el eco que el nombre de Victoria Ocampo había suscitado en mi niñez. Conocí a Victoria una tarde de abril: Enrique Pezzoni me llevó al departamento de la calle Tucumán y Maipú donde SUR funcionaba provisoriamente; al poco tiempo empecé a trabajar en la redacción, de la que me ocupé hasta 1967.

La llamada "relación profesional" no existía con Victoria; como yo trabajaba a su lado, necesitó conocerme, cosa imposible en la redacción de SUR, y muchas tardes del otoño porteño de 1961 fui sola a su casa de San Isidro. Inseparable de mi experiencia literaria de esos años es la imagen de esos encuentros con Victoria Ocampo, quien, imponente y tímida, daba el máximo no entre mucha gente sino en *tête-à-tête*. El recuerdo de mis primeros tiempos de SUR está impregnado de las imágenes de esas tardes en que Victoria hablaba de asuntos a veces muy alejados de lo literario pero en los que jamás faltaba algún elemento estético. Esas conversaciones me permitieron entonces —y ahora, después de su muerte— leer muchos textos suyos, releerlos, y ayudada por esas lecturas integrar una imagen cuyo esbozo remoto había surgido de retazos de opiniones, registradas en la zona previa a la comprensión. En las páginas que siguen, procuraré evitar la distorsión falaz producida por el exceso de proximidad y limitarme a buscar un denominador común que ayude a

trazar algunos de los rasgos de escritora de Victoria Ocampo, los que unifican y dan sentido a unos textos producidos durante casi sesenta años.

En el primer trabajo del primer tomo de *Testimonios* —"Palabras francesas"— Victoria Ocampo, sorprendida, enmienda a Max Daireaux *(Panorama de la littérature Hispano-Américaine,* 1930), quien la menciona al referirse al afrancesamiento de las "escritoras argentinas":

> Pero yo no soy una escritora. Soy simplemente un ser humano en busca de expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque esa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma.[9]

Esa era la parte más obvia de la verdad, sobre todo durante el lapso en que aprendió el oficio, aprendizaje doblemente duro, ya que su lengua de lectura y escritura fue durante años el francés. Con una tenacidad que superaba con creces la tendencia a la pereza de que tantas veces se autoacusa, pasó Victoria Ocampo del francés escrito y del español hablado al español escrito. Los estadios de la transición se observan en las dos primeras series de *Testimonios,* que recogen textos publicados entre 1921 y 1940. La mano del traductor español del primer volumen —que se traiciona de formas diversas (leísmos, intermitentes pero impensables en el habla argentina puramente criolla; uso del pronombre vosotros; términos como acera y gabán, además de otras marcas, igualmente insólitas para nosotros, del uso peninsular)— ha sido suplantada en el segundo, de 1941, por la de un "editor" en el sentido anglosajón. En el tercer tomo (1950), no hay ya formas desfasadas: el español hablado en Buenos Aires por la generación de Victoria Ocampo y, posiblemente, por las dos generaciones que la sucedieron se organiza con sintaxis de idioma escrito.

Más que de sintaxis, se trata de lo que Borges llamaría la respiración del texto: el ritmo de la escritura apunta a producir —y lo consigue en la mayoría de los casos— una impresión de vivacidad equiparable a la de una expresión oral que estuviera movida principalmente por el entusias-

[9] OCAMPO, Victoria, "Palabras francesas", *Testimonios* (Madrid: Revista de Occidente, 1935), p. 29.

mo. Esa dicción vivaz se logra mediante *mots justes* de diversas procedencias: si la connotación lo requiere, se acude a palabras en inglés o francés, o a expresiones coloquiales, hasta pintorescas. Es inútil destacar que semejante tipo de escritura no tiene lugar para el rebuscamiento, para la afectación: ni palabra declamada, enfática ("énfasis y cursilería son sinónimo de abominación"[10]); ni minucia erudita ("La erudición no te servirá para nada, lector, si tu diálogo solitario con Hamlet no te revela en ese príncipe desolado, indescifrable y cambiante 'ton semblable, ton frère'. Y si te lo descubre, ¿a qué buscar otra cosa?"[11]).

Interesa detectar las etapas del entrenamiento como escritora de Victoria Ocampo —el camino recorrido desde las "palabras francesas" de su juventud hasta que dio con el cauce adecuado para su palabra en español— si se tiene en cuenta el objetivo explícito de ese aprendizaje: comunicarse consigo misma; con otros seres. Busca doble, que implicaba y exigía un doble movimiento: hacia el centro del sujeto; desde ese centro a los receptores. "El solo sujeto (en la doble acepción del término) de que realmente puedo hablar y en nombre del cual me permito hablar con algún derecho de causa soy yo mismo"[12], reconoció con frecuencia. No es de extrañar, entonces, que casi siempre el *yo* de Victoria Ocampo sea doble sujeto de su discurso: del enunciado, de la enunciación. Ese discurso, expresamente testimonial y por lo tanto ostensiblemente aferrado a quien lo emite, manipula con toda libertad el estímulo inicial: lo pliega, lo reduce; incluso llega a corregirlo, o a desestimarlo por completo.

Aceptación, modificación, rechazo del estímulo rara vez resultan de operaciones puramente intelectuales; más bien, dependen, en general de un movimiento espontáneo, intuitivo: la preferencia —"quien no tiene preferencias no está vivo".[13] Es inevitable que semejante escritura consista, sobre todo, en el despliegue de preferencias, que apuntarán ya hacia el yo, ya hacia el receptor. A medida que Victoria Ocampo se afianza como escritora, el movimiento vivaz de incorporación o descarte del

[10] OCAMPO, Victoria, "El cementerio marino", *Op. cit.*, p. 354.

[11] OCAMPO, Victoria, "Hamlet y Laurence Olivier", *Soledad sonora* (Buenos Aires: Sudamericana, 1950), p. 176.

[12] OCAMPO, Victoria, "Malandanzas de una autodidacta", *Testimonios*. Quinta serie (Buenos Aires: Sur, 1957), p. 23.

[13] OCAMPO, Victoria, "Al margen de Gide", *Domingos en Hyde Park* (Buenos Aires: Sur, 1936), p. 53.

estímulo, lejos de debilitarse, se convierte en una de las articulaciones más características, más eficaces, de su discurso: finalmente, la escritura de los testimonios *es* las elecciones del yo emisor; *no es* sus rechazos. Varía el lugar del acento, que en los testimonios de la madurez y vejez marca más bien el predominio del destinatario.

"Sed de explicar, de explicarnos y de explicarme"[14]: aun en los testimonios de los primeros tiempos es posible ver que el objeto variable, ambiguo, de ese *explicarse* no sólo oscilaba del emisor al destinatario sino que hasta los superponía. Como si los textos dijeran a una vez: "me explico a mí para mí"; "me explico para los otros"; "me explico a mí misma para los otros". Y, casi paradójicamente, ciertas digresiones o algunas pedanterías entre frívolas e ingenuas —que leídas a la luz vacilante del psicologismo podrían atribuirse crudamente a narcisismo— son índices de la importancia del receptor en cuanto forjador posible de una imagen de la emisora. Irritada —pero con una soltura notable que conjuga ironía y conocimientos y gustos musicales muy firmes—, respondía Victoria Ocampo a la acusación de esnobismo del crítico Alfredo De la Guardia. La réplica alega que sus preferencias musicales van de los compositores "serios" del siglo veinte a los *rags* y *blues*, y en una última vuelta de tuerca termina puntualizando:

> [El crítico] se imagina que no encontraría en mi *boudoir* una *fountain pen*. ¡Qué manera de engañarse! Ante todo, no tengo *boudoir; esto ya no se usa*. Dispongo de un simple *jazzoir*, en el cual, entre mil cosas contradictorias que no se llevan del todo mal (un retrato del Mahatma Gandhi, por ejemplo, preside una mesa atestada de discos...), hay también una *fountain pen*.[15]

Las imitaciones de estilos arquitectónicos concebidas para otros tiempos y lugares, ajenos a las circunstancias de los "países nuevos", dan motivo a comentarios sarcásticos: "es tan grotesco construir [...] falsos góticos y falsos luises como sería grotesco [...] prepararse para la guerra haciendo provisión de alabardas, partesanas, ballestas, arcabusces y armaduras del

[14] OCAMPO, Victoria, "Palabras francesas", *Op. cit.*, p. 36.

[15] OCAMPO, Victoria, "Correspondencia", *Testimonios, Op. cit.*, p. 124. El artículo es réplica a dos trabajos publicados por Alfredo De la Guardia en *La Nación* a fines de 1926: "Arte y moda" y "Nuevas reflexiones sobre el snobismo".

siglo XVI".[16] Es decir, más grave que la acusación de esnobismo, tan grave como las imitaciones aberrantes, es la eventual imagen errónea que el receptor podría formarse de la autora del testimonio: hay que aclararle que el conocimiento del francés no implica tener un ámbito —*el boudoir*— que no va ni con la época —"esto ya no se usa"— ni con las preferencias que dictan su modo de vida. Muchas veces, como en estos ejemplos, Victoria se mostró al corregir, se reveló corrigiendo, corrigió para mostrarse.

Son numerosos los casos en que el texto se consubstancia con el estímulo hasta hacer coincidir sus rasgos esenciales con los del yo de la autora. Ese tipo de conversión ya se advierte en un trabajo temprano sobre Anna de Noailles, personaje tan distinto de Victoria pero con quien comparte algo importante, el amor profundamente sensual por jardines, frutas, olores:

> Se la acusa de insistir demasiado en las huertas, de llenar demasiado su corazón con peras, con chauchas; de haber concedido la palabra con demasiada frecuencia al olfato. [...] Continuamente canta la Primavera y el Verano. Le gusta respirar, mirar, comer esas dos estaciones.[17]

La identificación con la chilena Eugenia Errázuriz va más allá de la coincidencia en un tipo de sensibilidad estética que reemplazó el "adorno" por la *puesta en valor* de los objetos, artísticos o funcionales. Escribía Victoria en 1949:

> No la hubiéramos deseado más joven (debió de ser deslumbradora), ni más articulada. Parecía no saber o no poder decir de las cosas que conocía íntimamente sino "Me gusta" o "No me gusta". Esos "Me gusta" o "No me gusta" eran sin embargo de una intensidad y de una limpidez tan persuasivas que nos contentábamos con ellos.[18]

Quien haya conocido a Victoria Ocampo en su vejez no podrá dejar de sentir un estremecimiento ante la precisión premonitora, de autorretrato

[16] OCAMPO, Victoria, "Sobre un mal de esta ciudad", *Domingos en Hyde Park, Op. cit.*, pp. 166-167.

[17] OCAMPO, Victoria, "Anna de Noailles y su poesía", *Testimonios, Op. cit.*, pp. 322-323.

[18] OCAMPO, Victoria, "A Eugenia", *Soledad sonora, Op. cit.*, p. 280.

futuro, que hay en esas líneas. Muchísimos otros casos como éste hacen que la escritura misma de Victoria rectifique sus apreciaciones respecto de esa escritura. Aunque es indudable que, estrictamente hablando, no disfraza de ficción sus experiencias,[19] no se puede dejar de reconocer que superposiciones como la del fragmento reproducido participan de la naturaleza de las que se operan en la ficción, tienen la "fuerza de articulación" que Victoria admiraba en los "creadores".[20] Por darse en textos tan aferrados a la realidad —testimonios, recuerdos autobiográficos— esas identificaciones producen un desasosiego comparable con la familiaridad perturbadora que Freud señala como típica de los textos fantásticos.[21] Ese doble carácter de lo familiar —reconocible, desasosegante: *unheimliche*—, ese trascender con sutileza y acaso inadvertidamente la letra no es señal privativa de lo fantástico sino que indica el límite entre la literatura y lo no literario. Los mejores trabajos de Victoria Ocampo llevan esa marca, discernible o secreta, de la escritura literaria.

Es cierto, además, que esos textos —que pueden verse como perturbadoras imágenes de su autora— también proveen, como la mayoría de sus escritos, ejemplos vivos de variadas manifestaciones de su tiempo, del tiempo en que Victoria Ocampo estuvo inmersa con pasión. "*Esto, así* es lo de ahora que me gusta, lo que me interesa", dicen sus textos de variados aspectos de la realidad contemporánea —como Eugenia Errázuriz decía de muebles, cuadros, alfombras—, y lo dicen con energía que no se amengua porque el estímulo sea más o menos prestigioso. El *esto*, el *así*, construyen el testimonio, largo o breve, que es sobre todo una participación, en el doble sentido que tiene la expresión *dar parte:* el de 'distribuir' y el de 'notificar'.

Con lo dicho queda señalado, creo, uno de los denominadores comunes de la escritura, acaso del carácter, acaso de la vocación, de Victoria Ocampo: ese denominador es la clara calidad didáctica de un discurso que se complace sobre todo en el acto mismo de mostrar con entusiasmo.

[19] "El solo sujeto [...] soy yo misma. O mejor dicho, son mis propias experiencias, que no sé disfrazar de ficción. [...] Habría deseado escribir novelas. Pero ese no era mi sino. "Malandanzas de una autodidacta". *Loc. cit.*

[20] "Lo que justamente nos maravilla en un artista, en un pensador, es su poder de clarificación, su fuerza de articulación". "Anna de Noailles en su poesía", *Op. cit.*, pp. 325-326.

[21] FREUD, Sigmund, *On Creativity and the Unconscious* (New York: Harper Colophon Books, 1958), pp. 122-161.

Esto, así no exige motivo. El acto de dar a conocer, del puro distribuir, prescinde del *porque,* introductor de un desarrollo que rompería la tensión del entusiasmo; la instancia más directa de enseñar es visual: mostrar. Orientados a ese enseñar poniendo ante los ojos están los textos de la producción íntegra de Victoria Ocampo: función didáctica tienen tanto las correlaciones entre lecturas muy diversas como entre personajes de ámbitos diferentes en que se complace tan a menudo, o el proustiano entretejer percepciones de órdenes discontinuos. La minucia para describir caras —la de Virginia Woolf, la de Paul Valéry son, entre otras, ejemplos sobresalientes—, o la fruición con que habla de árboles, formas, objetos cotidianos, hasta accesorios de la vestimenta, tienen que ver con ese interés por repartir la experiencia.

También es un pragmático *dar a conocer* el no sacar conclusiones de lo que se muestra: muchos de los testimonios más logrados de Victoria Ocampo se detienen en el gesto de señalar, como para no suscitar sino la reacción intuitiva, el proceso inmediato de la experiencia. Victoria empezó mostrando para quienes, por motivos diversos, no tuvieran acceso a las mismas experiencias que ella. A lo largo de los años, hay testimonios que son repeticiones: en parte se deben a las fidelidades del entusiasmo inalterable de Victoria, que se sentía atraída en la madurez y en la vejez por los mismos estímulos que la habían captado en la juventud, y esto es especialmente cierto con respecto a libros y autores. Pero repetir revela además la conciencia de un auditorio nuevo: reiterar es la tarea, el destino, del profesional de la enseñanza.

Asimismo, los *Testimonios* son repositorio de elementos directamente autobiográficos, como que muchos de los textos incluidos en ellos son desprendimientos de la *Autobiografía* en varios tomos en que Victoria trabajó desde 1952. Aunque en parte la *Autobiografía* se permite una libertad para hablar de situaciones privadas que Victoria no se permitió en los escritos que publicó en vida, las observaciones anotadas hasta aquí son válidas para la obra póstuma de la autora. La *Autobiografía* provee las articulaciones que necesariamente faltan en las recopilaciones de testimonios. En ella, los ensambles —correlaciones, digresiones, hiatos, suspensos— están distribuidos buscando el relieve o la profundidad narrativos, y no el mero sucederse de situaciones. Sin embargo, significativamente, muchas de esas situaciones están presentadas con la misma inmediatez, incluso con la literalidad con que Victoria —la escritura de Vic-

toria— sabe, y quiere, *atacar* sus estímulos. Por literalidad entiendo aquí un no renunciar a aceptar los datos inmediatos de la conciencia, un reproducir el movimiento de aprehensión del estímulo, que son esencia del dar a conocer didáctico. A veces, Victoria presenta sin distancia incluso aquellos datos que requerirían —o mejor aún: para los que desearíamos— una perspectiva, una exégesis. Porque en algunos casos detenerse en el puro mostrar puede acarrear un peligro: la ausencia de mediación interpretativa parece equivaler a una toma de posición que, por otra parte, el contexto no haría esperar. Esa superficie sin resquicios, sin rellenos falsamente magistrales, apta para lecturas ideológicas, debe su flaqueza potencial a su cualidad esencial: la confianza en la eficacia del simple dar a conocer, la fe en la virtud de la mostración.

En la *Autobiografía,* rescata Victoria el medio que condicionó sus adhesiones, sus rechazos, es decir sus impulsos: su vida. A su vez, ese medio —recuperado gracias a la lealtad dictada por el afecto y por la nostalgia; gracias a la vivacidad del ojo de la escritora, especie de foco unificador de elementos superficialmente, aparentemente, inconexos— devuelve la imagen de la autora. Más bien, la *Autobiografía* devuelve en imagen indivisible una persona, una escritora —sus rebeldías, preferencias, excentricidades— insoslayablemente ligada con su tiempo y su lugar. La eficacia de esa imagen es otra faz de la fidelidad inalterable para con el acto de enseñar, en el que depositó Victoria Ocampo una intensidad y un optimismo que comparte con otros maestros argentinos, hispanoamericanos.

MARIA LUISA BASTOS

Nueva York, julio de 1981

Sur y las Revistas Literarias Argentinas de Medio Siglo

A partir de 1931. y especialmente hasta la pérdida de la continuidad bimestral cuarenta años más tarde, SUR ocupó tan especial lugar en nuestras letras, que podría concebirse una historia de las revistas literarias argentinas exclusivamente en función de la misma. Para cada momento histórico a lo largo del medio siglo transcurrido, podríamos clasificar, describir y evaluar otras publicaciones en la medida en que sus propósitos fueran antagónicos o complementarios con respecto a la revista fundada por Victoria Ocampo. Amigos y enemigos quedarían así satisfechos. Los unos corroborarían su certidumbre de que SUR fue el parangón y algo así como el aleph de las revistas literarias, ejemplar único en donde todas las demás quedarían definitivamente inscriptas y representadas. Los otros podrían renovar sus ataques, que no lo fueron tanto a la existencia de la revista (en la que, por otra parte, todos desearon ver sus firmas) sino más bien a una valoración implícita que era imposible eludir o ignorar.

Pero no aspiro a tanto. Quisiera ir enhebrando algunas reflexiones sobre el tema de las revistas literarias, buscando respuestas a preguntas que este fenómeno propone. ¿En qué contexto de revistas literarias surge SUR, con qué revistas dialoga o —de hecho o potencialmente— polemiza? No acudiremos a los ficheros, a los catálogos, sino más bien a la memoria, a unos cuantos ejemplos, a la reflexión sobre lo que estos órganos importan en nuestra cultura.

1. En 1931, cuando surge SUR, hay experiencias interesantes que computar. Una es la reciente floración, durante la década de 1920 y el

apogeo de la llamada "generación martinfierrista", de una serie de importantes revistas literarias que afirman ser portavoces de la "nueva generación": la propia *Martín Fierro, Proa* (quizá la más seria), *Inicial* y otras varias. Este impulso parecía agotado en 1931; quedaban como vehículos para la producción literaria, en consecuencia, la casi inagotable *Nosotros* y los suplementos de *La Prensa* y *La Nación.* Ni la una ni los otros eran opciones desdeñables. Desaparecido el auténtico periodismo de combate con el siglo XIX, la publicación en los paralelos y rivales suplementos de los dos grandes matutinos porteños confería —y no ha dejado de hacerlo hasta hoy mismo— un valor de celebridad local, un aura de consagración en el medio literario argentino, el margen del valor intrínseco de las colaboraciones publicadas. En cuanto a *Nosotros,* lo que el pronombre del título podía haber tenido de deíctico en sus momentos iniciales, como identificación con un exigente grupo juvenil, había ido desapareciendo, y ahora el matiz inclusivo predominaba abiertamente sobre el exclusivo: no se trataba de "nosotros sí, ellos no", sino más bien de "todos nosotros". También confería cierto prestigio aparecer en las páginas de la famosa revista de Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti, pero ya las andanadas de los jóvenes martinfierristas habían erosionado un tanto la pompa inicial, haciendo sospechar que deberían buscarse otras alternativas. También está en el ambiente la reciente fundación de *Criterio,* claramente selectiva en la búsqueda de una palabra cultural católica.

Y bien, en ese contexto literario aparece SUR: como búsqueda de una dignidad intelectual que no se compadecía demasiado con el engolamiento reinante, ni quería hacer concesiones a los avances de la mediocridad que se advertían en los órganos del "establishment" literario de entonces. En cuanto al contexto político, no deja de ser peculiar: pues la revista de Victoria Ocampo aparece durante el gobierno de José Félix Uriburu, sin que en sus páginas pudiera encontrarse ni afirmación ni rechazo de las circunstancias políticas imperantes en el país; actitud prescindente, "culturalista" en sentido restringido, que la revista habría de abandonar forzosamente más adelante.

La Prensa, La Nación y *Nosotros,* poco más o menos para todos los escritores argentinos de la época; *Criterio,* para la intelectualidad católica; *Claridad,* entre otras, para la izquierda ideológica: tal es el ambiente de revistas y otras publicaciones en medio del cual irrumpe SUR.

En lo que resta de la década de 1930, la situación no varía sustancialmente. Transcurre la última década de predominio de los gobiernos conservadores: Uriburu, Justo, Ortiz. *Nosotros* se clausura y luego vuelve a aparecer, para cumplir una última etapa de su dilatada vida. El mundo vive años angustiosos: Hitler, Abisinia, España, Munich, el estallido de la segunda guerra mundial. A lo largo de estos años la situación básica de las revistas literarias, de las cuales SUR es testigo, varía poco. Quizá, obviando el catálogo, sólo habría que destacar dos hechos. Uno es el fortalecimiento de la actividad cultural en las provincias argentinas, que da por resultado la aparición de revistas interesantes. La más notable de todas ellas es una publicación tucumana: *Sustancia* ("Tribuna continental de la cultura provinciana", quiso subtitularse), dirigida por Alfredo Coviello, iniciada en 1939. El otro hecho es la exacerbación de la actividad editorial de los sectores de la extrema derecha, en términos ideológicos y políticos: de ahí la suntuosa *Sol y Luna,* que duró de 1938 a 1943. Apuntemos que falta realizar un estudio de esta y otras publicaciones de la misma orientación. Nuestra historiografía —también la literaria— se desarrolló bajo el signo del liberalismo, y no examinó críticamente, sino que simplemente ignoró, todo lo que no cupiera nítidamente en sus esquemas. *Sol y Luna,* dirigida por Mario Amadeo y Juan Carlos Goyeneche, valorizó a Chesterton (figura cara también para muchos colaboradores de SUR) y asimismo defendió la instauración de la monarquía en la Argentina: revisar sus páginas es adentrarnos en una época de singulares conflictos y contrastes.

2. La década de 1940 se inaugura con el nombre de *Canto* (y también de *Cántico,* para reunir dos revistas de cercanas connotaciones): y bajo el signo del canto. El mundo ya estaba en guerra y no andaban mejor las cosas dentro del país: un largo declive de irrespeto por el pueblo nos iba arrojando al callejón sin salida del peronismo. Como un contrapeso o como una evasión, quién sabe, nuestras revistas literarias se inclinaban totalitariamente hacia la poesía. Era, en verdad, un cantar en medio de las ruinas; y era también, con el inevitable giro hacia la nostalgia y la melancolía tan característicos de la llamada "generación del 40", un ceder a la evasión. Los títulos de este momento son históricos: a los ya mencionados *Canto* y *Cántico* se suman *Huella, Verde memoria, Angel...* Los años de 1940 para las dos primeramente citadas, y los de 1941, 1942 y 1943, en su orden, para las siguientes, estipulan claramente el orden inau-

gural de una década dominada por una tonalidad bien característica en las letras argentinas. Desde entonces hablamos de la "generación del 40", o al menos del neorromanticismo o "cuarentismo": un ámbito poético que había de concitar tanto legiones de seguidores como, más adelante, enérgicos rechazos.

Antes de abandonar el rápido resumen de las publicaciones importantes de esta década, recordemos algunos datos adicionales. Una es la aparición, en 1942, de una revista literaria de sólo siete números, pero que, a diferencia de las anteriores, no centraba en la poesía su excluyente afán: nos referimos a *De mar a mar,* surgida como iniciativa de un grupo de exiliados españoles radicados en la Argentina a consecuencia de la guerra civil que ensangrentó su patria; la dirigieron Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela. Un segundo hecho es la persistencia de las revistas literarias de orientación derechista, punto de confluencia para los hombres de esta convicción: de este orden es *Antología* (¿1943?), dirigida por Arturo Cambours Ocampo. ¿Es preciso decir que los mensajes propuesto por las dos revistas últimamente mencionadas era no sólo dispar, sino abiertamente contrapuesto? Estábamos al borde del derrumbe institucional, pero subsistían algunas de las buenas características de la tradición liberal a la que SUR misma estaba adscripta; vale decir, existía la posibilidad del disenso y el pluralismo no era una noción declamada, sino una realidad concreta. (La misma toma de posición que se encuentra *De mar a mar* aparece también en otra revista de aquellos años, *Ínsula,* que va de 1943 a 1946, conducida por Renata Donghi Halperín. Nuevamente, se destaca entre el nutrido grupo de colaboradores la presencia de aquellos —como Romero, Mondolfo, Fatones y varios más— que reflexionan sobre la cultura en su totalidad y sobre la vital circunstancia nuestra en aquellos difíciles años).

Junto a estas revistas que son también "del cuarenta" aunque no sean "cuarentistas", y que muestran a Buenos Aires todavía en el ejercicio pleno de sus responsabilidades como foco principal de la vida intelectual del país, si volvemos la mirada al interior encontramos también fenómenos interesantes. Uno lo constituye la serie de revistas que dan fe de la existencia de un proceso de búsqueda de sentidos culturales en la ciudad de La Plata, antes de su absorción casi total por la cercana Buenos Aires: *Renacimiento, Teseo, Deflín* y varias otras. Por su parte, el dormido Noroeste comienza a despertar, y surge *La Carpa* (1944): más una

editorial que una revista (sólo tienen carácter periódico los boletines incluidos en algunas de sus publicaciones), pero con todas las características internas del fenómeno revisteril, y un seguro movilizador de voluntades creadoras en esa vasta región de la Argentina. (Ese impulso continúa en la década siguiente con *Tarja,* Jujuy, 1955-1960, animado por Mario Busignani, Jorge Calvetti y Néstor Groppa.) Sólo una personalidad tan carismática como la de Raúl Galán podía haber llevado a buen término tal empresa.

En la segunda mitad de la década del 40, por último —exactamente, en 1947—, irrumpe en Buenos Aires el primer número de *Realidad,* otra de las grandes revistas argentinas del siglo XX. Dura hasta 1949 y, junto a la dirección del eminente Francisco Romero, ofrece firmas tales como las de Carlos Alberto Erro, Francisco Ayala, Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea. Al subtitularse "revista de ideas" —en años que, como los de entonces ofrecían tan poco auspicio para tales propósitos—, delimita un ámbito en el cual SUR está también constantemente presente. *Realidad* es, aun hoy, insuficientemente conocida, en el país y fuera de él: es otra de las revistas argentinas del siglo cuyo estudio se impone, para recuperar una visión viva de nuestra evolución. La definitiva desaparición de *Nosotros,* en 1943, se inscribe en un contexto en el cual nacen y se desarrollan —mientras SUR prosigue su inevitable crecimiento— muchas otras publicaciones que permiten percibir la alternativa, el cambio, la multiplicidad de opciones, aun en años particularmente difíciles en lo que se refiere a la vida total del país. En estos años, es preciso decirlo, SUR tomó partido, y reiteradamente, en cuanto a los problemas de la Argentina y del mundo; de ahí provienen muchas de las malquerencias que todavía hoy persiguen su memoria y la de su fundadora. Nada más peligroso para la general tranquilidad de las poblaciones sumisas —o sometidas— que órganos de expresión opinantes. Las revistas que consiguieron transitar la difícil segunda mitad de la década de 1940, en primer lugar SUR y *Realidad,* siguen mereciendo nuestro agradecimiento, por la calidad de sus páginas en un ambiente de acelerado achabacanamiento y por la valentía de su mensaje.

3. Comienza una nueva década, la de 1950. Toda ella está ocupada por una revista excepcional; además, hay otras varias que conforman un panorama variado. Pues es ahora cuando comienzan a modificarse los modelos, por decirlo así, de las revistas literarias argentinas. Se realiza un

nuevo tipo de órgano literario, quizá más especializado que las grandes revistas tradicionales, dirigido a un público más limitado, y también, muchas veces, dotado de considerable contundencia polemística. La primera revista que mencionaremos es un buen ejemplo.

Poesía Buenos Aires (1950-1960), la revista de Raúl Gustavo Aguirre, es sin duda la más importante revista de poesía —exclusivamente de poesía, en su manifestación concreta, así como de escritos teóricos sobre ella— con que hemos contado en lo que va del siglo. Por distinta que haya sido de SUR (y en algunos sentidos lo fue, podría decirse, sistemáticamente, al dar cabida a materiales que no podrían haber entrado en aquélla), por opuesta que pudiera parecer en ciertos respectos, *PBA* coincidía, evidentemente, en un dato central: el del rigor absoluto con que seleccionó, aceptó y rechazó sus colaboraciones. Y habiendo comenzado como una revista casi de grupo, en donde las declaraciones iniciales hacían presumir una necesaria uniformidad —como si la revista fuera el órgano de una escuela, con sus definidos manifiestos y programas poéticos—, llegó a ser todo lo contrario: una de las revistas más amplias con que hemos contado en la Argentina. ¿Cómo olvidar su acogida a las expresiones del surrealismo, su bienvenida a Cummings, sus ediciones, sus traducciones, su revelación de nombres como los de Rodolfo Alonso, el propio Aguirre, la recuperación de Bayley, la presencia de Elizabeth Azcona Cranwell, Alejandra Pizarnik, Ramiro de Casasbellas, Francisco Madariaga y tantos otros? *PBA* —insisto— no fue el órgano de un grupo excluyente: creció hasta representar la mejor poesía argentina, y en 30 números que se extendieron a lo largo de toda una década, dio un hermoso ejemplo de continuidad en el esfuerzo y de la valiosa matización que puede adquirir una idea central cuando se apoya invariablemente en una noción de calidad.

Junto a *Poesía Buenos Aires,* cuya función ya ha sido estudiada por la crítica, y quizá frente a ella en algunos sentidos, hay otra revista de la década de 1950 (en este caso, concretamente, de octubre de 1952 a marzo de 1954, con 18 números en total) que, aparte de alguna recordación ocasional, es insuficientemente conocida: *Buenos Aires Literaria,* dirigida por Andrés Ramón Vázquez. Mucho más afín que la otra al espíritu de SUR, también mucho más académica, *BAL* constituye un vivo muestrario de ensayos (sobre todo), narraciones y poemas de quienes, a pesar de las dificultades políticas impuestas por la época, siguen siendo el núcleo central

de la inteligencia argentina. Las recordaciones a que se dedican algunos números de la revista —Amado Alonso, Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Pedro Salinas— son de estricta justicia. Transmiten estas páginas un aroma a Facultad de Filosofía y Letras, punto de arranque y natural punto de mira de muchos colaboradores. Y —también en esto como SUR— aparecen nutridas columnas de "Letras extranjeras" que dan fe de su apertura hacia el exterior defendida a toda costa, en años bastante asfixiantes. Dieciocho números no son demasiados, especialmente cuando la periodicidad es mensual; la revista sólo dura, en definitiva, un año y medio. Pero deja su impronta: un modelo. Y algunos textos —de Julio Cortázar, de Daniel Devoto, de Ana María Barrenechea, de Borges, de Emma Susana Speratti Piñero—, que, transferidos o no al libro, son dignos de relectura. Como lo es —insisto— la revista misma: equilibrada, amena, refinada.

Pero hay otros cuarteles, otros ámbitos, seguramente otras mesas de café, en donde se cocinan las revistas literarias. Y de ellos surgen, también en la misma década de 1950, algunos de los testimonios más fervientes de grupos intelectuales que, con razón o sin ella, se consideran desplazados del curso central de la literatura argentina. De ahí, dos revistas que siempre se citan (aquí también) juntas: *A partir de cero* (de Enrique Molina: dos números en 1952 y 1953, uno más en 1956) y *Letra y línea* (de Aldo Pellegrini: cuatro números, 1953-1954), ambas empeñadas en la difusión de los principios del surrealismo. Entre estas revistas y los grupos de escritores nucleados en torno a SUR y, subsidiariamente, a *Buenos Aires Literaria,* hubo algunas escaramuzas que, si bien no alcanzaron las dimensiones —ni el nivel de interés— de las batallas del martinfierrismo, al menos despertaron un tanto la vida literaria porteña, que ya iba camino de la parálisis. Además, es cierto que estas revistas (así como, en su medida, *Poesía Buenos Aires*) insistían en la lectura de autores que, por una u otra razón, no habían encontrado un papel central en las páginas de SUR. Aquí sí puede hablarse de complementación, aun cuando el trámite diario de la vida literaria muestre asperezas que, sin duda, el tiempo se va encargando de borrar.

Distinto es el caso de *Contorno* (1953-1959), pues en este caso los redactores (Sebreli, Ismael y David Viñas, Jitrik y otros) tienen una posición abiertamente contraria a SUR. También están contra los grandes nombres de la generación martinfierrista, como Borges y Martínez Estra-

da, contra la Argentina oficial, y, a su tiempo, enfáticamente contra el antiperonismo (si bien no abiertamente, por el momento, en favor del peronismo). La crítica ejercida desde *Contorno* no ofrece concesiones; cualquiera sea la actitud personal con respecto a lo que significó en su momento (o el posterior itinerario de sus integrantes), no cabe duda de que causó una seria remoción, una descolocación de los valores aceptadamente establecidos. Fue, pues, un válido interlocutor para SUR, desde posiciones diametralmente opuestas.

En contraste con esa llamarada de crítica visceral, la luz de la inteligencia alumbra las páginas de *Ciudad* (1955-1956), dirigida por Carlos Manuel Muñiz, revista desde cuyas páginas se afirma antes que se niega: "El escritor argentino tiene que darse a su tierra. Sobre él recae la obligación de pensar, de pensar con interés hondo y sincero por su tierra", afirma su director. Simultáneamente con *Contorno,* y hasta con la repetición de algunos nombres, *Ciudad* retoma —como antes *Buenos Aires Literaria*— la línea del hacer constructivo y ecuánime; la línea, en consecuencia más semejante a la que siempre mantuvo SUR. Y así llegamos al final de la década de 1950, crucial en la vida argentina en muchos sentidos y, quizá, la última durante la cual existió una vida literaria independiente, es decir, que funciona de acuerdo con su propia dinámica interior.

4. Esa dinámica se quiebra, evidentemente, en la década de 1960. Se populariza la televisión como medio masivo de desinformación de masas; también aparecen ciertas revistas de noticias, de periodicidad semanal, que se proponen convertir todos los aspectos del quehacer nacional en mercancía hebdomadariamente vendible. Ambos factores van relegando las revistas literarias auténticas a una situación peculiar. Muy característica de este proceso es *Primera Plana,* aparecida en 1962, sobre todo bajo la conducción de Tomás Eloy Martínez. Aparentemente, la literatura argentina conoce un período de difusión incomparable con épocas anteriores; pero es todo apariencia. El tratamiento de la literatura en las revistas del tipo de *Primera Plana* no hace sino insistir en la anecdotización del mundo literario; en el fondo, sirve al negocio de los editores, pero no al conocimiento de las obras ni a la elucidación de sus principios estéticos.

Muy distinto es, desde luego, el caso de *El grillo de papel* (1959-1960) y *El escarabajo de oro* (a partir de 1961), revistas de Abelardo Castillo y

sus amigos: testimonios de auténtico —aunque a veces parcializado— interés por la materia literaria; incómodo testigo, asimismo, en el conflicto siempre presente entre las manifestaciones de ciertos grupos culturales y el rigor oficial, reacio a aceptar voces que no repitan sus consignas. También muy de la década del 60 —aunque comience a fines de la anterior, y se extinga en 1965— es *Poesía = Poesía,* revista sostenida por el esfuerzo de Roberto Juarroz: modesta en su apariencia física, rigurosa en sus objetivos, y representativa de las lecturas del director, de su personal hacer poético, y del trabajo de un grupo cada vez más numeroso de creadores.

5. ¿Y después? La década de 1960 resultaba difícil para el florecimiento de nuevas revistas literarias. La década de 1970, y la que va de la de 1980, lo fueron aun más, por una multitud de causas. En forma eminente, el progresivo encarecimiento de los costos de impresión puede ayudar a explicar la falta de perduración de muchas iniciativas. No faltan, desde luego, otras revistas, que en su momento será necesario estudiar —desde la ya lejana *Macedonio* hasta la que quizá sea la última aparecida, la interesante *Letras de Buenos Aires,* 1980— en sus características y en sus logros. Pero en este momento quizá sea prematuro hacerlo. La desaparición de la periodicidad bimestral de SUR en 1971 marca así, quizá por coincidencia, el comienzo de una nueva fase en la vida de las revistas literarias argentinas: fase de relativo oscurecimiento, más allá de la cual habrán de reconstruirse nuevas instancias de diálogo y polémica como las que en sus mejores momentos alcanzó, en el contexto de todas ellas, la publicación dirigida por Victoria Ocampo.

DAVID LAGMANOVICH

La Literatura Fantástica Argentina

Es natural que buena parte del siglo XIX, la que se puede considerar más característica del espíritu burgués, tratara de renunciar al cultivo de la fantasía en literatura casi completamente. Cada vez que el hombre se cree seguro de haber dado con un instrumento para dominar lo que el momento histórico le indica que es la realidad, todo lo real, le ha ocurrido otro tanto. Lo que pasó hace unos ciento treinta años repetía simplemente una parte de nuestra naturaleza permanente y había sucedido ya en el pasado una y otra vez, en muchos otros lugares y épocas, por ejemplo en la Florencia del siglo XV. Pero, la realidad de la burguesía decimonónica se diversificó tanto con el desarrollo científico que terminó por quedar en ruinas. Sólo en literatura se mantuvo aún bastante tiempo en vigencia el desprestigio de la pura imaginación como fuente creadora. La pintura, que acusó de "literario" el ejercicio de la fantasía, por ejemplo en el caso de Gustave Moreau, se le empezó a adelantar y entró en el dominio imaginativo, tras largo aprendizaje en el campo de la pura apariencia.

Este arte que bajo el impresionismo se resistió obstinadamente a las seducciones del dominio fantástico, terminó por ceder a ellas ampliamente con pintores como De Chirico y Munch. En el campo narrativo se mantuvo bien firme el prejuicio anti-imaginativo hasta bastante entrado el siglo, que en países como Argentina —situados en la periferia del espíritu occidental— sobrevivió con fuerza cuando ya en Europa había caducado.

Es forzoso reconocer que en los países de nuestra lengua nunca abundó la literatura fantástica, que por otra parte siempre fue forma

favorita de expresión artística en otras, en primer término en la inglesa, y luego en la alemana y la francesa. Sin embargo, de pronto se produjo un súbito florecimiento del género. En especial en Argentina; y aquí aparece inevitablemente el nombre de Jorge Luis Borges. Si este autor ha alcanzado una dimensión realmente universal como figura máxima de la literatura actual, al lado de V. Nabokov, siendo el otro maestro supremo en la generación que siguió a la portentosa que dio a T.S. Eliot, Frank Kafka y James Joyce, es preciso insistir en que no lo ha conseguido como poeta lírico ni por la crónica esmerada de la época, sino como autor metafísico de cuentos a veces más o menos detectivescos y siempre en el fondo fantásticos. La sobriedad punzante de su expresión madura, en vez del puro desborde verbal de la fantasía, es su rasgo cautivante por excelencia.

Nunca se repetirá en exceso que su obra es fundamentalmente la aplicación literaria muy sagaz de ciertos principios metafísicos, extraídos de Schopenhauer y Berkeley, y de la profunda filosofía del lenguaje de Mauthner, siendo también no poco lo que Borges le debe al pragmatismo de William James. Todas estas influencias se conjugan armoniosamente mediante certero instinto de la imaginación con una materia que procede de innúmeras fuentes, entre las que siempre será preciso nombrar a Stevenson y Kipling, pudiendo agregarse —si se trata de la "Historia Universal de la Infamia", obra no tan perdida en el pasado— el nombre del simbolista francés Marcel Schwob.

Pero desde ese Borges, narrador ya eficaz sobre quien era poderosa influencia la escasa obra de un amigo de Mallarmé, y el Borges de "El informe de Brodie" y "El libro de arena" se extiende el vasto trecho que hay entre un joven genial pero aún algo libresco y el narrador que habla por todos pues piensa para sí mismo el pensar de todos. Sin llegar a la corpulencia del genio que encerraba la endeblez de Kafka, Borges es sin duda el escritor actual más despojado de amaneramientos refinados y de conocimientos exquisitos. Así es el segundo autor de este siglo que ha renovado el sentido común, haciéndolo descomunal.

Se comprende su decisiva influencia sobre toda la literatura actual que trata (y a veces consigue) escapar del embrollo realista. Entre sus discípulos, aparte gran número de extranjeros más o menos ilustres (que van desde el norteamericano Kenneth Koch hasta el mexicano Arreola), es preciso destacar los nombres de dos, al menos: Adolfo Bioy Casares y

Juan Rodolfo Wilcock. Sin embargo, aunque formado al lado del propio Borges, Bioy, hombre mucho menor, es autor decididamente más realista que el maestro. Hasta sus relatos más fantásticos conservan cierta referencia al orden usual de las cosas que lo aproxima a veces al ejercicio de la ciencia-ficción. Uno de los rasgos descollantes de su obra es la precisión narrativa que le sirve a menudo para una sátira eficaz. Al lado de Borges, es preciso mencionar entre sus antecesores literarios al gran H.G. Wells, el de "The Time Machine", y dos autores franceses, que las historias literarias consideran de mérito muy diverso, pero que el genio de Bioy consigue igualarle: Toulet y Flaubert. La constante experimentación en busca del lenguaje de los argentinos puede haberle llevado alguna vez a uno u otro callejón sin salida. Pero perduran siempre relatos magistrales como "En memoria de Paulina" y las espléndidas novelas fantásticas de sus comienzos, particularmente "Plan de evasión" que une a la rica trama y el rigor científico, una cautivante poesía realmente metafísica.

En cuanto a Wilcock, sin duda le debe a Borges; pero sobre todo le debe a su peculiar ingenio entre lírico e irónico, que resplandece en sus cuentos del volumen "El caos".

En este breve recuento no puede faltar por lo menos el nombre de Enrique Anderson Imbert. Ha alcanzado cuentos de cristalina pureza, como "Anamorfoscópico", y ha escrito una novela de intriga tan inquietante como "Victoria", pero se insiste en verlo únicamente como crítico literario, que también lo es, y excelente. Ya sus primeros cuentos publicados, como la historia de "El leve Pedro", denotaban una profunda originalidad. Su talento literario no se limitó nunca a la capacidad para asimilar influencias. Su capacidad de asimilación siempre ha sido creadora: transforma tanto cuanto recibe y, a menudo, mejora.

Su más seguro antepasado literario es Franz Kafka y su magia narrativa es tan eficaz como la que muestra el autor de "Las ruinas circulares".

A Anderson Imbert le consta la capacidad para practicar (y soportar) lo macabro que puede albergar hasta el individuo mejor educado, el más "poli" hombre de mundo. Sabe, asimismo, que cualquier hombre, en cualquier momento privilegiado, consigue alcanzar la máxima altura individual, que es también la máxima profundidad colectiva, siendo así el Poeta. Aparte de esta característica (que en especial evidencia su relato

sobre la génesis de "Don Segundo Sombra"), otras características poco comunes señalan en él al narrador nato. Por ejemplo, contiene (y opone) gran sabiduría agnóstica, nutrida de experiencia en metafísica, y enérgica imaginación gnóstica. El "saber que no se sabe", al menos que categóricamente no puede responder a lo más importante para el destino humano, le sirve de seguro trampolín a su capacidad para explicarse (y explicarnos) en ficciones. Parece haber recorrido con excepcional lucidez crítica todos los vericuetos de la filosofía. Sin embargo, por mucho que la convicción intelectual le insta a un seguro escepticismo, no cede su facultad creadora. Ésta se sostiene en la riqueza de la especulación gnóstica, como basta para probarlo el breve relato —"caso", según su nomenclatura— titulado "Los cuentos de Satán" o bien "El sol", en "El gato de Cheshire".

También hay quien diga, bastante a menudo, que la erudición traba la imaginación; que la abundancia de lecturas en diversos idiomas, sofoca la inspiración y lleva a olvidar la propia lengua. Es doctrina de haraganes. Entre tantísimos ejemplos, la obra narrativa de Anderson Imbert prueba, en cambio, que el don narrativo es muy capaz de aprovechar la erudición como fuente caudalosa de imaginación. Cuando en "La botella de Kelin" pone en movimiento abstrusos elementos de la topología, le es imprescindible para ello una exigente actitud crítica. De otro modo, el ingenioso cuento sería, simplemente, impensable.

Pero realmente el eje de la creación de ficciones en este autor es el elemento mitológico. Lector voraz y enciclopédico, ha frecuentado los mitos de muy diversas culturas —incluyendo, por cierto, a la nuestra de hoy—. En cuanto a los de Grecia, los conoce al dedillo, como basta para evidenciarlo su "cuasicuento" titulado "Pollutio" o muchas de las breves narraciones que hay en "El gato de Cheshire". Ahora bien, si se tiene presente que los mitos son explicaciones del universo y del hombre mismo que proporciona la imaginación y que sólo tienen vigencia provisional, es lícito afirmar que quedan reducidos a pura poesía, la poesía más pura, cuando la ciencia se encarga de facilitar explicaciones de apariencia más sólida (aunque al final también resultan provisiones, invariablemente) de los hechos humanos y cósmicos.

Anderson Imbert, quien esencialmente es poeta aunque no haya cultivado el verso para el público, sabe que el mito, reducido a poesía, aún conserva intacta su chispa inicial y que basta soplarla para que las cenizas

vuelen y vuelva a arder con alegre fuerza, infundiendo calor a la fantasía de los hombres. Entusiasta de viejos mitos y espíritu creador también, este autor parece haber encontrado desde muy temprano en su carrera como narrador su propio mito básico, que es la esencia misma del mito de la poesía. Desde muy pronto en sus obras, ya en "El mentir de las estrellas", se presenta en el cuento titulado "El leve Pedro". El convaleciente de grave enfermedad le comenta a su mujer; "estoy como si mis envolturas fueran a desprenderse, dejándome mi alma humana". Este Pedro, rechazado por el impulso con que ha partido un tronco, se queda "levitando, allá a la altura de los techos". *Casi se cae al cielo,* para decirlo con la expresión que el autor le pone en los labios, perfecta por lo pintoresca y alarmada. Al final, Pedro se perderá en el azul, llevado como pluma por una corriente de aire. Si se pone la debida atención, se llega a entender debidamente este cuento: Pedro es la naturaleza poética por excelencia, el hombre más real en su esencia permanente.

En otro cuento ("Espiral"), Anderson Imbert afirma la multiplicidad del yo, y procede a describir los "yoes" concéntricos del individuo. Por consiguiente, resulta fácil deducir que en nuestra compleja trama, hay un espacio —espacio aéreo, podemos llamarle— reservado para el *Homo poeticus.* Éste se muestra en el breve cuento titulado "El detective", cuando Anderson Imbert nos habla "de la autobiografía condensada" que siempre se da en cada segundo de nuestra vida", convicción que ya William Blake no desdeñó y ante la cual nuestro autor argentino, dispuesto a ser irreverente frente al Tao, se recoge, en cambio, con unción. En "La botella de Klein", regresa a su mito poético, en el cuento titulado "Tú", cuyo protagonista, un pobre chico tímido, al final se elevará "hendiendo el aire con la alegría de la alondra, con la elasticidad del globo, con la elegancia de un bailarín que se ha ciudadanizado en la patria del ángel".

Los elementos señalados tendrán que bastar por ahora para una primera aproximación a la obra de E. Anderson Imbert, a la espera de tratamiento más esmerado. Bastarán, con todo, para indicar la importancia intrínseca de su obra y, a través de ella, de la actual literatura fantástica argentina, que es el conjunto estéticamente más valioso de esta literatura en la actualidad, pues en general no ha cedido al surrealismo ni ha vuelto su vista exclusivamente a Poe, por ejemplo, sino que ha proseguido por las grandes sendas abiertas en este siglo por Kafka y

Borges, contando con autores tan notables, cuyos nombres me limitaré a recordar aquí, como el mejor Cortázar, el de "Bestiario" y "Todos los fuegos"; Silvina Ocampo, finísima narradora realmente mágica, en historias como "Autobiografía de Irene"; y José Bianco, a quien una "nouvelle" como "Sombras suele vestir" asegura desde ya un puesto de primera línea en la literatura argentina de este siglo.

E.L. REVOL

Alicia Jurado, "Hechicera de la Tribu"

> *"Los poetas con sus encantaciones y sus fórmulas mágicas, los narradores con nuestra aspiración a crear seres humanos como Jehová, somos los hechiceros de la tribu"* (Los hechiceros de la tribu, *p. 73).*

Una definida vocación llevó a Alicia Jurado a las aulas de la Facultad de Ciencias Exactas, donde se graduó con el propósito de dedicarse a la enseñanza de las ciencias naturales. Circunstancias políticas le bloquearon ese camino y tuvo que cambiar de rumbo. Abrió paso a otra vocación: las letras, y se lanzó por esa vía. La alternativa resultó afortunada: desarrolló sus dotes de escritora y rescató, para sus escritos, mucho del material acumulado en la carrera científica, sobre todo del campo de la botánica. Su trayectora literaria está jalonada de éxitos: obtuvo varios premios literarios, cargos prominentes en el PEN CLUB y recientemente fue elegida miembro de número de la Academia Argentina de Letras, donde ocupa el sitial vacante por la desaparición de Victoria Ocampo.

Hechiceros de la tribu es el título de su última novela. Responde a la designación que el protagonista, Horacio Quintana, asigna a los cultores de ese "oficio maldito", a los escritores. La metáfora tiene antecedentes. Ya Platón, en la *Apología de Sócrates,* sostuvo que los poetas son "como los iluminados y los adivinos que expresan muchas cosas hermosas". Siempre hubo quienes aproximaran la poesía a la magia o a la alquimia. Novalis, por ejemplo, expresó que el mago es poeta y el poeta mago. Baudelaire destacó la magia evocadora de los poetas. Rimbaud llamó "alquimia del verbo" al arte de los vates. Mallarmé se refirió al "encantamiento de la rima", al "sortilegio del arte literario", "al conjuro mágico" en virtud del cual el poeta, "encantador de las letras", logra trasmutar la

trivial y gastada sustancia lingüística en noble y decantada materia poética. Él también acuñó la difundida fórmula de esa operación transfiguradora del lenguaje realizada por los poetas de "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" que saltó a la memoria del escritor de la ficción, que, distraído, se la atribuye a Paul Valéry. Éste, por cierto, compartía las concepciones del maestro simbolista, por lo que dio el título *Charmes* (Encantaciones) al tomo de sus poesías.

Por tradición se asigna ese poder mágico a los poetas y a las poesías. Alicia Jurado lo extiende a los novelistas que "de la nada conjuran espíritu y los revisten de carne a su antojo", coincidiendo con críticos que, atenidos a la significación etimológica del vocablo, consideran poética la actividad de los narradores, pues "poesía en la novela es la creación de personajes y situaciones ficticias" (Hugo Friedrich). Por haber creado personajes y situaciones ficticias, Alicia está incluida en el gremio de los "hechiceros de la tribu". Pero su actividad literaria trasciende el marco de la narrativa. Además de sus cuatro novelas y de sus libros de cuentos, publicó tres densas biografías —de Roberto P. Cunninghame Graham, William H. Hudson y Jorge Luis Borges, en que se destacan sus condiciones de minuciosa investigadora—, numerosos artículos periodísticos, muchos de ellos piezas de valiente afirmación cívica y moral, ensayos y una copiosa producción de reseñas bibliográficas publicadas, en gran parte, precisamente en la revista *Sur*.

Son muchos los escritores que, consciente o inconscientemente, asumen una actitud crítica frente a la creación literaria. "El crítico no puede considerarse plenamente crítico si no pasó por la experiencia del vértigo, o si se prefiere el juego cautivante y mortal de la escritura" (G. Genette). Las reseñas críticas de Alicia Jurado son reveladoras: hablan del gusto y de la sensibilidad estética y ética de la autora que, con seguro sentido, señala singularidades y cualidades de las obras que examina. Observadora sagaz y atenta, enfoca el fenómeno literario sin descuidar ningún aspecto del proceso creador. Su perspectiva, en esta tarea, no es la de un especialista de la literatura. Tampoco adopta una metodología determinada. Prevalece su personal punto de vista de lectora inteligente, culta, conocedora de la lengua y del oficio de escritor.

Del conjunto de sus notas bibliográficas es posible desglosar opiniones y conceptos teóricos que, reunidos y ordenados, componen una

suerte de poética de la novela. Y surge la tentación de explorar si la novelista Alicia Jurado es fiel a esos principios generales enunciados.

Ella parte de la tradicional idea de la novela como género literario sin normas fijas, cuya función esencial es recreativa y docente. La novela debe mantener "al lector en suspenso y hacerlo reflexionar" anota en el comentario a *El tiro de Gracia* de Marguerite Yourcenar. Considera que no concuerda con nuestra época la novela muy extensa —defecto que atribuye a *Los Mandarines* de Simone de Beauvoir— ni tampoco las largas descripciones que se justificaban en el siglo XIX. También desaprueba los excéntricos experimentos formales y lingüísticos practicados por muchos autores en los últimos decenios.

A través de toda la crítica asoma una permanente preocupación por la expresión lingüística. Opina que las novelas deben estar escritas de acuerdo a las reglas del bien decir, atenidas a un prudente casticismo. Reprueba la invasión innecesaria de elementos dialectales, los "neologismos teratológicos", los "argentinismos de mal gusto". Desdeña la pedantería verbal y mucho más las incorrecciones. Señala vocablos impropios, acepciones erróneas, empleo defectuoso de preposiciones y de tiempos verbales y lamenta que esos defectos "ya sean hábito nacional", prueba de un evidente empobrecimiento de la lengua que le infligen los escritores, pero también los periodistas, los funcionarios y los locutores. Por eso recomienda y aboga a favor de "todo lo que hace flexible y elegante al idioma", inclusive el mantenimiento del «usted», sin desechar el voseo en los diálogos.

Espíritu exigente, recusa la grosería, ese "sustituto de la imaginación", y la fealdad, no sólo de la expresión, sino de lo que evoca el texto: objetos antiestéticos, actitudes vulgares y viciosas, personajes degradados, entre los que incluye los malevos y los gangsters de Borges. Además censura extremas tendencias naturalistas, como las que imperan en tantas novelas y se pregunta sobre el motivo de esa invasión en la producción literaria actual. "¿Será por hipertrofia de la técnica, la sobrepoblación o la rebelión de las masas?". "Se está perdiendo el amor a la belleza de las palabras como todas las formas de refinamiento" se lamenta uno de sus portavoces. Su preocupación es sincera, pues su propia prosa busca la corrección y exhibe un recato lingüístico y una delicadeza que a veces llega a la exquisitez esteticista, por ejemplo cuando describe finos ornamentos de la porcelana, de platería inglesa, pétalos de flores. Sabe

captar en sutiles matices expresivos estados emocionales acendrados como los que vive Graciela durante el baile de la zamba, en los *Hechieros de la tribu.*

Podría objetarse que, no obstante, aparecen en las novelas expresiones vulgares y triviales en boca de alguna de sus criaturas, en agudo contraste con el lenguaje de la narradora. Ello responde a exigencias de la función documental de la obra. Sin los lugares comunes y ciertas vulgaridades expresivas, algunos de los personajes no concordarían con los modelos de la realidad social y cultural que representan y que justifican los dardos críticos que lanza la autora.

Las novelas y cuentos de Alicia Jurado suelen mantener la tradicional ordenación cronológica y causal de los sucesos narrados, con breves miradas hacia el pasado. Pero una de las novelas, *El cuarto mandamiento,* se despliega en una original disposición: a cada capítulo que narra, en tercera persona, las vivencias de tres madres en relación con sus hijos adolescentes, sigue en abrupto contrapunto el monólogo de una joven recién casada, que le habla al ser que siente crecer en sus entrañas y luego al hijo en los primeros meses de su vida. El tierno monólogo intercalado fluye naturalmente hacia el capítulo final, donde se revela que se trataba de las páginas del diario de una de las madres, desilusionada por la actual incomprensión de su hijo.

También es tradicional la concepción de los personajes. Son arquetipos de la sociedad urbana contemporánea, presentados sin excesiva profundidad psicológica. Tienen una definida identidad y se desplazan en ambientes perfectamente reconocibles. El mundo humano de Alicia Jurado abarca un círculo relativamente cerrado de una clase media acomodada sin demasiado contacto con el medio popular. Sus miembros concurren a reuniones sociales, se desplazan en automóvil, poseen o visitan estancias, asisten a veladas, espectáculos y museos en el país y en el extranjero, leen y hablan sobre Dostoievski, Jane Austen, Virginia Woolf y Pedro Salinas. Un mundo enfocado con acuidad de visión, en el que circulan habitantes tratados con simpatía y benevolencia y otros —los advenedizos, los snobs, los necios y a menudo los jóvenes— con no disimulada ironía, que redunda en crítica social.

El vivo interés de nuestra escritora por los problemas de la creación literaria, la llevaron a tratarlos como tema de su última novela, *Los He-*

chiceros de la tribu. A través de alusiones, discusiones y conversaciones de los personajes referidas a los constituyentes, resortes, funciones y convenciones de la narrativa, se va esbozando una teoría de la novela en que reaparecen ideas ya expresadas en los escritos críticos, al tiempo que se producen en acto esas convenciones y mecanismos teóricos.

El difícil ejercicio de virtuosismo literario de presentar una labor creadora simultáneamente con sus presupuestos doctrinales, no es nuevo. Lo practicaron en conocidas metanovelas Gide, Proust, Cortázar y muchos otros y ahora Alicia Jurado con esta obra.

El protagonista, el escritor Horacio Quintana, anuncia en las primeras páginas del libro, su intención de escribir una novela sobre un tema difícil: la historia de un matrimonio feliz. Difícil, porque así como no tiene historia el hombre feliz del conocido aforismo, tampoco la tiene un matrimonio feliz, por la presunta carencia de dramaticidad de este tipo de relación. Hacia el final Horacio confiesa su incapacidad de avanzar en su proyecto. Pero en la última página del último capítulo, súbitamente se despeja el horizonte y, desencadenada por una circunstancia especial, acude la inspiración. El escritor se sienta frente a la máquina de escribir, en la que "se van formando los signos de la magia", se "oye el brusco martilleo, tan seguro de sí, que parecía desafiar el mundo. El hechicero evocaba sus fantasmas con dedos impacientes y éstos, dóciles por fin al conjuro, empezaban a materializarse y cobrar vida". Con esta frase termina la novela de Alicia Jurado. Y aquí se manifiesta el talento constructor de la autora: su novela termina, pero la deja abierta para que comience la novela de su personaje, esa historia del matrimonio feliz, que ya está escrita íntegramente, debajo de la novela que se acaba de leer. En el texto se funden dos niveles, no al modo de la parábola —en el que el texto se remite a una significación extratextual— por medio de un relato paralelo. Por un lado, se desarrolla la historia de Horacio creada desde afuera en que éste, atrapado en el mundo cerrado y tiránico de los escritores, está sometido a todas las obligaciones y coacciones que le impone su oficio; por otro, como recapitulación de los episodios, la historia que se va generando desde adentro, de un matrimonio que vive una apacible y dichosa vida conyugal. El lector tiene que atender a los lazos invisibles que ligan la novela de costumbres, que se desarrolla en la superficie, escrita por la autora real y la novela sentimental subyacente. Con habilidad e imaginación, Alicia Jurado logró inscribir dentro de su relato, la novela futura de su escritor vicario.

Amor, matrimonio, parejas e hijos son los temas con que nuestra autora nutre sus novelas. Temas normales y corrientes del género. Ya hace siglos se definía la novela como "ficción de aventuras amorosas escritas en prosa con arte, para placer e instrucción de los lectores" (P.D. Huet, *Traité de l'Origine des romans,* 1678).

Alicia Jurado propone para el desarrollo de dichos temas, experiencias corrientes, verosímiles, de nuestra época, sin estrépito ni grandes gestos, como las de las novelas de Jane Austen, mencionada como modelo del género narrativo. Se trata de experiencias portadoras de una verdad humana que trascienden la mera anécdota e implican un valor extraargumental que induce a la reflexión, condición que la autora exige de toda novela.

El nombre de un sentimiento, el amor por ejemplo, no conduce de por sí a una concepción unívoca. Representa un valor social que cambia según el tiempo y el lugar. Alicia Jurado nos muestra los rostros del amor tal como se dan en nuestra sociedad actual, excluidos los de los amores aberrantes. Como su colega en la ficción, ella es una escritora "a la antigua", que aborrece las historias con homosexuales. Para ella el amor, cuya "ley es la más vieja que pudo concebir el hombre" se impone a la existencia humana como un destino inevitable. En su obra, como en casi toda la literatura moderna, el amor se manifiesta desprovisto del halo sagrado que lo nimbaba en cierta literatura de la edad media. Pero, en una de las novelas, *En soledad vivía,* la protagonista, Verónica, evoca las palabras del amor místico de san Juan de la Cruz, para traducir la pasión sensual que siente, con fuerza y pureza, por Andrés. En muchas oportunidades se señaló la analogía entre el lenguaje del amor místico y el del amor humano, aunque las realidades que designan no se identifiquen. Hay quienes sostienen que, a la inversa, serían los místicos —san Juan de la Cruz, santa Teresa, por ejemplo— los que habrían recogido, para expresar la violencia de su pasión espiritual, las palabras del amor humano (v. Denis de Rougemont, *El amor y Occidente).*

Alicia Jurado distingue grados de la pasión: el incendio, la capitulación, el éxtasis, la desdicha. Ella considera que el verdadero amor nace con el deslumbramiento espiritual que estremece la carne y conduce a la unión física; pero no niega que el camino podría ser el inverso y la unión de los cuerpos puede llegar a despertar el gran amor espiritualizado y exaltar el deseo de trascendencia y permanencia.

Advierte sobre la confusión entre amor y sensualidad, sobre la diferencia entre el enamoramiento, que es un estado de anhelo continuo, el amor, que es un acto que el hombre decide, y la mera atracción biológica. Reconoce al amor como un fenómeno escurridizo y falaz, en el que cree el hombre porque "cuerpo y alma se confabulan para hacernos creer que es el mejor bien de la vida". Pero "no se puede contratar el amor como quien arrienda un campo".

A pesar de su escepticismo, Alicia Jurado no deja de admitir el derecho a "vivir el amor", aunque coincide con psicólogos y escritores contemporáneos, en que este sentimiento con frecuencia implica la pérdida de la libertad y el consiguiente empobrecimiento de las posibilidades del individuo. Pero la libertad puede ser recuperada por medio de la separación. "Un matrimonio infeliz se deshace; con el amante se puede romper definitivamente" leemos en una de las novelas. Es posible espigar, en el conjunto de los escritos de Alicia Jurado, muchos otros conceptos sobre el amor, su origen, sus efectos, prueba de su honda preocupación por esa difícil relación entre dos seres humanos.

El tema del amor está estrechamente ligado al del sexo, tratado sin sensacionalismo ni seductor efectismo. En ningún momento cae en el erotismo burdamente realista y provocador, ni en lo obsceno y procaz tan frecuentes en cierta literatura actual. Para Alicia Jurado el sexo, "el milenario juego de los sexos", constituye la vía normal y natural de los seres humanos para su encuentro. Ella lo trata sin falso pudor, con respetuosa altura y, cuando se refiere a la entrañable intimidad entre el hombre y la mujer, "al milagro de la unión física", al instante pasajero del "radiante paraíso del sexo", traduce la sensación erótica a un lenguaje del más alto nivel ético y estético. Para sus parejas lúcidas y maduras, la unión se erige en fuente de promoción espiritual.

Por el recato, la actitud reverente frente a lo dignamente humano, en la obra de Alicia Jurado parece alentar un aire victoriano, aunque liberado de tabúes y prejuicios del pasado. Pero es mucho lo que ata a la autora al pasado. Como su amigo Jorge Luis Borges, evoca el pasado con frecuencia: añora ciertas costumbres, cierto estilo refinado de la vida, cierto tipo de relaciones entre las personas. Como Borges cultiva una concepción genealógica del pasado, se siente heredera de la "tradición de mirar hacia Europa", sobre todo hacia Inglaterra, que la atrae con espe-

cial fascinación. Y aunque sus historias se desarrollan en medios argentinos, entre sus compatriotas, lo inglés asoma por todos lados en sus obras: hay referencias a episodios de la historia, paisajes, literatura y costumbres inglesas. Dos de sus excelentes biografías se refieren a personalidades de origen británico que vivieron y actuaron en la Argentina: W.H. Hudson y R.P. Cunninghame Graham. En reseñas de obras traducidas del inglés, idioma con el que está plenamente familiarizada, confronta la versión con el original y anota errores de interpretación. A veces hasta recurre, en sus escritos, a algún término inglés, soslayando el equivalente español perfectamente válido.

No estriba en estas preferencias personales, ni en los presupuestos teóricos, ni tampoco en su estilo —más bien neutro que avanza con pasos cautos, amparado en la ortodoxia gramatical, evitando desvíos sintácticos y semánticos y recursos expresivos singulares inclusive el uso de metáforas, "que se le van cayendo a uno con los años"—, la originalidad de Alicia Jurado. Donde emerge con más nitidez su personalidad, es en el plano de sus juicios y reflexiones, que merecen una particular atención.

Consciente de la realidad social y política en que vive, testigo atento de la disolución de un sistema de valores y de su reemplazo por otro en que gravitan fuerzas colectivas con las que no comulga plenamente, esta "mujer de raza hispánica", creadora de personajes, esta crítica literaria e investigadora penetrante de vidas ajenas no vacila en manifestar, en artículos y declaraciones públicas, su particular punto de vista, independiente y valiente, en que se muestra otra faceta valiosa de su personalidad: la de acérrima defensora de la dignidad de la persona, de la libertad, de la justicia. Sin adoptar posturas feministas ni discriminatorias, en ocasiones convoca a sus congéneres para que luchen contra la pasividad y la indiferencia, a librarse de lo que Virginia Woolf llamó "lealtades ficticias", aconsejando a la vez la adopción de la conducta de Antígona, o sea actuando con amor y sin odio.

Esta permanente preocupación en defensa de los valores éticos, culturales y cívicos exalta la figura de Alicia Jurado y complementa sus cualidades de escritora.

ELSA T. DE PUCCIARELLI

Sentido y Función de "La Ciudad Junto al Río Inmóvil" dentro de la Obra de Eduardo Mallea

Si bien la obra de Eduardo Mallea no ha tenido la crítica abundante y exhaustiva que merecería —sobre todo si se la compara con la consagrada a otros autores argentinos, de igual o inferior nivel literario—, los ensayistas que de ella se han ocupado, al apuntar ciertos rasgos centrales para su comprensión y destacar la importancia clave de algunos de sus libros en el contexto general de su producción narrativa, establecen ciertas determinaciones hermenéuticamente válidas, una de las cuales nos interesaría retomar y completar aquí. Nos referimos al reconocimiento del papel esencial que, dentro de su producción, cumple su temprano y meduloso ensayo *Historia de una pasión argentina,* ya que formula teóricamente aquellas ideas acerca del hombre, del mundo y del país sobre las cuales se apoya la totalidad de su obra posterior.

Tanto como coincidimos con esta opinión, no puede dejar de asombrarnos que casi ningún comentarista haya reparado en el valor equivalente —y, por ende, fundamental—, que reviste su primer libro de *nouvelles, La ciudad junto al río inmóvil,* pero respecto de su producción específicamente narrativa.

En efecto, en dicha colección de relatos, se plasman, por primera vez, tanto los temas, conflictos, personajes, ámbitos y situaciones que luego poblarán su extensa obra y que, en el plano artístico, anticipan y se relacionan con las postulaciones teóricas que, un año más tarde, formulará en el ensayo antes mencionado; como —y este es el aspecto que más nos interesa—, se establecen las grandes constelaciones simbólicas que luego caracterizarán a sus cuentos y novelas.

Es decir que si el libro que se nos revela como piedra miliar del Mallea pensador, es su juvenil *Historia de una pasión argentina*, aquel que funda el universo específicamente literario del Mallea narrador es *La ciudad junto al río inmóvil*, con el agregado de que, a raíz de la íntima unión que se da en este autor entre pensamiento especulativo y creación poética, el volumen de *nouvelles* está, como ya lo señalábamos, cargado también de elementos que se relacionan con y desembocan en la esfera del Mallea pensador.

Dicha doble funcionalidad y sentido del libro es lo que nos proponemos analizar —bien de que manera harto sumaria— en el presente artículo, con el propósito de que se manifieste, en toda su riqueza, el valor de esta colección de relatos que, para nosotros, está casi a la misma altura de las novelas consideradas "clásicas", como *Todo verdor perecerá* o *Chaves*.

Acerca del primer aspecto que señalamos —la presentación y primera elaboración de los temas, conflictos, ámbitos, personajes y situaciones típicos de Mallea—, en las nueve *nouvelles*, el *Introito y el Adiós* que configuran el libro, aparece por primera vez esa humanidad ciudadana nítidamente dividida en tres "categorías morales" distintas, a las que dará nombre en su ensayo posterior: los pertenecientes a la Argentina invisible, los integrados a lo visible y los extranjeros. En cuanto a estos últimos, de tanto peso en su obra, si bien por lo general se unen a los "argentinos visibles", impunes depredadores del país, pueden adoptar una actitud vital diferente que los convierte en víctimas de la ciudad dura y babilónica, como es el caso de Avesquin, el protagonista de *Sumersión*, derrotado por el desierto interior de Buenos Aires. Junto con la encarnación del "argentino invisible" y como muestra individualizada y ejemplar de él, van a comenzar a perfilarse los grandes protagonistas solitarios y sufrientes, marcados por un destino trágico de frustración y silencio: Solves, Jacobo Uber, Berta Mur, Horacio Durcal, quienes serán los antecesores —ya indirectos, ya directos, como lo es Ana Borel de Ágata Cruz— de sus criaturas más vivas y perfectas. Y si el ámbito humano adquiere rasgos definitorios, es lógico que lo mismo ocurra con ese otro gran personaje de Mallea, que sustenta, acompaña y se confunde con sus caracteres humanos: la ciudad de Buenos Aires, de la cual se nos dan las primeras descripciones cargadas de significación, trazándose una imagen despiadada y fría, de verdadero desierto que arroja a la desesperación y al aislamiento a sus moradores.

Como último y fundamental elemento —en este caso abiertamente temático-ideológico—, tanto en los relatos concretos como en las dos partes que los enmarcan —Introito y Adiós—, se proclama la fe del autor —sostenida en ese momento con un optimismo que los años irán matizando poco a poco, hasta dejarla reducida a un presupuesto utópico, un "deber ser" cada vez más alejado de la realidad y válido como aspiración y deseo— en que el hombre se salvará por la fructificación en la palabra, palabra que al armonizarse con la de los otros integrantes de su comunidad espiritual, llegará a configurar ese canto, nombrado con unción al comienzo, hermosa metáfora por la que Mallea alude a la plasmación armónica del espíritu de un pueblo. También, que sólo es posible alcanzar tan alto fin por medio del sufrimiento, al que se acepta y se valora —en una postura de clara raigambre cristiana— en razón de dicha esperanza en una salvación comunitaria por medio del *canto*.

Junto a tales elementos "narrativo-ideológicos" —por llamarlos de alguna manera—, aparecen las primeras grandes constelaciones simbólicas, cuya función consiste en transmitir poéticamente —es decir, como síntesis intuitivas formalmente configuradas— esos contenidos profundos del texto, a los que hasta ahora hemos abordado en su manifestación intelectual y discursiva. Pero antes de pasar a considerarlos, quisiéramos apuntar una idea relativa a la función que cumple, dentro de la peculiar textura de la obra malleana, esta dimensión simbólica.

Muchas veces se ha acusado al narrador de recargar innecesariamente el aspecto intelectual e ideológico de sus obras, construyendo más que mundos narrativos autónomos, teorías acerca del hombre argentino, forzadamente trasladadas a situaciones y personajes que se sostienen, no por su verdad humana, sino como meros ejemplos de una tesis. Si bien en algunos casos ello es cierto, creemos que, justamente, lo que impide que su narrativa sea nada más que "filosofía novelada" y da altura artística a sus mejores novelas, es la fuerza y densidad de sus imágenes simbólicas, organizadas en series de rica sustancia poética y de resonancias plenas de sentido.

Como por razones de espacio no podemos más que apuntar algunos elementos de la simbología malleana, nos limitaremos a señalar que se halla claramente insertada dentro de la tradición judeo-cristiana, según puede verse, entre otros aspectos, en los rasgos atribuidos a cada uno de los grandes grupos humanos antagónicos en que divide el mundo de sus

personajes. Así, los integrantes de la Agentina invisible —valorizados por el autor en tanto que su estado larval de preocupado silencio es el preludio y la condición de búsqueda de esa "palabra-fruto" en que se plasmará el espíritu—, están dotados de rasgos y relacionados con elementos que tradicionalmente simbolizan el bien y el espíritu, mientras que los integrantes de la Argentina visible encuadran perfectamente dentro de la simbólica del mal, lo infernal y demoníaco.

Como confirmación de estas ideas, veamos algunos elementos ejemplificadores de los héroes de la Argentina invisible. En primer término, es preciso señalar que respecto de ellos —por oposición a los integrantes del grupo opuesto, en quienes están subrayados los aspectos más crudamente orgánicos y animales— se hallan destacados todos los rasgos físicos que, tradicionalmente, connotan el predominio del espíritu sobre la materia, lo cual determina que se nos aparezcan como imágenes ascéticas y casi desencarnadas. Ojos recorridos por una interrogación constante y angustiosa, frentes ardidas por la fiebre interior, manos desangradas y labios exangües, se unen a una parquedad de manifestación y casi de presencia corporal que los hace prácticamente inmateriales, como puede verse en esta breve descripción de Ana Borel, protagonista de *La angustia*: "Ana Borel era una fina mujer joven, de carne apretada y nerviosa, de ojos brillantes, grandes, demasiado abiertos e inmóviles sobre la demacración que unía sus pómulos con sus maxilares. Cuando ella miraba fijamente, uno se preguntaban si en aquellos ojos había fiebre."

Como afirmación de esta espiritualidad predominante, tenemos tanto los colores a los que aparecen asociados, como ciertos elementos a los que se vinculan ya concretamente, ya por comparación o metáfora. Entre los colores, dos son los predominantes, blanco y negro, los cuales, en su polaridad simbólica, aluden a la doble connotación propia de estos personajes, por cuanto en la medida en que tienen una espiritualidad superior y están en busca de una comunicación trascendente, se identifican con el simbolismo implícito en el color blanco, mientras que en su papel de víctimas rituales se asocian al negro, color de la muerte y el sacrificio.

Entre los otros elementos significativos a que nos referimos, dos son importantes: el pájaro y el vino rojo. El pájaro —que aparece asociado por comparación a Ana Borel y Jacobo Uber— es emblema de la parte superior del espíritu, aquella que se eleva hacia la divinidad para unirse a

ella, y como tal aparece aquí, bien que frustrada en su vuelo pues, por ese fracaso de ambos personajes en su intento de comunión con el otro, se hablará de ellos como de "pájaro en clima de muerte". De igual manera, el vino rojo, con su connotación eucarística, alude a su ansia de comunidad en la palabra, lo cual sólo se cumple en el caso de Berta Mur y Horacio Durcal, quienes logran el milagro de la palabra en *Encuentro en lo de Parcolevine,* mientras que para los otros el vino —y la posibilidad del vino— se derrama en la locura, la soledad y la muerte.

Por lo que hemos visto hasta ahora, junto a los símbolos y elementos positivos asociados a los protagonistas de este grupo, hay una realidad de frustración, esterilidad y silencio sufriente, que parecería entrar en contradicción con el otro aspecto, pero que se rescata por el valor redentor que se le atribuye al sufrimiento —como decíamos al comienzo—, ya que sólo quienes son capaces de sufrir hasta la muerte y están sujetos a las pruebas espirituales más duras, aún cuando éstas los aniquilen, conocerán la salvación y el fruto de la Palabra, como dice Mallea en el párrafo final del libro: "... sólo los que han agonizado en el desierto, muerto en la duda, renacerán algún día, encontrándose inocentemente en el territorio de la esperanza y en la familiaridad del gozo."

Por cierto, mucho más podría decirse acerca de esta rica veta de Mallea —su utilización del símbolo del viaje, su planteo ritual de la muerte, su reiteración del tema del laberinto, etc.— pero ello excedería la meta que se propone este artículo y que es, simplemente, destacar la importancia de un hermoso libro de Mallea, un poco olvidado por críticos y lectores —tal vez perdido, por su temprana publicación, entre tantas y tan buenas obras posteriores—, pero que constituye una privilegiada puerta de acceso a su densa y profunda obra.

CRISTINA PIÑA

Lúcido Deslumbramiento

En la última página, después de la última palabra del libro de ensayos de Eduardo González Lanuza titulado *Variaciones sobre la Poesía* hay un paréntesis abierto generosamente por el autor para que un día el lector pueda hacer oír su voz en ese espacio. Prosiguiendo el diálogo, comienzo por declarar que me siento feliz "al servir de reflejo a la gloria del Espíritu naciente", feliz de ser, como lectora de *Transitable cristal, Oda a la Alegría, Profesión de Fe, Suma y Sigue* y tantos otros libros, "instrumento regocijado de una inmortalidad más alta".

He leído y releído estos días los poemas de González Lanuza y me pregunto: ¿habré sido lo bastante pasiva como recreadora?, ¿habré recibido con fidelidad sus Evidencias? No lo sé. El poeta sí sabe el riesgo que ha corrido, corre y correrá al no poder volar sobre las metamorfosis de sus versos a través de las almas y a lo largo de los siglos.

No voy a trazar aquí la trayectoria de González Lanuza poeta, autor teatral, crítico. Es conocida. Voy a hablar de mis relecturas de sus poemas.

[1] En el capítulo XII de *Variaciones sobre la poesía* Eduardo González Lanuza "enseña" al lector "cómo se hace un poema" y lo lleva de la mano a través de los misterios de un soneto que, en realidad, estaba ya escrito y publicado. En esas páginas, en verdad, el poeta enseña a leer "Niebla". Lejos de mí la pretensión de hacer lo mismo con los poemas que comento —no analizo— aquí de manera tan "anticientífica", tampoco he querido antipoéticamente parafrasearlos. Me limito, como siempre, a comunicar mi gozo como "otro oficiante".

Comenzaré por las églogas de *Transitable cristal* donde se escuchan "voces". ¿Por qué habrá elegido el poeta la égloga para alzar estos ámbitos donde el alma va en busca de la Eternidad? No hay en ellas desde luego, pastores ni zagalas, pero sí tienen la dulzura, el aire, la musicalidad de aquellas composiciones renacentistas. Las liras casi impalpables van creando un hálito de extrema fugacidad, en busca de la ascensión. La *Égloga Primera* lleva este subtítulo: *Escena a orillas de un arroyo* pero, naturalmente, no hay pintura de paisaje real. El verbo inicial en pretérito da al objeto poético sustancia de ausencia, calidad de recuerdo. Sabemos que el poema va a recrear una experiencia que regresa purificada, ascendida del olvido. El trasvasamiento de ese ayer a la instantaneidad de los sucesivos presentes será el quehacer milagroso y acaecerá en el misterio ¿eucarístico? del tránsito de la luz a través del cristal.

El arroyo del subtítulo me evoca una imagen de Teresa de Ávila en las *Moradas:* "después de henchido este pilón, procede un gran arroyo" y "esta agua viene de su mismo nacimiento que es de Dios". También la imagen del cristal era cara a la Santa; en la primera página de su relato ve al alma "como un castillo o muy claro cristal" y, si bien la imagen del castillo es la privilegiada a lo largo de sus confesiones, no deja de apuntar que éste es "resplandeciente y hermoso".

Mas en este punto es imprescindible recordar esclarecimientos del propio Eduardo González Lanuza a propósito del libro *"Versos con sol y pájaros"* de Amado Villar. "La poesía de Villar —escribió entonces— tiene la sutileza del aire o del agua en reposo y su frescura, y la calidad del cristal". Era en 1942. Sin duda alguna *Transitable cristal* estaba escrito. El poeta prosigue: "La sustancia misma de la transparencia es un estar y no estar, es un advertirse solamente por casi imperceptibles reflejos a proceder más por alusiones que por señas directas, es un invitar a las cosas a que asuman su propia vida con prescindencia del poeta, que se hace precisamente invisible para infundirles confianza". Se diría que está hablando de su propia obra. ¿Tendría ya título? La cita es larga pero preciosa: "Sabemos que el cristal es el resultado de un equilibrio interno definitivo. Mientras el azar rige la distribución de las sustancias amorfas, un amoroso orden geométrico preside la existencia del cristal. El cristal, cuya alma es también la transparencia, vive más allá del tiempo. // La luz puede visitarlo y *transitarlo* e iluminarlo"... etc. El lector justificará mi interés por esta prosa.

Esta *Égloga Primera* se mueve en dos planos: el del paisaje evocado a que nos lleva el subtítulo, creado con significantes desrealizadores y encantatorios, donde la luz dinámica es fuerza transformadora, y el del alma que, al borde de esas aguas, en una luz de anunciación, padece el tiempo irrestañable. Por *"frágiles* caminos", escuchando un *"invisible* pájaro" las vocales y los acentos de los versos van haciendo la luz "enajenada" y la música del agua. Estamos en los jardines del tiempo. Vocablos amorosamente simbólicos, tenues, de gran diafanidad en los endecasílabos y heptasílabos ondulantes, avanzan "con lentitud de ensueño".

Dije que en estos poemas se escuchan "voces". Así se titula la primera composición del libro en la que un diálogo íntimo y decisivo termina así:

Otra voz:
Deja que el viento se lleve
toda tu sabiduría,
y goza haciéndote leve:
¡Arriba, Alma mía!

En estas églogas las "voces", las "hablas de Dios" como decía Teresa —y debo citarla otra vez— "unas parece que vienen de fuera, otras de lo muy interior del alma, otras de lo superior della, otras tan en lo interior, que se oyen con los oídos, porque parece que es voz formada". Y la Égloga:

De los absortos montes que teñía
de violeta y de bruma
la lenta lejanía,
del alma acaso, acaso de la espuma,
no sé en verdad de dónde procedía
una voz que decía:

En el mismo año 1943 en que había visto la luz, en octubre, *Transitable cristal* apareció en junio *Variaciones sobre la Poesía* donde González Lanuza dice como Mística y Poesía se parecen en que "sirven de cauce al tiempo —mejor de delta— para que desemboque en la eternidad" pero señala una diferencia: el místico "tiende al rapto en el que su ser se sume al Ser divino" con desprendimiento de la realidad que lo rodea mientras "el poeta busca demorarse, porque sabe que en cada momento de su demora está «ya» presente la eternidad".

La voz en la *Égloga Primera* entrega el secreto: sólo la consagración del nombre salvará del olvido y susurra ese nombre: *Felicidad.* El poema va ascendiendo hasta cerrarse o mejor abrirse en una estrofa antológica en la que se dice cómo la realidad está a salvo.

> La realidad, multiplicada rosa
> no salía al encuentro.
> Ya la mañana —nave presurosa—
> volvía hacia su centro.
> La vi avanzar. Eternidad adentro,
> tensa la blanca vela luminosa.

La nave que entra en la Eternidad en ese último verso avanza de la Eternidad a la duración en la *Égloga Segunda* (Pastoral) que revive "bajo la transparencia del olvido" una hora lejana junto al mar. Vocablos y sintaxis configuran con exaltación apasionada el paisaje marino más vigoroso y ríspido que el de la pradera. La soledad del mar y la del poeta, ambas desengañadas, se abren a distintos horizontes. La realidad esencial del mar, distanciada en la recreación, deja que el canto asuma la primera persona de la plegaria: "Admite ¡oh mar! mi ruego". El poeta apetece la transfiguración. Ruego vehemente que abre la *Égloga Tercera* (Pura) en la que, depuestas las interrogaciones, desasido, el poeta vive la gran instancia:

> Ya me despide el último jacinto
> en el límite incierto
> que separa al dormido del despierto;
> subo por la espiral del laberinto
> y al transponer la séptima distancia,
> cruzo el espacio puro
> y aspiro la fragancia
> del pálido país de lo seguro.

Esa "séptima distancia" —no séptima *morada*— alude a no sé qué desamparo de la aventura poética. La música y las imágenes matemáticas elegidas por su desasimiento abstracto nos entregan la "visión intelectual" del espacio donde sólo resplandecen las esencias. "Geometría y Poesía someten al azar a un equilibrio perfecto" dice González Lanuza en *Variaciones.*

El alma ha alcanzado la plenitud en una Soledad colmada "espejo de sí misma"; vencido el tiempo se logra lo increíble:

> Beatitud de la íntima alegría,
> perennidad de aurora:
> un solo nombre al tiempo desafía
> hasta vencerlo: Ahora.
> Sin posible agonía
> la limpia duración de un solo día.

Años después, en un soneto titulado *El Tiempo* leeremos:

> No vuela el Tiempo, en el espacio anclado
> perpetúa su dicha en ese Ahora;
> tú eres quien huye, tú eres quien ignora
> su beatitud de pasmo enamorado.

Pero la *Égloga Tercera* tiene un anticlimax doloroso. Las cuatro estrofas finales dicen el regreso al "mínimo presente".

La *Égloga Cuarta* (Nocturno) es una incitación al silencio a ejemplo de la naturaleza, a ejemplo, sobre todo, de ese ser vegetal tan querido por el poeta (releamos *Oda al reino vegetal* y *Sonetos vegetales.*) La aceptación sin interrogantes —esos terribles y desolados interrogantes de los "tercetos al itálico modo"— parece ser la última etapa de esta búsqueda. Las voces en la luz "hacen oír su inmóvil canto recoleto" pero el hombre no alcanza a descifrarlo. Sólo el canto "fugaz y perdurable" es refugio de la Esperanza: "tú conoces el vado insospechable".

En *Soneto unamuniano* (1973) vuelve a afirmar su rebeldía:

> ya que me diste vocación de canto
> cantando he de morir. (Si es que me muero.)

Seis años después de *Transitable cristal, Oda a la Alegría y otros poemas* levanta los versos clamorosos que bien podrían oírse en un coral para otra Novena Sinfonía. La soledad, múltiple, dinámica, pavorosa, del hombre a la intemperie se yergue en "libertad creadora" sosteniendo la heroica palabra: "¡Alegría!". Es ésta una poesía agónica, plena de saber y sabiduría, que lleva al paroxismo la visión de un universo cada vez más iluminado y más oscuro para la estremecida conciencia que lo vive. Igualmente heroica es la de *Profesión de fe y otros poemas* (1970) en la

que el descreimiento es acicate para el *"Creo"* y la desolación es esperanza. Fe multiplicada al infinito frente al Espacio y al Tiempo y frente al Hombre, no sólo deslumbra sino que transforma el canto en propuesta ética, a pesar del mismo poeta que dijo un día:

> no por la vida, no por la muerte, inútilmente, no por el hombre,
> [inútilmente,
> inútilmente hay que cantar por el Misterio.
> (Epístola a Pablo)

En 1960 *Suma y sigue* continúa esta ascención. Los "cultos" romances iniciales retoman, desde luego, el tema clave:

> Nadie aclarará el oráculo
> evidente de la luz
> que ahora te está iluminando

y asoma también el de la existencia como ilusión, viejo y fundamental tema de la literatura española, según apuntara Pedro Henríquez Ureña en su estudio sobre Calderón. González Lanuza escribe:

> Soñamos porque soñamos
> que soñamos. Yo soy yo
> porque a mí mismo me sueño
> en sueño sin soñador.

Sin embargo es éste un libro sereno. Los "Sonetos vegetales", los "Sonetos de las cuatro estaciones", "Aves" y otros poemas salvan, sacralizándolas poéticamente, cada hora, cada luz, cada movimiento del alma, toda criatura. Seres y cosas dejan de ser apariencias, son "evidencias" y entran en la Eternidad. Aún los melancólicos versos de "Pregón", o "Invocación no menos inútil" eluden la plegaria, y como la naturaleza toda "Sólo - ¡Así sea! —dicen— ¡Así sea!".

Esta poesía se vuelve jubilosa en los poemas para niños de *El pimpiringallo y otros pajaritos"*. El quehacer no ha variado. Se trata de descubrir a los ojos, a los oídos vírgenes imágenes y músicas eternas, las que vienen rodando de los viejos cancioneros, junto a otras recién inventadas.

Claro que, de pronto, el poeta cambia de zona e irrumpe en el mañana de una memoria que descubrirá el secreto de una estrofa como ésta:

La flor,
Mabelita, esta flor
te repito
es lo que importa de verdad:
es el ombliguito de la Realidad.
La flor, Mabelita,
esta flor,
y todo el cielo a su alrededor.

y el lector adulto recordará la *Oda al reino vegetal.*

Si Eduardo González Lanuza hubiera seguido viviendo en la España en que nació, lo sabríamos de memoria como a García Lorca y Pedro Salinas, como a Machado y Aleixandre. Pero tuvimos la suerte de que creciera y madurara entre nosotros y su poesía vive silenciosa en libros inalcanzables por agotados.

No sólo en la brevedad de los *Hai-Kais* (1977), también en la más extensa de sus Odas Eduardo González Lanuza ha jugado "el todo por el todo, sin atenuantes, para apresar lo eterno en lo instantáneo".

JULIETA GÓMEZ PAZ

Marzo de 1981

A Medio Siglo de "Hombre de la Esquina Rosada"

El 26 de febrero de 1927 la revista "Martín Fierro"[2] publica "Leyenda policial", primera versión de "Hombres Pelearon"[3], matriz este de "Hombre de la esquina rosada" que, en 1935 pasará a formar parte de la HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA. Aunque no sea el primer cuento escrito por Borges, dentro del libro es un ejemplo de autonomía cuentística en un territorio de glosas y adaptaciones. Una ojeada a los antecedentes puede darnos pautas orientadoras para el estudio del proceso de formación del cuentista:

"Hombres Pelearon" es más bien una crónica; su comienzo ya lo muestra: "Ésta es la relación de cómo se enfrentaron corajes en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur". Sitúa concretamente los hechos en una determinada época ("Hablo del noventa y seis o noventa y siete"), en un determinado ámbito geográfico hecho de barrios (Palermo), de calles (Centroamérica, Cabello, Coronel Díaz). Rememora el pasado a través de sus características más salientes: "Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de aceros". Obsérvese el esmero con que aclara el término "orillas": "Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza no era el centro, era las orillas, palabra de orientación más despectiva que topográfica". Con estos materiales Borges escribe, después, un cuento, "Hombre de la esquina rosada" que mantiene el tema-eje (el coraje) y donde los dos personajes centrales, bas-

[1] BORGES, J.L.: *Historia Universal de la Infamia*, 1935.

[2] Segunda época. Año IV. Nº 38, p. 4.

[3] Publicado en 1928 en *El idioma de los argentinos*.

tante abstractos, se convierten en individualidades, donde las figuras del fondo se definen, la anécdota y los detalles cambian, donde se elimina lo superfluo que registró la crónica y, con los rasgos esenciales, se monta un escenario. El almacén donde se jugaba al truco da lugar al salón donde se baila. Perduran algunas proposiciones originales y se eliminan otras de reconocida raigambre. Se agiliza el tempo narrativo y desaparece el "emisor-literato" que se permite expresiones no siempre felices: "Entró duro al boliche. Encaró a la barra nortera sin insolencia; a ellos no iba destinada su hazaña. Iba para Pedro, el Mentao, tipo fuerte en cuyo pecho se manchaba la hombría". Las dos primeras oraciones se desmenuzan, en "Hombre de la esquina rosada", para mostrar la rítmica entrada de El Corralero al salón; la última denuncia al cuentista inmaduro que todavía no domina el arte de narrar: el Borges cuentista que conocemos jamás incurriría en el error de decirnos "a priori" cómo es su personaje.

"Hombre de la esquina rosada" no testimonia una historia de compadres: el personaje central es falso, tanto en su psicología como en su conducta y no porque Borges lo desconozca (sobre el particular ya ha dado claros testimonios). En "Hombres pelearon" leemos: "Con humildad de forastero y mucho *señor* le preguntó por un medio flojo y flojo del todo que la trabajaba vaya usté a saber con quiénes, de guapo y que le decían "El Mentao". De igual modo proceden otros arquetipos de cuchilleros: tanto el de Chivilcoy que desafía a Wenceslao Suárez en "El culto del coraje"[4] como el negro que desafía a Martín Fierro en "El Fin"[5] proceden morosamente, cumpliendo con pulcritud las pautas de un rito que impone mesura y una cortesía ceremoniosa. Francisco Real, no; su conducta es diferente a la de los personajes de "Hombres pelearon": "el otro se paró y le dijo en seguida: si quiere lo vamos a buscar en la calle. Salieron con soberbia, sabiendo que era cosa de ver... (Había una cortesía peligrosa entre los palermeros y los del Sur)". Es que ahora el propósito es otro, ya lo señala en el prólogo e insiste en posteriores declaraciones: "No lo escribí con un propósito realista. Me propuse escribir un cuento visual. El desafío del compadre se hace con lentitud, con cortesía, el que provoca se achica. Aquí todo es muy rápido: el desafío surge de pronto, sin preparativos. "Hombre de la Esquina Rosada" es falso; la entrada violenta es

[4] CARRIEGO, E.: *Historia del Tango*. 1930.

[5] En *Ficciones*.

una escena de ballet para que sea más espectacular"[6]. En efecto, la nota amplia y constante de este cuento es su fuerza visual como si Borges sólo hubiera deseado configurar con una serie de litografías, un vasto friso del arrabal cuchillero. En contraposición con la falseada psicología del compadre, su encuadre es minuciosa y documentadamente veraz: "el salón de la Julia, que era un galpón de chapa de cinc". Vicente Rossi describe así el más famoso salón de la época, el San Felipe: "Era un galpón de chapas de cinc asentado sobre paredes de barro"[7]. "La Julia, aunque de humilde color, era de lo más consciente y formal así que no faltaban musicantes; güen beberaje y compañeras resistentes para el baile". Miguel D. Etchebarne, en LA SUGESTIÓN LITERARIA DEL ARRABAL nos informa: "La mujer no fue, para el bailarín del arrabal más que un medio para realizar el rito de la danza. Por eso muchas bailarinas de las "academias" montevideanas y de los salones porteños, eran feas y hasta harapientas. Sólo se les pedía una cosa: bailar a la perfección". Esto explica por qué el único rasgo que destaca el emisor sea la resistencia para el baile de su compañera; "Me tocó una compañera muy seguidora que iba como adivinándome la intención". Vicente Rossi señala también: "llevadas al capricho del compañero al impulso de figuras que él mismo provocaba, era fácil perder el compás y debían cuidarse de ello para no desacreditarse por eso cultivaban la habilidad de adivinar el desarrollo de aquel trajín". "Las mujeres actuaban por una asignación fija diaria, en algunas casas; en otras se presentaban solas en carácter de citadas por ellos". Esto explica la situación de la Lujanera. Hay muchos otros detalles que confirman la sólida documentación.

Si la figura del compadre, el ambiente y algo de la anécdota son materiales de acarreo, ¿dónde está la originalidad? En la forma cómo ha trabajado Borges esos materiales hasta unificarlos en una creación individual, donde cobran relieve tres factores: a) estructura; b) manejo de la acción; c) lenguaje. Los límites del presente trabajo sólo nos permitirán desarrollar el primero aunque, a vuelo de pájaro, mostremos rasgos de los otros dos factores.

Estructura: la narración no es lineal: está organizada mediante la yuxtaposición de segmentos en los que se pueden distinguir: a) un tiempo de

[6] Entrevista por TV en San Miguel de Tucumán, 25-VI-69.

[7] *Cosas de negros*, Hachette, Bs. As. 1926

base (presente del emisor), que configura un primer relato[8]; b) una serie de analepsis que se acoplan sobre ese tiempo de base y que configuran un segundo relato: los sucesos que culminaron con la muerte de Real. El siguiente diseño ilustra esa primera distribución de los segmentos:

A mí tan luego hablarme del
finado F. Real.

A ustedes, claro, les falta la debida experiencia.

Se murió, señor, y digo que hay
años que ni pienso en ella.

La cara, recuerdo,

... cigarro, no sé

Recordarán ustedes

Aprovechadores, señor.

de las que ya no se oyen.

Entonces, Borges, aquí en el chaleco

Pero la estructura es mucho más compleja: en el plano *b* tampoco hay linearidad ya que en determinadas circunstancias la acción se ve obligada a retroceder para llenar alguna laguna fundamental, componiendo en una especie de taracea, el desenlace. Veamos: en el relato analéptico la sucesión cronológica se interrumpe de pronto cuando el emisor sale en busca de la pareja: "A lo mejor ya se estaban empleando los dos en cualesquier cuneta". Entre este momento y su retorno se inscribe una elipsis implícita pero, al desconocer el plazo de tiempo elidido —horas, minutos— no le damos el peso que realmente tiene y pensamos que puede tratarse de una solución de continuidad narrativa, de un tiempo muerto, elidido para acelerar el relato aunque, posteriormente, advertimos que es una laguna cronológica perfectamente calculada y a la que luego llenará una analepsis completiva cuando la Lujanera cuente —en el momento de

[8] Cf. GENETTE, G.: *Figures*, II. Seuil. Paris, pp. 202 y s.

la agonía de Real— lo que pasó después que salieron y que alcanzará su verdadera magnitud con el desenlace. Hay otras interrupciones pero la antedicha es la más importante.

La acción y el lenguaje: al dinamismo de la entrada de Real hasta su enfrentamiento con Rosendo, sigue un cuadro estático, silencioso, cargado de tensión. En aquel avance activísimo una expresión de corte oral puede servirnos de ejemplo para demostrar el trabajo que reviste la forma en todo el cuento: "con ese viento de chamuchina pifiadora detrás". Dos sustantivos y un adjetivo bastan para reflejar una atmósfera de confusión y de ruido; no sólo por las imágenes que asocian estas palabras sino por carga fónica: la i *de chamuchina* que se encadena con las dos de *pifiadora* configura un sonido impresivo que evoca un resonar estridente y metálico en nuestros oídos. Y así.

Hay que destacar, también la forma cómo ha captado la médula del habla vulgar en sus órdenes fónico, léxico y morfosintáctico. Mención especial merece la transcripción del habla compadre del emisor: cierto rebuscamiento que se evidencia sobre todo en el léxico: la interpolación de vocablos y expresiones rebuscados dentro de su hablar "plebeyo" (rasgo que ya anotó el mismo Borges en otra oportunidad), de manera que términos como "acataba", "rumbo", "ira", aparecen junto a "quilombo", "jue", etc.

Agreguemos a lo dicho, la concentración de energía que hay en cada palabra y su ordenamiento dentro de la oración, elementos destinados a despertar resonancias en nuestra imaginación y en nuestra memoria, suscitando diferentes imágenes para que el lector enriquezca el relato.

ALBA OMIL
1981

Martínez Estrada o la Poesía de las Esencias

El resplandor de los signos que se oculta en la poesía pertenece al trasmundo de la imaginación, al poder de las combinaciones contemplativas de una palabra en combustión. El poema es una sinfonía verbal que sugiere y muestra alternativas impersonales y su *lógica* pertenece al reino de la intuición, al suave mandato de unas percepciones inestables. Al poeta lo guían los símbolos y no las leyes de la razón sino una inteligencia que, misteriosamente, construye estructuras transparentes a través de las cuales se ve otro mundo. Creo que casi toda la poesía de Ezequiel Martínez Estrada oculta deliberadamente gozos y congojas personales detrás de los velos de una cultura enciclopédica, revitalizada en sus versos geométricos. Esa es la aventura de amor y cólera que perpetúa su desencanto crítico. Tersa y pulida como un cristal labrado por la voluntad que le fija sus bordes exactos, propone una poética de préstamos con el pensamiento y la filosofía. Esa es su vigencia, su perennidad y uno de los mecanismos que concluye por desterrarlo del reino de las apariencias y de las fantasías de la poesía. La poesía de Martínez Estrada es el ejercicio intelectual de un hombre de letras ecuménico y múltiple que construye una realidad verbal arrasada por la vida de las esencias. Desde el principio sosiega sus angustias personales en el campo de la reflexión y desecha el peligroso vértigo de las dudas: *Desterremos, hermanos, el hábito maligno / de ser superficiales y de adorar las formas, / e indaguemos la esencia bajo la piel del signo, / que el signo da las leyes y la esencia las normas.*

En su obra literaria conviven la poesía y la prosa como en Lugones y en Borges, quienes introducen en el panorama de las letras continentales

del siglo XX, una forma de creación ejemplar que oscila entre la imaginación y la reflexión de las culturas del hombre. La filosofía, las literaturas europeas y orientales, las ideas y las interpretaciones de la realidad, sustentan el ensayo, el poema, las narraciones, a través de metáforas, símbolos y mitos, que ubican en un mismo plano a estos tres grandes representantes del intelectual universal. Ellos niegan desde esta perspectiva la reiterada afirmación de que a nuestro país le ha faltado siempre el Gran Poeta americano, como si la diversidad de las formas del discurso, fuera en menoscabo de un destino literario singular que propone la transgresión de los estáticos géneros y la visión integradora de un logos inteligible y en movimiento.

"Yo espero que algún día —dijo Martínez Estrada en el prólogo de la *Antología* de su obra en prosa y verso— si el mundo no es destruido por la ciega codicia de los plutócratas y los tecnólogos, o embrutecida planificada y científicamente a tal grado que sea preferible su aniquilamiento a su supervivencia en la infamia, espero que algún día, mi obra será leída y juzgada con equidad, ante todo como la producción de un artista y un pensador."

Ante la vastedad y complejidad de sus ensayos que tienden a relegar al poeta, es posible ver el fenómeno poético como una gran metáfora de la producción del pensador que emerge del análisis y exégesis de la realidad nacional, y también del artista, porque ambos conviven en un contacto esclarecedor. El artista no está privado de razones o de ideas por supuesto, ni menos de lucidez inmediata. Por eso se pasea por otros continentes creadores de belleza, de historias, de religiones, de sistemas filosóficos. Felipe II o Whitman, Sarasate o Góngora, Job, Dios y Satán, Velázquez o Shakespeare, Hesíodo, Homero, Pitágoras, Hegel o Heine, forman en sus libros de poesía, una constelación de dioses en sus altares culturales. El prosista heterodoxo y apocalíptico aparece cuando flaquea y hace crisis en él, aquel mundo de imágenes o fotografías, imperturbables en el tiempo histórico. La realidad, a partir de ese momento, sólo podrá verse en las radiografías concebidas obstinadamente también como una metáfora del mundo: "Mi *radiografía* —dirá— era ave de gran vuelo que cruzaba nuestros cielos, y los centinelas de guardia que vigilaban el sueño de sus compatriotas le descargaron sus trabucos." Ese artista respondería a una revelación opuesta al del pensador, si no advirtiéramos que en toda su obra en prosa, el artista está presente siempre, dentro de

las categorías estéticas que hacen posible reconocer a un espíritu, sensible a la belleza luminosa de la palabra, matemáticamente exacta con sus catarsis. Poesía y prosa que se muestran certeras en la lograda cacería de las imágenes a través de las cuales nos conduce a su pensamiento crítico selectivo, a su poblado mundo mental. Martínez Estrada como todo artista verdadero pone en movimiento las analogías del razonamiento partiendo de una percepción fugaz y momentánea. El poeta descubre en el vuelo de las golondrinas, en el espacio de una imagen que vuela pero que no se ve, en otros signos escondidos, el camino de sus razones y sinrazones.

La poesía, para Eliot, no es un movimiento provocado por la emoción, sino un alejarse de la emoción. Si recorremos el camino inverso de sus ensayos, encontraremos siempre los rastros inequívocos de una personalidad o sensibilidad poética que se aleja de aquella emoción primigenia hasta casi borrar el carácter lineal de una intermitencia en la percepción del mundo. La poesía de Martínez Estrada nos muestra la condición unigénita del pensador y el artista. Unigénesis pluricelular que al final del nacimiento continuo de sus libros de poesía, indica, en el desencantado humor triste de sus *Humorescas,* un desdoblamiento corporizado de sus personalidades, en tres figuras que conviven momentáneamente en triple alumbramiento. Ese reconocimiento de esa operación de un Yo único, aquel sueño prodigioso de dos fuerzas masculinas y una femenina separadas de la "unidad fisiológica" la cuenta el poeta en "Humoresca Quiroguiana". El poeta al cabo de un viaje que empieza con *Oro y Piedra* y concluye con *Humoresca,* desembarca solitario con el bagaje de su propia radiografía: "Mi yo dimerosómato es plural e indiviso." Por eso es posible seguir con asombro, ya casi fuera de la poesía, los síntomas y las consecuencias de ese desdoblamiento trinitario.

"Cuadros de realidad" prefiere un hermano, el otro "El más inteligente y de más sano juicio", le hace compañía para proteger a la hermana *de un fondo tierno y bueno,* a la cual, por supuesto, *sin desaliño ni cursilería / le gustaba hasta el colmo la poesía / de Fernández Moreno.*

Quizás en esa ironía y en esa ficción rimada esté el secreto de una red subterránea, que lo hace cavar bajo la tierra para asomar la cabeza en diferentes terrenos de la imaginación y el razonamiento lógico, entre el logos y el mito, entre la poesía y el ensayo, entre la narrativa y el drama. Si

hacemos una somera revisión de los títulos de su obra vemos que la poesía precede al ensayo. Con esos primeros libros obtiene el reconocimiento de sus pares en la década del 20, que lo verían alejarse, después de 1930, detrás de otros lenguajes más aptos para elaborar sus diagnósticos de la Argentina, entre causas, hipótesis, pleitos y metáforas. *Triste es la teoría, verde el árbol de la vida.* Después de la inmensa obra en prosa, Martínez Estrada, publica un poema patéticamente confesional, que titula, simplemente "Solo": *Has vivido al revés de tu destino. / Te ofrecieron amor y no quisiste; / fortuna y gloria, y preferiste el vino / de la sabiduría, que es tan triste. / Y ahora, al final de tu camino, / buscas a Dios, que sabes que no existe.* Ese poema de 1955 identifica a un hombre desencantado que, exhausto de la inteligencia y de la voluntad de lucha de su pensamiento y su porfía, hace un balance en negativo. En *Humoresca* de 1929 elabora con esa misma disposición crítica un texto antológico, revelador como una metáfora, de las paradojas de la vida del poeta: *(La obra): El inútil apremio de la hormiga atareada / y al fin de tanto esfuerzo,o afán prolijo, / ni un gran libro, in un árbol que dé sombra, ni / un hijo. / La tristeza, el trabajo y el amor para nada.*

Abrir la puerta de esos libros y pasar a su interior es una experiencia renovada y tonificante para quienes aman y respetan en la experiencia poética, el rigor intelectual y la sensualidad pura. No hay aquí estados inefables, ni éxtasis de las Musas, ni anécdotas personales ni sentimientos, que no hayan sido previamente expulsados o purificados en una especie de ascesis mental.

Me animaría a decir que para Martínez Estrada como para Valéry, la poesía pura es química, alquimica y matemática, poesía independiente de los estados de la experiencia sensible, y como hecho puramente verbal es lo "que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía": *Alma mía, domina tu tentación y labra / la pauta inalterable donde encuentres la fuente / de consulta; coloca sobre cada palabra / la previsión que sabe y la intuición que siente.*

Frente a los sentimientos desdeña las relaciones triviales o las resonancias íntimas de la emoción, sujetas al arbitrio de la sensibilidad pudorosa. Crea, alrededor del sentimiento primero, unas variaciones que en *Nefelibal* anticipan su predilección sistemática organizadora del mundo. Esa disposición natural de su pensamiento le permite en ese mismo libro, "componer" una trilogía titulada "Los enemigos del alma", en la cual

reúne los poemas sucesivos y definidores de "El Diablo", "El Mundo" y "La Carne", poniendo en evidencia, que su poesía no es producción de efusiones incontroladas o de arrebatos de inspiración lírica. Su poesía es el resultado del rigor metódico que planifica y ordena temas y problemas de una cosmogonía de la personalidad creadora. Esa obra poética parece detenerse hacia 1930 para dar cabida al ensayista de *Radiografía de la pampa,* al intérprete de la vida argentina, al analista problemático. Pero en el combatido y admirado autor de una tentativa de diagnóstico nacional, "nihilista" como su propio Nietzsche al cual definió como "un metódico destructor de idolatrías", subyace el autor de "límpidas y complejas estrofas" según Borges, quien en la *Antología Poética Argentina,* de 1941, lo califica como "nuestro mejor poeta contemporáneo".

No puede extrañar esa afirmación de un poeta que se figura el paraíso como una biblioteca, ante una poesía como la de Martínez Estrada que muestra en sus fuentes y en sus versos, nombres de una interminable lectura omnívora, y en sus estímulos, las operaciones del pensamiento y las ideas. Revisando esa biblioteca monumental que se llama *Panorama de las literaturas* encontramos algunos juicios que demuestran el entusiasmo de Martínez Estrada por algunos poetas que, como Poe y Whitman, dieron lugar a una poesía plena de profundas y complejas ideas estéticas. Poesía desdeñosa de la fantasía, a la cual califica como grosera y engañosa. "Si se cree que su mundo —dice de Poe— es el de la locura, puede contestar que no: está iluminado por la razón, por el razonamiento más lúcido." De Walt Whitman, a su vez, interpreta algo que puede ir introduciéndonos en su propia poesía, aquella que rechaza el trabajo fluctuante de la Inspiración: "Su poesía declaró la guerra a la poesía y en su Canto a la Exposición quedan las musas atareadas en lavar la vajilla, en la cocina, como su ocupación única en la contemporánea lucha por la vida." A ese Whitman lo encontrará el poeta: *Divagando en los círculos superiores y abstrusos / o bien sencillamente contradictorio y vivo / (todo sabiduría o todo paradoja),* con las virtudes de su propio destino.

En el desdoblamiento esquemático entre poetas "artistas" y poetas "videntes" la poesía de Martínez Estrada se inclina hacia *una poesía pura e independiente / que no es del todo Apolos ni es del todo Dionysos.* Su obra poética, signada por un vocabulario intencionadamente anti-lírico, va de la mano con vocablos técnicos como *simbiosis, filarmonía, palpibral, crisogonodio,* o *demetérico,* formando parte de una "gimnástica del

diccionario" que él había atribuido a Darío y Lugones, y que comporta el trabajo de reelaboración intelectual y retórico del desechado misterio poético: *Lavardén hizo un canto al Paraná, a su modo. / Hay allí una botánica retórico-poética / y una ornitología pictórico-fonética. / Y así es el Paraná, después de todo.*

Como contraparte de esa adjetivación o sustantivación didáctica, Martínez Estrada adhirió siempre a las formas métricas tradicionales utilizando como sus maestros hispanoamericanos, versos alejandrinos o endecasílabos que servían como dique de contención a las exhuberantes inquisiciones de su pensamiento, y también, como puente musical hacia la estrofa que se consuma en la rima sorprendente, pero no casual o gratuita, sino siempre dominada por la razón.

Su poesía interpone entre la naturaleza de la emoción y su inteligencia, la imagen imprevista, el vocablo sorprendente, las alusiones mitológicas y el nombre de filósofos, músicos, escritores, reyes o profetas. Estados de ánimo de un espíritu contradictorio, envuelto en las luces claras de "un orbe de cristal" y la negra sombra de una neurosis que desde su primer libro comienza a cercarlo entre loas y panegíricos: *La angustia diaria, la monotonía / mordiendo mi glotis como un viejo lobo / terco. Y ese estado de psicopatía / que en sus "reflexiones" tuvo Juan Jacobo.*

Escrutador de terribles tinieblas, su poesía es la encrucijada de un conflicto entre la razón y el ensueño: *Pláceme hablar con Plotino / celeste y con el gran Platón. / Algo se me torna divino / del corazón o de la razón. / Me place indagar el destino / y hablar de predestinación, / y soñarme por un camino / andando como un peregrino / en tierra de desolación.*

La originalidad de su pensamiento incansable que habría de fundar su propia Argirópolis porteña, había creado antes de 1930, un reino de nubes para su *Nefelibal,* pretendiendo encontrar en las alturas, la seguridad de una realidad que siempre fue pesarosa y cruel para quien no pudo dejar de mirarla con ojos inquisidores, prisionera en una inteligencia que en esa primera etapa, todavía, intentaba salutaciones al cosmos en himnos de amor. Poesía de la inteligencia detrás de la cual se asoma la angustia. En una de las confesiones más patéticas de la literatura argentina, Martínez Estrada describió su propia radiografía espiritual en la memorable carta dirigida a Victoria Ocampo "poco después de terminada la

segunda Guerra" según se consigna en el número de la Revista Sur[1], donde aquél se ofrece con humildad y "trágica desilusión" en un penetrante análisis de sus recuerdos y vivencias. "Soy —reconoce— una madriguera de complejos, una red subterránea en que el subconsciente posee sus mapas precisos. Nunca quise aprovechar de ese terreno soterrado, dejando libre el juego de la fantasía, sino que me esforcé porque la razón lúcida rigiera mi pensamiento. Es un desaprovechamiento de mí mismo parecido a la destrucción, casi involuntaria, de mi memoria, que en años juveniles era de fidelidad fotográfica. Pero acaso pudiera explicarse esto por dos razones: mi disgusto de recordar y una inclinación al análisis lógico aun de mis actos más comunes, que me ha privado de la contemplación ingenua."

Pienso que esa privación de la contemplación (opuesta a la entrega dócil y receptiva de otros poetas de espíritu religioso ante la belleza y armonía del mundo) podría ajustarse a los términos del pensamiento de Vico, quien en la Scienza Nuova, destacó a la poesía "como una actividad primaria de la mente humana". "El hombre, antes de llegar a la etapa en que forma ideas univerales, forma ideas imaginarias. Antes de que logre reflejar mediante una mente clara, aprende por facultades confusas y perturbadas, antes de que pueda articular, canta; antes de que hable en prosa, habla en verso..." Quizá estos conceptos esclarezcan la encrucijada entre el poeta y el ensayista y las razones por la cual aquel abandona el Paraíso terrenal después de haber profanado el árbol del conocimiento.

En la carta a Victoria Ocampo confiesa: "Los versos llegaron pronto como las flores en su estación. Y se marchitaron. Gusto de ellos como de una rueda bien hecha, de una tuerca bien ajustada, de un barniz bien extendido, de un violín bien templado."

Antes de los treinta años publica *Motivos del cielo,* en el cual se prolongan sus salutaciones que quieren exaltar la creación del universo, en un élan vital, mezclado a diferentes cosmologías donde busca, en el misterio del mundo, las fuerzas divinas o materiales que constituyen su principio unificador. Poesía del conocimiento y no de la sabiduría, perdida entre las leyes de la razón: *Mientras fumo / filosofo, o armonizo, o diseno. / Todo se puede hacer con humo, / o con menos, con sueño... Pero este humo de antimonio y grafito / es, a lo más, sencillamente, / el puente / que une mi hastío con el infinito.*

[1] SUR, Nº 295, Bs. As. 1965

Existe en esta poesía una amarga revelación de la materia que se le impone aún con los ojos cerrados, en una suerte del hastío de la inteligencia precoz del pensador, que habría de agostar las flores de la estación primera. Y también los menadros complejos que forman los conceptos en una inacabable perífrasis alrededor de una simple experiencia: *Cierro los ojos a la Ciencia y la Experiencia / y veo el infinito como una línea recta / que termina en el mismo lugar en que comienza, / pues infinito y línea son la circunferencia. / No hay espacio, ni tiempo, ni más que algo, si hay algo, / ni hay nada que se mueva, como pensaba Heráclito; / y soy, tú eres y él es esto o aquello, es claro, / pero qué cosa somos no lo sabe ni el diablo. / Lo infinito y lo eterno son fantasmas del aire / de que han hablado muchos sin comprenderlos nadie. / Trataré de explicarlo con prudente lenguaje: / ayer soñé que estaba por emprender un viaje."*

Heráclito o Zoroastro, Osiris o Eros, el Mahabharata o Schelling, Fichte o Nietzsche, hombres o ideas, reyes o pintores, el Popol Vuh o los Nibelungos, aparecen en sus versos para proyectarlo dentro de inquietantes círculos concéntricos.

En ese gran mural de nuestro país que tituló *Argentina*, de 1927, especie de dominio terrenal de hombres y dioses, comienzan a aparecer los primeros huéspedes de sus profecías posteriores. El indio, el conquistador, las ciudades y las calles de Buenos Aires, las estancias y los trabajos del campo, las llanuras, las montañas y los ríos, ofrecen una caótica visión que se ordenará en la guía sociológica y en las estructuras históricas de *Radiografía de la pampa*. Esos elementos son aquí fragmentos que se ordenarán como fuerzas centrífugas de "un sistema de equilibrio" poco tiempo después. El extenso poema comienza con una mirada amplia, fecunda en la captación de los vínculos que esconden las cosas: *En la tensión nerviosa de un vuelo perentorio / he logrado esta cumbre, desde la cual domino / la pluriforación de este gran territorio, / de este inconjeturable territorio argentino.*

Se trata de una mirada que no se detiene en el límite real de las cosas ni en la superficie de las emociones, sino que tiende un abrazo cósmico sobre la amplia red que su pensamiento urde en las aguas del tiempo y del espacio. Primero mira omnisciente en las lejanías, después ausculta atentamente el ruido del cuerpo de la patria, luego piensa en sus dioses, los héroes y los hombres y para recuperar su "conciencia de situación",

inquiere en el pasado y levanta sus preguntas ante la moral, la filosofía y la estética de ese pueblo.

Una sola vez aparece en *Argentina* la nota teñida de ternura y nostalgia, en "San José de la Esquina" del poeta niño, del poeta doblegado por el cariño de unas imágenes de infancia que se van hacia la eternidad. Recuerdos suavemente modulados sin estridencias, sin formas sorprendentes, sin reminiscencias literarias o filosóficas. Memorias. Recuerdos. Fragmentos de la fantasía. Sueños: *¡Ah, para siempre inmóviles recuerdos tan remotos / que no sé si son míos, si ciertos o de fiebre! / Tengo miedo al tocarlos, porque están casi rotos, / que éste se me deforme, y el otro se me quiebre.* Pero sería insuficiente una revisión de su poesía, si creyéramos que estas imágenes de una zona oculta del pasado personal, forman la parte fundamental y la excepción de su obra poética. Por el contrario, ésta se presenta recargada de planos laterales donde se acumulan asociaciones y amplificaciones de la realidad interpretada parcialmente por el infortunio sin piedad de su inteligencia. En el poema *Argentina* el poeta indaga en la esencia de las cosas, en lo permanente e invariable de ellas, en lo que el ser nacional es de esencial y a través de esas esencias, como los alquimistas, quiere operar la transmutación de la realidad en poesía. Pero en este poema la poesía se torna retórico-didáctica en cuanto toca esa abstracción inabarcable que es "un país", y salvo en el exilio al poeta. No sé si Martínez Estrada sintió al cabo de este poema la limitación de su discurso poético para establecer la correlación sistemática de sus visiones, pero es evidente que aquí los conceptos y las definiciones están en pugna con las imágenes: el poeta ya no está construyendo paredes de cristal transparente a través de las cuales se ve el mundo, sino que está construyendo un sólido museo de figuras naturales y geográficas, narrando acontecimientos históricos. Describe, narra, explica, para dar con el blanco móvil de las esencias de las cosas de la naturaleza y de la historia argentinas. Ambivalentes formas cristalizadas en claridad formal, lenguaje conceptual, límites últimos de una frontera de la capacidad expresiva. Realidad casi huera, desprovista a veces de los encantos de la imaginación. Realidad sobre la cual siente la necesidad y el impulso mesiánico de proyectar conceptos que la transfiguren revalorándola, jerarquizándola. Forma del descreimiento, de la desconexión de esa realidad triste por lo esencial. Encrucijada hacia otros ensayos intelectuales. Mecanismo de su inteligencia que, conflictivamente, une sin

fisuras en el fondo, en el trasfondo, al poeta de la juventud y al ensayista de la madurez.

Lenguaje poético que no refleja las cosas en su luz natural sino que las revierte agotadas por la razón a través de permutaciones, como si un cuadro mental, se interpusiera entre su sensibilidad y las cosas de adentro y de afuera. Poesía afincada en el terreno de una conciencia que se debate dramáticamente entre el mito y la reflexión. Poesía que en ese espacio, se torna, por lo humana, en divina y demoníaca, en agónica y exultante, en triunfo y en fracaso. Poesía anárquica en las inesperadas bifurcaciones del pensamiento y ordenada hasta la exasperación, que luego se derramaría en otro orden pragmático, en sus análisis también exasperados.

En *Motivos del cielo,* en la significativa dedicatoria a Manuel Swedenborg y a Juan Sebastián Bach, encontramos sintetizada esa visión de un poeta que elige el intelecto y no la contemplación ingenua: *Porque un mundo vibrante se superpone al mundo / (galvanoplastia de figuras y ritmos) / porque hay una armonía que es cerebral tan sólo / (música para músicos de refinados tímpanos) / porque hay muchas imágenes que se forman y viven / fuera de las pantallas del ojo y del oído; / porque hay una poesía pura e independiente / que no es del todo Apolos ni es del todo Dionysos; / porque hay reglas de oro de una geometría / del sentimiento estético, lógico e intuitivo.* El intercambio entre la fantasía y las reglas, entre la imaginación y la reflexión lógica, produce un nexo sin trasiciones entre una poesía esencial y una ternura que parece ausente en este poeta-pensador. Y digo que, parece, porque detrás del pensador, del moralista, del iconoclasta disconforme, del poeta del pensar, del ensayista, existe visiblemente una enorme lección de dignidad estética indeclinable, de amor no satisfecho. poesía oculta en las recónditas catacumbas de la razón y la intuición. Poesía de dos fuerzas en perpetuo combate, el agua y el fuego, la energía vital y la compleja conciencia. No hay aquí facultades confusas pero sí perturbadas por la limpidez de la lógica. Ese es el drama de su poesía. Y de su vida. Fotografías y radiografías en pósitivo y en negativo, que al ser reveladas en gabinetes secretos y solitarios, se ofrece en complejas o simples estrofas y poemas.

Al cabo de sus días y sus noches, casi ante el Juicio Final de su propia expiación, es recuperado por la poesía. Cuando el anciano desgastado

por las luchas de su pasión intelectual ve próxima la muerte, vuelve a las combinaciones contemplativas, olvida las ideas universales y las teorías, musita a su compañera (protagonista con él, muchas veces en su poesía, del desgarrador tema de la pareja que envejece junta) prepara el destino de ella ante la inevitable y serena presencia de la muerte, elige el de él: *Pronto hemos de separarnos / y de decirnos adiós. / Uno seguirá camino / el otro no. / Quiero quedarme y que sigas / como si te fuera en pos: / pero no vuelvas la cara, / mujer de Lot.*

En la persecución de la belleza que ve en las armonías de oro geométrico y refleja en sus límpidas estrofas, soplà el viento apocalíptico de la inteligencia o una brisa tierna, desvalida, desencantada, triste. Quizá solamente la tristeza que sobreviene en el poeta Ezequiel Martínez Estrada, cuando el amor se rompe o desintegra, después de la posesión de las profundidades.

ALFREDO VEIRAVÉ

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Tres Poetas Argentinos Modernos: Molinari, Molina y Girri

La Argentina es un país que impone a sus escritores y poetas una terrible prueba: la soledad. Esta situación ha marcado la vocación de muchos de ellos y ha fortalecido, al propio tiempo, su temple. De un extraño heroísmo se nutren pues nuestras letras, un heroísmo que es resistencia al medio, un doctrinal de privados, autonomía y afinamiento en fin de las facultades creadoras y críticas. El resultado suele ser, a veces, sorprendente: a través de libros ejemplares, escritos con rigor y, sobre todo, con honestidad frente a sí mismo, sus autores alcanzan una grandeza ética realmente aleccionadora para los tiempos que corren. Es el caso, entre otros, de Borges, tan admirablemente integrado a una obra literaria de excepcional originalidad, que compensa por sí misma ese reclamo de una "literatura de fundación" que exigía Octavio Paz a los escritores hispanoamericanos. En verdad, en sus poemas, narraciones y ensayos, más allá de su incomparable calidad estilística, funciona una mente arquetípica que convoca, como protagonistas, esos espejismos desconcertantes del espíritu humano, el coraje, la conciencia de la frustración, el hastío. Borges concierta todas las posibilidades trágicas y metafísicas de nuestra modernidad. De ahí que fascine y turbe a su lector. Sin embargo, todo lo mitiga la ironía de Borges. La ironía es su don más preciado y temperamental. A la vez que lo distancia de lo circunstancial, lo vuelve a una sabiduría llena de resignación, incluso cuando la ejerce consigo mismo. Recientemente ha dicho en París: "Soy un solitario", tal vez consagrando de este modo su gloria literaria a un implacable destino argentino.

Pero la soledad no es sólo una marca de origen o una vicisitud acatada. Es también el esplendor de esa "Argentina invisible" de Mallea, que

no se percibe de primera instancia, pero que impone su brillo contra la opacidad de toda ostentación de riqueza —o de miseria, tal como últimamente nos ha ocurrido por el predominio insensato de lo político y lo ideológico. A aquella imagen nacional hay que volver siempre para no rarificarnos en la masificación o en la apatía del mero consumismo. Es decir, si es que somos capaces, como Mallarmé, de pensar ya únicamente en la literatura, con exclusión de todo lo demás ("Sí, que la literatura exista y, si se quiere, sola, con excepción de todo"). Esta determinación no ha sido muy corriente en nuestros escritores. La extrema decisión de asumir la literatura con exclusión de todo lo demás, sólo comenzó a darse en nuestro país (aunque ya existía el ejemplo de Macedonio Fernández), a partir del ultraísmo martinfierrista. Ese movimiento de vanguardia que alentó, en un principio, la ilusión gregaria de una positiva renovación de las letras, careció de medios intelectuales descollantes para fijar una tradición de modernidad. Incluso la presencia de Oliverio Girondo, con su capacidad incomparable para hacer malabarismos con el lenguaje, no estimuló con todo un mejor dominio del mundo de la imaginación. Todo se libró en el campo de una pura experimentación verbal. No obstante, el mérito más relevante de nuestro altruísmo fue librarnos de la opresión lugoniana. Luego de aquel sacudimiento necesario resultó posible ya enderezar el instinto creador a un sentido más actual (y universal) de la literatura y la poesía. Todavía Borges jugó mitológicamente con los elementos de un color local, pero su genio especial ha salvado hasta esa tendencia suya a recaer en un formalismo descriptivo. En Borges la modernidad halla su consagración en niveles de un pensamiento *nadificante* y paradójico. Al menos él nos ha hecho sensible que el ingreso a la modernidad es una cuestión de pensamiento y no de formas o posturas sofisticadas.

Ante la insoslayable realidad de estos planteos, muchos escritores y poetas quedaron rezagadas o al margen del proceso de avance de la modernidad. Algunos se volvieron al prestigio un tanto falso de la imitación, queriendo encumbrarse con la influencia de autores ya consagrados; otros se encerraron en idearios nacionalistas o revolucionarios, equivocando así el valor de la literatura. Se carecía de verdaderos incentivos para la reflexión. Además, se habían vuelto mucho más estrictos los nuevos usos del lenguaje y la imaginación. Ya el surrealismo había logrado imponerse sobre el caos y la improvisación. Concibiendo toda actividad

artística renovadora como una forma de vida superior, logró concentrar en sí la estética del siglo. Llevó poco menos que a un nivel científico sus prácticas del automatismo psíquico, y al agudizar las tensiones del delirio onírico y la necesidad de precisión del pensamiento, prontamente se orientó a la busca de esa unidad suprema del espíritu, "donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos de manera contradictoria", como vendría a decirlo finalmente Breton en su *Segundo manifiesto* de 1930. El surrealismo aspiraba a la conciliación de los contrarios y se convertía, de hecho, en una ciencia de la vida. Buscaba, a través de un estado de conciencia superior, recuperar los poderes perdidos de una inocencia originaria, valiéndose para ello del poder de los sueños y la inspiración poética. El camino de iniciación hacia aquella anhelada unidad era la analogía, una suerte de mística positiva en que la libertad se confunde con el amor: justamente el reino de la poesía.

El surrealismo venía a poner orden a la disparidad y fragmentación de los movimientos de vanguardia. Naturalmente, no fueron muchos los que comprendieron aquí la importancia de este acontecimiento. Aún a sabiendas de que estéticamente el surrealismo representaba el momento más alto de la poesía moderna, soslayaron su experiencia. Recelosos o cansados ya de la algazara de los gestos hostiles o hilarantes (o de ese nihilismo que traía la modernidad), se apartaron de sus cenáculos en pos de la ilusión de una obra proficua y personal. Allí quedaron, pues está visto que sólo los grandes poetas subsisten a las crisis. La muestra nos la da Ricardo E. Molinari, poeta absoluto, sereno y recatado, que surgió en medio de los devaneos ultraístas. Vista en la perspectiva de un tiempo que purifica, su obra poética se distingue inmediatamente de todas las demás, no sólo por su jerarquía estética, sino por su unidad espiritual, su originalidad expresiva y libertad temática. Ella sola salva el período de la primera mitad de este siglo, en que se aclimató entre nosotros la poesía moderna. Hoy puede decirse que con la publicación de *El imaginero,* en 1927, comienza el esplendor de la poesía argentina.

Molinari contiene todas las virtudes del gran esfuerzo mental de los poetas de Occidente de arribar a un universo estrictamente poético. Desde el comienzo su poesía trabajó con una idea de "centro del mundo", que le permitió situar su observancia de poeta tanto en la inmediatez del paisaje nativo, como en la plenitud metafísica de una constante revela-

ción. Curiosamente, sin ser un surrealista, por el simple uso de un lenguaje hermético, de extremo refinamiento sensorial que no tardaría en adquirir una resonancia cosmogónica, Molinari pudo confirmar la esencia que apetecían aquellos cofrades del nuevo arte de la poesía: lo maravilloso. Pero lo maravilloso era para él la realidad del mundo, los ríos, el viento, las nubes, el paisaje ilimitado de la pampa, sus árboles, sus pájaros, sus caballos y, sobre todo, la historia de sus hombres moviéndose a contraluz de los días y los atardeceres. La melancolía y el tono heroico que a veces inundan sus odas, canciones y poemas, marca de por sí, con una contención ejemplar para la poesía, la fatalidad de lo trágico. No es extraño pues el principio de una hombría de bien operando como base de toda observación. Así el poeta ayuda a la verdad. En su poema *"El ansioso"* expresa: *"Nadie puede entender el odio, la sed polvorienta; / pero el odio está ahí, amenazado con la desgracia"*.

Esta sequedad de la expresión directa revela la cepa de su raíz argentina. Para un país sin estructura espiritual como el nuestro sólo existe la conciencia del sufrimiento y la frustración. Pero en Molinari no hay resentimientos ni un fácil acomodo de sus intuiciones a credos provisorios. Es un poeta que parte de la convicción de que la poesía es un don venturoso para los hombres. La ejerce pues como una fuente de mitigación. En este sentido —y mejor predispuesto para el devenir que los surrealistas que debieron enfrentarse desde el comienzo con la crisis del nihilismo, provocando el extravío y deserción de muchos de ellos—, Molinari, adentrándose en una soledad cada vez más inabordable, adivinó prudentemente que el nihilismo es pérdida del mundo, pérdida de la noción de sus límites luminosos o de ese "círculo dorado" del día, en que se consuma el tiempo de la vida humana. Es la extrapolación desatinada de un vacío interior. Por ello ha podido decir, superando las contradicciones del espíritu crítico, que *"quizá la nada sea un día"*. Hay que saber manejar las categorías del pensamiento para llegar a esta aparente sencillez de lo emotivo. Con estos medios superiores de la persuasión ha sabido dar una respuesta fiel al problema de su tiempo.

Como Schéhadé, ha llevado Molinari al borde de lo inexpresable la experiencia de lo sensible. Su mundo se ha vuelto de esta manera vagoroso, casi convirtiéndose en un estado de rememoración purificante. Lástima que todavía no se cuente con una edición de Poesías Completas de

Molinari (¡otra increíble insolvencia de nuestro país!), para que el lector tenga conciencia de la magnitud de su esfuerzo creador. Entretanto, sólo corresponde decir que su poesía ha sido un largo aprendizaje a través de un largo proceso de despojamiento interior. En su poema *"El desentendido"* dice: *"Sólo una palabra / anda en mí, eterna, limpia, descarnada: / ¡Dios, siempre Dios!"*.

Sí, de hecho superaba Molinari al surrealismo, al acercarse precisamente a esa trascendencia a la que se negó siempre Breton. Esta actitud no deja de ser significativa aquí, cuando otro notable poeta nuestro, Enrique Molina, abrazando los postulados del surrealismo, trajo a la poesía argentina la inquietud de la pasión terrestre y la errabundez de un inconformismo absoluto. Molina se parece en esto más a Rimbaud que a sus herederos surrealistas. Lo que ocurre es que Molina, lejos de intentar científica y poéticamente conciliar los opuestos del ser, prefiere mantener su tensión, creando una dialéctica de rechazos y búsquedas permanentes. No hay que descartar cierta crispación demoníaca en esta actitud tan rebelde. Desde su primer libro, *Las cosas y el delirio* (1941), la tensión ha crecido sin hallar hasta el presente ningún apaciguamiento o equilibrio. Al parecer, el mundo que ve Molina no varía de aquel espectáculo que registró en su poema *"Días marineros"* de su segundo libro *Pasiones terrestres* de 1946: *"Mira sobre la borda la lumbre de otras razas. / El orgullo y la fuerza, sus hijos maldiciendo en un lugar / enfermizo. / Torres salvajes, cólera, una fáustica gloria / tendida en la inmundicia de las dársenas"*.

Molina, como buen surrealista, rehuyó la mortificación de mostrarse muy argentino. Sólo halló sostén y patria en un lenguaje de la poesía, violento y a la vez ritualizado. Alguna vez se proyectó a registrar el escándalos de la guerra imperialista, en su *Monzón Napalm* (1968), poema feroz, de difusión casi privada; pero el celo y el registro de los desastres del mundo mantienen igual intensidad en su ánimo y se difunden en casi todas sus composiciones posteriores. En un rito de crecido rumor que acompasa su vocación de escritor regular. Por ello es permisible la siguiente pregunta; ¿Qué es preferible ver en Molina, al surrealista que se lanza como Artaud a la aventura de lo desconocido —tomando justamente a América latina como tierra de lo desconocido, con la terribilidad de su magia, sus costumbres, su miseria—, o al poeta profesional, de meticulosa laboriosidad verbal, que trabaja sus poemas en función de

contrastes e imágenes violentas, para mostrar la falibilidad de toda esperanza en la tierra? En este último caso habría que ver también en él operar la angustia de un ser solitario, que se encandece como un volcán, sin lograr otra catarsis que la deflagración de la furia y la ira. Un inmenso desasosiego atraviesa esta poesía de sacudimientos telúricos. La magia quizá opere al fin como un retorno a la vida primigenia de un ser puro. O la brujería tal vez, como un remedio de la "alquimia del Verbo" que imaginó Rimbaud. Pero aún así hay aquí una diferencia. Para Molina la tierra parece ser el único crisol de todo ritualismo, ya que induce tanto al hechizo como al martirio. La verdad es que Molina invierte todos los tópicos: lo maravilloso se transmuta en terribilidad, la *surréalité* en el infierno.

La poesía de Molina no da tregua. Es una lucha perpetua del hombre consigo mismo, lucha ancestral quizá con sus instintos que se erizan bajo la piel, como si la humana criatura no hubiera cambiado jamás en su trasfondo de animalidad. En su reciente libro, *Los últimos soles* (1980) y tal como reza en su poema *"Como debe ser"*, todavía dice: *"Aquí está mi alma, con su extraña / insatisfacción, como los dientes del lobo"*. Su solipsismo acaba así en reiteración. Con ello la poesía se vuelve compulsión de la mente y la oportunidad de deslumbrar sucumbe en lo escrito. Pero otra cosa es la escritura como cifra de lo poético. Aquí es la mente lo que resulta extraño, la mente que pugna por revelar la estructura de lo real y que por su función mitopoyética sólo hace de la realidad un simulacro para evitar que la realidad sature a la mente. Centrado en esta curiosa paradoja está Alberto Girri, uno de los poetas más originales e intensos de nuestra época. En 1946 publicó su libro inicial, *Playa sola,* y desde entonces hasta hoy no ha cesado de publicar, en forma regular, libros de poemas, los cuales ya suman una veintena, sin contar sus antologías y la publicación, bien oportuna por cierto, de su *Obra Poética* completa (que lleva ya tres tomos). En principio, este buen ordenamiento de sus títulos pareciera facilitar una correcta comprensión de su poesía, al permitir graduar su desarrollo, distinguir sus ciclos temáticos, medir su evolución, etc. Pero esta presunción acabará en extravío, ya que la poesía de Girri sigue siendo la misma que se dio en un comienzo; sólo la reiteración de cierta lógica de la observación puede aparentar que se enriquece. También el creciente desnudamiento conceptual puede engañar con la idea de un cambio en su rigor expresivo. Nada más ajeno a su insólita invaria-

ción. La poesía de Girri obra por resistencia, por inmovilidad perceptual. De ahí su eficacia para la reflexión.

Si Breton hubiese conocido esta poesía, no cabe duda de que la hubiese definido como uno de esos caminos que, para él, "no llevan a ninguna parte". Ello podría haber ocurrido efectivamente porque no hay progresión en ella. Se trata de un nivel de intelección que no varía por naturaleza. Así Girri ha permanecido, en tanto que poeta, como asido a un mundo de eternidad que no refluye de sí un acontecer histórico, sino que ve el acontecer en sí mismo. Dicho de otro modo, ve el acontecer como un acto de conciencia. La mera organización del poema supone un estado de conciencia de mundo, conciencia de época, conciencia de vida. Sólo era necesario un lenguaje neutro, refractario a cualquier perturbación emotiva, es decir, "no poético", para conducir esa energía mental tan próxima al deslumbramiento. Es lo que justamente ha hecho Girri: crear un nuevo lenguaje afín a la esencia de la poesía. Entretanto, sería muy divertido demostrarles a los surrealistas que ese "point supreme" del espíritu al que quería llegar Breton, es el mismo punto de observación en que se sitúa Girri. Pero su visión de la realidad es totalmente distinta a la de aquéllos. Es más bien de índole semiológica: se refiere, para decirlo definitivamente, al hecho binario de la organización de la realidad dentro de la organización del poema. Se entiende entonces que Girri haya necesitado desplazar la presencia del poeta como personaje capital, para dar lugar a su nueva condición de "hacedor de poemas". Ésta también es una novedad tremenda pues no hay en la poesía moderna ejemplo más alto de desposesión total.

Suele decirse que la poesía de Girri es excesivamente intelectual, pero ello es un abuso por falta de una lectura adecuada de sus poemas. Por el contrario, es una poesía que a sí misma se sustenta sobre la sujeción de sus emociones más profundas. En *"La prueba"* de sus *Trece poemas* (1949), decía que sus cantos, sus recuerdos, *"son maltrechas flautas del tiempo"*. No es necesario exigir mayor comunicación en una poesía que trabaja con sentido de la verdad. Por vías de las leyes de retribución del espíritu, el hombre da lugar al poeta, el poeta se transfiere, como "hacedor de poemas", a la escritura y la escritura crea a su lector, que es lo que finalmente quiere Girri. Nunca se había dado entre nosotros una aventura espiritual de tanta claridad y desposeimiento. En importancia ya se lo puede comparar a Wallace Stevens o Gottfired Benn. Al inventarnos

como lectores nos despoja de nuestras habituales obsesiones, nos hace participar de ese estado de "impersonalidad personal" en que todo se vacía para purificarse. Y aquí es donde opera algo más abrumador que el nihilismo, más subyugante que lo maravilloso del surrealismo: la ambigüedad de lo real, ese espejo que es al fin la conciencia, en que el poema es reflejo del mundo y el mundo reflejo de la mente y la mente espejo del cosmos. Destellos y transmutaciones de la identidad. Novalis expresó que "el hombre es, para el cosmos, una fuente de analogías". Pero en sí mismo no halla sino inquietud, perplejidad, asombro; así es como se extravía y no entiende bien lo escrito. También esto hace a la historia de la poesía en nuestro país, pues como ha dicho Girri en uno de sus *Pretextos* de *El motivo es el poema* (1976), *"allí donde elogiaron la vida / se leerá que la muerte es / la parte útil de la vida, / y donde ensalzaron la piedad / ésta será tenida por extravío, / y la credulidad por prudencia, / lo pésimo por bondad, / lo furibundo por sano"*. Pérdida del rigor del sentido que hace entre nosotros más soledosa aún la ejemplaridad de la vida interior.

EMILIO SOSA LÓPEZ

De "El Túnel" hasta "Abbadón el Exterminador": Trayectoria de una Trilogía

Es Ernesto Sábato una de las figuras más importantes y también más controvertidas de la literatura argentina en las últimas tres décadas. Convergen en él ciertas constantes que son una implícita tradición de nuestras letras: ser, a la vez que escritor preocupado por su quehacer estético, un actor y no un mero espectador de la escena pública nacional.

Quedan en pie dos hechos incontrovertibles: la confluencia en su obra del ensayo y de la novela —en lo cual también coincide con los hombres más relevantes desde los comienzos de nuestra cultura— y su lugar privilegiado como creador de ficciones, entre nosotros así como en toda América hispana.

Arte serio y angustioso éste de novelar, según la concepción de Sábato; quizá por eso su producción es breve; sólo tres novelas. Pero por ellas fluye una densidad de sentido que las liga estrechamente, hasta el punto de que configuran una verdadera trilogía.

El Túnel

Esta primera novela de Sábato apareció en 1948, año también del nacimiento de otro clásico: *Adán Buenosayres.* Pero nada más opuesto que las dos obras, ya que *El Túnel,* al contrario de *Adán...,* es una obra breve cuya construcción obedece a un rigor de presentación imposible de soslayar, desde el momento en que está condicionado por el recurso básico que sustenta la anécdota y el discurso. Aludo al hecho de que el narrador en primera persona es el propio protagonista: Juan Pablo Castel. Claro es que este recurso reconoce una extrema tradición en la novela, pero se va ciñendo a un mayor grado de subjetivismo —como en

general ocurre con todos los recursos literarios— al pasar de las técnicas propias de la novela decimonónica a las de la contemporánea.

En *El Túnel* aparece un modo de tratamiento de este recurso que ha sido denominado por Humphrey[1] soliloquio, para distinguirlo de otros tipos de monólogo. La atmósfera dostoievskiana —tan reiteradamente señalada por la crítica— se debe a que tal técnica fue magistralmente utilizada por el escritor ruso en *Memorias del subsuelo.* Es notorio, asimismo, el parentesco de los títulos, pero el parecido se agota aquí; nada hay de servil imitación. Existe en *El Túnel* una tremenda coherencia a esa libertad de fundirse el narrador con la palabra hablada de su personaje, que es, al mismo tiempo, severa constricción: el movimiento de la obra nos parece ser, así, el mismo que el de su propio discurso.

El relato del pasado del personaje, nucleado en torno de las alternativas de su pasión por María Etchebarne, explora en la atormentada conciencia del protagonista, cuyos desdoblamientos y fantasías que finalmente lo conducen al crimen, ponen de manifiesto una personalidad marcadamente patológica. Pero esta obra es, sin duda, mucho más que la acertada descripción de un ser enfermo y angustiado, para inscribirse en toda una línea de la narrativa contemporánea, cuyo tema esencial consiste en ser un cuestionamiento o problematización de lo real. La auténtica novedad de esta obra se ubica en ese nivel que, sin menoscabo, podemos llamar filosófico.

No solamente asistimos a los laberintos y tortura interior de un enajenado; Castel es, ante todo, un artista y, en cuanto tal, pertenece a la estirpe de los visionarios: esa clase de personas que pueden contemplar, conocer o penetrar otros modos o categorías de lo que llamamos "realidad". De la mano de este pintor extraviado nos introducimos en un tema que será central en la obra de Sábato, tanto en sus novelas cuanto en sus ensayos: el arte concebido como la facultad de captar otra realidad que no es ni la mera facticidad del mundo ni tampoco su conocimiento objetivo, (propio de la ciencia); sino una dimensión profunda, común al sueño y al mito, cuya posibilidad de conocimiento es intersubjetiva.

En este espacio no pretendo el análisis pormenorizado, pero sí es posible afirmar que la penetración en esa otra zona de lo real se produce

[1] HUMPHREY, Robert: *La corriente de conciencia en la novela moderna.* Chile. Edit. Universitaria, 1969.

en la obra mediante el leit-motiv de la escena de la ventana, presente desde la exposición de primavera donde se conocieron María y Castel. Esta ventana, sin conexión con la escena principal del cuadro, es la que María contemplaba fijamente, como fascinada. En ello estriba la importancia que Castel le adjudica desde un principio: ella ha entendido que esa escena aparentemente accesoria, es la fundamental del cuadro. Y así iremos develando un espectro de significaciones simbólicas que exceden la organización sintagmática de la historia; en esa escena, por algún raro poder, Juan Pablo no sólo ha prefigurado el acontecer posterior de su futura relación con María, sino que ha penetrado en la soledad constitutiva del ser humano, la de seres "como vos y yo", según lo define María.

Ya en esta primera obra, entonces, la creación de Sábato apunta a un tema fundamental de la modernidad: las relaciones entre la realidad y la ficción; cuestión muy densa que se irá profundizando en sus obras posteriores.

Sobre Héroes y Tumbas

Años más tarde, en 1961, aparece este compendio, esta suerte de Summa de la argentinidad, aunque en el intervalo hay varios libros de ensayos, donde se intenta, desde el enfoque reflexivo, escudriñar el rostro del país. Pero si bien es evidente el denodado esfuerzo por caracterizar de modo totalizante no sólo un instante anecdótico o esencial del acontecer histórico argentino, sino las imponderables y secretas corrientes que fluyen desde el pasado fundante, encarnando personajes que representen nuestro espectro social; tampoco queda en ello el valor de esta novela. No se trata de la mirada presuntamente objetiva del observador imparcial, sino del interrogante angustioso de un "testigo de su tiempo" que busca el rostro inasible de la patria, remontándose a los héroes y las tumbas para encontrar su origen.

Resulta cuando menos extraño que algunos críticos reduzcan el sentido de esta novela a una dimensión testimonial, claramente realista y de técnicas tradicionales, que utiliza —al decir de Luis Gregorich— un "lenguaje referencial directo"[2]. Tal opinión ignora olímpicamente toda la oscuridad e irracionalidad simbólicas del *Informe sobre Ciegos*, para no

[2] GREGORICH, Luis: "Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia". En *Capítulo: (La historia de la literatura argentina)*. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1967, Nº 51

entrar a juzgar los valores poéticos de la prosa sabatiana, que nada tiene que ver con lo "referencial directo".

Pero lo que quería ahora destacar es la continuidad respecto de la novela anterior, y la mayor densidad de tratamiento en la problematización de la realidad. El *Informe...* puede ser leído simplemente como el manuscrito de un paranoico, tal como lo indica —irónicamente— la Noticia preliminar que, a modo de apócrifa crónica policial, el narrador nos ofrece al comenzar la novela. Este recurso, lejos de solucionar o hacer transparente la oscuridad del manuscrito de Fernando Vidal Olmos, acentúa su opacidad. La multiplicidad de sentidos abarca, desde el epidérmico conocimiento de "los hechos", (muerte de Fernando a manos de Alejandra, incendio del Mirador y autosacrificio de la joven), propio de una noticia periodística, hasta la dimensión demoníaca que conducirá, debido a la maldición del incesto, a la purificación por el fuego. Fernando Vidal Olmos, el perverso paranoico con delirio persecutorio, es también un visionario, un buscador del absoluto, un santo al revés. Así como en *El Túnel,* la locura del personaje es a la vez una vía para introducirse en el misterio.

Esta obra sin duda participa de la visión testimonial de lo histórico-social característica de la novela decimonónica, pero por la multiplicidad de planos de sentido, no se deja reducir a las convenciones del realismo, sino que se desarrolla en un amplio espectro de significaciones que incluyen lo lírico, lo simbólico y lo metafísico. Por otra parte —como sucede en la nueva narrativa hispanoamericana—, elabora una metalengua que indaga en el sentido de su propia escritura, así como en la función del creador de ficciones. Preocupación, esta última, que se intensifica hasta el vértigo en la última novela de Sábato.

Abaddón, el exterminador

Aquí se acentúan los rasgos que distancian a la narrativa sabatiana de la tradicional. Ya dijimos que en *El Túnel,* podríamos profundizar la lectura mediante el leit-motiv de la ventanita; en *Sobre Héroes...,* además de lo ya expresado más arriba, la técnica se ha complicado mediante la inclusión de un "alter ego" del narrador, Bruno Bassán. Y en este tercer constituyente de la trilogía, la anécdota misma se fragmenta. Nos encontramos con gérmenes de relatos sin desarrollar, cuyo hilo narrativo no se manifiesta a nivel de historia; por otra parte, todo el discurso gira en tor-

no del intento del narrador-personaje, Sábato, de escribir una novela: la misma que estamos leyendo.

La coherencia narrativa se ha desintegrado y sólo se captará su íntima trabazón desde una lectura enfocada a partir del nivel del narrador, quien no sólo se ha desdoblado, sino que convive en calidad de personaje con quienes él mismo ha creado, compartiendo su estatuto ontológico. La obra exige una participación ineludible del lector, quien debe realizar un esfuerzo muy comprometido ante el doble desenlace de la novela, de connotaciones obviamente no-realistas: transformación del narrador-personaje en rata alada y muerte del mismo, contemplada por Bruno, quien lo ve enterrado en el cementerio de Capitán Olmos, el pueblo que ha sido escenario de sus ficciones.

La trilogía de Sábato desenvuelve un proceso de progresivo alejamiento respecto de las pautas creativas de la novela realista para ir ingresando en una problematicidad cada vez más intensa, proceso que culmina en su última obra. Además de los personajes que reaparecen en *Abaddón...*, —desde Castel a María, pasando por Alejandra— aún los que son exclusivos de esta novela, constituyen verdaderos "dobles" de los anteriores, en un juego de espejos que pone en tela de juicio su propia existencia ficcional, hasta radicalizar el cuestionamiento al incluir la identidad real del propio narrador.

Aunque perdure la mostración de episodios representativos del mundo histórico y social de nuestro país y la visión apocalíptica de una civilización "hecha de plástico y computadoras", ello, más que un valor testimonial, posee uno más profundo, que involucra la indagación metafísica acerca del sentido de la existencia, especialmente en un mundo que ha llegado al vértice de lo incomprensible. Por sobre esto, sobrevuela la central preocupación referida al hecho estético; el escritor es un mártir en el sentido etimológico del término: un testigo de su tiempo. Este testimonio no se detiene en el intento de reproducir lo real; por el contrario, todo acto estético, toda creación, es una interpretación simbólica de lo real; todo artista es un buscador del absoluto y la forma de esta búsqueda no es otra que la de un sueño colectivo: tal vez atisbar una verdad envuelta en los oscuros ropajes del enigma.

ELISA CALABRESE

Dos Poetas y un Paisaje: Carlos Mastronardi y Juan C. Ortiz

Entre los factores determinantes que concurren a modelar nuestra existencia, está el medio ambiente en que crecemos y alcanzamos madurez física y espiritual. Siempre conservaremos en algún imprevisible esquina del corazón, la imagen del patio, escenario de primeras andanzas, juegos y travesuras. Y lo que decimos del patio vale para la ciudad natal, sobre todo si es pequeña, y sus alrededores. En la Argentina, la realidad física, con la lógica excepción de los grandes medios urbanos, nos obliga a ser caminadores y observadores. Pampas, cerros y ríos configuran alternativamente nuestro paisaje. Por más que deambulemos de un sitio a otro, por más que los imperativos del cotidiano vivir nos obliguen a sobrellevar una existencia de gitanos trotamundos, en los fondos y trasfondos de nuestra psique, un mismo paisaje interior alimentará fantasías y determinará actos y expresiones. Somos el niño que fuimos, así andemos circulando por los carriles de una sobrepasada madurez.

El sentimiento de pertenecer por vida, a una *patria chica* no es prenda de urgencia material alguna y sí de afectos tiernos y profundos que comprometen conductas y diseñan caracteres. Sintiendo, perseverando, elaborando y re-creando ese fluvial e iluminado paisaje de la patria chica, anduvieron con tonos e intensidades diferentes, Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi, los dos mayores poetas que Entre Ríos, tierra de poetas, ha dado, en este siglo a las letras argentinas.

La casa y los primeros sitios por donde se deslizaron infancia y adolescencia, vuelven una y otra vez, en los recuerdos y en los sueños. Retornan afortunadamente para darnos seguridad y confianza, cuando la rea-

lidad que nos toca enfrentar, resulta insatisfactoria o poco adecuada a nuestras pretensiones. La casa natal, el *pago chico*, temas permanentes de ensoñaciones que jamás nos abandonan, de un onirismo imaginario fiel y perseverante, desatan nuestra fantasía y nos compelen a encontrar la expresión original que corresponda cabalmente a las vivencias adquiridas. No debemos olvidar que el *pago chico* es la tierra de la casa natal, la casa paterna, donde las angustias de la ruptura, de la separación, estaban minimizadas, desaparecidas casi por completo, por la simple presencia de la madre. Fuera de la casa paterna, como después fuera del terruño, lo incierto, lo desprovisto de luz, las aprensiones, los amedrentamientos; en síntesis, el miedo opresor y terrible. Fuera de la casa paterna, como después de la heredad provinciana, del baldío convertido en cancha, de la escuela como un segundo refugio doméstico, la universal amenaza de lo desconocido. El pago chico tiene las dimensiones que le otorgan nuestros sentimientos.

Dice Mastronardi en *"Donde aparece una alegría:*

"Añejas devociones voy cruzando.
Oran por mí las graves arboledas
Nuevo como quien viene de un cariño,
Deseando mi existencia y mis callejas".
. . . . . .
"Asoma mi niñez sobre las tapias
¿a quién le pido un canto en la hora espléndida?"

Estas líneas datan de 1926 y pertenecen a *Tierra Amanecida* al igual que:

"El campo largo y hondo
que humillan alambrados.
. . . . . .
"Va corriendo un camino
la chúcara distancia". *(Campo)*

Lo que se ha vivido vuelve a asomar en la reminiscencia poética. Las arboledas graves y catedralicias impulsan a la devoción y al amor por los viejos senderos. El campo polidimensional, sojuzgado y limitado por la cerca de alambre constriñe al viandante a hacer un alto en su pasar.

Frente a la "chúcara distancia", resurge en la memoria, el último dístico del sabio cantar de Antonio Machado:

..." caminante, no hay camino,
se hace camino al andar".

Pocos poetas como Mastronardi han retornado una y otra vez sobre su obra para ajustar su redacción definitiva, siempre en la búsqueda de la palabra exacta, traductora del sentimiento experimentado frente a una realidad cordial y cambiante. Pulcrísimo lector de clásicos españoles no debe extrañarnos que buena parte de su producción, esté en cuidados alejandrinos y cuartetas asonantadas. Como la de ciertos impresionistas de pincelada breve, nuestro autor se solaza frente al paisaje motivador de andanzas y deslumbramientos. He aquí una estrofa de su celebrada *Luz de Provincia:*

"Alabo estas distancias, que imperan con dulzura
y dicen que el olvido, bajo su fronda, es suave.
Suelo buscar, gustoso, su paz consecutiva,
sus aguas remolonas, su octubre, sus maizales".

Tanto para Mastronardi como para Juan L. Ortiz como para todos los entrerrianos sensibles frente a su paisaje circundado por dos grandes ríos, (uno "ancho como el mar" y el otro, el "río de los pájaros") y cruzado por arroyos y riachos incontables, el agua no sólo es germen vital, fuente de pureza, de inspiración sino de tránsito y sorpresa. Otra cuarteta de *Luz de Provincia* pone no sólo una nota autobiográfica, sino que, además, nos muestra el perturbado paisaje de Entre Ríos en ciertos meses del año:

"He vivido en las costas y anduve un año entre islas.
Las crecientes traían animales extraños
y la grata zozobra de escuchar agua brava
entre el clamor extremo de los campos ahogados".
. . . . . ,

Al término de su vida y cuando lo invitan a reunir en forma de Obras Completas su casi desconocida producción anterior, amén de una muy vasta colección de poemas inéditos, Juan Laureano Ortiz, o simplemente *Juanele,* decide rotularla: "En el aura del sauce", como si se tratara del título de un cuadernillo de recién llegado. Pero dejando volar la imaginación y pensando en el autor —quien escribe estas líneas lo conoció

cuando se instaló en Paraná en los últimos años de la década del 30—, advertiremos que entraña una auténtica condensación de los contenidos esenciales de su poesía y constituye una verdadera profesión de fe. Ante todo debemos decir que *Juanele* es un poeta de la naturaleza (y también de la amistad)y que el paisaje que obligada y reiteradamente presenta en su obra es el de Entre Ríos. En función del mismo ¿qué nos sugieren esas dos palabras: *aura* y *sauce*? Aura nos hace pensar directamente en aire, en halo y nimbo. Sauce en árbol, pero no en cualquier árbol, sino en uno que posee característica sui géneris. A diferencia de todos los demás, en continua peripecia ascensional hacia la altura, hacia el cielo —bastará pensar en el ascetismo del ciprés y en sus pretensiones de infinito—, el sauce, sobre todo nuestro sauce llorón, lleva una existencia de eterno penitente, constantemente doblegado hacia el simple suelo, hacia una charca o arroyo elemental. En Entre Ríos quien dice "sauce" lo asocia a esa agua, es una fantasía o imagen real proveniente de interminables percepciones directas y, en el caso de Ortiz, de toda una vida transitada entre asombros y goces del espíritu.

El sauce, por otra parte, es un árbol narcisista, siempre a punto de besar su propia imagen; la imagen reflejada en el agua asume los rasgos de un ser vegetal que al reconocerse en su heraclídeo espejo, se advierte duplicado en el seno de un cielo inagotable y que pareciera consciente de que, para el poeta, la naturaleza es fuente de un *pancalismo esencial,* según expresión resucitada por Gastón Bachelard y tomada de estetas griegos y alemanes. El ojo sensible y conmovido del poeta encuentra belleza en el más insignificante de los objetos de la realidad exterior. No debemos olvidar que, según el citado Bachelard, un narcisismo cósmico se mira días y noche, en cada charca, en cada estanque, en cada río y por supuesto, en la inmensidad del mar. He aquí en *Juanele* un ejemplo sublimado de ese narcisismo cósmico:

"¿Para qué el vino, amigos míos,
si allí la luna, en las aguas, ebria, se despliega?
. . . . . .
Id a la orilla, y sed de ella, dulcemente enajenada
en su propio vals antiguo
de velos de silencio que se igualan al fin, tenues, a la arena".

(Para qué el vino, amigos míos)

El agua es el gran fotógrafo de cielos y nubes. El contemplador asombrado no es un ser pasivo. El suspenso del éxtasis frente a la naturaleza encierra una voluntad de forma, un anhelo que quisiera borrar toda la fealdad y monotonía del universo para que solamente imperen en él, la armonía y la belleza:

"En la noche un ruido de agua.
¿Ruido? Escuchad el canto.
El agua choca contra el sauce caído
y deshace bajo la luna toda su red melódica:
canta un triunfo sereno e iluminado,
sola, toda la noche,
sola por entre el follaje abatido".
(En la noche un ruido de agua)

Junto al paisaje exterior, otro más cercano que está en nosotros:

"Todos llamamos
al paisaje de nuestro corazón.
Todos llamamos al mundo perdido, oh infancia.
Todos llamamos al mundo perdido, oh armonía primera".
(El zorzal llama a los montes)

Apelar a la epanáfora es, en este poema, un recurso musical, rítmico. Tampoco debemos olvidar que es sobre el plano de las ensoñaciones donde permanece inmodificada nuestra infancia. Cada vez que vuelve lo hace sobre la reposición de los mismos recuerdos, de las mismas imágenes. Imaginación y memoria trabajan en contemplación mutua. Nuestra memoria, ante todo, nuestra memoria libre y espontánea, jamás es cronológica; no desovilla lo andado siguiendo para atrás lo hasta ahora vivido fuera un mero carretel o una *cassette* que siempre reproducirá la misma grabación original.

El asombro frente a la naturaleza implica una regresión fundamental, una vuelta a un punto de partida absoluto. Para comunicar nuestras impresiones es necesario que nuestras palabras se despojen de las significaciones que se les ha prestado como medios de comunicación interpersonal y recobren el sentido poético que tuvieron cuando fueron pronunciadas por vez primera cargadas de afectos y sentimientos. Bastará transcribir un poemita de Juanele, de verso breve y sencillo, para corroborarlo:

"A la orilla del río
un niño solo
con su perro.
A la orilla del río
dos soledades
tímidas, que se abrazan.
. . . . . .
A la orilla del río
dos soledades puras
confundidas
sobre una isla efímera
de amor desesperado".

(A la orilla del río)

En la cosmovisión poética, no sólo está el mundo real, sino también el imaginario. Es obvio puntualizar que una doble fuerza emerge de nuestros sentidos. No sólo se limitan a introducirnos en el conocimiento de la realidad exterior, sino que proyectan sobre esa realidad la fuerza, la energía que dimana de nuestra psique para conferirle un tinte, un sello determinado: el sello poético. Sello que quintaesencia las palabras y las despoja de su gravedad conceptual. En el auténtico deslumbramiento poético todos los objetos de la realidad, alimentados por la fantasía, vuelven a ser designados por primera vez.

Un psiquismo acuático (para solicitar en préstamo una expresión de G. Bachelard), pero de agua dulce, de grandes ríos y riachos, de islas y costas pobladas de sauces, juncos, jarillas y pájaros está presente en las imágenes de Mastronardi y Juanele, dos poetas que, fieles a un único destino cumplido sin vacilaciones ni soberbia, honran a la más reciente historia de nuestra literatura.

RAÚL ALBERTO PIÉROLA

La Palabra-Mito en las Novelas de Syria Poletti

"En la palabra caben más figuras de las que pueden caber en las páginas de un libro", expresa la narradora-protagonista de *Extraño oficio,* la novela de Syria Poletti; se sintetiza allí con acierto la profunda naturaleza del mensaje poético, la inagotabilidad de la *palabra-mito,* el permanente enriquecimiento de la realidad que significa la excavación en profundidad de los símbolos con que el hombre-escritor transfigura sus experiencias vitales. El auténtico creador es aquel que a lo largo de toda su obra, sean uno o varios sus libros, se mantiene fiel a sus motivos esenciales, penetrando cada vez más en sus recónditas significaciones, enriqueciéndolos poéticamente a través de la fabulación. Tal es lo que ha comprendido claramente la autora de *Gente conmigo* cuando, resistiendo a la tentación fácil de entregarse a una literatura imaginativa o lúdica, no ha abandonado, en sus libros ya publicados —incluso en el trasfondo de sus relatos para la infancia o adolescencia— lo que es la más íntima exigencia de su condición de artista, el rescate y la liberación de sus obsesiones más profundas. En este artículo trataremos de individualizar esos núcleos míticos en sus dos novelas: *Gente conmigo* (1962) y *Extraño oficio* (1971).

Gente conmigo

Gente conmigo es una novela densa, rica en contenidos temáticos, lo que hace difícil su encuadramiento dentro de una clasificación metodológica, basada en uno u otro de los motivos que recorren sus páginas y en ella se entrelazan. Se trata de una de esas obras que condensan en sí todo el universo existencial de su autor, transpuesto en clave literaria. Pero,

coincidiendo con la propuesta que hiciera Rogelio Barufaldi, en su inteligente crítica publicada a su aparición en "Señales" (Nº 140, enero-marzo 1963), podemos señalar la existencia en la misma, en una identificación progresiva, de tres planos, que configuran las dimensiones básicas de un verdadero microcosmos humano: el *individual,* el *religioso y el social,* y agregaríamos, como proyección de esos mismos planos, el *mítico.*

Nora Candiani, personaje eje del relato —si no autobiográfico, profundamente influida por íntimas relaciones subjetivas— vive una existencia constantemente angustiada por agudos interrogantes en torno a su destino, y al de los demás seres que con ella entran en contacto, y por un doloroso conflicto sentimental, mezclado y agravado por la fatal presencia de una deformación física que desencadena su serie de frustraciones vitales. Esta situación central adensa la novela en acuciantes planos existenciales, desde el ancestral reclamo de la maternidad como posibilidad de afirmación humana, hasta la torturada interrogación acerca de lo que ella, en su desesperación de criatura inerme ante la realidad agobiante, juzga en ciertos momentos crueldad o indiferencia de Dios. Ello se resolverá, si no en un final feliz, al menos en una positiva actitud vital, en una decidida y viril aceptación del destino, que la impulsará a seguir luchando, a ser algo, a asumir plenamente su "oficio", pese a los golpes sufridos.

"Cuando trepes cuesta arriba —leemos en el monólogo interior del capítulo XIX, de la protagonista en la cárcel— con carga a la espalda, no mires al precipicio. No te dejes nublar los ojos por el frío ni por el sol: teje y reza. Y no pierdas de vista la cumbre...". Si bien, como agrega poco más adelante, "para escalar hace falta coraje" y quizás la cumbre nunca pueda ser alcanzada, la protagonista tiene el coraje necesario para seguir afirmándose en su lucha, para reiniciar cuantas veces sea necesario el ascenso con su carga al hombro, apoyada en su "oficio", en su capacidad de expresar en el papel el mundo interior propio y de los demás, dejándonos así la profesión de fe de la misma escritora. Como en *Los pasos perdidos* de Carpentier, estamos ante una nueva y positiva revaloración del mito de Sísifo, trastocando lo que en la versión clásica era un castigo, en la grandeza de una misión, quizás imposible pero irrenunciable. El destino mismo le dará esa respuesta, haciéndole comprender que el amor puede ser también entrega, donación entera de uno a los demás, como la que encierra su propio sacrificio, y su asunción total del viejo "oficio" de

escribir, que —como lo dice al final de la novela— "es de Dios", en cuanto servicio a los otros.

En el plano *social,* el carácter de inmigrante de la protagonista, y de traductora de documentos —nueva versión, en la Argentina, del viejo oficio de redactora de cartas para sus paisanos italianos del viejo pueblecito peninsular, heredado de su abuela, "la vieja del extraño oficio"—, la vinculan directamente con el mundo de inmigrantes y refugiados políticos que algunas décadas atrás llegaran en masa a nuestro país, unos huyendo de la miseria, otros de la crueldad de la guerra, otros simplemente en búsqueda de un destino de más amplios horizontes. Se entrelazan entonces, gracias sobre todo al inteligente uso de los relatos paralelos y "raccontos", historias de trágicos o tiernos aconteceres, la mayoría de ellos de palpitante humanidad y fuerte hondura sentimental, la historia de "los que estuvieron conmigo"; revisten indudable valor sociológico para el estudio de un aspecto no suficientemente ahondado de nuestra realidad nacional en un período muy cercano, y, paralelamente, el de aquella otra realidad histórico-social, la italiana, que encierra la motivación de ese importante desplazamiento humano que es la emigración. Syria Poletti utiliza todo este riquísimo material con habilidad, pero no con finalidad de alegato o denuncia social, sino como indagación de esencias humanas, tanto del ser argentino como de aquel peculiar de su tierra natal.

Son de sorprendente veracidad sus pinturas ambientes, en uno u otro polo de esa doble experiencia vital, y sobre todo, las agudas observaciones definitorias que en torno de una u otra realidad formula; en el caso particular de lo argentino, destacamos sus agudas calas en la desarraigada personalidad del hombre porteño, en mucho coincidentes con las que sobre el mismo fenómeno hiciera Eduardo Mallea acerca de nuestra "vida blanca".

Subjetividad, indagación sociológica, interrogación metafísica, se aúnan en esta novela de Syria Poletti, para constituir —ya en un juicio global—, un relato profundo, apasionado y apasionante, de sentido trascendente. Todo ello apoyado en un estilo seguro, macizo, espontáneamente logrado, en una prosa densa, rica en expresividad, donde la comunicación se hace directa y rotunda, superando por su fuerza interior, por su capacidad de sugerencia, los escollos que algunas veces podía presentarle a la autora el dominio del idioma de adopción.

Pero hay también en la obra la trascendente incorporación de lo simbólico-mítico, que recorre con un halo poético todas sus páginas, como es, por ejemplo, la sugestiva presencia, con mucho de hado trágico, de "la vieja del extraño oficio", que signa ancestralmente el destino de la protagonista, y de esa cabra cuya imagen cierra inteligentemente las páginas de la novela, afirmando su íntimo sentido conceptual, el perentorio reclamo de la criatura humana por aferrarse a los valores irrenunciables de su origen para, desde allí, desde esa dimensión mítica personal y universal, reconstruir un mundo más asible, donde las contradicciones y confusiones del actual encuentren la respuesta última que tras ellas se encierra.

"En esa terca voluntad de empezar —decía Syria Poletti al recibir el premio Losada— se lleva a cabo un secreto pacto de amor. Y es por este amor, por lo que yo espero que se me perdone la injuria y el análisis impecable; y quizá errado. Quisiera que a mí también se me aplicara la frase: «mucho le está perdonado porque mucho ha amado»...". Efectivamente, es un mensaje de amor el encerrado en estas páginas, ya desde su mismo título: amor al hombre que ansía realizarse en medio de las fuerzas imponderables que a cada paso se alzan ante él desde las estructuras sociales que lo aprisionan.

Extraño oficio

Su segunda novela es la relectura, en nueva clave y modos poéticos, de la materia que estructurara a *Gente conmigo* y a muchos relatos de *Línea de fuego* e *Historia en rojo*. Una lectura tremendamente autocrítica y enriquecedora, que documenta una singular maduración de la escritora. Lo que antes fuera la instauración de sus mitos, en el descarnado diálogo de la narradora-protagonista consigo misma, con su pasado y su presente, y en las sucesivas y progresivas iluminaciones en sus cuentos de los motivos más íntimamente ligados a sus experiencias de infancia, se transforma ahora, a través de la utilización de variadas técnicas narrativas, y de la penetración en profundidad en esos mismos mitos, en un texto de verdadera explosividad semántica.

La multiformidad de su composición da, a una primera lectura, la engañosa sensación de fragmentariedad, pero un análisis en profundidad, en todos los niveles del texto, permite detectar una coherente estructuración, fundamentada en un sólido sistema de significación.

Mientras el *Horóscopo* inicial indaga en la infancia para excavar allí una innata vocación de contar y en las páginas *a modo de prólogo*, a través del símbolo ritual del "fioretto" se rescata el valor ancilar de las palabras, en la fábula que sirve *a modo de epílogo* se hace un balance de la experiencia total de una existencia, en la profunda relación entre el *oficio de poeta* y el *oficio de vivir;* entre estos dos polos, la asunción de esa vocación por un lado, y la tremenda valoración de lo que ello como destino le ha significado, se despliegan los motivos esenciales de esa experiencia vital, en una verdadera *"crónica de una obsesión"*— como se subtitula la novela— pero crónica que en lugar de registro objetivo es la transposición poética de instantes míticos.

Como queriendo recalcar la unicidad de significación de los hechos humanos, más allá de las variantes del acontecer, Syria Poletti abre el cuerpo central de su novela, "inconclusa" como es la propia existencia, con una doble versión de su primer capítulo: *Alas mojas* y *El río,* detrás de la evidente e intencional divergencia de su fabulación, rescata y hace intemporal, por ese artificio, la fundamental comunión espiritual entre la niña y la abuela, esa comunicación que ya elevara a condición mítica en *Gente conmigo*, entre la protagonista y la "vieja de los viernes" o "la vieja del extraño oficio", que signa toda su existencia.

La trilogía de capítulos agrupados bajo el título de *La infancia y las obsesiones,* gira alrededor de la desesperada búsqueda de la niña de defender el sentido último del arte, de la libertad y de la belleza, frente a un mundo hostil y miserable; junto a seres como ella mutilados o marginados —como Ubaldo, el inolvidable loco de guerra que conociéramos en uno de los relatos de *Línea de fuego*— o tremendamente sola en su angustia, lucha hasta el desgarramiento para salvar algo de lo que intuye esencial. La misma desesperación y decisión de lucha inundan las páginas de los capítulos de *El oficio* ("tiempo de aprendizaje" y "tiempos de adivinanza"). En el primero aflora nuevamente el tema generacional planteado ya en la relación con la abuela; pero lo que allí era la posibilidad de un diálogo entre dos generaciones distanciadas en el tiempo; aquí es posibilidad frente a la generación dominante, que se expresa en la oposición de monólogos paralelos entre la niña y sus tías; la rebeldía de la muchacha ante esta incomprensión constituye uno de los motivos más fuertemente vitales de la novela, uno de los rasgos más violentamente polémicos de la personalidad misma de la escritora.

En el segundo de estos capítulos, la narración se proyecta a un ángulo más actual, entablando un diálogo en el tiempo entre la protagonista ya mujer y su tía Clotilde, embalsamadora de aves y protectora de gatas abandonadas, en que se vislumbra el drama de la imposibilidad del amor y de la maternidad, de la esterilidad como cruel destino.

La *Post-Data: Noticia y clave* con que se cierra la novela propiamente dicha, asume narrativamente la historia que venía marcando subyacentemente el libro, como una de las más duras obsesiones de la protagonista: el destino de su madre, la mujer que dejó todo, incluso sus hijos, para correr tras un amor; elaborada en segunda persona, figura un diálogo postrer de la hija que quiere comprender esa conducta, pero, demasiado herida por las huellas que ese comportamiento dejara en su propio destino, siente ya imposible expresar un sentimiento agotado, que llamarla una vez más "madre", sería "hacer literatura". Destrucción definitiva de otro mito, asunción y liberación a la vez de una tremenda realidad.

Quizás con estas páginas pudo la escritora dar fin al libro, y con ello pudo cobrar mayor vibración trágica el cierre, al dejar así latente el enfrentamiento entre pasado y presente, entre vocación y frustración, pero Syria Poletti sintió la necesidad interior de proyectar todo en una nueva dimensión atemporal, y de allí la inclusión del mencionado *a modo de epílogo:* se trata de una "fábula" de sentido alegórico, en que, en cierta medida, se simboliza el sentido último del oficio de poeta y de mujer, tal como lo asumiera en todas sus obras, en que el don, el sortilegio de cantar, de entender y expresar el drama humano en todas sus facetas, por el que "todos los misterios de los hombres, con su pequeño miedo y su enloquecido sexo, sus armas fútiles y su desesperada ternura, le eran revelados", le iban a la vez dejando su propio corazón seco y traslúcido al negársele el don del amor. Páginas estremecedoras por su interpretación de ese dolor de quien, como la "vieja del extraño oficio" de su primera novela, está signada por el destino de escribir sobre los amores de los demás, quedando marginada de ese mismo amor, carga que como Sísifo debe eternamente cargar, subir y subir. Pero el canto, la poesía, puede ser creadora, y de esa creación pudo en un instante forjar al hombre, al ser esperado; y a él consagró todo, incluso hasta la extinción misma del canto; luego su creación, el mito de su fantasía, hecho a la medida del hombre, la dejará para correr él también tras otro amor, como su madre; y allí se

define y clarifica definitivamente el destino de todo auténtico poeta: construir mitos que son los que dan sentido a su hacer, pero a los que necesariamente hay que aceptar como tales, como mitos que enriquecer por su valor etiológico, pero a los que hay que renunciar materialmente, asumirlos —según la expresión de Pavese, autor querido por nuestra escritora— como *recuerdos-renuncias.*

Esta compleja obra, donde la escritora ha volcado en forma tumultuosa pero controlada toda su materia significativa, dando una nueva dimensión a su universo simbólico, está realizada con una sorprendente madurez técnica, como lo demuestra el hábil manejo temporal, la alternancia de puntos de vista y personas narrativas, y, sobre todo, el dominio de la lengua, que alcanza plenitud de expresividad por su tremenda carga connotativa.

EUGENIO CASTELLI
Rosario, 1981

BIBLIOTECA NACIONAL

"Manucho", Manuel Mujica Lainez

A partir de *La casa,* aparecida en 1954, el nombre de Manuel Mujica Lainez ha sido unido al de un novelista, el novelista indudable de las letras argentinas actuales. Voluntad y esfuerzo no comunes han sido necesarios para escribir una obra que supera la veintena de títulos, compuesta en un lapso relativamente corto si se tiene en cuenta que el primero de ellos apareció en 1936, es decir, hace poco más de cuatro décadas. Y en verdad, extraordinarias son esas cualidades de laboriosidad y empeño si se las considera dentro de un medio en el cual el escritor se prodiga más en la autopromoción que en la producción de sus libros. La continuidad de una vocación como la de Mujica Lainez —y esto es obvio aclararlo— está puesta de manifiesto no sólo por la cantidad sino por la calidad. Bastará recordar, además, que algunas de sus novelas son obras como *Bomarzo,* cuya extensión supera las seiscientas cincuenta páginas. Sólo así se podrá valorar en todos sus alcances el trabajo que esa obra le ha significado.

"Escribo, aun cuando trato un tema dramático —ha confesado en *Cecil,* su libro de mayores aportes autobiográficos presentados en forma directa—, *en medio de la alegría de la creación. Para otros, según he oído, esos son los grandes momentos que torturan. para mí no, por suerte. Son, al contrario, los del alivio que exalta a quien da vida."* Para el que ha creado alguna vez, digo, para el que ha escrito, esa felicidad se advierte en la *escritura* de sus novelas. Cada una de ellas parece nacida de un movimiento que no se detiene y que, contrariamente a lo que suele suceder, crece seguro de sí mismo hacia su final, sin desvíos, pleno y feliz. Quién habría de suponer (como acabamos de hacerlo nosotros) que los

momentos difíciles de la creación no estén ahí, en el instante de plasmar la página, sino en los lapsos que van de la terminación de una obra a la iniciación de otra. *"He cerrado el último capítulo de un libro* —ha dicho el novelista, también en *Cecil*—; *me he despedido de los personajes que durante meses, quizá durante años, poblaron mi imaginación y mis horas, y de repente me siento despojado, vacío."* El desaliento, sin embargo, por caminos a veces insospechados, llega a su fin el buen día en que la idea de la nueva obra surge radiante, precisa.

Como el periodismo se ha encargado de difundirlo, Manuel Mujica Lainez es "Manucho"; el apodo, antes patrimonio del círculo de amigos, se ha popularizado al punto de sustituir al propio nombre. Manuel Mujica Lainez es "Manucho" para una gran mayoría. Pero, ¿cómo es Manuel Mujica Lainez y cómo es "Manucho"? Este último ha venido a tapar en parte a aquél, a eclipsarlo por propia determinación del escritor. Manuel Mujica Lainez alimentó a "Manucho" casi como a un personaje más de su galería de criaturas de ficción, en primer lugar, para divertirse, y luego, para dar la razón a su público. El hombre singular que pasó de la desenvoltura del hombre de mundo, con chalecos llamativos y monóculo, al escritor que reúne a muchedumbres en sus presentaciones y firmas de libros y tiene a flor de labios la respuesta ocurrente (ésa que seguramente no le estaría permitida a otro); ese hombre único, verdadera fiesta de la inteligencia, la gracia y la natural elegancia, es el aplaudido y solicitado "Manucho": una hechura de Manuel Mujica Lainez. Qué sorpresa se llevarán ésos que "lo conocen" sólo por "Manucho" el día que vean publicadas en su totalidad las obras completas (suponiendo que su snobismo les permita leerlas). Ante los volúmenes verán desvanecerse al divertido interlocutor de periodistas y vedettes de televisión y aparecer en su lugar al escritor que apenas sospechan: lleno de interés, rico en variedad de temas, sabio y humano.

La saga novelesca referida a la sociedad de Buenos Aires con la que llamó la atención en el género —*Los Idolos, La casa* ya citada, *Los viajeros* e *Invitados en el Paraíso*—, recoge el pasado inmediato de la vida porteña, centrado principalmente en la clase social cuya decadencia retrata. Para componerla el escritor ha recurrido a la historia y a los recuerdos personales, proporcionados en algunos casos por su familia, ya que aquellla clase social lo cuenta entre los suyos. Pero misteriosamente, activamente, el pensamiento y el sentimiento del creador van amoldando

los materiales obtenidos para construir la obra. Porque el laboratorio del mundo circundante no es el único ni el exclusivo. A él llegó después de haber explorado el otro, el de las letras, sean éstas literatura o historia. Al que recorra las páginas de *Don Galaz de Buenos Aires,* de sus biografías *Miguel Cané (padre)* —el escritor romántico del que desciende por vía materna—, *Vida de Aniceto el Gallo* y *Vida de Anastasio el Pollo,* y las de sus libros de cuentos, *Misteriosa Buenos Aires* y *Aquí vivieron,* y de sus novelas *Bomarzo, El unicornio* y *El laberinto,* le será dado admirarse de la cantidad de documentos consultados, ya que ellas significan la reconstrucción de escenarios y personajes de épocas tan distintas y distantes como lo son la historia argentina desde sus orígenes hasta comienzos de siglo, el Renacimiento, la Edad Media y la historia de España.

El novelista, al allegar datos, no sólo recurre al documento que lo justifica sino que también echa mano de hallazgos peregrinos, no por raros o fabulosos menos ciertos, que enriquece la visión que quiere presentarnos. Y para reunir la documentación anota sin cesar, anota y anota, en cuadernos cuyo número multiplica, todo lo que lee o consulta. Los prolijos apuntes se completan con un apremiante epistolario. Para componer *El Gran Teatro,* su última novela publicada —ha contado—, escribió innumerables cartas solicitando detalles de vestidos y ambientación a amigos que conocieron lugares y personas de la época en que transcurre el relato. *"En 1963, enfermo de hepatitis* —dice Jorge Cruz en el libro que le dedicó—, *se ve obligado a permanecer en cama más de tres meses. Durante ese período, que el escritor ha calificado de singular y extraño, lee muchos libros sobre temas medievales, relacionados con la novela que prepara,* El unicornio..."

Ante el formidable trabajador, "Manucho" ha pasado a segundo plano. Ajustándose a la disciplina que se ha impuesto, el novelista escribe. Lo hace en libros de actas, de esos altos y de tapas duras, cuyas páginas dejan amplio margen para las correcciones y agregados. Su letra precisa y rítmica va asentándose veloz sobre la leve línea celeste, infatigablemente, plegada al mandato interior que le hace trazar las palabras en las que se fija la vida novelesca, la vida de sucesos imaginarios y de criaturas fantasmales que, por esa transfusión de tinta, cobrarán verdadera vida. Pero todavía no, porque cuando llega la hora de interrumpirse (Mujica Lainez escribe con la luz del día), el trabajo cesará en forma total, hasta la mañana siguiente, oportunidad en la que copiará a máquina lo

escrito, copia sobre la que volverá a hacer ajustes... La Vida —así, con mayúscula—, porque es la del arte, vendrá cuando el rimero de páginas mecanografiadas vayan a parar a manos del editor, y de las de éste a la imprenta, y la novela tome cuerpo de libro: mundo cerrado. listo para quien quiera abrirlo y recrear con el escritor la ficción.

He dicho que entre los recuerdos personales que utiliza el novelista se cuentan los de su familia. Los Mujica Lainez dieron a su hijo la educación de la época (Manucho nació en 1910, el año del Centenario), lo rodearon del afecto y la enseñanza que los representantes patricios ofrecían a los suyos y lo prepararon para que fuera un continuador de las tradiciones heredadas. Su abuela materna, Justa Varela de Lainez, y sus tías, se suman al magisterio iniciado sin dificultad en el hogar. Como son gentes de gusto refinado, amantes de las letras y las artes, criollas con mentalidad europea (están emparentadas directamente con los prohombres del 80), el niño recibe la formación más adecuada a su espíritu, despierto desde temprano a ese mundo. *"Se pasaron toda mi infancia contándome cuentos"*, recordó en cierta oportunidad. Dos imágenes han persistido en su memoria y las dos han encontrado en su obra de novelista la correspondiente correlación: la sombra de una glicina, derramada sobre una terraza, y la cama china de su abuela (un quiosco de jardín para tomar té, proveniente de China). La abuela ha sido evocada en *Bomarzo*, convertida en Diana Orsini, la abuela de Pier Francesco, el protagonista, y el dormitorio de la cama extraordinaria en el de Clara, en *La casa*.

El cuadro resultaría incompleto y presentaría un aspecto inacabado —si es que lo pensamos realmente como una pintura, una amplia escena de familia— si no se incluyeran en él a otros personajes que, sin haberse destacado por el cultivo de las letras u otra habilidad artística, influyeron decididamente en la formación del narrador. Entre ellos debe apuntarse a las famosas "tías de Manucho", hermanas de su madre, Josefina ("Pepa" y "Pepita"), Ana María y Marta. Esas tres excepcionales mujeres, que lo acompañaron a "El Paraíso", su residencia cordobesa, y de las que vive solamente Marta, constituyeron el aporte imaginativo, el sostén y el afecto, extendido a amigos queridos a través de reuniones semanales, y del vigilante, aunque apartado, celo por la carrera del sobrino amado. En la mesa tendida en su casa, el trato cordial y los recuerdos de una Buenos Aires pasada, prestigiosa y brillante, se daban la mano para animar las inolvidables comidas.

Parte insoslayable en el estudio de la personalidad y de la obra de Mujica Lainez será, sin duda, el extenso epistolario que el escritor ha mantenido y mantiene con corresponsales de todo el mundo. Esas cartas serán recogidas un día y enriquecerán, como digo, la figura íntima y literaria del novelista. Mientras tanto, sus famosos álbumes (comenzados durante una enfermedad, utilizando los "libros" de recortes de los diarios), sus dibujos y dedicatorias, continuarán difundiendo, aún desde la noticia privada, que a veces llega a ser periodística, la imagen de este creador singular, personaje insustituible y persona admirable, sin la cual no podría concebirse un largo trecho de la vida literaria argentina contemporánea. Ante lo mucho que ha escrito, espejo de Manuel Mujica Lainez y también de "Manucho", esa obra revela una actitud profunda: su sentido de la creación artística y de la realidad argentina. Por su proyección posee la humanidad capaz de sacarlas de lo personal y del localismo. Sabe que su vida y su obra son parte de una intransferible conciencia, de un modo de ser, y que, al incribirse en un idioma y un lugar, pertenecen al país y al mundo. Secreta, fatalmente, ha construido un mundo; sacrificada, irrenunciablemente lo ha vestido de palabras, aún en la expresión que parece escapar a lo profundo de su realidad. Ese noble y bello intento de creador está sobradamente justificado en sus libros.

OSCAR HERMES VILLORDO

Para una Lectura Simbólica de Olga Orozco

Dentro del panorama lírico argentino de los últimos treinta y cinco años brilla con luces singulares la figura de Olga Orozco. Su mundo interior, agobiado por dolorosas obsesiones, genera una poesía, rica en significados, que vuelve con insistencia sobre los mismos problemas de orden metafísico —la naturaleza y el origen del alma, la búsqueda de la propia identidad, la esencia de la condición humana, la trascendencia, el destino— a la vez que registra preocupaciones personales siempre recurrentes —ausencia de la madre, añoranza de la infancia (tiempo de dicha irrecuperable), la soledad, la influencia de los astros sobre la vida y el destino individuales. Estos contenidos no son, por lo común, de fácil interpretación y, a veces, sólo pueden explicarse debidamente en un plano simbólico.

Sus inquietudes se reconocen ya en *Desde lejos* (1946) y van a ir creciendo tentacularmente a lo largo de *Las Muertes* (1952) para llegar a una etapa de madurez que se inicia con *Los Juegos Peligrosos* (1962)[1], donde se perfilan con entera claridad algunos de los rasgos que han de caracterizar su estilo: temas obsesivos, expresión metafórico-simbólica, minuciosa elaboración formal.

Los grandes lineamientos conceptuales de su mundo poético encuadran con nitidez dentro del pensamiento gnóstico, aunque con rasgos particulares por completo distintos —por ejemplo— de los que esa misma fuente asume en las narraciones fantásticas de Borges o de Ander-

[1] Todas las citas corresponden a *Obra Poética*, Corregidor, Bs.As., 1979;

son Imbert, para quienes, más bien, se presta al juego literario sin representar, en modo alguno, un compromiso[2]. Para Olga Orozco el gnosticismo es la doctrina organizadora de una cosmovisión donde se halla la raíz de los interrogantes que con más apremio la acosan. El pilar fundamental del gnosticismo es un mito que explica el origen de la condición humana como la pérdida de un estatuto ontológico superior a causa de una falta, en un tiempo primordial[3]. En la versión de la gnosis, esta caída acarrea diversas consecuencias: I) el advenimiento de la muerte y del proceso cíclico de las reencarnaciones; II) el origen del tiempo; III) la nostalgia del Paraíso. Precisamente en estos tres puntos podemos reconocer otros tantos meridianos temáticos de la lírica de Olga Orozco:

I. Muerte y reencarnaciones

La muerte determina una frontera insoslayable entre dos ámbitos: a) "el otro lado"; b) "este lado."

a) "El otro lado" (también "el otro reino") es el más allá, plano donde la muerte ubica y así torna inaccesibles a los seres que arrebata, y que a lo largo de la obra de O.O. se identifica con los significantes siempre recurrentes de las tinieblas, de las sombras congeladas (nótese la relevancia de este adjetivo), con la imagen de los fantasmas. La oscuridad —rasgo común de estas tres representaciones— patentiza la segregación, el mal, las fuerzas inferiores no sublimadas[4]. Es perceptible que nuestra poeta tiene conciencia de que sus ancestros (de ellos se trata siempre que se refiere al tema) no han alcanzado esa perfección que abre las puertas de la Luz y que permitirá la superación definitiva de lo temporal.

b) "Este lado": plano terrenal aludido con frecuencia mediante el símbolo del laberinto el que, a su vez, llega a asociarse con el consagrado mito griego:

[2] Es el caso, por ej., del tema del demiurgo imperfecto, presente en "El golem" *(El otro, el mismo)* y en "Las ruinas circulares" *(Ficciones)* de Borges, con su variante, el Demonio inferior que crea un simulacro de universo en "Los cuentos de Satán" ("Casos" en *Las pruebas del caos).*

[3] Cf. Bleeker, C.J. y Widengren, G.: *Historia Religionum,* I, Religiones del Pasado, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1973, pág. 539-540.

[4] Cf. Cirlot, J.E.: *Diccionario de Símbolos Tradicionales,* Ed. Labor, Barcelona, 1969, pág. 356.

Nadie se pierde aquí.
A la entrada de cada laberinto
la adolescente aguarda con el ovillo sin fin entre las manos.
("En donde la memoria...", pág. 117)[5]

Claro que, aquí, la historia mítica se reviste de nuevos significados: la guía, ya sea el hilo tradicional, o una luz[6], adquiere el valor de lo materno. La vida temporal se significa, en otros casos, con el bosque que, curiosamente, representa también, de manera accesoria, lo materno. La interpretación de estos dos últimos símbolos que, como es obvio, acuden a la poeta de manera inconsciente, pone de manifiesto la honda raíz de sus obsesiones.

Cuando Olga Orozco escribe *Los Juegos Peligrosos* (1962) sus seres más entrañables están ubicados en el "otro reino", de ahí el desesperado anhelo de violar la frontera que escapa en algunos de sus poemas:

Madre: es tu desamparada criatura quien te llama,
quien derriba la noche con un grito y la tira a tus pies como un telón caído
para que no te quedes allí, del otro lado,
donde tan sólo alcanzas con tus manos de ciega a descifrarme
en medio de un muro de fantasmas hechos de arcilla ciega.
("Si me puedes mirar", pág. 102)

Reconocida la inutilidad del llamado, la impotencia y la desesperanza se traducen en preguntas retóricas que evocan el famoso "ubi sunt" de Manrique:

Madre, madre, ¿quién separa tu sangre de la mía?
¿qué es eso que se rompe como una cuerda tensa golpeando las entrañas?
¿qué gran planeta aciago deja caer su sombra sobre todos los años de mi vida?
(ídem, pág. 103)

[5] Todos los poemas citados corresponden a *Los Juegos Peligrosos*, ed. cit.

[6] "Búscame entonces tú, en medio de este bosque alucinado / donde cada crujido es tu lamento, / donde cada aleteo es un reclamo de exilio que no entiendo, / donde cada cristal de nieve es un fragmento de tu eternidad, / y cada resplandor, la lámpara que enciendes para que no me / pierda entre las galerías de este mundo." ("Si me puedes mirar", pág. 102).

Aquí, no obstante la manifiesta proximidad, tanto de orden temático como de orden expresivo, pueden advertirse diferencias no sólo individuales sino de época: la desgarradura por la ausencia materna; la gravitación vigorosa del yo, elemento nuclear de su obra; la angustia metafísica que encarna en sobrecogedoras imágenes; la conciencia de la adversidad atribuida a la influencia de los astros, aspecto éste en el que pueden verse, una vez más, los rastros del gnosticismo[7]: obsérvense, si no, los dos últimos versos que acabamos de transcribir.

La historia del yo se inscribe en el vaivén entre "este lado" y el otro, dentro de una cadena de transmigraciones sumidas en el misterio: el creyente sólo conoce el último eslabón[8]. Olga Orozco representa el ciclo de las reencarnaciones con distintas imágenes vinculadas con las valencias semánticas de la circunferencia, la primera de las cuales es el tiempo cíclico[9]:

> Porque ella (la muerte) te fue anunciada en el séptimo día,
> —en el día primero de tu culpa—
> y asumiste su nombre con el tuyo,
> con los nombres vacíos, con el amor y con el número,
> con el mismo collar de sal amarga que anuda la condena a tu garganta.
>
> ("Para destruir a la Enemiga", pág. 109)

En este último verso podemos observar que la imagen del collar anudado a la garganta como castigo, añade a la noción de proceso repetido, las ideas de opresión y padecimiento, que se explicitan y robustecen con la construcción complementaria "de sal amarga", donde el epíteto reitera el sentido simbólico del nombre. ¿No implicaría, entonces, en lo profundo, este concepto que la poeta ha asumido la vida como una condena desde el momento en que se separó de su madre?

El creyente puede liberarse de esa rueda inclemente de transmigraciones sólo a condición de que descifre el misterio de su propia identidad,

[7] Cf. Brandon, S.G.F.: *Diccionario de las Religiones Comparadas*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975, Tomo I, pág. 683-684.

[8] Cf. Brandon, S.G.F.: op. cit., Tomo II, pág. 1014.

[9] Cf. Guénon, René: *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Eudeba, Bs.As., 1969, pág. 53-54.

misterio abrumador —en el caso de O.O.—, que marca el tono más alto en muchos de sus poemas:

> (¿Quién se levanta en mí?
> ¿Quién se alza del sitial de su agonía, de su estera de zarzas,
> y camina con la memoria de mi pie?)
> ("Desdoblamiento en máscara de todos", pág. 124)

En la vida temporal, la liberadora revelación del origen está ligada a una palabra misteriosa que posibilitará el reencuentro con el doble trascendente, con la imagen celeste del alma, esto es, el retorno al Ser Absoluto[10]; a esa palabra fundamental se alude con insistencia:

> Una palabra oscura puede ser el misterio de otros nombres
> que tuve;
> Una palabra oscura puede volver a levantar el fuego y la
> ceniza.
> . . . . . .
> Voy a desenterrar la palabra perdida entre las ruinas de cada
> nacimiento.
> ("Para ser otra", pág. 94-95)

II. La nostalgia del paraíso

Este tema asume una doble manifestación, tal como si se tratara de las dos caras de una misma moneda: a) a nivel cósmico y metafísico: nostalgia de la perfección primordial perdida; b) a nivel psicológico e individual: nostalgia de la ternura materna y del paraíso perdido de la infancia.

Nuestro ser, condenado e inmerso en este mundo inferior y temporal, vive en la añoranza de ese otro mundo, superior e inmutable, regido por un Ente de naturaleza absolutamente distinta y del cual proviene el alma[11]. Y así volvemos al ámbito del gnosticismo y al mito primordial, ya señalado, que le sirve de sostén y que se objetiva claramente en "La caída", poema en que los haces de significación de dicho mito se despliegan en un amplio espectro donde podemos distinguir: 1) un procedimiento invocatorio inicial, donde la voz lírica apela al alma, representada en

[10] Cf. Eliade, Mircea: *Mito y Realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, pág. 132-135.

[11] Cf. Doresse, Jean: "La gnosis" en *Historia de las Religiones Siglo XXI*, Madrid, 1979. Volumen 6: *Las Religiones en el Mundo Mediterráneo*, Tomo II, pág. 21.

metáforas como "estatua del azul", "bella estatua de sal", y donde se plantea el problema de la primera culpa; 2) dos reiteraciones amplificatorias que, a modo de círculos concéntricos cada vez más amplios, son otras tantas unidades semánticas claramente delimitables a pesar de que no tienen formas exteriores de relieve; 3) una hermética síntesis final.

La primera unidad semántica registra tres puntos organizados dialécticamente: a) la primera culpa ("esta mancha de escarnio"); b) la caída y la purgación; la vida como peregrinaje; c) la nostalgia de la perfección primordial que sintetiza el origen supremo, aunque caído, del alma, el que a su vez explica su doble índole —benigna y perversa— por su participación de dos naturalezas antagónicas. Esta caracterización simbólica se hace a través de los signos vertebrales del gnosticismo: luz y tinieblas[12] y la imagen se realza por la antítesis en que se sitúan ambos términos y por el símil de las alas que a su fuerza visual añade la idea de aspiración hacia lo alto. Toda esta unidad está regida por la metáfora del olvido y se expresa con registros interrogativos acuciantes.

La segunda unidad repite la fórmula que preside la primera apelación-interrogación y se organiza en torno a un símbolo de venerable tradición, el exilio[13], que a su vez reitera el mito central. Sufrimiento y castigo (representados en palabras claves como sangre, herida, desgarradura) purgarán el elemento maligno. El escarnio de la condena se refleja en imágenes asociadas a lo duro, a lo frío, a lo sombrío. La tramitación del castigo que limpiará la culpa se objetiva en expresiones como "escarbar", "cavar", "tumba del cielo" que indican la búsqueda del centro espiritual donde se esconde el sentido de la vida (significado en una serie de metáforas que, o pertenecen a la tradición gnóstica, o reelaboran las ya consagradas ideas de herida, desgarradura, paraíso roto, señal del exilio). La actitud interrogativa del primer bloque ha cedido paso ahora a la aseverativa, y el tono de angustia, a la resignación que traduce, de algún modo, la catarsis no lograda y el estancamiento espiritual.

La hermética síntesis final recrea el mito que vertebró el poema:

¡Oh Dios, mitad de Dios cautiva de Dios mismo!

[12] Cf. Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1978, Tomo II, pág. 377.

[13] Cf. Eliade, Mircea: *Mito y Realidad*, pág. 139.

El alma, surgida por emanación de Dios y no por creación[14], resulta a medias Dios y a medias demonio y ha descendido a la cautividad de la carne por mandato divino.

El poema se cierra con una expresión de esperanza, la posibilidad de ascender a la trascendencia "el día tercero". Y aquí, otra evidencia gnóstica: uno de sus dogmas señala que el alma, al descender de las regiones celestes (la caída) toma la envoltura carnal que, en su lenguaje, es "vestidura inmunda"[15]. Después de la muerte, si el creyente ha cumplido todos los ritos y ha alcanzado los misterios de la salvación, puede iniciar un ascenso para lograr, el tercer día, su gloriosa vestidura de luz "semejante a sí misma", o sea su doble celeste, su verdadero yo, lo cual implica un retorno al Ser Absoluto[16].

III. El tiempo

La preocupación por la inexorable fuga del tiempo, otra de las raíces de la angustia metafísica de O.O., la identifica como figura de nuestro siglo. Tiempo, muerte, nostalgia del paraíso se entretejen apretadamente y vienen a constituir así, como los tres lados de un triángulo, los pilares de una cosmovisión coherente.

La misma poeta ha declarado que en su obra "hay una tentativa permanente de violar el tiempo"[17]. Para ello arbitra sus propios recursos: El pasado desplaza constantemente el presente por obra de la memoria, que está, sin cesar, re-viviendo la época de la dicha. Ya lo ha observado Alba Omil[18]: "El tiempo no es el sedante que mitiga sino el enemigo que mutila, que arrastra, que pretende borrar. La poeta, en actitud combativa, opone, desde el presente, las murallas de su memoria a las fuerzas devastadoras del pasado."

En la lírica de Olga Orozco la fluencia temporal se significa preferentemente en las imágenes del hilo y del fuego. El hilo, identificado con cla-

[14] Cf. Royston Pike, E.: *Dictionnaire des Religions*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, pág. 139.

[15] Cf. Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Tomo II, pág. 370.*

[16] *Cf. Olga Orozco: Entrevista de M.E. Vázquez en "Instantáneas", La Nación*, Bs.As., 30 de noviembre de 1980.

[17] Cf. Olga Orozco: Entrevista cit.

[18] "El mundo poético de Olga Orozco," . . .

ridad como la hebra de una trama y vinculado muchas veces con las imágenes de tejido, tapiz, costura o bordado, figura el desarrollo condicionado, temporal, de cada uno de los estados de la existencia[19]. La vinculación entre hilo y tejido —tiempo y destino— se establece con naturalidad a través de la figura mítica de la Parca —a O.O. sólo le interesa Cloto[20]— que prepara "la noche última", "la noche tejida con grandes telarañas por tu Muerte / hilandera." ("Cartomancia", pág. 84). La Parca adquiere, en algunos casos, el perfil de una bruja que tramita conjuros y elabora pócimas venenosas:

> Cada noche, en el deshabitado lugar adonde vuelves,
> ella pone a secar la cifra de tu edad al bajar la marea
> o cose con el hilo de tus días la noche del adiós,
> o prepara con el sabor del tiempo más hermoso ese turbio
> brebaje que paladeas en la soledad,
> ese ardiente veneno que otros llaman nostalgia
> y que tan lentamente transforma el corazón en un puñado de
> semillas amargas.
>
> ("Para destruir a la Enemiga", pág. 108)

El fuego, "imagen arquetipo de lo fenoménico en sí"[21], en su aspecto negativo, consume, devora, destruye y reduce todo a cenizas: su valor simbólico de purificación y desintegración resulta coherente y complementario con la visión de la vida temporal como castigo. Las valencias semánticas del símbolo del fuego sirven a O.O. para elaborar diversos recursos expresivos del sufrimiento que provoca el paso del tiempo:

> Y el insaciable tiempo que llevamos de migración en migración
> como una brasa que quema demasiado.
>
> ("Sol en Piscis", pág. 114)

Conclusión: Sin duda, poetizar es una forma de iluminar los misterios de la vida y del hombre; es una forma de revelar lo abismal y sagrado.

[19] Cf. Chevalier, J. -Gheerbrant, A.: *Dictionnaire des Symboles*, Ed. Seghers, Paris, 1974, Tomo II, pág. 318.

[20] Las Parcas, diosas griegas del destino, eran tres: Cloto, que hilaba los días y los acontecimientos de la vida; Láquesis, que los entramaba; Atropos, que los cortaba con su tijera fatal.

[21] Cirlot, J.E.: op. cit., pág. 356.

El poeta desempeña el papel de intermediario entre el hombre y todos los interrogantes que su mente no alcanza a descifrar. En el caso concreto de Olga Orozco esta misión, esta responsabilidad, se cumplen con un lenguaje cargado de resonancias, de estratos significantes entre los que el símbolo ocupa un lugar preponderante.

MARIA DEL CARMEN TACCONI

BIBLIOTECA

Homenaje a Victoria Ocampo, Tributado por la Academia Argentina de Letras

BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Victoria Ocampo

Viejos chistes sobre las Academias han fijado en la picardía popular el tipo de académico solemne, parsimonioso y reaccionario. Pero, por paradójico que parezca, en una comunidad cualquiera los tipos colectivos constituyen la minoría, mientras que los caracteres individuales están en mayoría. En un grupo de mil académicos habrá una minoría de tipos puros de solemnes, parsimoniosos, reaccionarios, y una mayoría de personas que combinan de un modo inconfundible rasgos ágiles, imaginativos y progresistas.

Recuerdo que Victoria Ocampo asintió sonriéndose cuando, poco antes de su ingreso en la Academia Argentina de Letras, yo, que ya era miembro de la American Academy of Arts and Sciences, le expuse esa teoría estadística del tipo colectivo y del carácter individual. Nadie mejor que ella para probar que una Academia está formada por personalidades irreductibles a una clase general.

El secreto de la personalidad de Victoria está en una intensísima percepción de los valores espirituales, en un especial deleite en cultivar la amistad de quienes crean esos valores y en una firme resolución de asegurar a esos creadores la mayor libertad posible. Respeto a la criatura humana, a la energía de su conciencia y a sus derechos a la expresión.

La actitud de Victoria es la de un liberal, pero su liberalismo no es el del *laissez faire* económico, que equiparaba libertad con capitalismo y se entusiasmaba con el medro mecánico. El liberalismo de Victoria tiene una raíz ética. En primer lugar, no se opone a la enmienda de las bases del sistema social: sólo pide que responda al anhelo de justicia, y no a la envi-

dia o el resentimiento. No se suma al lugar común de hacer chistes sobre los artefactos de la civilización industrial, pero distingue bien entre el progreso material y el progreso interior del alma, cuyo problema "cada uno de nosotros ha de resolverlo a su manera, según su dharma". Rechaza los prejuicios de clase, raza y sexo, de religión y poder, pero no va a caer al otro lado, en el prejuicio de que todos somos iguales: "Para concebir la Igualdad es preciso estar dispuesto a la injusticia. Para hacer justicia es preciso concebir la desigualdad". Y atajando un posible malentendido aclara: "Cuando hablo de la desigualdad como cosa natural, innegable y conveniente, para nada me refiero al concepto político de la palabra, pues en el orden político nunca podría yo defender bastante la igualdad". Opta por la literatura seria, densa en humanidad, en la que el hombre que sufre y lucha busca su palabra; pero, al mismo tiempo que desconfía del arte por el arte y se inclina hacia un arte moral, niega que la literatura tenga que ponerse al servicio de propósitos no literarios: "el escritor no escribe para el proletariado ni para la oligarquía ni para la burguesía... El escritor escribe... Y todo depende de que lo haga bien o mal. Una aristocracia (no de sangre o del dinero) lo comprenderá". Y agrega: "toda cultura de masas, sea de la Rusia soviética o de los Estados Unidos, si destruye la libertad de sus minorías distinguidas es enemiga de los valores".

Esas minorías constituyen, pues, una comunión espiritual de personas que participan de los valores de belleza, bondad, justicia, verdad: "reino de los bienes que no disminuyen con el reparto", dirá inspirándose en unos versos de Shelley. Cada miembro de esa minoría se enriquece con el trato de los demás, sea directo o a través de las obras, sea en nuestra época o a lo largo de la historia. Obligación de todos es ampliar el círculo y atraer el mayor número posible de adeptos: tal es la tarea de la educación. Entretanto, hay una suprema fruición, que es la de la amistad en ese círculo selecto. Lo que Victoria hará en toda su vida es escalar hacia el reino de los valores, reconociéndolos, paso a paso, en las personas, en las obras que le tocan en suerte.

La teoría de los valores, implícita en la conducta de Victoria, es la del liberal: relativista pero aristocrática. Relativista porque los valores no descienden de un cielo metafísico, para imponerle una autoridad divina, sino que ella los aprehende actuantes en la personalidad concreta de amigos a quienes elige por afinidad; y aristocrática porque esos valores se

muestran en el instante del mejor esfuerzo en los espíritus excelsos. En los amigos elegidos Victoria comprende las naciones y ve la historia como aventura y renovación; gracias a su ejemplo, los entes de razón adquieren cuerpo y alma. Así, Victoria, agnóstica, transfiere a los escritores de genio los sobrantes de devoción que le quedaron disponibles al abjurar de la fe religiosa.

Al contar sus encuentros con personas de talento nos va dando el balance de sus ganancias. Los ensayos de Victoria casi no son otra cosa que crónicas de su espíritu al acercarse a otros, dentro de una hermandad de conciencias libres y fecundas. Podrían coleccionarse, de su prosa, los índices estilísticos del ánimo con que Victoria entra en la congregación de los elegidos: siente "hambre", "apetito", "avidez" de valores. Otras constantes de su estilo, cuando evoca la presencia en su propia vida de amigos tocados por el aliento creador, son sus reacciones sentimentales de "tímida", "cohibida", "maravillada", "confusa". Nos cuenta su admiración a todas las altas manifestaciones humanas (literatura, música, teatro, ciencia, santidad, heroismo), su peregrinación a las casas donde vivieron artistas del pasado, su disposición a emprender un largo viaje con tal de poder platicar con un poeta acerca de otro poeta, su ánimo servicial y hospitalario, cómo atesora sus cartas, "únicas alhajas valiosas", cómo agradece, casi con idolatría, a aquellos escritores que ha leído con enajenamiento.

Esta relativista y aristocrática teoría de los valores —clave del pensamiento liberal— mueve a Victoria a escribir ensayos impresionistas, autobiográficos. Es una introvertida, acantonada en su fuero interno, que no habla sino de lo que ha vivido y no goza sino de lo que está iluminado por el recuerdo. Sin afectación, sin pedantería, sin esnobismo, sin disimulo, su "yo" recorre los diez volúmenes de *Testimonios,* frase por frase. La gracia de la prosa de Victoria está en su franqueza, en su frescura. El lector confía en ella: sabe que si Victoria escribe es para decir algo que la conmueve profundamente.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

11 de noviembre de 1980

BIBLIOTECA
HEMEROTECA

La Victoria Desconocida

Repetidas veces he insistido en el deleitable saborear de ese milagro semántico producido cuando la eufonía de determinadas palabras coincide por anticipado con lo que ellas significan. El agua que ya es bebible cuando la pronunciamos en nuestro idioma, el aire que se nos desvanece al aludirlo, la tierra cuyo sonido parece irse desintegrando en sus terrones entre nuestras manos.

Esta feliz coincidencia de cada fonema con lo por ella designado, nos concede un inmediato conocimiento intuitivo más satisfactorio del que luego pueda alcanzarse por las vías analíticas de la ciencia o la filosofía.

Y si esto sucede con las substancias materiales, qué no decir cuando ello es aplicable a las personas, porque el nombre que se les impuso al nacer, como complemento del hereditario apellido, aparece en la plenitud de su vida, como su inequívoco retrato espiritual. Tal es lo sucedido, según mi entender, con Victoria Ocampo.

Cuando en 1962 se me pidió mi testimonio sobre la autora de *Testimonios* traté de decirlo con estas palabras:

"Tal vez la claridad triunfal del nombre en sí: Victoria, tenga algo del desafiante gesto de avance de su tocaya la de Samotracia, acaso con menos alas y más cabeza, pero con idéntico impulso de partir hacia un más allá, siempre remoto, y esa certidumbre de triunfo, perentoria, se les aparezca, a los otros, como luminoso desafío que a sus oídos resuena casi con insolencia. Llamarse Victoria es grave cosa para quien no esté de antemano resuelta a superar las peores derrotas. Y evidentemente, no es ese el caso.

Y luego lo de Ocampo. No es que yo atribuya demasiado valor a los patronímicos, ni conceda excesiva importancia a las estirpes: pero en mi oído, atento por razones de oficio a las sonoridades prosódicas, no puedo dejar de advertir la tensa profundidad, como de cúpula, de bóveda, casi celeste, de ese Ocampo, que se redondea en las *oes* con que comienza y termina, en la concavidad resonante de la *m* central y en la firmeza sustentadora de los sonidos *cam* y *po* que le sirven de pilares. Ocampo tiene concentrada amplitud de resonancia que añade relieve a la Victoria que la precede."

Tengo para mí que todas estas consideraciones que traté de aclarar en mi consciencia, fueron de modo análogo influyendo en las subconsciencias de quienes la nombraron u oyeron nombrar, ya fueran lectores o no lectores de sus obras, y mucho influyeron en modelar una imagen corpórea que en cierto modo la transfiguró en mito de bien opuestos cultos: el de quienes reconocimos en ella una reveladora y feliz unidad entre tal nombre y la actitud vital y vitalizadora de su obra, y el de quienes ignorando por completo sus méritos, atribuyeron a cada uno de sus gestos un significado equívoco como consecuencia de la ineludible resonancia de su nombre. Porque no fue la suya, y es el mejor de los elogios que merece una personalidad suscitadora de indiferencias o neutralidades. Siempre supo cada cual a qué atenerse a su respecto.

Recuerdo muy bien la primera vez que la vi. Fue desde las alturas del viejo teatro Politeama. Debió ser allá por 1924 o 25, las precisiones cronológicas nunca han sido mi fuerte. Ansermet, que nos estaba revelando la música contemporánea, dirigía el oratorio "Le Roi David" de Honneger y Victoria Ocampo, su gran amiga, llevaba la voz del Recitado. Con elegante simplicidad lucía una larga capa negra, y una gran flor roja en el pecho. Su admirable voz estremecida por sapientísimos trémolos, modulaba las alternativas del drama bíblico.

Todo era en ella severa majestad y decoro, como naturales emanaciones de su belleza femenina entonces en todo su esplendor. Aunque le quedaba por realizar todo lo mejor de su obra, ya entonces se me apareció como la cabal Victoria Ocampo, anticipadamente prometida por su nombre, y ya plenamente merecedora del mismo.

HEMEROTECA

Algunos años pasaron antes que Eduardo Mallea me llevara a colaborar en la revista SUR por ella fundada y mantenida contra viento y marea. Una revista SUR no menos mítica que su directora, supuestamente inaccesible, según la maledicencia, por quienes no pertenecieran a una no menos supuesta elite de imprecisables contornos, y en realidad abierta con tan desmedida generosidad como para aceptar a principiantes, entre los que yo me encontraba.

Confieso que no del todo inmune todavía, al generalizado prejuicio, no dejé de sentirme cohibido en su presencia, sino hasta mucho más tarde, y acaso nunca del todo, porque mis primeros injustificados temores se vieron luego reemplazados por la clara estimación de su superioridad en tanto orden de cosas, provenientes de una más amplia y vivificada cultura, ante la cual temía incurrir, tanto en renuncios como en vulgaridades. Y así nuestra relación siempre se resintió por el entrechocar de nuestras respectivas e inconfesadas timideces.

Porque éste es para mí un aspecto fundamental de la Victoria desconocida: el de una timidez, tantas, y tan equivocadas veces considerada como orgullo. Ella condicionó, incluso, ese inconfundible estilo literario que la llevó a testimoniar sobre los otros, no opinando directamente sobre ellos, sino entreverándose en sus presencias, para recoger sus palabras vivientes. Se le reprochaba como petulancia ese permanente estado de recepción espiritual, de invalorable servicio por parte de quien prefería relegar su inconfesada inseguridad de juicio, para poner a sus lectores en directo contacto con un Valéry, un Tagore, o una Virginia Woolf. Por otra parte, resulta perogrullesco tener que recordar, que el valor de cualquier testimonio implica, ineludiblemente la presencia de quien lo da.

Tenía, como no podía ser de otro modo, la impronta de la clase social en la que había sido educada, pero con conciencia muy clara de sus limitaciones, contra las que supo luchar, utilizando para un bien mucho más amplio que el personal, las ventajas que ponía en sus manos y desdeñando sus pequeñeces. La mordacidad de Bernard Shaw dejó dicho que "para tener sirvientes y tratarlos como seres humanos, es mejor no tenerlos." Nunca vi a nadie que pudiera desmentirlo de modo tan cabal como Victoria. Quienes cenamos a su mesa, no ignorábamos la norma, por nadie establecida, pero por nadie olvidada, de estrechar antes amistosamente la mano del viejo José que serviría la mesa. Y desde luego, en

ninguno de sus Testimonios dedicados a sus dioses, Gandhi incluido, dejó Victoria escrita una página más convocadora que la dedicada a su Fani, inseparable doncella de toda su vida, con quien se sentía unida por unos vínculos muy por encima, o por lo profundo, mejor dicho, de los de la sangre o el intelecto.

Alguna vez le dije: — Victoria, en el fondo de su corazón, usted debe estarle agradecida a Perón y a su señora esposa, por haberla tenido encarcelada en el Buen Pastor. Le dieron a su existencia un amargo ingrediente que bien contra la voluntad de los interesados, complementó su visión testimonial del mundo.

Entre confusa y divertida, terminó por reconocer que, aunque muy distinta había sido la intención didáctica de tales maestros, ese había sido el beneficioso resultado.

Pese a tantas tardes convividas en su quinta de San Isidro, en especial aquellas inolvidables entre divertidas y tormentosas cuando ensayábamos la grabación del texto de "Habla el algarrobo", en las que, por un tiempo se me concedió el honor de prestar mi voz a tan prestigiosa leguminosa, siempre permanecimos con el 'usted' interpuesto entre ambos, hasta que una tarde en que íbamos en su auto con nuestra tan común y querida amiga Fryda Schultz de Mantovani, al darle yo a ésta mi fraterno beso de despedida, Victoria, la desconocida Victoria, entre risueña y resentida me reprochó: — Y a mí, ¿por qué no me besas? Y el 'usted' pasó a la historia.

Un agudo sentido del humor, era otra de las condiciones que permanecían ocultas detrás de sus más visibles méritos. Recuerdo la vez en que se lo vi usar en defensa de su intimidad personal a punto de ser violada por el indeseado entusiasmo ajeno.

Salíamos juntos de la Recoleta, de despedir a un muy querido amigo, sin el menor ánimo de broma. De pronto, una buena señora, caracoleando de puro entusiasmo ingenuo, se le avalanzó rezumante de admiración: — ¡Victoria! ¡Victoria Ocampo!

Fue entonces cuando Victoria, en defensa de su pena, recurrió al humor: — Perdóneme, señora, yo no soy Victoria Ocampo: ¡soy una de *mis* hermanas! Y la desorientada admiradora, sin reparar en el posesivo

mis, balbuceaba sus excusas repitiendo: Pero ¡qué curioso! ¡Son igualitas, igualitas!

En mi última ida a San Isidro, llevaba una misión considerada inútil por muchos de mis cofrades. Se trataba de convencerla para que nos hiciera el honor de aceptar un puesto en nuestra Academia que, en ocasiones anteriores había rechazado reiteradamente. Pero yo creía conocer el lado sensible de la Victoria desconocida, y comencé por recordarle una frase del maestro Jean Rostand, cuando dice que, a ciertas alturas de la vida, aceptar los honores que en otras épocas pudieran haber sido motivo de orgullo, pasaban a ser una prueba de humildad.

Y ya ablandada, desenvainé el argumento infalible:

— Victoria, es la primera vez que nuestra Academia, quebrando una absurda tradición, abre sus puertas a la Mujer. Espero que no serás vos quien se las cierre.

La infalibilidad del argumento, como no podía ser de otro modo, funcionó a la perfección, y así fue como Victoria Ocampo, la conocidísima desconocida, accedió a honrar con su presencia a la Academia Argentina de Letras.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

11 de noviembre de 1980

Victoria Ocampo y la Condición de la Mujer

Cuando me acerqué a Victoria por primera vez, hace ya muchos años, uno de los motivos que me llevaron a conocerla fue la admiración que despertaba en mí su lucha por los derechos de la mujer. Leyéndola, me asombraba encontrar en sus páginas las mismas cosas que yo no había formulado todavía con tanta claridad pero que estaban en mí desde la adolescencia, en la época en que mi padre —hombre mayor y a la antigua— se lamentaba de que su única hija, tan aplicada al estudio, no hubiese sido varón.

De joven yo era apasionadamente feminista, porque cualquier hecho que nos parezca injusto es más irritante en la juventud que en las etapas posteriores de la vida, ya que después una va aprendiendo a considerar la injusticia como el principio que gobierna no sólo la sociedad humana sino la creación entera y, sin que esto signifique aceptarla ni resignarse a ella, la empieza a mirar con una dosis mayor de filosofía. Y ser feminista —lo señalo para esclarecer a aquellos que puedan confundirse en cuanto a la definición de la palabra— significa lisa y llanamente sostener que la humanidad entera, sin distinción de sexos, debe tener los mismos derechos civiles y políticos y las mismas oportunidades para instruirse, para trabajar, para desarrollar hasta el límite de lo posible sus aptitudes naturales. No significa aversión hacia los hombres, no significa rechazo a la maternidad, no significa rivalidad con el sexo masculino; no es una actitud en contra de nadie, sino a favor de muchas. Al fin y al cabo, bien dijo Stuart Mill que la suma de la inteligencia disponible en el mundo no era tanta como para permitir que se desperdiciara la de la mitad de la humanidad.

En aquel tiempo, el libro de Victoria que me había impresionado era el segundo volumen de *Testimonios,* en el que le dedica a la mujer tres capítulos y muchos párrafos dispersos por los ensayos sobre Virginia Woolf y las hermanas Brontë. Quizá empiece con un comentario sobre *El despuntar de una vida* de Gina Lombroso, pero poco después estará atacando con su calor habitual los regímenes del fascismo italiano y el nazismo alemán, que pretendían "reducir a la mujer a su más elemental expresión", a la de gestar perpetuamente soldados, es decir "una masa de hombres que van a la matanza sin permiso de tener un pensamiento que no sea obediencia ciega." En aquel momento —el libro es del año 1941— son Hitler y Mussolini quienes provocan la ira de Victoria, pero sus palabras se podrían repetir en todos los tiempos, en todos los países que tienen conscripción militar obligatoria y el más barato de los materiales bélicos —el que las mujeres fabricamos con nuestra carne y con nuestra sangre— a merced de los gobernantes cada vez que se les ocurre entrar en conflicto con el vecino, por alguna ventaja material de valor ínfimo si se la compara con el de las vidas que le serían sacrificadas.

Este ensayo tiene expresiones duras, que me quedaron grabadas a fuego en la memoria. Hablándoles del hijo, increpa a las mujeres: "El hombre está en vuestras manos, puesto que desde la entraña se os entrega. El hombre es moldeado por vosotras. Y la única modificación lenta que puede sufrir la humanidad depende de vosotras, pues de vosotras depende que el niño deje de estar —como hasta hoy, en aplastante mayoría— entre manos de muñecas ociosas, de bestias de carga o de prostitutas (la escala de las prostituciones es infinita). Es decir, de seres más o menos irresponsables, más o menos inconscientes, más o menos sórdidos. ¿Cómo se pueden escribir con sangre fría estas cosas, cuando se las quisiera clamar?"

En la vehemencia de esta página está retratada Victoria de cuerpo entero y el retrato me emocionó. Después de conocerla, supe que la imagen que aparecía en sus libros coincidía exactamente con la realidad: pocas veces he visto a un ser más vital, más entusiasta, más entregado a los fervores de la adhesión y de la cólera; pero, si algunas veces se muestra demasiado incondicional ante lo que admira, su indignación, siempre dirigida a combatir lo que considera injusto, tiene la limpieza y el brillo de una espada nueva.

El ensayo siguiente, titulado *La mujer, sus derechos y responsabilidades,* tiene un tono más sereno, pero en él sigue estremeciéndose el tumulto de la corriente subterránea. No olvidemos que lo escribe una señora nacida hace noventa años y criada en un hogar criollo tradicional, vale decir sofocante de prejuicios y de tabúes; si yo recuerdo demasiado bien la sujeción de mis días de soltera, ¿cuál no sería, más de treinta años antes, la coerción ejercida sobre una niña rebelde que no quería entrar en el molde prescrito?

"Lo que los hombres, fuera de una minoría que bendigo, no parecen comprender", escribe, "es que no nos interesa en absoluto ocupar su puesto (error que la extrema reacción a que nos han obligado ha podido contribuir a crear) sino ocupar por entero el nuestro, cosa que hasta ahora no ha ocurrido." La revolución de las mujeres, agrega, no se hace "para que la mujer invada el terreno del hombre, sino para que el hombre deje por fin de invadir el terreno de la mujer, lo que es muy distinto." Se hace para que todo niño "pueda alcanzar a desarrollar lo mejor posible sus dotes innatas (y sólo en estas radicará en adelante la desigualdad del reparto) y, llegado a hombre, pueda colocarse en el escalón que corresponda a su verdadera vocación y a su auténtico valor." Sigue afirmando que la colaboración de la mujer es indispensable para recobrar el perdido equilibrio del mundo y expresa su fe con estas palabras: "Creo, pues, que todo lo que lleve a despertar la conciencia de la mujer para darle noción exacta de sus responsabilidades, para elevar su nivel espiritual, para que su educación se haga en las condiciones más perfectas posibles, análogas a las del hombre; para que se le acuerden todos los medios que ayuden al desarrollo de todas sus facultades, sean las que fueren, eso es lo que nos interesa esencialmente." Trabajar por la elevación del nivel espiritual y cultural de la mujer es, para Victoria, trabajar por la paz entre las naciones, porque la guerra "es una abominación que despierta la rebeldía de la mujer mucho más que la del hombre, porque es la mujer quien con su propio cuerpo construye el del hombre."

"Para que el hombre y la mujer puedan cooperar el uno con el otro", leeremos unas páginas más adelante, "es menester que desaparezcan, de parte del hombre, su moral coercitiva y patriarcal; de parte de la mujer, el punto de vista falseado que ha podido crear en ella el antagonismo del sexo, la rebelión contra el opresor. La emancipación de la mujer, como la entendemos nosotros, no está hecha para alejarla del hombre, sino muy

al contrario, para acercarla a él de manera más completa, más pura y más consciente." Pero "ante la rebelión de los oprimidos, la actitud de los opresores es siempre la misma: una pequeña minoría se rinde ante la evidencia, comprende, acepta y está pronta a hacer justicia; una gran mayoría se siente desposeída, ultrajada, y lanza aullidos de indignación y de cólera. En estos casos, sólo las minorías cuentan. En estos casos y, a mi juicio, en todos los casos. Las minorías serán siempre, quiérase o no, la cabeza del mundo."

Raro es el volumen de las diez series de *Testimonios* en que no reaparezca, bajo un pretexto u otro, este tema que es una de sus perpetuas obsesiones. Hablará de su infancia, criada en un hogar donde se la rodeó de cariño pero no se la supo comprender; de la dificultad de luchar contra aquellos prejuicios sin lastimar a quienes la querían, en una época en que se miraba con malos ojos que una mujer publicase un artículo y más aún un libro. Dirá que siempre soñó que la mujer fuera la igual y la compañera del hombre, tan humillado como ella por la situación de injusticia que se padeció durante siglos; a ella le duele verlo así disminuido, pues sólo en admirar y en querer halló felicidad. Copio sus palabras: "Yo sé que mi obra no es otra cosa, no tiene otro sentido ni otra razón de ser. Es resultado de una necesidad muy intensa y siempre renovada de admirar, de querer. De no haber habido en el mundo hombres (digo hombres) dignos de este admirar y este querer míos, muy otra hubiera sido mi vida. Ellos me han ayudado en mi lucha y ni siquiera he necesitado siempre su presencia física. Con los vivos y con los muertos estaba no sólo en comunicación sino en comunión. Nunca tan pocos hicieron perdonar tantas cosas a muchos. Uno de estos hombres es Sarmiento, quien dijo «puede juzgarse del grado de civilización de un pueblo por la posición social de las mujeres». Otro es Ghandi, que comprendió, en un país de ancestral y agobiante sometimiento femenino, que la mujer no era la esclava del marido sino «una asociada que comparte sus penas y alegrías en pie de igualdad con él, tan libre como él para escoger su propio camino»."

Victoria escogió, evidentemente, su propio camino desde la juventud, sin que la preocuparan demasiado las opiniones adversas; no era fácil detener la fuerza arrolladora de su voluntad, ya se tratara de manejar un automóvil cuando no lo hacía ninguna, ya de escribir un libro o de fundar una revista. Se separó de su marido, eligió libremente sus amistades, viajó, impuso sus ideas. Pero fue, además, generosa: lejos de pasarse al

bando de los privilegiados, como la Condesa de Noailles a quien siempre condena, luchó infatigablemente por los derechos de aquellas que no tenían su personalidad, ni su inteligencia, ni su coraje, ni su fortuna. Hace diez años publicó, al fin, un número de SUR dedicado enteramente a la mujer, proyecto largamente postergado porque no era un tema literario y no entusiasmaba a los hombres que compartían con ella las tareas revisteriles, según nos cuenta en el artículo que encabeza el conjunto, titulado *La trastienda de la historia.* Allí, entre otras cosas, se subleva contra las discriminaciones legales en contra de la mujer en materia de adulterio, la elección del domicilio conyugal, el uso de su nombre de soltera si está separada, la patria potestad, los hijos ilegítimos. Al final de ese número de SUR hay una encuesta, en la que se formulan preguntas a mujeres de medios sociales y culturales muy diversos, sobre el divorcio, la educación sexual, el derecho a decidir sobre el control de la natalidad y el aborto, cuestiones que interesan especialmente a la mitad femenina de la población.

En su último libro de *Testimonios,* la serie décima, vuelve repetidas veces sobre el tema. "Mi solidaridad con la causa de la mujer nació" —dirá— "como en Indochina el anticolonialismo de Malraux, ante la injusticia y el sistema de opresión padecido y presenciado en todo lo que abarcaban mis ojos y mi entendimiento desde casi la infancia." Más tarde, en su discurso de incorporación a esta Academia, confesará con modestia: "Soy una autodidacta, franco-tiradora en el terreno de las letras. Estas características provienen de haber nacido en las postrimerías de la época victoriana. Era un handicap tremebundo para la mujer."

Debemos reconocer que, como suele ocurrir con los seres extraordinarios, aquel handicap no le hizo la menor mella. Como esos tifones que la irritaban porque siempres les ponían nombre de mujer, Victoria arrolló los prejuicios de su tiempo y de todos los tiempos, las objeciones de su familia y de la sociedad porteña, las críticas malévolas de los resentidos que no la comprendieron, la hostilidad de los nacionalistas de izquierda y de derecha por la cultura europea que ella admiraba y difundía, el odio de los peronistas por el libro como elemento contrapuesto a la alpargata, y cuanto obstáculo tuvo la osadía de estorbarle el paso. Era de carne y hueso y no salió ilesa de tanto combate; no le faltaron amarguras y decepciones, pero las sobrellevó con su integridad intacta, con su nobleza incólume, con su vigor invicto. A veces, cuando pienso en ella,

me viene a la mente la imagen de su tocaya, la de Samotracia, a la proa de su barco y enfrentada al viento que le echa hacia atrás los pliegues de la túnica, femenina y firme, con sus dos alas poderosas desplegadas ante la tormenta. Con ese impulso y ese coraje se puso a la cabeza de todas las vanguardias serias, en música, en arte, en arquitectura, en teatro, en cinematógrafo, en poesía. Mucho antes de que los movimientos de liberación de la mujer aparecieran, a veces con escandaloso revuelo y expresiones impropias, ella defendió los derechos de su sexo con apasionados alegatos cuyos términos no se apartaron jamás del señorío que la caracterizó en todos los momentos de su vida.

Se lo he agradecido desde mi primera juventud y a lo largo de muchos años, y creo que puedo permitirme el derecho de agradecérselo también en nombre de todas las mujeres de mi tierra, incluyendo a aquellas que jamás la oyeron nombrar porque nunca tuvieron la oportunidad de leer un libro. Que esa perenne gratitud sea el mejor homenaje que podamos ofrecerle a esta ciudadana del mundo sus hermanas y discípulas del país que más quiso, porque era el suyo.

ALICIA JURADO

11 de noviembre de 1980

BIBLIOTECA VIRTUAL HEMEROTECA

Victoria Ocampo Escritora

Quiero hablar ante ustedes de lo que Victoria Ocampo es en primer término y de una manera a tal punto peculiar: una escritora. Perdónenme si inicio estas palabras con una fugaz referencia personal. Por lo demás, creo que es casi imposible hablar de la obra escrita de Victoria Ocampo tratando de excluir la referencia personal. Inclusive para quienes no la han conocido en persona, o quizá más aún para quienes no la han conocido o la han frecuentado sólo en sus libros. Cada página de Victoria Ocampo es una irrupción simultánea en ámbitos diversos que en ella se reconcilian: la literatura y el arte, la realidad más mediata y el vivir cotidiano. Cada artículo suyo es un acto de habla confidencial y desafiante, el resultado de un impulso que la hace dirigirse a su lector-interlocutor para reclamarlo con interrogaciones urgentes, casi para sacudirlo de hombros y exigirle respuestas inmediatas: Como si le dijera: ¿Qué tal lo que he dicho? ¿Es así o de otra manera? ¿En qué coinciden mi lectura de Shakespeare, de Claudel, de Sarmiento, y la tuya, lector? Cada libro de Victoria es, así, un episodio en la autobiografía no sólo de ella misma, sino de su lector.

Durante mucho tiempo, casi invariablemente, mi teléfono sonaba casi a las siete de la mañana. Yo sabía de quién era ese llamado que estallaba con perentoria exaltación wagneriana. Era Victoria. Madrugadora pertinaz, trabajadora infatigable, casi glotona, Victoria ya estaba desde hacía horas rodeada de libros y papeles. Por la mayor o menor opacidad de mi voz calculaba el grado de mi lucidez matutina. "¿Estás dormido?", exclamaba a veces, genuinamente escandalizada ante mi demora en iniciar la aventura de vivir. De vivir despierto. O bien, si

alguna vez las fluctuaciones de mi dicción matutina se debían a alguna velada pasada fuera de casa y dedicada a menesteres no precisamente literarios, Victoria me lanzaba un exabrupto melodramático de fingida indignación: *Tu as découché!,* me acusaba, representando por un instante una escena a lo Courteline, ese autor vaudevillesco que citaba con infaltable gracia, y hacía el papel de la madre o la amante celosa. Tras esa saludable incursión en el humorismo, Victoria empezaba a leerme lo que había escrito, o a comentarme lo que acababa de leer, en vehementes diálogos con tal o cual autor con quien coincidía o disentía.

Maravillosa, ininterrumpida continuidad entre esos imperiosos actos del hablar diario de Victoria y esas otras exhortaciones al diálogo que son la serie de sus *Testimonios.* Para leer y comentar los *Testimonios* de Victoria, escribió alguna vez Julio Cortázar, "hay que merecerlos. Si un libro es siempre un modo de espejo para el que se asoma a su superficie, *Soledad sonora* no reflejará sino la imagen de un lector que sea como él: cálido, limpio, activo. Ya se ve que estoy hablando de la llama más que del agua, de un espíritu más que de un cristal azogado."

Esos muchos libros de Victoria, que reúnen artículos publicados en revistas y diarios, muchas veces leídos ante el público, como si hubiera temido faltar a un deber demorando una opinión o un elogio, esos libros que concentran la necesidad del diálogo, actualizan una y otra vez el eterno conflicto entre lo universal y lo particular. Son la anhelosa propuesta de un nuevo modo de conciliación entre esos dos mitos opuestos. Victoria Ocampo declara una y otra vez su incapacidad para escribir lo que llama literatura de creación. "Habría deseado escribir novelas —dice—, pero ese no era mi sino." "No escribo poemas, aunque todo el mundo que me circunda, por humilde y aparentemente prosaico que sea, me parece materia poética, ya que la siento misteriosa." Estas declaraciones son la clave para entender su actitud. Reaparecen insistentemente en sus páginas. Por ejemplo: "Al comienzo de mi vida descubrí que escribir era un desahogo; después, descubrí que era una manera de aprender y ordenar mi mundo interior. No sé lo que es el arte por el arte. Sé lo que es la vida por la vida. Y el arte para la vida, o traduciendo la vida. No sé escribir novelas ni cuentos porque nunca invento. Todo lo que vivo es una invención de la que nunca he podido escapar. No sé tampoco quién me ha inventado, pues no siendo capaz de inventar, alguien está inventando en mi lugar. Alguien me está inventando."

Pero no es cierto. Victoria ha inventado a cada instante. Ha reconciliado los dos sentidos de la palabra *inventar.* El actual y también el etimológico, según el cual *inventar* es *in venire,* es llegar a algo, es descubrirlo y revelarlo. Victoria no ha inventado como el novelista, pero ha tratado de inventar, de descubrir un orden y de transmitirlo. Para ella, enfrentar la realidad es desentrañarle un sentido que ya está en ella, pero que es preciso encontrar sin alterarlo, sin destruir los sutiles enlaces entre las simples apariencias y ese misterioso final en que todas se reúnen. "Sólo imágenes concretas hacen posible la expresión de lo abstracto cuando uno está al margen de la filosofía", escribió Victoria a Ortega y Gasset. "Nos pasamos la vida orillando el misterio y negando su misma existencia por su misma cotidianidad", agregó años después en un artículo. Por eso se impuso la tarea de testimoniar: hablar de cosas, de personas, de sí misma, de buscar puntos de partida. Y desde luego, ese punto de partida imprescindible (origen y meta de cada busca) fue ella misma. "El solo sujeto, en la doble acepción del término, de que realmente puedo hablar con algún conocimiento de causa soy yo misma", dijo. Ni falsa modestia ni arrogancia. "Usted no le ha tenido miedo al yo (aunque a muchos les parezca tan *haïssable);* pero es que vive tan apasionadamente atenta al tú, que es donde alcanza el sentido del yo", le escribió Julio Cortázar. Sí: atenta al tú y al ello, al mundo multitudinario que une su voz, sin interponerla, a la de ambos interlocutores. Volver la espalda a un solo aspecto de la realidad es traicionar la misión elegida por Victoria Ocampo: hay que lograr que las formas del mundo, fragmentarias y huidizas, se afinquen en su alma y allí adquieran permanencia, aunque sin perder la movilidad, la instantaneidad de lo que está vivo. Cosas y hombres son fascinantes porque dejan de ser para renacer en el conjunto que Victoria construye. Eso explica que los muchos y dispares autores que admira estén juntos en sus ensayos, que un dolorido recuerdo de Drieu la Rochelle y su trágico error coincidan con el testimonio sobre la huella de los horrores nazis en Nüremberg. El requisito que trata de hacer posible la construcción final es, en definitiva, una norma ética. Victoria Ocampo quiere asumir la vastedad de lo real y condenar todo intento, religioso, político, que lo encasille en posibilidades parciales. Empresa difícil: renunciar a la elección parcializadora ya es una forma de elección, y a veces dura de justificar. Victoria vivió carnalmente ese dilema. "Si se es sensible a la flor y el fruto —ha dicho—, como lo era Tagore, ¿puede uno seguir estrictamente la vía del que sólo es sensible al fruto, Gandhi? Ver sólo la

flor o sólo el fruto significa una economía de conflictos interiores que da gran poder: Shakespeare, Ghandi. Pero cuánto suele conmovernos la turbación de los hombres que, tentados por la santidad, se alejan del arte, alternativamente."

En Victoria Ocampo, cronista de una época en que se juntan tantas épocas, el rasgo dominante parece ser en definitiva el culto de una sinceridad que no quiere agotarse en el fervor de la admiración o la negativa y que se vuelve exigencia. Todo acercamiento a un héroe admirado, a una zona de la literatura, a un aspecto cualquiera de la realidad circundante, debe integrarse en un conjunto que es difícil de percibir, que retrocede tenazmente ante su mirada, pero que existe para ella, que debe descubrirlo, *inventarlo,* en el sentido que readquiere en ella la palabra. Un conjunto, un orden que ya siente como suyo, aunque no llegue a poseerlo. En esta perspectiva, lo "mío" de Victoria, el posesivo que tantas veces emplea, no es lo que se ha rendido a un poder, a un afán de utilización. Es más bien una zona del alma en la que se trata de ingresar. La zona del encuentro, del orden, del sistema.

"Tan incomunicada y tan vasta es la literatura"... esa frase estremecedora de Borges señala de algún modo el punto de partida de la obra de Victoria, empeñada en encontrar, por otras vías que la del propio Borges, enlaces y encuentros en ese océano vertiginoso. Victoria Ocampo no ignora que los caminos de la literatura y del vivir son inagotables, pero quiere sentirlos entrecuzándose en el centro vivo de su yo. Lo "mío", así, no indicará en ella un aspecto de su alma, sino el de toda alma: la ansiedad de descubrir, de inventar.

El culto de la sinceridad, o más bien el ideal de sinceridad es, pues, un lugar central en la obra de Victoria Ocampo. Aspirar a él no ha sido para ella tarea fácil. También la sinceridad es producto de una elaboración, de una conformación del mundo interior, y nada más alejado de ella que la presunción de transmitir lo que se siente, lo que se cree sentir, simplemente como un material en bruto, válido por sí solo. Para Victoria, la sinceridad es algo que debe descubrirse, inventarse, en el sentido en que lo habría dicho el Juan de Mairena de Antonio Machado:

> Se miente más de la cuenta
> por falta de fantasía:
> también la verdad se inventa.

La sinceridad es algo que exige los instrumentos más precisos para transmitirse sin deformación, o sin esa ausencia de deformación tan sólo aparente que es una naturalidad impostada como arrogancia. Si un rasgo permanente en las páginas de Victoria Ocampo es la naturalidad con que habla de sí y de todo lo que registra, es porque ese fluir natural del diálogo con el lector ha ido consiguiéndolo con un esfuerzo que ha sabido borrarse a sí mismo en la superficie, pero que es siempre una presencia vigilante. La afectación de naturalidad es un peligro que Victoria procuró soslayar siempre, como teniendo en cada instante presente aquel precepto que su admirado Paul Valéry formulaba mediante una metáfora musical: "Hay que escribir en yo natural; hay algunos que escriben en yo sostenido". Si la sinceridad y la naturalidad en las obras de Victoria Ocampo impresionan a tal punto es porque siempre aspira a ellas sintiéndolas como algo incesantemente perfectible. "Escribir era y es para mí una forma de respiración", dijo en un ensayo al contar su admiración hacia Miguel de Unamuno. Una admiración que casi la paralizaba, precisamente porque en Unamuno ya encontraba realizado ese ideal de naturalidad a que ella aspiraba incesantemente. "Si lo leía —dice—, no necesitaba escribir, y eso era lo que me paralizaba." Parálisis momentánea, que se transformaba en el impulso de reanudar la búsqueda difícil. No se ignora que los primeros textos de Victoria estaban escritos en francés, y que las traducciones que de ellos se publicaron, hechas con ayuda de amigos bienintencionados, españoles y aun españolísimos, no siempre reflejan ese ideal de espontaneidad. Aprender a decirse en español fue tarea difícil para Victoria. Supo afrontarla sin temores, acicateada por el deslumbramiento de descubrir los puntos de encuentro entre su hablar cotidiano argentino, su deseo de reunirse con el español. Recuérdese su deslumbramiento, en 1926, ante *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. "Fue toda una experiencia —cuenta Victoria—. Algo así como si de pronto esa conjunción, revelara hasta qué profundidad de los mares del ser habían anclado en mí las palabras más sencillas de nuestro hablar cotidiano (...) Lo singular era que a los vocablos más simples y hasta pedestres les crecía un arcoiris, como si las sonoridades en que se engarzaban produjeran un fenómeno atmosférico del que yo era la sustancia." A través de la música, Victoria entra en el español y se lo adentra, lo hace suyo, lo convierte en aquello de que, según ha dicho, sólo se siente capaz de hablar: ella misma, el solo sujeto en la doble acepción del término. Y su estilo adquiere vehemencia inmediata, directa y a la vez vigilada para

impedir la intromisión de cualquier norma prestigiosa que le impida el contacto inmediato que desea con el lector. Y al escribir en ese español que ha vuelto suyo, no le teme a la palabra extranjera, al giro calcado de otra lengua. Más la preocupa borrar los trazos del seudo purismo de sus primeras traducciones. El nombre de Sarmiento acude una y otra vez a la mente del lector cuando lee ese ímpetu suyo, cuando sigue sus irritaciones nunca malintencionadas. Es significativo que Raimundo Lida, unido por tan fuerte amistad a Victoria, al escribir una vez un testimonio sobre ella, redactara un texto que se titula "Palabras de Sarmiento". Lida compara tácitamente la actitud ante la lengua de Sarmiento con la de Victoria. "La lengua escrita no era para él —dice— huerto cerrado. Palabras extranjeras entran en su prosa, se diría a primera vista, porque sí, como ocurrencias o travesuras inesperadas en una conversación entre amigos: por simple alegría, por superabundancia de humor. Un porque sí relativo, sin embargo suele haber en esos jugueteos y hay ante todo un programa muy consciente de libertad idiomática." También en Victoria, oculto tras su desenfado para proclamar sus antecedentes franceses y a la vez nada remisa para zarpar desde ellos hacia el español escrito, había un programa: denunciar bajo el adusto disfraz del purismo la pereza, la mala voluntad, la falta de imaginación, y luchar contra los sastres del idioma, como los llamaba Unamuno, y tratar de amillonar el idioma, como decía Borges. Y siempre riéndose de las agresiones "a diccionario armado" de que era objeto a veces. Vínculo entre escritores y personas tan dispares, tan, cada uno a su modo, apasionados: Victoria, Sarmiento, Raimundo Lida... Recuerdo con admiración la relación entre Lida y Victoria. Ella vehemente, insaciable, desafiante al proclamar el curso aparentemente asistemático de sus lecturas, deslumbrante y caprichosa, refinada a la europea y con mucho de la cimarrona elegancia de los señores del 80 argentino; él, tan modestamente sabio, tan calladamente entusiasta, tan hondamente sutil en sus análisis. Y los dos unidos por su fervor hacia toda forma de creación genuina y por algo más: el sentido del humor, la capacidad de transmitirse mutuamente el afecto a través de la sonrisa. Victoria decía a Raimundo Lida: "¿Cómo es el Instituto de Filología? Ustedes deben tener las palabras disecadas en papeletas y pegadas a la pared con alfileres, como las mariposas muertas". Raimundo Lida reía y sin abandonar la sonrisa respondía: "Tenga usted cuidado, Victoria, quizá todavía pueda descubrir en su propia prosa alguna mariposa disecada. Venga al Instituto para aprender a reconocerlas." Por eso, Rai-

mundo Lida era capaz de decirle, ya en serio: "Sí, hay mucho que hacer. En esos trances, Sarmiento es un buen amigo. Me gusta imaginarlo en el momento de predicar, quizá en cierta casa de Florida y Viamonte contra quienes, tomándolo a él mismo como modelo, imitan sus palabras, sus gestos, sus tics, y no los hábitos profundos de su entusiasmo. Me es fácil oír sus argentinísimas invectivas contra todas las formas del aldeanismo y verle aplaudir proféticamente la revista y el libro civilizadores, los suyos, Victoria."

Lo cierto es que en Victoria, el anhelo de naturalidad significó siempre una doble empresa: de acercamiento y distanciamiento a la vez. Tratar de acercarse a sí misma, pero siempre apartándose de sí para examinarse y vigilarse. Los títulos mismos de sus obras revelan esa paradójica y saludable combinación. *Testimonios* es rótulo que proclama el afan de registrar, de dar cuenta de cuanto ve y admira. Desde esos testimonios mismos surge el proyecto ambicioso: las memorias, el registro de sí misma como parte integrante de un país que desea mirar como a sí misma: con pasión crítica. Pero las memorias se volverán autobiografía: escribir sobre sí, sobre el momento que le tocó vivir, será para Victoria reconstruir, reexaminar, inventar, una vez más. En su empresa de sinceridad, tiene clara conciencia del problema: no se trata sólo de asomarse al mundo interior, se trata de asomarse al mundo *desde* el interior. Por eso procurará alejarse de sí, y mirarse, y conjeturar como el biógrafo conjetura sobre el biografiado, una y otra vez qué es ella misma. "A mí me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma —dice en su Autobiografía— no sólo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de sí mismo en esa tercer-primera persona que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, tan lejos de mí misma como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo. Yo no soy 'aquello', lo perecedero que formó parte de mí y ya no tiene nada que ver conmigo. Soy lo otro. ¿Pero qué?"

Pero qué: es la pregunta esencial que Victoria quiere responder sin hacer literatura o, al contrario, haciendo buena literatura. "Declaro que en lo que atañe a la literatura, no soy yo quien la evita, será ella la que se aparta de mí, en todo caso. (...) Deseo que este documento se acerque a la buena literatura, pues así comunicará su verdad. Si se aproxima a la mala, quedará incomunicado." Párrafo revelador que ilumina esa distan-

cia que Victoria se ha impuesto siempre entre su ideal y ella misma. Una distancia que le ha permitido derribar tantos mitos, sobre todo los muchos que se han construido y siguen construyéndose en torno a ella.

En esta perspectiva han de releerse, han de estudiarse las páginas de Victoria Ocampo. Afán de acercamiento, heroica decisión de distanciamiento. En 1929, Victoria escribió un artículo motivado por la lectura de *Ecuador*, de Henri Michaux. El título de ese artículo es "Quiromancia de la pampa". Cuenta en él que acaba de leer el libro de Michaux y quiere transmitir a un amigo su admiración. Y le dice: "¿Recuerda cuánto admiramos ciertas antiguas pinturas chinas donde el vacío se tornaba sensible y significativo mediante una rama o un pájaro dibujados en un ángulo de la tela, como un título? El título del vacío. En aquel espacio desnudo reconocimos al protagonista, al objeto principal del artista, y de él surgía una pura afirmación, como la que a veces surge del silencio. Nuestra pampa, nuestro río, me recuerdan esas pinturas. Pero en lo que atañe a nuestra alma, el breve dibujo, ala u hoja, que da nombre al espacio vacío, está apenas esbozado: el título falta."

Aquí está, definida por entero, la aventura de Victoria: arrancarse casi dolorosamente de sí misma, saber mirarse como un vacío, procurar dar sentido y forma a ese vacío. Buscarle título. Buena lección para nosotros, los que la queremos y admiramos, y también para quienes la han mirado con recelo. Buena lección para quienes le han puesto tantos títulos, apresurados por la admiración o el rechazo. El verdadero título falta todavía. Sepamos encontrárselo.

ENRIQUE PEZZONI

11 de noviembre de 1980

Indice

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

Pág.

Cincuenta años de pie 1
Dos líneas testimoniales: SUR, los escritos de Victoria Ocampo, por María Luisa Bastos 9
SUR y las revistas literarias argentinas de medio siglo, por David Lagmanovich 25
La literatura fantástica argentina, por E.L. Revol 35
Alicia Jurado, "hechicera de la tribu", por Elsa T. de Pucciarelli 41
Sentido y función de "La ciudad junto al río inmóvil" dentro de la obra de Eduardo Mallea, por Cristina Piña 49
Lúcido deslumbramiento, por Julieta Gómez Paz 55
A medio siglo de "Hombre de la esquina rosada", por Alba Omil 63
Martínez Estrada o la poesía de las esencias, por Alfredo Veiravé 69
Tres poetas argentinos modernos: Molinari, Molina y Girri, por Emilio Sosa López 81
De "El Túnel" hasta "Abbadón el exterminador": trayectoria de una trilogía, por Elisa Calabrese 89
Dos poetas y un paisaje: Carlos Mastronardi y Juan C. Ortiz, por Raúl A. Piérola 95
La palabra-mito en las novelas de Syria Poletti, por Eugenio Castelli 101
"Manucho", Manuel Mujica Lainez, por Oscar Hermes Villordo 109
Para una lectura simbólica de Olga Orozco, por María del Carmen Tacconi 115
Homenaje a Victoria Ocampo, tributado por la Academia Argentina de Letras 125
Victoria Ocampo, por Enrique Anderson Imbert 127
La Victoria desconocida, por Eduardo González Lanuza 131
Victoria Ocampo y la condición de la mujer, por Alicia Jurado 137
Victoria Ocampo escritora, por Enrique Pezzoni 143

HEMEROTECA

LIBRERIAS RECOMENDADAS

Librería
HUEMUL S. A.

Editores y libreros de textos primarios, secundarios y universitarios

Avenida Santa Fe 2237
Tel. 825-2290 / 83-1666
1123 BUENOS AIRES

LIBRERIA — PAPELERIA
SARMIENTO

Novedades literarias
Papelería comercial y escolar
Impresiones - Fotocopias
Suscripciones:
National Geographic
Arte Argentino - Magazine

CRÉDITOS

LIBERTAD 1214/20
Tel.: 41-4792/9500
44-3097

LIBRERIA GENERAL
de TOMÁS PARDO S.R.L.

(Casa fundada en el año 1914)

Abarcamos todas
las ramas del saber

Única Dirección:

MAIPÚ 618
Te.: 392-0496
Buenos Aires

LIBRERIA
RODRIGUEZ S. A.

Las últimas novedades en
Libros en Español y en Inglés
Textos - Diccionarios
Revistas Extranjeras
y de Modas
Suscripciones
Papelería Comercial y Escolar

CRÉDITOS
London Card - City Card - Diners

SARMIENTO 835
Tel.: 35-8125/6/7
No tenemos sucursales

GALERIAS DE ARTE

Selección
en Pintura Argentina
Suipacha 1168 - 393-5102
BUENOS AIRES

VAN RIEL

Talcahuano 1257 - P. B.
Tel.: 41-8359

VERMEER

Selección
en Pintura Argentina

SUIPACHA 1168 - 393-5102
BUENOS AIRES

GALERIA
WITCOMB
Pintura Argentina

QUINQUELA MARTIN
VICTORICA – BERMUDEZ
GOMEZ CORNET – FADER
CASTAGNINO – PRESAS
TORRES GARCIA

ESMERALDA 870
32 - 3424

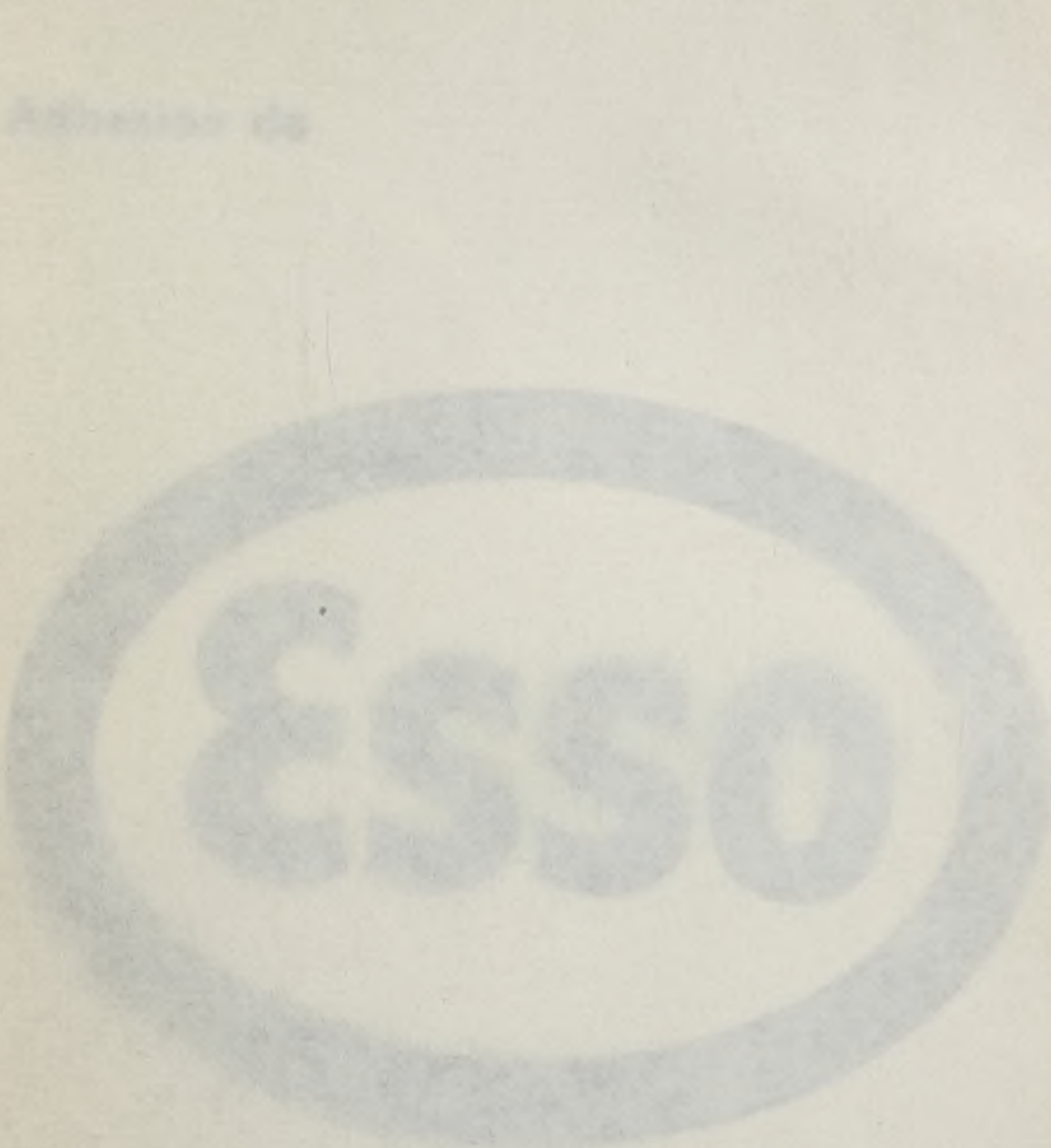
DEL RETIRO

FLORIDA 943
Tel.: 32-5850
1005 - BUENOS AIRES

HEMEROTECA
BIBLIOTECA NACIONAL

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

Se terminó de imprimir el día 30 de noviembre de 1981 en Gráfica Saavedra, José Aarón Salmún Feijóo 1285, Buenos Aires.


ESSO

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

Adhesión de



BIBLIOTECA NACIONAL
MICROFORMA



Argentia

Empresa Argentina
Productora de Medicamentos
Departamento Cultural

S1CJ.15.1
H0008130