Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA SEMESTRAL

CINCUENTENARIO

1931 1981

LITERATURA HISPANOAMERICANA

349

JULIO–DICIEMBRE 1981
BUENOS AIRES

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.-

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



1784

BANCO DE BOSTON

The FIRST NATIONAL BANK *of* BOSTON

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

REVISTA SUR

Audiovisual: LA ULTIMA CARTA

Aspectos de la vida y la obra de Victoria Ocampo

Voces: *Manuel Florencio Mujica Láinez*
Laura Saniez
Victoria Ocampo

Dirección y Realización: *Hugo Ditaranto*

Producción: Revista SUR S.A.

295 imágenes Duración: 53 minutos



NIVICKÉ

EDITORA

DISTRIBUIDORA

IMPORTADORA

EXPORTADORA

Distribución en el Interior y exportación de los títulos de Revista SUR, Ediciones Revista SUR y Fundación SUR

Av. Belgrano 634 - 7° "Q" — Tel. 30-9150/9683

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.

PLUS ULTRA

VIAMONTE 1755 – TEL. 44-6605/6694/6788 – 1055 BS. AIRES

ROMANCES ARGENTINOS, de *León Benarós*

El autor, vastamente conocido, ofrece un nutrido conjunto de romances, muchos de ellos con tema histórico y otros con motivos campestres. Todos bien documentados y a la vez llenos de inspiración y vuelo lírico. . . . . **$ 40.000**

DICCIONARIO FOLKLORICO ARGENTINO,
de *Félix Coluccio*

Obra fundamental del destacado estudioso de la ciencia del folklore, que constituye una de las contribuciones más serias al tema, a la vez que un llamado de atención sobre la importancia del acervo cultural . . . . . **$ 140.000**

LAS MIL Y UNA NOCHES ARGENTINAS,
de *Juan Draghi Lucero*

Cuentos y coplas de donde lo folklórico se une a una retozona imaginación creadora capaz de ofrecer las más ingeniosas intrigas relatadas con un lenguaje expresivo y veraz . . . . . **$ 65.000**

ANTOLOGIA DEL AMOR, de *Julia Prilutzky Farny*

Primer best seller de la poesía latinoamericana. 180.000 ejemplares de una magnífica obra poética, celebrada por los más exigentes críticos y galardonada con importantes premios. . . . . **$ 35.000**

LA OBSESION, Y OTROS CUENTOS, de *Cora Cané*

Distinguido con la Faja de Honor de la SADE y premio municipal, este libro reúne historias apasionantes de perfiles hondamente humanos que reflejan la sólida experiencia literaria de la autora . **$ 30.000**

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

Melomanía

La Gran Revista de la Música clásica.



BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor: Alberto Casares
Precio $12.000
Fecha - 7 OCT 199
S1CJ.15.1.2 54
H0008131

Presentación:
TEMPORADA MUSICAL 1982.
ABRIL CULTURAL SALTEÑO.
RODOLFO ARIZAGA, el compositor.
NIJINSKY: La muerte de un fauno.
BALLET: LAS RUINAS CIRCULARES.
en quioscos y librerías.
EDITORIAL SENIOR S.A.:

Florida 939. 1º piso (1005) Tel. 32-5169 y 5298.

FUNDACION SUR

En cumplimiento de sus propósitos, brinda la segunda edición de

TESTIMONIOS, Primera Serie

de *VICTORIA OCAMPO*

Reproducción facsimilar de correcciones a la primera edición, de puño y letra de la autora.

$ 70.000

VENTAS

NIVICKE, S.A. **Belgrano 634 - 7° "Q"**

Tel. 30-9150/9683 – De 9 a 19

Revista y Editorial SUR **Independencia 802**

Tel. 23-1689 - 26-4623 – De 13.30 a 18.30

EN LA FERIA DEL LIBRO

SUR

TODOS LOS TITULOS DE

EDICIONES REVISTA SUR, EDITORIAL SUR

y FUNDACION SUR

PABELLON "E" – STAND 430

"La rápida comunicación para un excelente negocio, comienza por **GUIA SENIOR** "



Quien es el Presidente de la empresa .. ?

Quién es el Director de la empresa . ...?

Quien es el Gerente de comercializacion de la empresa

Quién es quién en Gobierno,
Empresas, Bancos, Financieras,
Publicidad . ?

Las respuestas las tiene:

GUIA SENIOR
Florida 939 - 1 Piso
Tel.: 32/5169/5298



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



Ediciones Nivické

INDIRA GANDHI:
CARTAS A LA GENTE JOVEN

Distribución:
NIVICKE S.A.
Av. Belgrano 634 - 7° "Q"
Tel. 30-9150/9683

Venta:
Revista y Editorial SUR
Av. Independencia 802
Tel. 23-1689 / 26-4623

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

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.

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

ESPAÑOLA

FLORIDA 943
Tel. 32-3214

GALERIAS DE ARTE

VAN RIEL

ABRIL
ISABELLE DE LAJARTE

MAYO
FERNANDO GARCIA

JUNIO
ILEANA VEGEZZI

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

REVISTA SUR

NUMEROS 350/351 – ENERO-DICIEMBRE 1982

NUMERO ESPECIAL DEDICADO A

RAIMUNDO LIDA
Y MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL

Colaboraciones de:

Profesor Enrique Anderson Imbert
Dr. Alberto M. Salas
Profesora Celina Sabor de Cortázar
Profesor Isaías Lerner
Profesora Lía Schwartz de Lerner
Profesora Silvia Molloy
Profesora María Luisa Bastos
Profesora Ivonne Bordelois
Sr. Jorge Luis Borges
Profesora Emma Speratti Piñero
Profesor Juan Bautista Avalle Arce
Sr. Daniel Devoto
Sra. Elsa Tabernig de Pucciarelli
Profesora Susana Reisz de Rivarola
Profesora Inés Azar
Sr. José Bianco
Profesor Enrique Pezzoni
Profesora Ana María Barrenechea

Director: Enrique Pezzoni

INDEPENDENCIA 802 **TEL. 23-1689 - 26-4623**

ORION
Para amar la literatura

LOS LIBROS DE POLDY BIRD

Cuentos para Verónica (1.200.000 ejemplares vendidos en la Argentina) — Cuentos para leer sin rimmel — Cuentos con niebla — Cuentos de amor — Nuevos cuentos para Verónica — La nostalgia — Palabras para mi hija adolescente — Y su último best seller: Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

COLECCION TOBOGAN

PARA CHICOS DE 8 A 13 AÑOS

Cuentos para chicos de autores grandes - Autores universales
Cuentos para chicos no tan chicos - Autores alemanes
Caramelos surtidos - Autores argentinos
El país de la infancia - Poldy Bird
La naranja maravillosa - Silvina Ocampo
Páginas luminosas - Guillermo Enrique Hudson
Cuentos para los chicos de América - Autores americanos
Cuentos de amor para chicos - Autores universales
El mago de Oz - F. Baun
Amistad, divino tesoro - Autores argentinos
Cuentos para que los chicos se emocionen - Autores universales
El niño envuelto - Elsa Bornemann

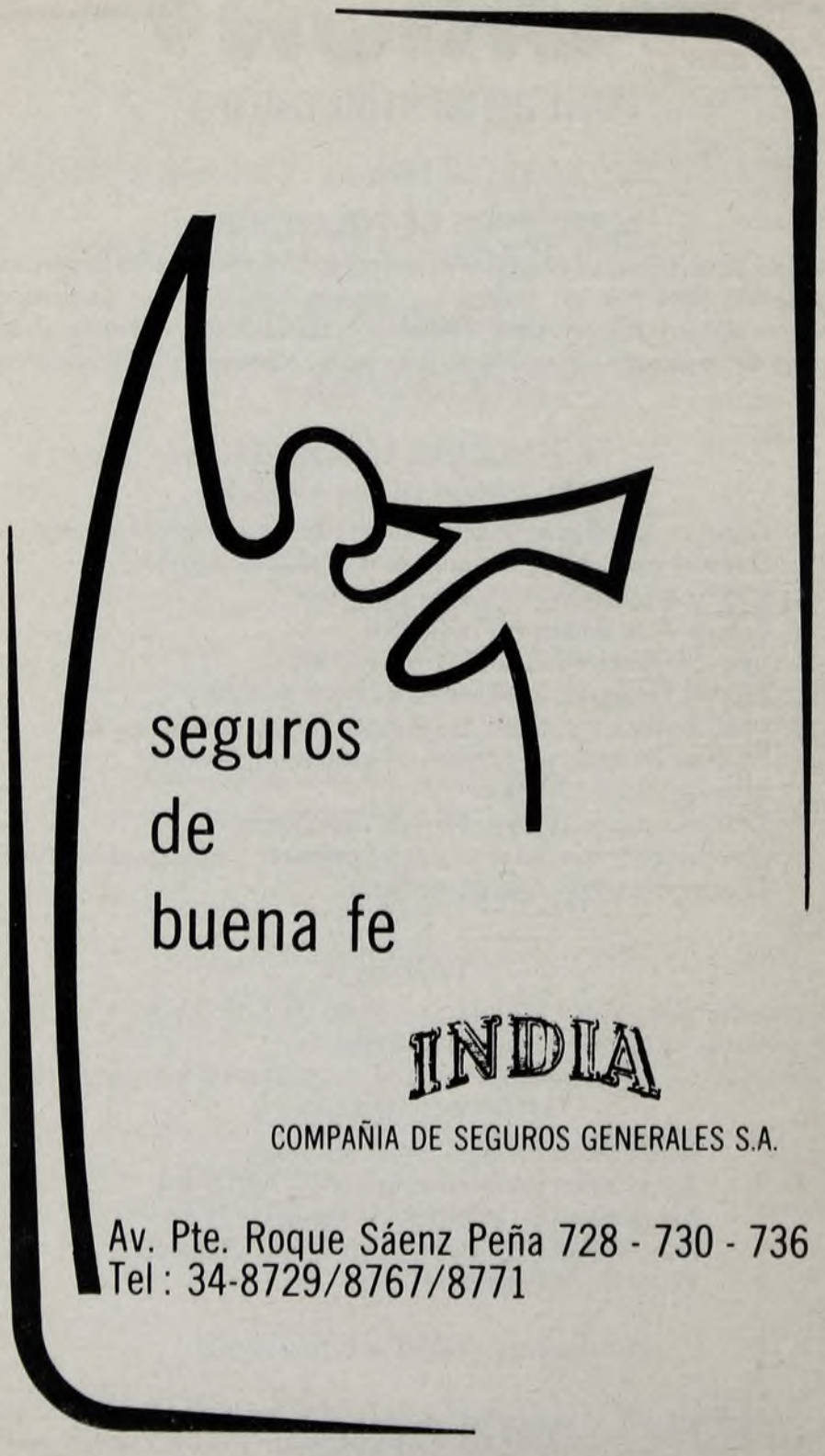
Y TAMBIEN

La metamorfosis - Franz Kafka con prólogo de J. L. Borges
Las invitadas - Cuentos de Silvina Ocampo
El filicidio - Conocimiento del hijo - Conocimiento de la mujer, de Arnaldo Rascovsky

Así escriben los argentinos. Antología
Así escriben los latinoamericanos. Antología
Así escriben los chilenos. Antología
Así escriben los duros sobre el amor. Antología
El doble, de Otto Rank.

FERIA DEL LIBRO: STAND N°203

EDICIONES ORION
PARANA 997
1017 Bs. Aires
42-7652



INDIA

COMPAÑIA DE SEGUROS GENERALES S.A.

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

SUR

N° 349 Julio-Diciembre 1981

Después de 20 años

SUR

VERANO 1930-1931
VERANO 1950-1951

El primer número de SUR apareció en el verano de 1930-1931. Era entonces (como hoy) una revista de 19 centímetros por 24, de tapa blanca sobre la cual Eduardo Bullrich había dibujado una flecha de 12 centímetros y medio (recuerdo que todas estas medidas se discutieron). Esa flecha clavaba con su punta verde tres letras negras. SUR era trimestral, con ilustraciones, un poco más de doscientas páginas, y costaba 2 pesos (de la antigua moneda, desde luego). Colombo la imprimía.

Se había hablado de la fundación de la revista en octubre de 1929. Como lo dije en el primer número, y lo repetí al cumplir SUR diez años, Waldo Frank, de paso en Buenos Aires, me instó a que emprendiera esta aventura, a que me lanzara en esta empresa pura y exclusivamente cultural. Eduardo Mallea, desasosegado por todo cuanto no había tenido tiempo de escribir hasta esa fecha (era muy joven y sólo había publicado sus *Cuentos para una inglesa desesperada*), opinaba que la idea era excelente y que era urgente ponerla en práctica.

Así se hizo, con su ayuda, que fue muy grande, generosa y eficaz, durante los primeros años de vida de SUR.

"Se necesita una revista para los jóvenes escritores argentinos; se necesita una revista para hacer conocer a los escritores extranjeros; se necesita una revista que se preocupe ante todo y sobre todo de calidad." En concreto, esto era lo que repetían a mi alrededor, y yo estaba conforme con el programa. Tratamos de cumplirlo dentro de lo posible.

En aquel primer número, Drieu la Rochelle nos escribía: "No digáis demasiado pronto: esto es argentino, esto viene de nuestro sur. Dejad que todos los vientos del mundo atraviesen

vuestra pampa; los granos que en ella caigan darán plantas argentinas, pero no les pongáis etiquetas. Somos los extranjeros los que diremos: esto es argentino, esto viene de ese sur... Hoy, un hombre tiene dos patrias: la suya, aquella en que nació, aquella que tiene la medida de sus pasos de niño y de anciano; después su continente, después el planeta". Sobraban las recomendaciones. Nosotros, los de SUR, repetíamos las palabras que Claudel pone en boca de Dante (*Ode jubilaire*):

> Mon exil ne cessera pas tant que je suis privé de toute la terre! Ah, ce n'est plus Florence dont je suis altéré, ce qui m'a mis en marche dès l'enfance, ce qui me dresse maintenant et qui me rassemble, c'est la passion de l'Univers.

Entre el número 9 y el 10, es decir entre julio de 1934 y julio de 1935, SUR dejó de publicarse un año. Salió de nuevo en forma mensual con tapas en color y flecha blanca. Son las características que conserva aún que variarán probablemente a partir de enero 1951, por razones económicas. El papel y la mano de obra han aumentado en un cincuenta por ciento. Los gastos que tiene que afrontar una revista como SUR son prohibitivos. Sólo un gran amor a la obra nos impide darla por terminada.

Por otro lado, lo que importa en una revista no es su formato sino su contenido. Lo que queremos salvar es el contenido. El formato de SUR era un formato de lujo como el de ciertas revistas europeas (desaparecidas hoy), tales como "Commerce", "Bifur", etc., con papel desperdiciado.

Las revistas literarias de tirada reducida y que no pueden (ni se dignan) aspirar al destino triunfalmente sórdido (desde el punto de vista literario) de un "Reader's Digest", tienen muchas dificultades en esta época (salvo en Fancia, quizá). Gentes como el inglés Cyril Connolly y el norteamericano James Laughlin pueden dar fe de ello.

Otro tanto acontece, aunque en escala menor (mucho menor), con los libros nuevos que lanzan a un autor nuevo y de calidad. Un buen libro de un autor desconocido se convierte rara vez, de golpe, en "best-seller". Generalmente, el "best-seller", si lo es de sopetón, no lo es por su calidad literaria.

SUR (revista y editorial) se ha dedicado, desde su fundación, a lanzar autores extranjeros y nacionales que pasaron luego a la categoría de "best-sellers", o casi, en manos de editoriales comercialmente poderosas y que entienden de negocios. SUR no fue nunca una empresa comercial sino cultural.

Autores extranjeros como Aldous Huxley, Jung, D. H. Lawrence, Camus, Sartre, Graham Greene, Orwell (no cito más que a los que se han convertido en "best-sellers"), fueron descubiertos al público hispanoamericano por SUR.

También ha difundido la obra de Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González, Lanuza, Carlos Alberto Erro, Silvina Ocampo y muchos otros. Pero le bastará al lector echar una mirada a la lista de obras y autores publicados en SUR para comprobarlo. No perdamos tiempo (y papel) en tales disquisiciones.

En cuanto a la suerte que corren las revistas del tipo de SUR, en el mundo entero, veamos un poco lo que opina James Laughlin[1]: "A través de mi expêriencia con los libros de "New Directions", y de mis conversaciones con los directores de pequeñas revistas (literarias, se entiende), he llegado a la conclusión de que hay, en los Estados Unidos, unos 25.000 lectores que *de vez en cuando*[2] compran o leen un libro o una revista "high-brow". Por high-brow" entiendo libros que estén al nivel literario, digamos, de Marianne Moore, Carson McCullers, Tennessee Williams... Veinte y cinco mil en una población de ciento cincuenta millones". La cifra es realmente lastimosa. James Laughlin (que se refiere siempre a su país con la encomiable franqueza que todos deberíamos practicar, pues las mentiras resultan siempre dañinas) hace notar que en la minúscula Suiza de habla francesa, con sus cuatro millones de habitantes, 80.000 miembros del *Guilde du livre* leen al nivel de Kafka, Baudelaire, Ramuz y hasta de Jarry. El standard europeo es patentemente mucho más alto que el americano.

Nuestro colega del norte cree que la traducción de buenos libros europeos puede ayudarnos y enseñarnos mucho. No todo,

[1] James Laughlin, norteamericano, de 32 años, director de "New Directions", escritor y gran esquiador.

[2] El subrayado es mío.

claro está. Así habíamos pensado nosotros. Concluye diciendo: "Considero que podremos alcanzar, dentro de tres generaciones, al uno por ciento de lectores al nivel de Henry James. Pero esto no se va a producir por obra y gracia del espíritu santo. Requerirá de todos nosotros, los que deseamos el advenimiento de tan modesto milenio, una acción continua y militante."

¿Cómo preparar el advenimiento? Oigamos de nuevo a Laughlin: "Por todos los medios, ayudemos a sostener a las pequeñas revistas [literarias]. ¿A cuántas está usted abonado? Ayudando a las pequeñas revistas le ofrece usted al escritor serio un medio de publicar libremente, sin la censura y las convenciones impuestas por las revistas comerciales".

SUR ha trabajado, durante veinte años, en crear la élite futura a que alude Laughlin. No ha tenido otro propósito que el de ofrecer al lector argentino cierta calidad de materia literaria, de acercarlo lo más posible al "nivel de Henry James" que alcanzarán, quizá, de aquí a tres generaciones el uno por ciento de los lectores de los Estados Unidos, según Laughlin.

¿Hemos o no "mérité de la patrie"? El tiempo lo dirá. Es bastante probable que desaparezcamos sin haberlo averiguado. Estos procesos son largos. Pero nosotros somos pacientes... o hemos aprendido a serlo.

Lo principal queda dicho. Sólo quiero ahora agradecer su trabajo o su adhesión a los amigos de la revista. A José Bianco, en primer término, que ha cargado, durante los últimos doce años, con todo el peso de la redacción de SUR. No se me escapa lo ingrata que suele ser esa tarea, pues comparto sus sinsabores. Sin las personas que desde el comienzo de la revista se han preocupado de su suerte y le han prestado ayuda, sin las nuevas simpatías que ha provocado en nuevos seres no habríamos llegado, por cierto, a cumplir veinte años, suma de años considerable para una revista. Suma de años que representa otra suma de labor y luchas.

Esa labor, esas luchas ¿habrán sido útiles? El tiempo lo dirá, repito. Para nosotros tenían un sentido, y es lo más que se le puede pedir al trabajo.

San Isidro, 1° de noviembre de 1950.

VICTORIA OCAMPO

COLABORADORES DE "SUR"

ALEMANES

Bonsels, Waldemar
Brecht, Bertold
Eckardt, Andre
Funke, Gerhard
Gropius, Walter
Heidegger, Martin
Hesse, Hermann
Kassner, Rudolph
Keyserling, Conde de
Ludwig, Emil
Mann, Thomas
Neutra, Richard
Toller, Ernst
Werfel, Franz
Zweig, Stefan

BELGAS

Michaux, Henri
Noulet, Emilie

ESPAÑOLES

Alberti, Rafael
Alonso, Amado
Arzadun, Juan
Ayala, Francisco
Baeza, Ricardo
Bergamín, José
Castro, Américo
Chacel, Rosa
Dieste, Rafael
Díez Canedo, Enrique
Felipe, León
Fernández Suárez, Alvaro
Ferrater Mora, José
Garcés, Tomás
García Lorca, Federico
Gil Albert, Juan
Gómez de la Serna, Ramón
Guillén, Jorge
Jarnés, Benjamín
Jiménez, Juan Ramón
Kent, Victoria
Luzuriaga, Jorge
Luzuriaga, Lorenzo
Madariaga, Salvador de
Maeztu, María de
Marañón, Gregorio
Marichalar, Antonio
Moreno Villa, José
Onís, Federico de
Ors, Eugenio d'
Ortega y Gasset, José
Pittaluga, Gustavo
Serrano Poncela, Segundo
Salas Viú, Vicente
Salinas, Pedro
Serrano Plaja, Arturo
Torre, Guillermo de
Unamuno, Miguel de
Zambrano, María
Zamora Vicente, Alonso
Zardoya, Concha

FRANCESES

Allan, Blaise
Aragon, Louis
Artaud, Antonin
Genet, Jean
Gide, André
Giraudoux, Jean

Astruc, Alexandre
Bachelard, Gaston
Ballière, J. F.
Baudouin, Charles
Beauvoir, Simone de
Benda, Julien
Bénichou, Paul
Berl, Emmanuel
Bernanos, Georges
Berveillier, Michel
Bloch-Michel, Jean
Bodin, Paul
Boissonnas, Edith
Bon, Anne-Marie
Bon, Antoine
Bos, Charles du
Breton, André
Breuil, Roger
Caillois, Roger
Caillois, Roland
Camus, Albert
Carpeaux, O. M.
Cazaux, Jean
Claudel, Paul
Coindreau, Maurice
Couturier, M. A.
Dandieu, Arnaud
Davy, Marie Magdeleine
Devaulx, Noël
Drieu la Rochelle
Eluard, Paul
Etiemble, René
Fargue, Léon-Paul
Fernández, Ramón
Fondane, Benjamin
Gaetan-Picon
Gattegno, Félix
Gouiran, Emile
Gracq, Julien
Grenier, Jean
Guedennet, Pierre
Heurgon, Jacques
Izard, Georges
Lanza del Vasto
Larbaud, Valery
Le Corbusier
Lenoir, N. P.
Levinas, Emmanuel
Magny, Claude-Edmonde
Malaquais, Jean
Malraux, André
Marill-Albérès, René
Maritain, Jacques
Mauriac, François
Merleau-Ponty, Maurice
Monnier, Adrienne
Mounier, Emmanuel
Ollivier, Louis
Paulhan, Jean
Petitjean, Armand
Peyre, Henri
Piaget, Jean
Ponge, Francis
Reneville, Roland de
Rolland, Romain
Romains, Jules
Rostand, Jean
Rousset, David
Sartre, Jean-Paul
Suarès, André
Supervielle, Jules
Tourette, Gilles de la
Valéry, Paul
Weibel-Richard, Robert

INGLESES

Auden, W. H.
Bowen, Elizabeth
Carr, Philip
Chesterton, G. K.
Connolly, Cyril
Day Lewis, Cecil
Dudgeon, Patrick
Duff, Charles
Eliot, T. S.
Manning, Hugo
Mare, Walter de la
Masefield, John
Middleton-Murry, John
Moore, George
Morgan, Charles
Mortimer, Raymond
Muir, Edwin
Orwell, George

Forster, E. M.
Fuller, Roy
Garnett, David
Gilbert, Stuart
Greene, Graham
Hayward, John
Heard, Gerald
Hinks, Roger
Hopkinson, Tom
Housman, A. E.
Huxley, Aldous
Isherwood, Christopher
Joyce, James
Keyes, Sidney
Koestler, A.
Lee, Laurie
Lehmann, John
Macniece, Louis
Powys, T. F.
Pritchett, V. S.
Raine, Kathleen
Read, Herbert
Sackville-West, Victoria
Sansom, William
Santayana, George
Shand, William
Shaw, George Bernard
Sitwell, Edith
Sitwell, Osbert
Sitwell, Sacheverell
Spender, Stephen
Sykes, Gerald
Treece, Henry
Warner, Rex
Waugh, Evelyn
Woolf, Virginia

ITALIANOS

Anfossi, Leonardo
Croce, Benedetto
Dabini, Attilio
Errico, Ezio d'
Ferrero, Guglielmo
Ferrero, Leo
Foa, Vittorio
Lombroso, Gina
Mondolfo, Rodolfo
Moravia, Alberto
Napolitano, Gian-Gaspare
Piovene, Guido
Ungaretti, Giuseppe
Vittorini, Elio

LATINOAMERICANOS

Acosta, Wladimiro
Aguirre, Raúl Gustavo
Albano, Mario
Alsina, T.
Alvarez, Arturo
Alzaga, Agustina L. de
Amado, Jorge
Amorim, Enrique
Anderson Imbert, Enrique
Andrade, Mario de
Antuña, Dimas
Arraras Vergara, Raúl
Asti Vera, Armando
Astrada, Carlos
Asturias, Miguel Angel
Babini, José
Badi, Aquiles
Ballagas, Emilio
Latcham, Ricardo A.
Laurenza, Roque Javier
Lewis, Boleslao
Lida, María Rosa
Lida, Raimundo
Lima, Jorge de
Lora Risco, Alejandro
Lozano, Eduardo
Malkiel, Yakov
Mallea, Eduardo
Mantovani, Fryda Schultz de
Marechal, Leopoldo
Marinello, Juan
Marques, Rebêlo
Martínez Estrada, Ezequiel
Mastronardi, Carlos
Meireles, Cecilia
Mejía Sánchez, Ernesto

Bandeira, Manuel
Barbieri, Vicente
Battistessa, Angel J.
Benítez, Jaime
Bemberg, Jorge
Benarós, León
Bernárdez, Francisco Luis
Berry, Ana
Bianco, José
Bioy Casares, Adolfo
Bogliano, Jorge
Bombal, María Luisa
Borges, Jorge Luis
Borjas, Recaredo
Bosch, Eduardo Jorge
Braga, Rubem
Brunet, Marta
Bulnes, Alfonso
Cahn, Alfredo
Caillet-Bois, Julio
Calvetti, Jorge
Canal Feijoo, Bernardo
Canto, Estela
Canto, Patricio
Carpio, Adolfo
Casal, Julio J.
Castelnuovo, Elías
Castellani, Leonardo
Castro Leal, Antonio
Coldaroli, Carlos
Concha, Edmundo
Cortázar, Julio
Cossio, Carlos
Cossío Villegas, Daniel
Cúneo, Dardo
Della Paolera, Félix
Denis Krause, Alejandro
Devoto, Daniel
Diehl, Adán
Di Pasquale, Roberto
Doll, Ramón
Dorival, G.
Drummond de Andrade, Carlos
Dujovne, León
Durelli, Augusto José
Eichelbaum, Samuel
Elizalde, Luis de
Emery, Fernando
Erro, Carlos Alberto
Estrada, Genaro
Mendes, Angélica
Mistral, Gabriela
Molina, Enrique
Molina y Vedia, Julio
Molinari, Ricardo E.
Montenegro, Adelmo
Montfort, Arturo
Montserrat, Santiago
Moraes, Vinicius de
Mosquera, Marta
Murena, H. A.
Nalé Roxlo, Conrado
Navarro Monzó, Julio
Ocampo, Silvina
Ocampo, Victoria
Oliver, María Rosa
Olivera, Miguel Alfredo
Onetti, Carlos María
Orfila Reynal, Arnaldo
Ortiz Saralegui, Juvenal
Ostrov, León
Palacio, Ernesto
Paz, Juan Carlos
Paz, Octavio
Pereda, Fernando
Pérez Zelaschi, A. L.
Peyrou, Manuel
Pezzoni, Enrique
Picón Salas, Mariano
Pinto, Jorge
Pividal, Rafael
Pozzo, Adolfo A.
Prebisch, Alberto
Premat, Raúl Horacio
Pucciarelli, Eugenio
Ravignani, Luis M.
Revol, Enrique
Reyes, Alfonso
Reyles, Carlos
Reyles, C. M.
Rinaldini, Julio
Rodríguez Bustamante, N.
Romero, Francisco
Romero, José Luis
Romero Brest, Jorge
Rosales, César
Rosemblat, Angel
Rossi, Attilio
Ruda, Osvaldo Jorge
Sábato, Ernesto

Etchebehere, Mika
Fatone, Vicente
Fernández, Macedonio
Fernández Moreno, Baldomero
Fernández Moreno, César
Ferreyra Basso, Juan G.
Ferro, H.
Fitzpatrick, Juan J.
Freyre, Gilberto
Gándara, Ana
Gándara, Carmen
García Pinto, Roberto
Girondo, Oliverio
Girri, Alberto
González Lanuza, Eduardo
Gorostiza, Celestino
Grondona, Adela
Guglielmini, Homero
Guillot Muñoz, Alvaro
Henríquez Ureña, Pedro
Huidobro, Vicente
Hurtado, Leopoldo
Ibáñez, Sara de
Irazusta, Julio
Isaacson, José
Joubin Colombres, Eduardo
Lancelotti, Mario A.
Saglio, Nelly
Salas, Alberto
Salazar Bondy, Sebastián
Sánchez Reulet, Aníbal
Sánchez Riva, Arturo
Sánchez Viamonte, Carlos
Sanín Cano, Baldomero
Saslavsky, Luis
Schmidt, A. F.
Silva Valdés, Fernando
Soler, Sebastián
Solero, F. J.
Soca, Susana
Soto, Luis Emilio
Tiscornia, Eduardo
Torres Bodet, Jaime
Uribe, Basilio
Vassallo, Angel
Villarino, María de
Villaurrutia, Xavier
Virasoro, Miguel Angel
Virasoro, Rafael
Vocos Lescano, Jorge
Walsh, María Elena
Weiss, Alfredo J.
Wilcock, J. R.
Zia, Lisardo

NORTEAMERICANOS

Alexander, Irina
Beach, Sylvia
Bernard, L. L.
Bishop, John Peale
Brooks, Van Wyck
Buck, Pearl S.
Burnham, James
Caldwell, Erskine
Crane, Hart
Cummings, E. E.
Donald Adams, J.
Faulkner, William
Frank, Waldo
Hughes, Langston
Jolas, Eugene
Lee Masters, Edgar
McCarthy, Mary
MacLeish, Archibald
Moore, Marianne
Mumford, Lewis
Munson, Gorham
Onís, Harriet de
Porter, Katherine Anne
Rahv, Philip
Saroyan, William
Schwartz, Delmore
Shapiro, Karl J.
Steinbeck, John
Stevens, Wallace
Thompson, Dunstan
Thurber, James
Trilling, Lionel
Warren, Robert Penn
Welty, Eudora
Zabel, Morton Dauwen

RUSOS

Berdiaeff, Nicolás
Chestov, León
Eisenstein, S.
Fedotov, G. P.
Ivanov, W. I.
Makarow, Vera
Mandelstam, Jouri
Nabokoff, Nicolás
Remizev, Alexei
Strawinsky, Igor
Weidlé, Wladimir

SUIZOS

Ansermet, Ernest
Ehrlich, Elisabeth
Jung, C. G.
Métraux, Alfred
Rougemont, Denis de

LIBROS EDITADOS POR SUR

AÑO 1933

García Lorca, Federico: *Romancero gitano*; Huxley, Aldous: *Contrapunto;* Lawrence, D. H.: *Canguro.*

AÑO 1934

Lawrence, D. H.: *La virgen y el gitano.*

AÑO 1935

Bernárdez, Francisco Luis: *El buque*; Celine, Louis Ferdinand: *Mea culpa*; Mallea, Eduardo: *Conocimiento y expresión de la Argentina*; *Nocturno europeo*; Ocampo, Victoria: *Supremacía del alma y de la sangre*; Strawinsky, Igor: *Crónicas de mi vida.*

AÑO 1936

André Gide y nuestro tiempo (Debate de L'Union pour la verité"); Erro, Carlos Alberto: *Tiempo lacerado;* Gide, André: *Regreso de la URSS*; Huxley, Aldous: *El problema de la paz*; Jung, C. G.: *Tipos psicológicos*; Malraux, André: *La condición humana*; Mallea, Eduardo: *La ciudad junto al río inmóvil*; Marechal, Leopoldo: *Laberinto de amor*; Maritain, Jacques: *Carta sobre la independencia*; Ocampo, Victoria: *La mujer y su expresión*; *Domingos en Hyde Park*; Stravinsky, Igor: *Nuevas crónicas de mi vida*; Woolf, Virginia: *Un cuarto propio.*

AÑO 1937

Bernárdez, Francisco Luis: *Cielo de tierra;* Erro, Carlos Alberto: *Diálogo existencial*; Gide, André: *Retoques a mi regreso de la URSS*; Gómez de la Serna, Ramón: *El cólera azul*; González Lanuza, Eduardo: *La degollación de los inocentes*; Gouirán, Emile: *Prolegómenos de una filosofía de la existencia*; Huxley, Aldous: *Con los esclavos en la noria*; Irazusta, Julio: *Actores y espectadores*; Joyce, James: *Desterrados*: Mallea, Eduardo: *Historia de una pasión argentina*; Marañón, Gregorio: *Vida e historia*; Maritain, Jacques: *Sobre la guerra santa*; Nalé Roxlo, Conrado: *Claro desvelo*; Ocampo, Silvina: *Viaje olvidado*; Reyes, Alfonso: *Las vísperas de España*; Woolf, Virginia: *Orlando.*

AÑO 1938

Aron, Robert: *Napoleón venció en Waterloo*; Bernárdez, Francisco Luis: *La ciudad sin Laura*; Bombal, María Luisa: *La amortajada*; Brontë, Emily: *Cumbres borrascosas*; Eddington, A. S.: *La naturaleza del mundo físico*; Fernández, Ramón: *¿Es humano el hombre?;* Fournier, Alain: *El gran Meaulnes*; Mann, Thomas: *Advertencia a Europa*; Maritain, Jacques: *Los judíos entre las naciones*; Mistral, Gabriela: *Tala*; Simón, Pierre-Henri: *Los católicos, la política y el dinero*; Woolf, Virginia: *Al faro.*

AÑO 1939

Caillois, Roger: *El mito y el hombre;* Chestov, León: *Las revelaciones de la muerte*; Girondo, Oliverio: *Interlunio*; Keyserling, Hermann de: *Del sufrimiento a la plenitud*; Soto, Luis Emilio: *Crítica y estimación*; Villaurrutia, Xavier: *Nostalgia de la muerte.*

AÑO 1940

De Gaulle, Charles: *El ejército del porvenir*; Eichelbaum, Samuel: *Pájaro de barro*; Rougemont, Denis de: *Diario de Alemania.*

AÑO 1941

Borges, Jorge Luis: *El jardín de senderos que se bifurcan*; Guardia, Alfredo de la: *García Lorca*; Michaux, Henri: *Un bárbaro en Asia*; Ocampo, Victoria: *Testimonios (segunda serie)*; *338171 T.E.*; Rougemont, Denis de: *¿Cambiar la vida o cambiar el hom-*

bre?; Wells, H. G.: *El destino del homo sapiens*; Woolf, Virginia: *Tres guineas.*

AÑO 1942

Barbieri, Vicente: *La columna y el viento*; Caillois, Roger: *Sociología de la novela*; Faulkner, William: *Luz de agosto*; Ocampo, Silvina: *Enumeración de la patria.*

AÑO 1943

Bianco, José: *Las ratas*; Bustos Domecq, A.: *Seis problemas para D. Isidro Parodi*; González Lanuza, Eduardo: *Transitable cristal.*

AÑO 1944

Borges, Jorge Luis: *Ficciones;* Lawrence, T. E.: *Los siete pilares de la sabiduría*; *Cartas*; Peyrou, Manuel: *La espada dormida.*

AÑO 1945

Ocampo, Silivina: *Espacios métricos.*

AÑO 1947

Kent, Victoria: *Cuatro años en París*; Sartre, Jean-Paul: *El existencialismo es un humanismo.*

AÑO 1948

Camus, Albert: *La peste*; Isherwood, Christopher: *Adiós a Berlín*; Orwell, George: *Ensayos críticos*; Sábato, Ernesto: *El túnel*; Sartre, Jean-Paul: *Reflexiones sobre la cuestión judía.*

AÑO 1949

Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel (segunda edición); La trama celeste*; Connoly, Cyril: *La tumba sin sosiego;* Greene, Graham: *El revés de la trama*; Ocampo, Silvina: *Autobiografía de Irene.*

CONFERENCIAS Y DEBATES

Muchos intelectuales americanos y europeos han venido a la Argentina invitados especialmente por SUR, o bien, durante

su estadía en Buenos Aires, han dado conferencias o cursos de conferencias bajo el patrocinio de nuestra revista. Recordemos los nombres de Gabriela Mistral, Jacques Maritain, Georges Bernanos, Henri Michaux, Waldo Frank, Gregorio Marañón, María de Maeztu, Roger Caillois, Denis de Rougemont, el arquitecto Richard J. Neutra, Federico de Onís.

En abril de 1936 se realizó el primer Debate de SUR, sobre el tema "Misión o demisión del hombre", cuya exposición estuvo a cargo de Louis Ollivier. Desde entonces se llevaron a cabo, y algunos años hebdomadariamente, una serie de reuniones en las que se abordaron problemas que concernían directa o indirectamente al papel del individuo en la sociedad moderna, a la actitud rebelde o sumisa que adopta con respecto a aquélla, y a las leyes específicas que rigen la evolución o los cambios bruscos de la vida colectiva.

Los principales temas tratados fueron: "Sociología del *clerc*. Posibilidades y condiciones de la existencia de un poder espiritual en las sociedades modernas" (exposición de Roger Caillois); "Moral del individuo y moral de la sociedad: la situación de la persona" (exposición de Francisco Romero); "Misión espiritual y económica de nuestro país en la América Latina" (exposición de Pedro Henríquez Ureña y de Carlos A. Erro); "La sociología de Tönnies: Comunidad y Sociedad" (exposición de Francisco Ayala); "el movimiento de la juventud en la Alemania Imperial" (exposición de Eduardo E. Krapft). Frente a la guerra europea, el grupo SUR juzgó necesario tomar posición, considerando que el objeto mismo de sus investigaciones sobre los determinismos sociales le obligaba a examinar los hechos y dar a conocer su actitud. Publicó entonces una declaración titulada "Por la justicia internacional" (N°67) y varios números especiales: "La guerra" (N° 61), "La guerra en América" (N° 87), "Declaraciones sobre la paz" (N° 129). Entretanto, algunos debates aparecieron trascriptos, mediante fiel versión taquigráfica, en el cuerpo de la revista. Tales fueron: "En torno a *Defensa de la República*" (exposición de Roger Caillois), N° 71; "Relaciones interamericanas" (exposición de Edith Helman, Germán Arciniegas y Pedro Henríquez Ureña), N° 72; "Acerca de *Los irresponsables*, de Archibald McLeish" (exposición de Patricio Canto), N° 83; "¿Tienen las Américas una historia común?" (exposición de Roger Caillois y Pedro Henríquez Ureña); "Nuevas perspectivas en torno a *Los*

irresponsables" (exposición de Denis de Rougemont), N° 84; "El problema Gandhi" (exposición de Vicente Fatone), N° 98; "Moral y literatura" (exposición de Victoria Ocampo), N° 126; "Literatura gratuita y literatura comprometida" (exposición de Jean Guéhénno), N° 138. El último debate, del cual no se obtuvo versión taquigráfica y que por lo tanto no consta en la revista, se realizó el año pasado sobre "Problemas de la novela". Hizo la exposición Federico de Onís.

"LETTRES FRANÇAISES"

En esta revista trimestral, fundada y dirigida por Roger Caillois bajo el patrocinio de SUR, colaboraron los mejores escritores franceses que habían permanecido en Francia durante la Ocupación y los que habían logrado refugiarse en el extranjero. De junio de 1941 a abril de 1945 aparecieron dieciséis números de "Lettres Françaises". En Londres, en 1944, se hizo una edición antológica de la revista en papel Biblia y formato reducido. La edición fue arrojada por aviones ingleses en la Francia ocupada.

Junto con la revista se publicaron libros que unían, a la cuidadosa impresión tipográfica, un extremado rigor en la elección de los textos. Merecen citarse especialmente las ediciones de los poemas de St. John Perse, *Exil* y *Pluies*. Además, "Lettres Françaises" publicó una serie de diez volúmenes, costeados por franceses o amigos de Francia, que se vendieron a beneficio de las obras que sostenía el "Comité Francés de Socorro a las Víctimas de la Guerra". Figuran en esta colección, titulada "La porte étroite", los siguientes libros:

Benjamín Constant: *De l'esprit de conquête*; Grevières: *El desdichado;* Jules Supervielle: *La belle au bois*; Paul Valéry: *Un poète inconnu*; Roger Caillois: *Les impostures de la poésie*; Charles Baudelaire: *Journaux intimes*; St.-J. Perse: *Quatre poèmes (1941-1944);* Gérard de Nerval: *Sylvie* suivie de *Les chimères*; Victoria Ocampo: *Le vert paradis*; Fr. Guizot: *Des conspirations et de la justice politique.*

MENSAJES DE ALGUNOS AMIGOS

DE ANDRE GIDE A VICTORIA OCAMPO

París, 5 de octubre de 1950.

Querida amiga lejana:

Recibo sus líneas. Quisiera contestarle haciéndole sentir mi tan calurosa simpatía por usted, por la Argentina y por SUR. Pero ¿estoy en condiciones de enviarle algo mejor que mis buenos deseos? Algunos días (casi siempre) *no puedo más* y quisiera que me considerasen como "desaparecido sin dejar rastros". Solicitado de todas partes, cierro la taquilla, condeno mi puerta y sólo me quedan fuerzas para asistir a los ensayos cotidianos de mis *Caves du Vatican* en el Teatro Francés, que deben afrontar al público a mediados de diciembre, no estando seguro de poder resistir hasta entonces. Si logro encontrar un poco de tiempo y reservar algunos esfuerzos, será para satisfacerla. Pero no puedo contar con ello y le suplico amistosamente que no me guarde rencor en caso de quiebra, quedando siempre su atentamente devoto, aunque difunto

(firmado) *ANDRE GIDE*

DE JUAN RAMON JIMENEZ

TELEGRAMA

BS1017 WASHINGTON 56 26
LT VIC-VIC BAIRES

Caído de depresión nerviosa en este sanatorio lamento profundamente no poder expresar en las páginas del número coronario de los primeros veinte años de SUR todo lo que guardo de admiración agradecimiento y cariño por quien ha sostenido esa hermosa revista con tanta fe y vigilancia durante toda su primera juventud.

JUAN RAMON JIMENEZ

DE JULES SUPERVIELLE A VICTORIA OCAMPO

París, 23 de septiembre de 1950.

Querida Victoria:

Espero que comprendan en Buenos Aires todo lo que usted ha hecho y hace, al publicar su revista, por la irradiación de las letras argentinas en el mundo. SUR llega a todas partes ¿y quién no sabe que los mejores escritores de Europa y de América se sienten felices y orgullosos de colaborar en ella? Todo esto es de una verdad evidente, pero en nuestros días hay que repetirlo: nada es nunca demasiado evidente.

Su amigo afectísimo

(firmado) *JULES SUPERVIELLE*

DE GRAHAM GREENE

25 de septiembre de 1950.

5 St. Jame's Street
London S. W. 1
Whitehall 9680

Mis más calurosas felicitaciones a SUR al cumplir sus veinte años. Que yo sepa, no hay revista inglesa en este siglo que haya alcanzado tal longevidad. Los escritores ingleses sentimos siempre un particular afecto hacia SUR por haber hecho tanto para que el público argentino conozca nuestra obra. El haber sobrevivido a tal punto en un mundo como el actual demuestra por parte del Comité Directivo un coraje y una resistencia que rara vez van unidos a la imaginación.

(firmado) *GRAHAM GREENE*

DE EMILIE NOULET A VICTORIA OCAMPO

Bruselas, 20 de octubre de 1950.

Querida Victoria Ocampo:

Deseo felicitarla muy calurosamente con motivo del vigésimo aniversario de SUR. ¡Casi un cuarto de siglo! ¿Qué revista europea puede decir lo mismo? Mucha gratitud merece usted por parte de las Letras Universales y, especialmente, de las Letras Latinas.

Considero un honor colaborar en ese número, que consagra tantos años de devoción desinteresada a las obras del Espíritu, y le agradezco muy vivamente que me haya invitado a ello. Por desgracia, el artículo que le envío con el más grande placer (*Marcel Arland y el relato*) quizá llegue demasiado tarde. Disponga usted de esa colaboración para cualquier otro número.

¡Larga y hermosa vida para SUR que continuará!...

(firmado) *EMILIE NOULET*

EVOCACION E INVENTARIO DE SUR

A fines de 1930 y comienzos de 1931, cuando preparábamos el primer número de SUR —durante aquellas tardes veraniegas en que Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Alfredo González Garaño y yo surcábamos la modorra de la ciudad trasladándonos desde Palermo chico hasta la imprenta de Colombo en Caballito—, la atmósfera del mundo y de nuestro medio era más bien calma y propicia, con el horizonte abierto a todas las tentativas. "Días —escribí luego evocándolos, diez años después[1]— ya amagados de presagios, pero sin ningún cierre de perspectivas, en los cuales era posible el supremo lujo civilizado de vacar imaginativamente a todas las quimeras; días en que los empeños crecían con las resistencias, pues éstas sólo eran naturales y doblegables; días en que Victoria Ocampo, desde esa casa que en los registros de las compañías telegráficas se llamaba "Vic-Vic", podía acercarse al teléfono y hablar sin reticencias con cualquier lugar de Europa, sabiendo que allí existían oídos y mentes que podían escuchar y dar la réplica sin temores ni censuras. Días con el entusiasmo y la desazón que preside todo nacimiento, con su fondo de listas y presencias, tan pronto borradas como rehechas, de cálculos y pruebas húmedas, de flechas y colores, y prematuros señores ofendidos, de llamadas y rectificaciones; y, sobre todo, del momento final, cuando ya con el primer ejemplar en la mano, la exigencia autocrítica se torna más aguda que nunca, y no se adivina un punto de enlace entre lo que se imaginó perfecto, singular, inobjetable y lo que parece ser indeciso, a medio camino, surcado por blanduras vulnerables".

[1] "Conmemoración extraoficial", en SUR, N° 75, diciembre de 1940.

A fines de 1939 y comienzos de 1940, al conmemorar la primera década de esta revista, pesaba sobre nosotros la obsesión de la guerra. Aun cuando no dudásemos —no quisiéramos dudar— un momento de su desenlace, y al concebirla esencialmente como una guerra ideológica nos diéramos inicialmente por satisfechos con la derrota del monstruo número 1, tampoco podíamos engañarnos crédulamente con ningún espejismo venturos, con la desaparición de amenazas y el retorno absoluto de libertades, una vez "estallada la paz". Sin embargo, ¿cabía imaginar enteramente, localizando las repercusiones o rezagos indirectos, y llevándolas al plano de la expresión escrita, que en estas latitudes australes, tan remotas del epicentro, ciertas sacudidas se desmesurarían al desnaturalizarse y lo intelectual conocería estrechamientos inverosímiles?

¿Cómo caracterizar, por lo tanto, diez años más tarde, al cumplirse los veinte de SUR, este momento tremendamente ambiguo, que quizá no pase de ser una pausa interbélica, antesala del apocalipsis definitivo, referido en primer término a toda la vida espiritual, y luego particularmente a la vida de organizaciones y revistas como está, que en la obligación consustancial de ser fieles a sí mismas, se obstinan en perdurar sin desnaturalizarse, luchando con hostilidades e indiferencias, y que si tienden a renovarse es de acuerdo con sus normas propias, mas sin pactar con intereses ajenos?

Pero la apreciación de estas circunstancias podrá hacerla cada cual, de acuerdo con los elementos de su mundo propio. No es eso, además, lo que me ha pedido Victoria Ocampo, sino una suerte de historia o evocación, de balance o inventario retrospectivo, donde conste algo de lo más saliente cumplido por SUR en los cuatro lustros transcurridos. La circunstancia de haber participado íntimamente en sus orígenes, desempeñando su secretaría, de haber asistido luego, a mayor o menor distancia, más nunca con despego, a su desarrollo, quizá pueda darme la condición objetiva del testigo que, sin embargo, es parte, y por ello, declarandolo así, acierta a encalidecer y vivificar su testimonio, sin parcializarlo.

Ahora bien, si hace diez años, una primera evocación de algunos momentos y ciertos rasgos fue fácil, la tarea se complica al presente, pues ni la Directora ni yo nos satisfaríamos con una

mera relación apologética —por muy justificada que se halle— de nombres y títulos, de actos y obras; presumo que su rigor, como el mío, no habría de satisfacerse con menos de un conato de enfoque retrospectivo, apresado entre interrogantes: ¿qué ha hecho SUR?, ¿qué ha dejado de hacer SUR?, ¿por qué en sus veinte años de preferir y desechar —pues la vida de una revista, como cualquier vida humana auténtica, no es sustancialmente sino una serie de elecciones y rechazos— dio primacía a tales temas y figuras y descartó otros y otras? Ninguna cuenta de realizaciones intelectuales es cabal si junto a la columna de sumas no queda establecida otra de carencias. Máxime si esta suerte de contabilidad intelectual se aplica a SUR, obra de descontentos y disconformes, de gentes acostumbradas a nadar contra la corriente, no por vano alarde muscular, sino —digamos, rehuyendo explicaciones delicadas— por la fatalidad de su idiosincracia... De consiguiente, la autocrítica no es precisamente una cualidad que les sea ajena, y —si se me permite la confidencia— agregaré que las objeciones más graves, los reproches más acerbos sobre lo hecho y lo no hecho por SUR, los he escuchado siempre no en la calle, en las reuniones, en los cafés, sino en su propia redacción.

Además, al inaugurar y sostener una sección de "Polémica", SUR demostró que la confrontación de criterios es aquí efectiva, y que en estas páginas nadie es inapelable, nadie tiene derecho a decir desde el primer momento la última palabra.

Mas ante todo, en contraste con las aludidas negaciones, nos encontramos con un hecho afirmativo, obvio, pero capital: y es el de la pervivencia y continuidad de SUR. No todos los días se cumplen veinte años en el calendario de las revistas no comerciales, no mayoritarias, dirigidas a un público —forzosamente limitado en todos los países, si bien en algunos queda compensado por la naturaleza de sus apoyos— al que no se pretende degradar; no todos los días revistas de esta alta calidad alcanzan tan insólito aniversario, contrariando el sino más común de su efimeridad. Cierto es que en este punto no puede reivindicar SUR una unicidad absoluta, aun entre las revistas literarias del mismo idioma. Todavía —y por muchos años sea— circulan por el continente el veterano *Repertorio Americano* de Costa Rica, y algunas otras como *Atenea* de Chile, y *Alfar* del Uruguay, que han superado las dos décadas. Y en la misma Argentina,

hubo en caso de *Nosotros*. Lo recuerdo cabalmente porque cuando yo llegué a Buenos Aires, por vez primera, en 1927, uno de los primeros artículos que —venciendo los calambres de la declimatación inicial— hube de ponerme a escribir, fue el destinado al número conmemorativo del vigésimo aniversario que entonces cumplía *Nosotros*, revista tan distinta de SUR, pero cuyo renombre continental aún perdura y cuya voz independiente hoy menos que nunca desdeñaríamos. Pero tanto aquella revista argentina como otras muchas emericanas y europeas, de semejante antigüedad o más jóvenes, que entonces existían e imperaban, ya no son más que recuerdos.

Cuando SUR apareció, y en toda la década del 30, la galaxia del firmamento revisteril se integraba con astros resplandecientes: *Revista de Occidente*, *Commerce*, *La Nouvelle Revue Française*, *Criterion*, *Corona*, *Novecento*, *Transition*, *The Hound and Horn*; *Neue Schweizer Rundschau*, *The Adelphi*, *Der Querschnitt*, *Documents*, *The New Review*, *Variétés*, *Bifur*, etc. etc. No sólo aquellas revistas sino otras varias que surgieron después entre guerras, o aun después de la última (*Plans*, *Cruz y Raya*, *Hora de España*, *Mesures*, *Minotaure*, *Quadrante*, *Solaria*, *Poesie*, *Horizon*, *New Writings*, *Fontaine*, *L'Arche*, *Nuova Rassegna*, *Romance*, *El hijo pródigo*, *Cabalgata*, *Realidad*) también han dejado lamentablemente de publicarse, aunque estuvieran resignadas a la estrictez, sin aquella holgura, aquella suntuosidad que fue norma de algunas de las primeramente mencionadas, y cuyo arquetipo representó quizá *Commerce*, modelo aproximado en lo material de SUR (primera época, serie blanca), mas no en constancia y desinterés por parte de sus sostenedores, aquí vertidos al caso singular —al de Victoria Ocampo— para mayor mérito.

Por donde aquellas lágrimas que virtió la fundadora —según ha contado— sobre un plato de alverjas, en Nueva York, comiendo con Waldo Frank, mientras éste mezclaba reproches e incitaciones, a fin de que la revista proyectada llegara a ser realidad, han sido fértiles; del mismo modo, aquellas discusiones con Eduardo Mallea ("sin Mallea y sin usted —escribió Victoria Ocampo a Waldo Frank diez años después— la revista no hubiera existido"), pluralizándose, han llegado a ser una tradición fecunda. 194 números, publicados durante los cinco años iniciales con periodicidad irregularmente trimestral, luego con isocronismo

mensual, atestiguan lo primero. Las actuales discusiones de su consejo directivo, donde se tiende tanto a un remozamiento como una refirmación, comprueban lo segundo.

Mas aparte la aludida efusión lacrimal y los hábitos polémicos, otras razones de más peso, como podrá intuirse, otras motivaciones más profundas determinaron la publicación de SUR y han seguido justificando su continuidad. Un afán de expresarse sin limitarse, de "abrir de par en par las ventanas" —como escribió luego Victoria Ocampo—; un deseo de hacer una revista americana por su origen, por su tono, por sus preocupaciones esenciales, pero europea por su calidad, su amplitud, su voluntad de rigor. Refiriéndose precisamente al grupo inicial, y a los designios de la revista, su Directora los caracterizaba así[2]: "Ha sido formado por hombres que se sentían con el coraje de enfrentar en el mundo de las letras esas fatalidades concéntricas (enumeradas por Alfonso Reyes en el primer número de la revista): ser humanos, modernos, americanos, latinos y hasta hispanoamericanos. Esos hombres han aceptado el honor de no tener una tarea fácil ni brillante. Algunos de ellos tenían los medios de emigrar definitivamente como Henry James. Pero han comprendido que su pobreza hispanoamericana, tan sublevante a veces, tan dura siempre, era para ellos la única gloria y la única salvación". Y más adelante: "Tal era el estado de espíritu del grupo de SUR. 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... Gozábamos y sufríamos a la vez de una taciturna y magnífica soledad. El espacio era nuestro elemento y nos modelaba a su imagen".

La fidelidad a las raíces, la presión del destino, por un lado; la disconformidad, el afán de expansión, por otro. Así pudieran ser expresadas las razones de ser de SUR; y, al mismo tiempo, en su dialéctica latente, queda así insinuada la pugna entre americanismo y europeísmo que la revista ha pretendido siempre resolver con una conciliación de corrientes, llevándolas a un plano sincrético, sin renunciar a ninguna. En cuanto espíritu

[2] SUR, en *Revista Hispánica Moderna*, enero y abril de 1946, New York.

europeo no soy yo el más calificado, como se comprenderá, para dirimir este pleito; sin embargo, como tampoco me siento ajeno a él, cierta lejanía y cierta proximidad conjugadas, sí podrá darme al menos algún derecho para bosquejar sus términos, no en un plano general, mas reducido concretamente a las direcciones pasadas y posibles de una revista como SUR. Porque —en líneas generales— hay dos tipos esenciales de revistas, en relación, con su clima y sus posibilidades: las revistas centrípetas y las revistas centrífugas; en otras palabras, aquellas que pueden satisfacerse con lo propio y aquellas otras que tienden vitalmente a asimilarse lo ajeno, según la mayor o menor densidad intelectual del medio donde se desenvuelven. Lo difícil, en todo caso, estará en la dosificación de elementos. Pero no es ninguna solución cargar el acento sobre un término único. Precisando: suele objetarse a SUR su europeísmo (irrenunciable en cuanto fuente nutricia), particularmente su francesismo (por mi parte no vacilo en denunciarlo como rezago algo anacrónico) y el hecho de que coloque en segundo plano lo americano y lo argentino (hecho supuesto pero que no cabe afirmar o rebatir sin pruebas, y éstas podrán inferirse del inventario que luego apuntaremos).

Pero antes, reabriendo el número 1 de SUR, repasemos aquella explicación de su génesis, aquellas palabras donde Victoria Ocampo afirmaba inequívocamente el raigal americanismo de la revista, dirigiéndose públicamente a Waldo Frank: "...en un sentido exacto —escribía— esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo sucesivo. 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". Y, al mismo tiempo, manifestaba su asombro ante aquellos que caricaturizando groseramente tales intenciones habíanle preguntado si SUR "se proponía volver la espalda a Europa". "¡Simplemente —explicaba— 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 esta frase?" "Ello sin contar —apostillé yo en el artículo aludido de hace diez años— con que ese americanismo a ultranza suele ser esgrimido precisamente, en la mayor parte de los casos, por americanos poco

seguros de sí mismos, o, más sutilmente, por europeos descastados, para despistar. ¡Cómo si este continente generoso exigiera abjuraciones de nada y de nadie, como si la sal de esta tierra no estuviera en sus variedades, en sus cruces, en sus confrontaciones y diálogos! Quienes de otro modo piensan, olvidan además que, entre los americanos nativos, los más genuinos y seguros de sí mismos han aborrecido siempre intelectualmente el "color local", ya que si persiguen lo singular es en lo universal y les avergonzaría prevalerse de pintoresquismos. Y quien dude de ello que lea o relea el artículo firmado por uno de los mayores y más buídos escritores hispanoamericanos, por Alfonso Reyes, e inserto en el primer número de esta revista".

Ahora bien, si aquellas intenciones y aquellos primitivos designios no siempre fueron enteramente cumplidos —y por el contrario vinieron quizá a encontrar luego más cabal expresión en otras revistas, tal el caso, en los últimos años, de *Cuadernos Americanos*— ¿a quién cabe imputarlo? ¿A una preferencia marcada de los propios escritores argentinos por otros temas, a cierta inhibición temerosa que experimentan para tratarlos con pleno desembarazo? Pues su enfoque, sus posibilidades de esclarecimiento sólo pueden alcanzarse lejos de fetichismos y panegíricos, con el tono y la holgura del más libre examen. Y comprobación de ello es, sin embargo, la persistencia de cierta manera que se anuncia con páginas como "Denuncia y vejamen del alacraneo" y "Nuestras imposibilidades", por Francisco Romero y Jorge Luis Borges y llega hasta los números más recientes con la sección "Los penúltimos días" de Murena, pasando por otras páginas similares de Carlos Alberto Erro, Ezequiel Martínez Estrada, Patricio Canto, Bernardo Canal Feijoó, etc.

He ahí, por lo demás, una primera nómina de autores argentinos que pudiera enfilarse frente a la consabida objeción de ignorarlos, reproche que también ha sido disparado contra SUR, cuando lo más cuerdo y exacto hubiera sido advertir su voluntad de elegirlos, no con arreglo a presuntas normas de "capilla" (¡bienvenida empero sea siempre su existencia, cuando no pretenda ser única, cuando se avenga a coexistir con otras, en pugna de calidades y no de mezquindades!), sino a reales criterios de exigencia. Mas por lo que concierne a la primera objeción ¿cómo olvidar que aquí se revelaron o afianzaron, dieron sus primicias o sus obras más expansivas escritores como Mallea, Bianco, Borges,

Soto, González Lanuza, Fatone, Sábato, etc., sin olvidar a los poetas, desde Bernárdez a Barbieri, desde Silvina Ocampo a J. R. Wilcock, sin olvidar tampoco otros nombres de incorporación más reciente como Julio Cortázar, Dardo Cúneo, Lancelotti, Fryda Schultz de Mantovani, Estela Cano, etc., etc. (y con la advertencia de que ni en esta memoranda, ni en ninguna otra, las omisiones son exclusiones y únicamente tienden a evitar la monotonía originada por todos los catálogos). Parejamente, y en el sector de nombre americanos, Waldo Frank anticipó aquí capítulos de sus mejores libros, lo mismo que Alfonso Reyes trabajos sustanciales sobre Goethe y Mallarmé, Gabriela Mistral sus poemas; y dieron trabajos de muy distinta índole Pedro Henríquez Ureña, Germán Arciniegas, Sanín Cano, Torres Bodet, Latcham, Villaurrutia, Octavio Paz, Rodríguez Monegal...

Enumeraciones análogas, cuando no más vastas, pudieran hacerse —de acuerdo con las predilecciones de cada lector— al repasar la colección de la revista en lo referente a colaboradores españoles, franceses, ingleses, norteamericanos, italianos, etc. Pero mejor que estas retahilas enumerativas (tan enojosas que acaban siempre degollándose con una etcétera por quien escribe y por un salto de líneas por el que lee), prefiramos recordar algunas prioridades de SUR en el campo internacional. Aquí, a poco de publicarse en el original alemán, y aunque fuera tomándolo de una versión francesa, apareció la primera versión castellana de "¿Qué es metafísica?" de Heidegger, aquí Benjamín Fondane, Gouiran, Ferrater Mora, Erro, Astrada, Fatone y otros comentaron, desde hace años, la filosofía existencial, aquí se glosó madrugadoramente, por Charles Duff, a Joyce, Malraux anticipó su presentación del *Amante de Lady Chatterley*, de Lawrence; lo mismo que años más tarde se vertería un texto importante de Sartre sobre su filosofía, otros de Mounier sobre el personalismo y un conjunto de colaboraciones superrealistas.

Pero estas anticipaciones de obras, figuras y tendencias son quizá aún más abundantes en los libros que desde 1933 comienza a publicar SUR, desdoblando así la acción de la revista. De esta suerte le correspondió dar el primer Aldous Huxley en castellano, que sigue siendo su obra maestra, *Contrapunto;* el primer Lawrence, *Canguro;* el primer Malraux, *La condición humana;* el primer Joyce, su drama *Exilados;* los primeros Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, *Orlando* y *Al faro;* el primer Ches-

tov, *Las revelaciones de la muerte* los libros de T. E. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría* y las *Cartas*, *Tipos psicológicos*, de Jung, *Luz de agosto*, de Faulkner, etc. En cuanto a los autores de nuestro idioma, las ediciones de SUR dieron tres de los libros iniciales y más significativos de Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil*, *Nocturno Europeo e Historia de una pasión argentina*; *Tala*, de Gabriela Mistral; *Testimonios* y otros libros de Victoria Ocampo; *Las vísperas de España*, de Alfonso Reyes; *El cólera azul*, de Ramón Gómez de la Serna; *Tiempo lacerado y Diálogo existencial* de Erro; *El jardín de senderos que se bifurcan y Ficciones*, de Borges; una reedicion del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, sin olvidar novelas de José Bianco (*Las ratas*), Ernesto Sábato (*El túnel*), otras de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, libros de ensayos de Julio Irazusta, Luis Emilio Soto y poesías de Villaurrutia, Bernárdez, Barbieri, Marechal, Nalé Roxlo, etc. Más recientemente ha seguido incorporando algunas obras importantes como *La tumba sin sosiego*, de Connolly; *La Peste*, de Camus; *El revés de la trama*, de Graham Greene, etc., etc. Y en la colección de la revista quedan libros no pasados al volumen, como *El cuarto vacío*, de Morgan; *Perséfona y Teseo*, de Gide; el *Proust*, de Dandieu; *Diario de guerra*, de Malaquais; *Las criadas*, de Genet; las *Cartas sobre la bomba atómica*, de Rougemont; la *Enciclopedia del pacifismo*, de Huxley, *Fascismo y Sovietismo*, de Bernard Shaw; la *Gaceta negra*, de Piovene; *El pastor Hall*, de Toller; los *Recuerdos de Joyce*, por Gillet, y un extraordinario conjunto de cartas de Unamuno.

Quizá sea menos necesario recordar los números especiales que SUR lleva publicados, ya que éstos duran más tiempo que los corrientes en las memorias y en las bibliotecas, conservándose como libros y acudiendo a ellos para solaz o documentación. Retengamos, sin embargo, uno que abrió la serie: el dedicado a grandes escritores europeos y americanos con motivo del Congreso Internacional del P. E. N. Club, celebrado en Buenos Aires, en 1936; asimismo uno sobre "Defensa de la inteligencia", dos años más tarde, en el momento en que ésta comenzaba a padecer seriamente bajo los totalitarismos, y cuando prevalecía el *slogan* gemelo, pero equívoco, de "Defensa de la cultura", empleado unilateralmente por cierto partido. Entre sus colaboraciones, un ensayo de Berdiaeff, titulado "La misión del intelectual", sigue conservando una impresionante vigencia.

Vienen más tarde los números especiales dedicados a las literaturas extranjeras: se inauguran con uno sobre las letras brasileñas y siguen otros consagrados a las letras norteamericanas, francesas e inglesas. Sin hipérbole: estos vivaces y compactos volúmenes pueden considerarse como cuadros completos, sin equivalencia en los respectivos idiomas. Recordemos complementariamente, consagrados no ya a literaturas, sino a grandes personalidades del pasado y del presente, los homenajes a Cervantes, en el año de su tercer centenario, a Giraudoux, a Paul Valéry y a Pedro Henríquez Ureña, a raíz de sus respectivas muertes, sin olvidar el número más reciente sobre los Derechos del Hombre.

SUR, que durante la guerra se desdobla en *Lettres Françaises*, también tendió a ampliar su órbita de acción mediante al organización de debates. Se inician con uno sobre "Misión o demisión del hombre", en torno a las ideas del personalismo y sus posibilidades políticas. Resurgen tras cierto lapso y la presencia de Roger Caillois en Buenos Aires los orienta en dirección sociológica. El primero de este carácter fue el denominado "Defensa de la República"; siguiéronle otros en torno a la tesis de "Los Irresponsables", lanzada durante la guerra por MacLeish; y posteriormente los temas centrales fueron "¿Tienen las Américas una historia común?", "El problema Gandhi" y "Literatura gratuita y literatura comprometida".

En cuanto revista de expresión esencialmente literaria, SUR no estaba obligada a intervenir en otros debates, los más amplios que ha suscitado y sigue suscitando la situación del mundo. Pero en cuanto revista hecha por intelectuales humanamente sensibles a tales pugnas, tampoco hubiera podido dejar llamarse a la parte, lo que no quiere decir tomar partido, rigurosamente hablando, sino de modo más sencillo hacerse presente por libre decisión y no por impulso coactivo; sobre todo una vez que comenzaron las confusiones y la libertad absoluta de expresión experimentó las primeras amenazas. Sin más rodeos, la coyuntura le fue proporcionada a SUR por una alusión maliciosa de cierta revista donde se pretendía catalogar embozadamente como "comunista" tal posición libre. "Posición de SUR" se titulaba el artículo editorial donde hubo de salirse al paso de tan estrecha adscripción, demarcando límites. "No nos interesa la cosa política —se declaraba allí, agosto de 1937— sino cuando está vinculada con lo espiritual. Estamos —se agregaba—

contra todas las dictaduras, contra todas las opresiones, contra todas las formas de ignominia ejercidas sobre la oscura grey humana, que ha sido llamada la *santa plebe de Dios*". La publicación, en el mismo número de la revista, de un ensayo de Maritain, titulado "La guerra santa", donde éste se alzaba dignísimamente contra tal calificación, aplicada por el presunto sector del "orden" a la guerra de España, y en un folleto de su *Carta sobre la independencia*, apuntalaron tal actitud. Por lo demás, aprovechando márgenes de circunstancias, SUR —aunque tímidamente, a mi parecer, como si no creyera demasiado en el peligro, aunque sólo se le abrieran plenamente los ojos, como a tantos otros, cuando "la bestia motorizada" comenzó a avanzar, concretamente, cuando la caída de Francia— no dejó de seguir definiéndose. Por vía oblicua, apostillando la repercusión intelectual de ciertos hechos políticos, mediante la denuncia irónica de ridículos o desafueros, subrayó su actitud en varios sueltos, y particularmente en algunas notas del "Calendario", sección mensual inaugurada por mí en junio de 1937 y continuada en agosto de 1938 por José Bianco, luego por Sábato, E. L. Revol y A. J. Weiss hasta el día. El estallido de la guerra quedó reflejado en un número especial, lo mismo que su terminación en otro, conteniendo una serie de "Declaraciones sobre la paz", donde se precisaban inequívocamente ideologías y conductas por parte de algunos de los colaboradores más asiduos o significativos de la revista.

Pero ninguna unilateralidad, ningún partidismo de vía estrecha en tales declaraciones: simplemente el reflejo de actitudes morales, antes que políticas, y una equitativa abominación de todas las fuerzas coactivas, anti-intelectuales, vengan de donde vinieren. Porque "el artista es el testigo de la libertad", como escribía Albert Camus, algún tiempo después, en estas mismas páginas. "Los verdaderos artistas —agregaba— no son buenos vencedores políticos, pues son incapaces de aceptar con ligereza la muerte del adversario. Están del lado de la vida, no de la muerte. Son testigos de la carne, no de la ley. Por vocación están condenados a comprender hasta al enemigo". A su juicio, para los artistas "más vale equivocarse sin asesinar a nadie que tener razón en medio del silencio y de los cadáveres. Tratarán pues de demostrar que si las revoluciones pueden triunfar por la violencia, sólo pueden mantenerse por el diálogo". El diálogo..., es

decir, la aceptación del antagonista; es decir —con una palabra tan maltrecha como se guste, pero cuya esencia es indestructible—, el liberalismo... Porque lo demás es barbarie y marcha atrás. Y porque la nueva afirmación de tal espíritu debe ser hecha con una energía remozada, sin menoscabo de convicciones fundamentales. ¿Qué otro sentido último cabe otorgar, por ejemplo, al estudio consagrado en estas mismas páginas por Victoria Ocampo al "caso de Drieu la Rochelle", ejemplo dramático del intelectual que paga en carne propia el rescate de su desorientación?

Mas llega la hora de poner fin a este ligero recuento, a esta incompleta retrospección panorámica. Cada lector, en definitiva, podrá hacer su balance de acuerdo con sus preferencias —aunque yo, más que a las propias, en todo caso, haya atendido al valor intrínseco, al significado trascendente de los textos publicados y al interés que siguen manteniendo. Y estos valores son incuestionables. Ciertos problemas que nos agitaron a lo largo de estos veinte años, en las páginas de SUR aparecen registrados y discutidos. Ciertas primicias de algunas obras y figuras que luego alcanzaron notoriedad e influjo, aquí tuvieron su primer hervor en lengua castellana. SUR, viene a constituir así una suerte de archivo viviente. Y, por mi parte, en este punto —sin mengua de otras reservas— confieso que en trance de buscar algún texto significativo o de vivificar alguna referencia, suelo acudir a las páginas de SUR con más frecuencia que a otras entre las colecciones de revistas que me es dable manejar.

Del mismo modo que SUR, aun conservando una línea coherente, apuntó consecutivamente distintas preferencias (en un principio hacia lo artístico, luego hacia lo imaginativo, etc., si bien esta indicación de avatares constituiría por sí sola pretexto para otro enfoque crítico), también en el futuro puede experimentar aún mutaciones y enriquecimientos. En su misma naturaleza está el no cerrarse a ninguna aportación que ensanche sus perspectivas y haga más varia su zona temática. Ocasión para ello son sus aniversarios, cuando no las espontáneas crisis de objeciones y el replanteo de sus fundamentos, al reclamo de las nuevas exigencias internas y de las dificultades externas. No importa que estas últimas, en los tiempos más recientes, se hayan hecho tan graves y azorosas. Bastará para vencerlas con que SUR reencuentre el ímpetu inicial y aquellas asistencias intelectuales y de toda índole que tanto los veteranos como

los recién llegados están obligados a no escatimar. Porque para continuar —vine ya a decir en la primera evocación— lo mejor es empezar, lo mejor es simular partir de nuevo, no ya superando los reproches, sino dándoles la batida con el mayor rigor autocrítico.

GUILLERMO DE TORRE

Después de 30 años

Después
de 30 años

SUR
1931-1961

En 1951, festejamos los veinte años de SUR —así se le llamó— con un número voluminoso *(especial)* y muchas fotografías de colaboradores. Este año, para festejar sus treinta años, seremos más modestos, en cuanto a la cantidad, y suprimiremos la iconografía. Tres flechas en la tapa, único lujo que nos permitiremos, señalan cada una diez años de labor.

Dije que en el primer número sólo se encontraron tres erratas. Una de ellas era la siguiente, en la *Carta* de Drieu la Rochelle: "Hoy un hombre tiene *dos* patrias" en vez de "Hoy un hombre tiene *tres* patrias". Las tres patrias eran la suya, aquella en que se nace; su continente; el planeta.

Esto es más cierto en 1961 que en 1931. Y sin embargo... ¡qué recrudecimiento de discordia mundial!

En 1931 observaba ya Drieu: "Un inmenso trabajo de traducción, que apenas se inicia, muele todos los idiomas unos con otros. Un idioma planetario se forma, joven, inhábil y feo. Adiós a los bellos idiomas viejos, de fuertes raíces locales. Siento deseos de inglés, de alemán, de ruso, de español".

El inmenso trabajo de traducción ha crecido fabulosamente en todas partes, y la UNESCO a través de su colección de obras representativas, en su "Conocimiento del Oriente" (con sus series china, india, japonesa) está enriqueciendo al lector occidental en forma que nunca se conoció antes en la historia de las letras. Al lado de este enriquecimiento está, cómo no verlo, el empobrecimiento que acarrean los odios sabiamente cultivados con nuevos instrumentos de propaganda.

Al releer la Carta de Drieu (he releído el número del verano de 1931, íntegro, con "un certain sourire" algo melancólico) encuentro esta definición: "Una revista es un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos". Así éramos.

"Una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una *revista* en el sentido literario de la palabra... donde la gente no se vuelve a encontrar por amarse y amar juntos alguna cosa, sino simplemente para escribir, *único parecido superficial que entre ellos persiste*."

No sé hasta qué punto tiene razón Drieu. Sólo en parte, creo. La etapa de una revista en que se juntan seres jóvenes para decir juntos lo que piensan juntos pasa fatalmente, al cabo de algunos años. Pero, como en los matrimonios, o en los grandes amores, en las revistas que por un motivo u otro perduran, se crean lazos de una índole nueva, que ya no dependen del ser jóvenes (con todo lo que trae aparejada la juventud) o del estar completamente de acuerdo en los gustos o las ideas. Eso de "escribir" es algo de por sí tan importante, en quienes viven en el mundo mágico de lo escrito, que bastaría, o debería bastar, para unir a los que han "agree to differ" en otros terrenos.

"Al cabo de diez años —nos aconsejaba Drieu—, romped vuestras máquinas, quemad vuestros archivos, y cumplid cada uno por su lado el trabajo empezado en común."

A nosotros no nos han dado tiempo para romper nuestras máquinas. Nos las han robado hace tres meses. No sé si este robo ha de tomarse como una advertencia del destino. El hecho es que hasta la fecha no hemos tomado ninguna medida al respecto (ni la policía tampoco). Seguimos... aunque con menos máquinas.

En este año 1960, en que les estoy escribiendo a los lectores de SUR en una máquina que felizmente no llevé a la oficina, hemos tenido la buena fortuna de recibir una noticia que nos llena de alegría: el premio Nobel acordado a un poeta, poeta que lo es por esencia. Ese poeta estuvo en la Argentina este otoño, y se interesó por nuestra tierra y las cosas de nuestra tierra como contados extranjeros suelen interesarse. Su sueño de infancia era conocer nuestra Patagonia, nuestra Tierra del Fuego. Y allí fue. Allí fue y sobrevoló nuestro Mar, "la Mar en nosotros tejida

hasta sus zarzales de abismo, la Mar en nosotros tejiendo sus grandes horas de luz y sus grandes pistas de tinieblas".

Sobrevoló el Mar "más alto que nuestro rostro, a la altura de nuestra alma".

A este poeta de minorías, por su saber enciclopédico y su vocabulario que requiere paciencia en el lector (éste, en general, parece reservarla para los criptogramas), sólo le interesa lo humano y nunca vi persona menos amiga de lo abstracto.

Bien está que el premio Nobel haya recaído, hoy, sobre un autor que es pura calidad, sin concesiones de ninguna especie a todo lo ajeno a la poesía.

De otro poeta, muy distinto, tanto por su origen como por su forma de expresión, se festejará en 1961 el centenario. Nacido y muerto en Calcuta, se enamoró también de algo nuestro: el Río de la Plata. En San Isidro escribió un libro de poemas que no ha sido aún traducido. Cuando vino a la Argentina y fue mi huésped, SUR no existía.

En estos dos hombres tan distintos pienso en este final de un año, comienzo de otro: en tantas bocas estarán sus nombres. En tantos diarios y revistas. *Eso* no fueron para nosotros. Fueron como el árbol, el mar, el cielo que nos acompañan. Eran nuestro paisaje.

Si SUR ha nacido y perdurado, es porque cosas como éstas eran el centro de mi vida.

Esta ha sido la razón por la cual SUR ha vivido y sobrevivido, no cabe duda. Pero no está demás aclarar que SUR ha representado mis manías literarias, mis gustos o disgustos, mis preferencias, mis repugnancias, mis limitaciones, mis entusiasmos sólo en ciertas épocas, en ciertos números. He dado cabida, y muchísima, a manías, gustos, disgustos, preferencias, repugnancias, limitaciones y entusiasmos que no eran los míos. A menudo SUR ha seguido un curso que no era precisamente el mío mientras yo estaba pensando en otra cosa y ocupándome de otras cosas. Esto no ocurría al comienzo. Recuerdo aquel primer número en que traté de reunir todo lo que juzgaba digno de interés, y mi pesar de que no apareciera nada de Ortega. Ortega que siempre estaba —me lo escribía— *preparando* un artículo para SUR, porque consideraba que no debía mandar a SUR sino algo ade-

cuado. Esta "cautela" tuvo por resultado que Ortega sólo publicara en la revista un artículo sobre el escándalo de las ediciones clandestinas, que nos valió, a él y a mí, los insultos de Pablo Neruda.

En los comienzos de SUR, recuerdo mi fastidio cuando Alfred Métraux me dijo, un día, en mi casa de Rufino de Elizalde, tan criticada por su aparente modernidad que hasta quisieron prohibir su edificación: iba a estropear la belleza (?) del barrio (casa que gustaba a Le Corbusier): "SUR es planta de invernáculo. No podrá vivir sin la temperatura del país. SUR no refleja sino a una minoría culta. Una minoría *de minorías*." Métraux no tenía gran aprecio por la "cultura" del país, ni por eso que con frecuencia se suele llamar, y que él repetía agregándole unas comillas mayúsculas, "inquietudes". Hasta que él me lo hizo notar, yo no había observado esa característica argentina: hablar de "inquietudes", significando con la palabra cierto tipo de curiosidades intelectuales, de deseos de entrar en el mundo de las letras o de las artes. Con un tonito burlón, Métraux comentaba esto de las "inquietudes". Y confieso que no dejaba de irritarme, como si oyese a alguien de mi familia (y yo lo consideraba a Métraux como de nuestra familia espiritual, la única que cuenta de veras, al fin y al cabo) criticar a un pariente pobre. También me irritaba lo del invernáculo. No creía que SUR fuera planta que necesitara un clima artificial para florecer.

Hoy día creo que Métraux tenía buena parte de razón. Buena parte, aunque no toda.

Una revista literaria argentina no puede vivir a la altura de una revista literaria europea, de primera calidad, desde luego. Y cuando vive a esa altura es porque está sirviendo de puente entre dos, tres, cuatro o cinco literaturas. Por transfusiones. Esta no es una operación con riesgo de muerte, ni una misión que traicione los intereses de la cultura argentina. Me iré al otro mundo (donde espero verme libre, por lo menos, de estas discusiones zafias e interpretaciones aviesas de un nacionalismo mal entendido y peor practicado) repitiéndolo. Y me iré harta de tener que repetirlo.

Métraux tenía buena parte de razón. Pero no toda.

Si la hubiese tenido, SUR no hubiera llegado a los treinta años. No se puede vivir treinta años en un pulmotor.

Para medir los alcances de una revista como SUR, conviene siempre tener un punto de comparación. Y ya en el número especial publicado en 1951 recurrí a *Partisan Review*. Hoy vuelvo a hacerlo.

En sus veinte años de existencia, escribía Leslie A. Fiedler hace cuatro años, *Partisan Review* no ha podido pasar de los diez mil suscriptores. Probablemente, agrega, el número es considerablemente inferior, hoy día. En realidad, unos cinco mil. Esto con una población de 182.000.000.

Nosotros somos 20.000.000 de argentinos y SUR tira cinco mil ejemplares. Hombre, no está tan mal.

La fama de SUR en nuestro país y en Sudamérica es bastante parecida a la de *Partisan Review* en EE.UU. Se le reprochan cosas semejantes. Goza de las mismas enemistades aunque no de la misma ayuda monetaria. Recibe los mismos insultos. Por lo pronto, pese a que sus colaboraciones no siempre merezcan esta descalificación (y nos lamentamos de que así sea), SUR es una revista "high-brow", francamente "high-brow". Como *Partisan*, sufre las consecuencias que acarrea este tipo de aristocracia en un mundo devoto de la vulgaridad. Cito a Fielder hablando de *Partisan:* "Ha llegado a ser despreciada sin ser entendida, y a ser aceptada por razones *culturally fashionable* con una ignorancia paralela."

A SUR se le acusa de estar a la izquierda; se le acusa de estar a la derecha. Ha deseado independizarse de la política, no por temor de "comprometerse" sino por tristeza de no poder hacerlo a fondo con ningún partido.

Un hijo de Alvarez del Vayo repetía cuando era niño (cosa que nos hacia reir): "Con la política no se juega." ¡Pobrecito! Suponemos que habrá cambiado de parecer.

Con el arte sí que no se juega, aunque se le considere como un juego del hombre: es bueno o malo. *Es* o *no es*. Esto se sabe en SUR.

Se sabe que Pablo Neruda, cuando no se dedica a la propaganda comunista, es un gran poeta. Se sabe que St. John Perse, en otra extremidad del campo de las letras, lo es (se sabía ya cuando casi nadie leía sus poemas). Se supo que Camus era *Camus*, apenas publicado *Caligula*, etc., etc. ...

Se sabe que el eccritor no escribe para el proletariado, ni para la oligarquía, ni para la burguesía. Si el proletariado, la oligarquía y la burguesía lo leen, o se esfuerzan por leerlo, tanto mejor. El escritor escribe. El pintor pinta. Y todo depende de que lo haga bien o mal. Una aristrocracia (no la de la sangre o del dinero) lo comprenderá. Estas verdades de Perogrullo puede que no haga falta decirlas en *Partisan Review*. En SUR, sí.

Resulta gracioso encontrar en el artículo de Fiedler sobre *Partisan* estas observaciones: "El lector de *P. R.* (*Partisan Review*) ...siempe se sintió mucho más cerca de París que de —pongamos— Missoula o Montana; y a pesar de que hay un absurdo en ello, también hay algo valioso."

Esta parece ser la suerte común de la revistas americanas (norte o sur).

La situación desventajosa en que se encuentra el artista a medida que avanza la cultura, aún inculta, de las masas es pública y notoria. Tanto en la Unión Soviética como en los EE.UU. —pongo adrede como ejemplo dos grandes países que guerrean— hay que satisfacer a esa masa. Y ya sabemos que las masas se resisten a todo lo nuevo (Bizet, Wagner en su día).

O el escritor escribe en EE.UU. para las masas o no se gana el sustento (salvo raras excepciones). En U.R.S.S. o está de acuerdo con el *mot d'ordre* o no se publica.

En otros detalles, *Partisan* ha corrido la misma suerte que SUR. Leemos: "Un estudio detallado de los altos y bajos económicos de *Partisan Review* podría constituir todo un artículo. Sus cambios de trimestral a mensual o a bimensual, y su vuelta a trimestral; las fuentes y monto de sus avisos; el aumento inexorable de su precio, etcétera, son símbolos de su agitada carrera, así como la necesidad de sus *chief editors* de encontrar un trabajo extra que compense [la modestia de los sueldos]." Esto en la América del dólar.

Otro párrafo que satisfará a más de un sureño descontento es el siguiente: "Me ha espantado su genuflexión ante grandes nombres, y divertido su ocasional —y compensatoria— indulgencia con tal y cual; me ha exasperado su adulación a Silone; y alguna vez me he sorprendido jurando entre dientes que si volvía a encontrarme con los nombres de Kalka o Jean-Paul

Sartre en la revista quemaría todos los malditos ejemplares que se apilaban."

Silone, Kafka y Sartre llevan en SUR otros nombres. Creo que eso es todo.

Dice también Fiedler que cuando los de *Partisan Review* no tienen con quien tomárselas, se pelean los unos con los otros. "They kick each other". También eso conocemos. Los *high-brow* del norte se parecen tanto a los *high-brow* del sur como según el señor Larocque Tinker se parecen los gauchos a los *cow-boys*.

Tanto en *Partisan* como en SUR "el choque entre *high-brow* y *low-brow*" ha tomado el lugar y la virulencia del choque de clases.

José Bianco en la revista, H. A. Murena en la editorial están, hoy, desempeñando un papel importante. Son personalidades muy distintas y muy acentuadas. No siempre estoy de acuerdo con ellos, ni ellos conmigo, pero creo que hemos llegado a respetar mutuamente nuestras diferencias.

No sólo de *parecidos* viven los acuerdos y las alianzas.

Y, como dice Fiedler de *Partisan*, reducida a cenizas por sus enemigos, llorada prematuramente por sus amigos, contribuyendo al estado de desesperación de su directora y sus dos colaboradores principales, SUR, como *Partisan*, sobrevive.

Sobrevivimos a la manera americana, que no es la europea. Y no nos avergonzamos de esa manera, que incluye el servir de puente entre continentes. La apertura del argentino a la cultura europea (su legítima herencia) ha sido una de sus más preciosas y singulares cualidades. Quieran los dioses que no se la aniquilen.

BIBLIOTECA

Después de 40 años

Después
de 40 años

Diseño: Ediciones

SUR
1931-1971

And I pray that I may forget
These matters that with myself I too
much discuss

Too much explain

T. S. ELIOT

En el último número de *The Criterion*, T. S. Eliot, su director, dedica unas páginas a los lectores. Les explica que durante dos años ha estado pesando la decisión que por fin ha tomado. "Dieciséis años es mucho tiempo para que quede un hombre a la cabeza de una revista. A menudo he pensado que era excesivo". *The Criterion* duró dieciséis años, por consiguiente. SUR va a cumplir cuarenta en enero de 1971. Cierto es que los países donde aparecieron ambas publicaciones son distintos. Nosotros éramos (somos) aún pioneros, en esa y otras materias. El hecho exige que estemos siempre en la brecha.

The Criterion, una gran revista literaria inglesa, no le pertenecía a su director. Estaba subvencionada por la vizcondesa Rothmere. Es otra diferencia. SUR me ha pertenecido y pertenece, materialmente. En lo espiritual, ha sido compartida por un grupo de escritores. Al comienzo, se hizo la revista con Mallea (fue, con Waldo Frank, quien me urgió a emprender la aventura) y con Guillermo de Torre. Luego, han ocupado el cargo de jefe de redacción principalmente José Bianco (cuya capacidad para este cargo he elogiado cada vez que se me ha presentado la ocasión) con interregnos (cuando viajó a Europa) de Borges, Lida (full time proffessor en Harvard, pues a esa Universidad fue a parar desde el desbande de hombres de talento, que se llevó también a Amado Alonso), Sábato, María Luisa Bastos y,

actualmente, Enrique Pezzoni (profesor en la Universidad de Buenos Aires y en algunas de U.S.A.).

Durante los primeros años, no había sumario que no fuera examinado, encargado por mí, de acuerdo con mis preferencias. Más tarde dejé mucha más libertad (a veces casi toda) en manos de amigos colaboradores en quienes confiaba. En 1929, habían clamado por lanzar una revista: ahí la tenían, en marcha. Estaban al tanto de lo que yo pretendía que fuera, en líneas generales. Creo que nunca se apartó de esa línea, salvo en algún detalle sin mayor importancia para el conjunto. Las fallas fueron casi siempre de orden monetario y acarreadas por falta de liquidez, como se dice ahora.

Con el correr del tiempo, cosa ni soñada en los comienzos, las divisiones políticas se agudizaron de manera alarmante. SUR llegó a sufrir el descuartizamiento de Ravaillac, sin merecerlo. Tal vez algunos se figuren que lo mereció. Escritores de quienes habíamos publicado las primeras obras, de díficil colocación por ser ellos novatos, olvidaron esa insignificancia y nos trataron sin miramientos. Amigos muy queridos (y que lo fueron hasta el final de su vida) pidieron, por razones extraliterarias, que borráramos su nombre del Comité de Colaboración. El primero fue Drieu la Rochelle, el segundo Ortega y Gasset. Años después hizo lo mismo Sábato, que luego pidió que lo reintegráramos.

Lo fundamental, en una revista literaria, tal como fue concebida la nuestra, es mantener y defender el standard literario. En arte no cabe la igualdad ni la caridad. Premiar una obra mediocre porque su autor vive en circunstancias difíciles es inconcebible. La obra está bien o mal escrita, bien o mal pensada (aunque no coincidan los gustos y el pensamiento del autor con los nuestros. Ejemplo, en lo que me concierne: Jean Genet). No hay más pasaporte que el talento. Claro que hay grados en el talento y que mal puede uno sentarse a esperar que se presente un Shakespeare inédito todas las tardes. Pero a la exigencia de calidad a que yo me refiero se resiste cada vez más el mundo moderno. Es *impopular*, y con eso queda todo dicho.

Las gentes se inclinan ante un Pelé, después de unas cuantas patadas certeras. No ha ocurrido otro tanto con un Borges. Soy testigo. Ni con un Caillois. Temo que cada día se agrave el mal.

Sería interesante y útil dedicar estudios a estos fenómenos y llegar a un diagnóstico que pudiera salvar lo que aún es salvable.

La música actual, con mayúscula, se separa cada vez más de lo popular, de ese torrente de canciones y cantantes que provocan delirio en los tumultuosos televidentes y radioescuchas. El ejemplo es aplicable a otras formas de arte. Al mismo tiempo, hecho insólito, y en flagrante contradicción con lo que antecede, el vulgo compra las obras de Cortázar (tan luego de Cortázar) y se pasea con sus libros en Torino, o en subte, o en colectivo. Sin embargo, Cortázar es netamente un autor para minorías, no para lectores a quienes ha de aburrir fabulosamente (perdón, querido amigo Cortázar) porque no están preparados para digerirlo y saborearlo. El autor de *Rayuela* es un escritor para escritores, casi casi. Su técnica y sus finezas no han de ser detectadas por el vulgo (el del Torino, o del subte, o del colectivo, tanto da). Y que nadie se me ofenda. Frente a la máquina (sin ir más lejos la de mi auto, que manejo) yo soy el vulgo, y requetevulgo. La perfecta arquitectura que les permite funcionar sin fallas a esos motores queda fuera de mis entendederas, aunque sepa repetir como un loro: diferencial, engranaje, carburador, cilindros, y tutti cuanti.

Tal vez exista un factor que no deba echarse en saco roto: el esnobismo. Suele tener ramificaciones imprevistas y se lo explota. Para mí juega en el caso Cortázar, como en algún otro. Ahora bien: ¿por qué ha de despertar esa reacción tal o cual escritor? ¿Son los resultados de una propaganda masiva? ¿El intenso machacar le proporciona así al autor una carta de ciudadanía entre distintas clases sociales que aceptan con pareja docilidad un idioma que no llegan a entender de veras, o a fondo? Este tipo de reflejo condicionado se prestaría a la investigación de un estudioso.

Examinemos otro aspecto del acontecer del momento (agigantado por los nuevos medios de difusión). Todas las cosas tienen su valor específico y están perfectamente bien en el sector que les corresponde.

Ni el vals de antaño, ni el jazz, ni el tango se sitúan en el mismo piso que las composiciones de Bach, Debussy, Strawinsky, Falla (estos dos últimos han utilizado y sublimado con genial destreza temas populares). Lo menciono por haber oído a órga-

nos de propaganda ciertas declaraciones. No parecen estar al tanto de la desigualdad de esos valores y los trastrocan. Estimo que nuestro tango (y nuestro fútbol), aunque cuente con una aplastante mayoría de adictos ("las urnas" le darían preeminencia absoluta) carecen de credenciales para representar al país a nivel de algunos de nuestros escritores, artistas o científicos. Sostener esta verdad de Perogrullo, hoy, es impolítico e impopular. Se cultiva en "el pueblo" la ignorancia de que grandes escritores han nacido tanto en hogares humildes como en cunas encumbradas. Que tanto el vizconde de Chateaubriand (aristócrata) como D. H. Lawrence (hijo de un minero) ocupan, por su talento, el mismo rango en el mundo literario y que este mundo hace ya tiempo que se ha emancipado de los prejuicios de clase, raza y situación económica (a pesar de las rivalidades).

Supongo que no se señalan adrede estas concordancias. En nuestra época se prefiere acentuar hostilidades, incitar el desconocimiento de un hecho que no se basa en falsas jerarquías sino en las verdaderas (pues las hay). Educar al soberano sería enseñarle (también) que los escritores, cualquiera sea el peldaño de la escala social a que pertenezcan, son suyos e importantes, por lo menos, como los que tocan el bandoneón o patean la pelota, y que se les debe respeto. Esta enseñanza es tan necesaria, para todos, como la de la epopeya de los grandes militares.

Una suerte de ostracismo pesa, en este momento de drama político-histórico inexplicable aparentemente, sobre ciertas formas de la cultura. Las más altas. En su despedida a *The Criterion* hace años, T. S. Eliot planteaba ya este problema. Presentí, al leerla, cuando aún no se había hecho carne en mí como ahora, que me tocaría pronunciar palabras semejantes, a corto o largo plazo: "...quizá por mucho tiempo la continuidad de la cultura tendrá que ser mantenida por un pequeño número de personas... y no necesariamente por personas provistas de *wordly advantages*... En cuanto a mí, ya no siento el entusiasmo indispensable para hacer de una revista literaria lo que ha de ser. Con esto no quiero sugerir que me desinterese de la suerte de la literatura actual... Por el contrario, siento que es tanto más esencial que los autores preocupados por esa pequeña parte de la literatura realmente creativa —y muy rara vez inmediatamente popular— se empeñen en aplicarse asiduamente a su tarea, sin pactos y sin sacrificios del standard literario, cualquiera sea el pretexto

invocado". Me adhiero a esta declaración de un poeta siempre presente en mi pensamiento.

SUR me ha traído amistades y enemistades. Era lo normal. Me ha permitido apreciar hasta dónde llega la generosidad de algunos seres de excepción. Tengo mucho que agradecerles a voluntarias que, cada cual en su sector, han regalado horas y horas de atención y trabajo a quehaceres de urgente necesidad en toda empresa como SUR. Me refiero a Fryda Schultz de Mantovani, que colaboró en SUR como escritora y gerente ad honorem, ayudada en esta última tarea por Matilde Díaz Vélez y María Renée Cura, igualmente ad honorem. En cuanto a nuestro jefe de redacción, Enrique Pezzoni, no puedo callar que nunca he topado con semejante mezcla de buen humor, olvido espontáneo de sus intereses, inteligencia y cultura auténticas.

No les guardo rencor a los que me han atacado. Mi puesto se prestaba al *jeu de massacre*. Y a eso han jugado conmigo, en ciertas oportunidades.

Puntualicemos: estas declaraciones no son un despliegue de nobleza para lucir vanidosas magnanimidades. Se trata de una operación de limpieza. Algo de orden doméstico. En toda mujer se oculta una ama de casa que ejerce su vocación de fregona en los más variados menesteres. Le gusta el aseo y la sensación de que todo ha quedado en su lugar. Si no, se siente intranquila. Barramos pues el piso, enjuaguemos los platos, colguemos las cacerolas, apaguemos las luces (cuestan caro), abramos la ventana para ventilar. Es lo menos que se nos puede permitir después de cuarenta años.

"La difusión de la cultura en un pueblo torna poco a poco imposible el sistema de castas", dijo en 1931 un pensador. Ese mismo año, y con idéntica idea, entre otras, se fundó la revista SUR. Pero la difusión de la cultura no parece ser el camino elegido por la mayoría de la turbulenta juventud contemporánea. SUR no conoce otro. Lo seguirá, con los medios de que disponga, y mientras disponga de ellos, hasta el fin. "No hay que vacilar en hacer lo que aleja de nosotros a la mitad de nuestros partidarios y triplica el amor del resto", dijo este mismo hombre.

Octubre 1970 - San Isidro *VICTORIA OCAMPO*

BIBLIOTECA

50 años
1931-1981

BIBLIOTECA

VIGENCIA PERMANENTE

SUR nació en esta tierra como un desafío a su futuro: su punto de apoyo fue una mujer que no vacilaba o que, si lo hacía, tuvo siempre sobrado coraje como para continuar la marcha. Hoy, desde la perspectiva que ofrecen cincuenta años podemos rastrear los pasos de esta revista por la historia literaria argentina y, de este modo, estaremos rastreando también buena parte del proceso cultural de nuestra América. En este rastreo hemos de encontrar las marcas de las que eran, o luego serían, las grandes figuras del panorama artístico, sobre todo literario latinoamericano. Esas marcas nos muestran cómo la tierra, el hombre y la palabra de América se fundían en un solo bloque que era puente de ida y vuelta como señaló Victoria Ocampo, o "la mano que da y recibe y también la mano fraternal que Argentina extiende amistosamente al mundo", como escribía Amado Alonso[1].

Victoria Ocampo desconocía los pequeños horizontes, nació adelantada a su tiempo que, a veces, intentaba circunscribirla a lo menudo; soñó a lo grande y pensó —y realizó— una revista sin ataduras de ninguna especie, una revista nacional que abarcara el mundo, con todo lo que este hecho implica. Su vida y SUR tuvieron muchos elementos en común, el más importante, la falta de fronteras: Villa Ocampo fue una isla, la tierra del escritor libre, la tierra del artista, del hombre libres. Allí Gabriela, Caillois, Waldo Frank, Drieu La Rochelle, Tagore, dialogaron con ella; era el diálogo de nuestra tierra con el mundo y era el diálogo del hombre con el hombre, desnudo en su dignidad de pensar libremente y de disentir con su hermano, con altura. Y esto también fue SUR, un diálogo entre la cultura argentina, entre

[1] SUR. Nº 8, 1933, p. 150.

la cultura latinoamericana con el resto del planeta. Esta posición, que informa una conducta a lo largo de cinco décadas, se resume en las palabras que espontáneamente escribe Waldo Frank con motivo del quinto aniversario (marzo de 1936): "En SUR, tanto en el dominio del arte como en el del pensamiento, están representados todos los valores importantes modernos de tres continentes. Y sin embargo SUR no es meramente una cosa heterogénea. Tiene personalidad y esa personalidad es argentina".

Esta revista que es universal desde sus orígenes, difunde en tres continentes los nombres y las obras de nuestros escritores. Al de Jorge Luis Borges, colaborador desde un comienzo, sumemos los de Francisco Luis Bernárdez, Conrado Nalé Roxlo, entre otros. Pero mejor es transcribir una significativa notícula de aquellós primeros años: "SUR se propone crear, en fecha próxima, diversas ramas que extenderán considerablemente su editorial. Iniciará, así, una colección de novelas argentinas, una colección de ensayos argentinos y una serie de volúmenes de poesía argentina. Paralelamente desarrollará la publicación de obras extranjeras que revistan para nuestro público un interés particular.

En los ocho primeros números de SUR han colaborado los siguientes escritores argentinos..."[2] (Nombra veinte).

Esta revista nace en la década del 30, justamente cuando empezaban a hacerse sentir vientos nuevos en el panorama literario americano; afortunada coincidencia que pone de manifiesto la intuición, el olfato (que no sólo era literal sino también metafórico) de su fundadora y que le permitieron percibir aquello que vibraba en el aire y adelantarse, una vez más, al tiempo en que le tocó vivir. América literaria estaba siendo "redescubierta" por Europa y por el resto del mundo. Pensemos en los autores prominentes de la década del 30 que fueron publicados y/o elogiados por la crítica extranjera: Ricardo Güiraldes, Horacio Quiroga, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Mariano Azuela, Luis

[2] Enumeramos según el orden de aparición de sus trabajos: V. Ocampo, J. L. Borges, R. Güiraldes, Alberto Prebisch, Francisco Romero, Enrique Bullrich, Eduardo Mallea, Carlos Alberto Erro, Roberto García Pinto, Carlos Astrada, Raimundo Lida, Herminia Hallam-Hipwell, Elías Castelnuovo, Francisco Luis Bernárdez, Antonio Vallejo, Leopoldo Marechal, Julio Irazusta, Ernesto Palacio, Homero M. Guglielmini y José Luis Romero. (N° 8, setiembre de 1933, pp. 157-158.)

María Guzmán. *Los de abajo* fue traducido al inglés por Enrique Munguía con el título *The Under Dogs* y publicado en N. York en 1929. Anita Brenner tradujo *Mala Yerba* con el título de *Marcela* (N. York, 1932), *El águila y la serpiente* (1928) de Luis María Guzmán, es traducido al inglés por Harriet de Onís (N. York, 1930). Earle K. James traduce al inglés *La vorágine*, con el título *The Vortex* (N. York, 1935)[3]. Curiosamente, todos estos escritores estuvieron también vinculados a SUR, ya porque publicaron en sus páginas, ya porque sus páginas se ocuparon de ellos por la vía de la crítica o del comentario.

Otro tanto ocurre con la poesía: antes de la década del 20 se produce en Europa otra[4] "invasión" literaria innovadora: Vicente Huidobro llega a París en 1916 y se incorpora al grupo de Apollinaire. En 1918 va a Madrid donde su Creacionismo ("Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! Hacedla florecer en el poema") revoluciona la poesía del 98. Se pone a la vanguardia de la literatura europea, vanguardia que se difunde en Hispanoamérica con su retorno (junto al de Borges). "Gracias a Huidobro, el nuevo estilo francés se hace verbo americano" va a escribir después Enrique Anderson Imbert. Estamos en 1926. De este movimiento de renovación han de surgir grandes libros, *Altazor* (Huidobro), *Trilce* y *Poemas humanos* (Vallejo), *Residencia en la tierra* (Neruda) y el primer poemario de Borges. En las páginas de SUR, casi desde un comienzo, aparecen versos de Huidobro codeándose con nombres como el de André Breton, por ejemplo. Recordemos su "Tríptico a S. Mallarmé" que aparece en el número 18. Pero mucho antes, en el número 3[5] se publica un "Diagnóstico de la nueva poesía chilena", firmado por Ricardo Latcham, que incluye las figuras de Huidobro y Neruda, junto a otros.

Revisar los números de SUR desde su nacimiento puede permitirnos reconstruir la forma como se fue gestando el cambio, cambio que tiene motivaciones que trascienden el ámbito lite-

[3] Cf. P. Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América hispánica.* México, 1954, pp. 272 y ss.

[4] La primera es la que protagoniza Darío, y decir Darío equivale a modernismo, esto es, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, J. A. Silva, Lugones (aunque más joven) y, en especial, José Martí, el gran maestro.

[5] 1931, pp. 138 y ss.

rario y van hacia la raíz del pensamiento, hacia la esencia de la cultura americana. En esas páginas está la América total y multiforme, y este conjunto de autonomías conjugadas nos recuerda unas palabras de Martí: "Todo lo que divide a los hombres, todo lo que especifica, aparta y acorrala, es un pecado contra la humanidad". Y con estas palabras está definido el espíritu universalista de Victoria Ocampo.

En aquellos años SUR era muy joven y tenía el empuje y la audacia que confiere la juventud y que resultan imprescindibles para crecer. Por eso Pedro Henríquez Ureña puede afirmar, a propósito de un libro de Aníbal Sánchez Reulet: "¿De dónde, entonces, la actitud humilde que nos hace presentarnos encogidos ante Europa, mendigando su atención?" Pero tras de esa arrogancia había una toma de conciencia que no sólo era profunda y auténtica sino que tenía mucho que ver con las banderas que Victoria Ocampo había levantado desde su revista: "De esta angustia solitaria sólo saldremos mediante el esfuerzo total que levante a estos pueblos a la altura de sus esperanzas y de sus promesas"[6].

Es que SUR, desde sus orígenes, es bandera y es tribuna de americanismo, no excluyente sino inscripto dentro del contexto de la cultura universal. Alfonso Reyes, ante el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual reunido de Buenos Aires, manifiesta: "Hoy por hoy existe ya una humanidad americana característica, existe un espíritu americano". Sus palabras son seguras y proféticas: "Si la economía de Europa ya necesita de nosotros, también acabará por necesitarnos la misma inteligencia de Europa... Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocednos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros"[7]. Y así fue. Se cumplió al pie de la letra la profecía; una de las pruebas es el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana, tan lejana de aquella novela de la tierra a la que antes hemos aludido pero que hunde en ella sus raíces: en las primeras se advierte la búsqueda y la expresión de lo significativamente

[6] Nº 24, setiembre, 1936, p. 127.

[7] Id., p. 15.

americano en la presencia de la naturaleza: la imagen geográfica superponiéndose al individuo. Ahora el centro de gravedad ha pasado, de la naturaleza, al hombre y sus conflictos. Por supuesto, muchas cosas han cambiado en América literaria: el escenario, con el florecimiento de las grandes ciudades; el conocimiento de la intimidad de la conciencia, con los aportes de la psicología profunda y su divulgación; la cultura, con la difusión de los grandes escritores, pensadores y artistas universales y de sus obras. Y aquí, nuevamente, hemos de señalar el rol de SUR, abridora de nuevos horizontes. Sabe que su misión es sembrar, por eso pone en práctica un método que siempre ha dado buenos resultados: no sólo publica la obra del autor extranjero de relieve —llámese Kafka, Aldous Huxley, T. S. Elliot o como se llame, lo importante es hacerlo conocer— sino que también incluye un ensayo crítico, una nota o un comentario sobre ese autor; citemos el caso de Ungaretti: a continuación de dos poemas suyos aparece una nota de Ernesto Palacio donde analiza la obra del poeta italiano; y así.

Para ser tribuna cultural, sobre todo literaria, es imprescindible una mentalidad abierta, una actitud inteligente que permitan la divergencia. En las páginas de SUR hubo lugar para muchos, aunque no coincidieran con las ideas de su directora: cosa dicha y repetida bastante en los últimos tiempos; pero lo más importante es que hubo grandeza y hubo altura en el juicio al divergente, al de la no coincidencia. Las palabras que pronunciara Ezequiel Martínez Estrada frente al cuerpo muerto de Horacio Quiroga y que se recogen en el número 29[8] están precedidas de la siguiente aclaración:

> "Un criterio diferente del arte de escribir y el carácter general de las preocupaciones que creemos imprescindibles para la nutrición de ese arte nos separaban del excelente cuentista que acaba de morir en un hospital de Buenos Aires. Como testimonio de respeto a su memoria, en un país donde sólo atreverse a tener ideas y expresarse en términos de belleza implica un heroísmo, transcribiremos hoy estas palabras".

Estos juicios reflejan una determinada actitud frente al quehacer

[8] Febrero 1937, pp. 108 y ss.

literario, la única que cabe a los seres libres, la única que puede favorecer el florecimiento cultural sin cortapisas.

Desde el punto de mira que ofrecen cincuenta años, aquella revista de los comienzos se nos impone como una potencia, como una bola de nieve llena de fermentos que arremete contra viento y marea porque tiene un gran destino que cumplir. Pero esta perspectiva nos impone, también, una reflexión: había que tener grandes energías espirituales —y también físicas— para llevar adelante semejante hazaña, porque siempre, y en todo lugar, las empresas culturales no dan réditos y, a veces, ni siquiera satisfacciones ya que éstas sólo llegan muy a la larga, cuando llegan.

Los bienes del espíritu son polivalentes y permeables; su permeabilidad es la que facilita su comunicación. Si tal hecho no existiera, sería imposible acceder desde la fría letra de imprenta al autor de carne y hueso que le dio origen. Si un autor nos impacta con su obra, será difícil que esquivemos interesarnos por su personalidad, que no nos preocupemos acerca de su vida y de las "circunstancias" que motivaron su producción. Victoria Ocampo fue impulsada, desde muy temprano, por una curiosidad y una pasión irrefrenables a establecer contacto directo con los grandes creadores de nuestro tiempo, sin excluir a sus más destacados compatriotas. A propósito de esto, vale la pena subrayar un par de hechos, portadores de su impronta espiritual y de su sello inconfundible: las palabras que a manera de despedida le dedica a Alfonso Reyes[9] después de su muerte y donde, con muy pocos trazos subraya sus rasgos sobresalientes: "Algo muy especial en Alfonso era su sonrisa, sonrisa como de la inteligencia... Mucho le debemos, mucho le agradecemos, mucho le queremos, mucho nos honra llamarle hermano". También Ricardo Güiraldes era el amigo del *coeur net*, el "más sensible, delicado, comprensible y noble de los hombres argentinos que he tenido la dicha de llamar hermano". Sin duda estas palabras de Victoria traducen ejemplarmente su personalidad esencial. Al fin de cuentas, todos los escritores y todos los lectores cabales, son tan solo expresiones de un mismo y único libro que el hombre jamás ha cesado de escribir desde el comienzo de los tiempos.

[9] *Testimonios*, VI serie, 1963, pp. 180 y ss.

Este segundo número del cincuentenario de SUR ha sido dedicado a esa América total que conformaron los sueños de Victoria Ocampo, de Alfonso Reyes, de Pedro Henríquez Ureña. No hemos intentado hacer en él un balance ni una síntesis; no nos ha movido un criterio antológico ni tampoco historiográfico: misión imposible, inabarcable en una revista. Simplemente hemos recogido algunos ensayos sobre literatura americana, que llegaran al fondo del problema por ellos encarado; al hacerlo pensábamos en una expresión de Waldo Frank: "Uno de los aciertos de SUR que agradezco particularmente, es el de publicar artículos extensos, salvando así la inevitable falla intelectual en que incurren casi todas las revistas en su afán de brevedad y 'variedad' y que sólo consiguen en detrimento de la sustancia"[10]. De esta manera hemos intentado poner de manifiesto la vigencia permanente del afán americanista que figuraba entre los objetivos prioritarios de Victoria Ocampo, al fundarla en 1931.

ALBA OMIL

[10] Nº 17, 1936, pp. 7 y ss.

HISPANOAMERICA, "NUEVA NARRATIVA" Y BARROCO

Introducción

Resulta hoy tarea relativamente fácil trazar un detallado itinerario de las que pueden denominarse "teorías de la literatura hispanoamericana", o "americanismo (más concretamente, hispanoamericanismo) literario". Itinerario que presupone tanto la existencia de un proceso histórico con elementos comunes o semejantes, en un sentido amplio, y, al mismo tiempo, una paralela traducción cultural, apoyada, sobre todo, en el eje, fundamental, de la lengua. (En otro nivel, cabe igualmente la posibilidad de tentar un esquema iberoamericano.)

El recuento comienza realmente en los siglos coloniales, aunque es evidente que, en consonancia con el radical cambio político cultural, las líneas se captan mejor, con mayor nitidez, a partir de la época de las Revoluciones de Independencia. Y allí están precisamente las famosas *Silvas americanas* para probarlo. Después, los testimonios abundan y llegan, con nutrido material, hasta nuestros días, apoyándose sobre todo en fundamentaciones raciales o temáticas (americanismo paisajista, indigenista, del mestizaje, hispanista, criollista). Aparte, ha ganado también aceptación la tesis del "americanismo expresivo" (o particularmente expresivo).

En fin, retrocediendo en algunos aspectos hasta el siglo XIX, cabe agregar, igualmente, la noción de las constantes estéticas. Vale decir, la defensa de tesis que ligan de manera especial las letras hispanoamericanas a determinados "estilos", pero ya con exclusión de un estricto marco histórico.

Así, notamos que se han defendido, con cierta asiduidad, dos posiciones: aquella que sostiene que la literatura hispano-

americana ha sido desde sus orígenes (o sigue siendo) romántica; y la que sostiene, con iguales peculiaridades, que ha sido barroca. (Muy raramente, se ha tentado la tesis del modernismo esencial.) En el primer caso, con mucho de adaptación, o coincidencia del "romanticismo innato" de España, idea que aparecía ya a fines del siglo XVIII en Europa, y que después fue trasplantada al Nuevo Mundo.

No es difícil acumular juicios vinculados a esta posición. Comenzando con el ardoroso, aunque imprescindible, Sarmiento. Y entran aquí otros nombres, más recientes, como los de Juan B. Terán, José Gabriel, André Siegfried, F. Cossio del Pomar, y hasta los de Ortega y Gasset y Victoria Ocampo*.

Claro que esta concepción ha sido sobrepasada -y mucho- en nuestro siglo, por la segunda. Es decir, la que vinculamos al Barroco, y que merece, por lo tanto, una noticia más detallada.

Barroquismo

Resulta perfectamente comprensible el hecho de que las identificaciones con el barroquismo correspondan al siglo XX, sin mayores precedentes en el pasado. Como es fácil probar, fue nuestro siglo el que, con el apoyo fundamental de Wölfflin, dio especial claridad a la época histórica que llamamos barroca, después de quitar al nombre, en buena medida, el lastre negativo que los siglos XVIII y XIX le adosaron.

Hecha esta elemental aclaración, conviene hacer otra. Se comete a menudo un error al considerar que sólo en los últimos años se han notado coincidencias con rasgos artísticos del siglo XVII, o que sólo ahora se habla de neobarroquismo. La verdad es que las huellas barrocas en las letras hispanoamericanas de este siglo, o la asociación entre esa literatura y lo barroco, son visibles desde hace muchos años, y que la crítica reparó en ello. Podríamos agregar que, en diversos aspectos, ha seguido un paralelismo con la rehabilitación del concepto.

El horizonte se aclara en la década del 20: el famoso centenario gongorino hizo mucho en esta dirección, aunque —como veremos— se noten después caracterizaciones diversas y hasta diversos momentos. Así, hay diferencias entre la posición en que englobamos a autores como Ventura García Calderón, José María Salaverría, Ricardo Sáenz Hayes, Guillermo Díaz Plaja, Alberto

Wagner de Reyna y Arturo Uslar Pietri, por un lado (sin pretender una homogeneidad total del grupo), y, por otro, a través de autores más recientes o que englobamos como representantes de la "nueva narrativa": Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, etc.

Las divergencias son apreciables, y no se reducen sólo al comentario corriente de unos y la "teoría" de otros. En lo fundamental, se trata de una diferencia honda, ya que mientras un sector hace hincapié en las limitaciones (y aquí también la noción de barroquismo recuerda enfoques negativos anteriores), el otro sector procura defender el concepto, limarlo de asperezas o incomprensión y, al mismo tiempo, utilizarlo como signo definidor de lo americano.

A esta altura, resulta conveniente dar algunos ejemplos. Veamos testimonios del primer grupo:

> "Nuestro regocijo íntimo consiste en alambicar la frase, nuestro enemigo común es la simplicidad..." (Ventura García Calderón)*.

El escritor español José María Salaverría, en un libro sobre el máximo poema gauchesco, veía al barroquismo como algo propio de la literatura iberoamericana, tanto de la rama culta como de la popular:

> "El americano es por naturaleza muy amigo de conceptos; siente una decidida vocación por la manera de decir de los culteranos y conceptistas del siglo XVII español, como que la mejor arquitectura colonial de América tiene un pronunciado sello barroco. Si los poetas letrados de América gustan del énfasis y de cierta frondosidad retórica, el pueblo busca a su modo un resultado semejante... Y a veces logra éxitos de una encantadora ingenuidad"*.

Con posterioridad (y —creo— con mayores fundamentos) el americano Alberto Wagner de Reyna postuló:

> "Iberoamérica es —tal como hoy se muestra a nuestros ojos— un anacronismo: un semicontinente que, en su esencia, no ha salido de lo barroco, pese a sus múltiples accidentes primitivos o ultramodernos...
>
> La formación cultural de Iberoamérica es, pues, barroca —a su modo— y el barroquismo ha sido su única etapa cul-

tural... El primer golpe de importancia contra lo barroco en Iberoamérica fue el positivismo...

Con esto llegamos al núcleo del barroquismo; la armonía entre el estar centrado en sí —en la correlación comunitaria— y el estar fundado en Dios..."*

En fin, otros juicios, con previsibles matices dentro de esta dirección:

"Nos viene de lejos este amor que le profesamos al barroquismo. Es la herencia de aquellos abuelos, más librescos que profundos, y más visionarios que prácticos..." (Ricardo Sáenz Hayes)*.

"El gusto hispanoamericano por las formas más elaboradas y difíciles, por las formas de expresión más cultas y artísticas, no sólo se manifiesta en su literatura y en su arte, sino que se refleja en la vida ordinaria y hasta en el arte popular. Barroca, ergotista y amiga de lo conceptual y de lo críptico es su poesía popular..." (Arturo Uslar Pietri)*.

Como vemos, si bien no se trata de una identidad total, hay cierta coincidencia amplia. En su mayor parte, repito, parece insistirse en rasgos negativos o no aconsejables... Otra comprobación a nuestro alcance es la de que algunos de estos juicios no revelan (o no tienen interés en hacerlo) los avances de una crítica reparadora, más reciente. Y, por el contrario, se acomodan a conceptos tradicionales, hoy bastante olvidados.

No es ésta, sabemos, la situación de autores que ligamos a la nueva narrativa: Carpentier, Lezama Lima, Cortázar, Carlos Fuentes..., para quienes lo barroco es en mucho, o en todo, el signo caracterizador de América (o, mejor, de Iberoamérica), al mismo tiempo que borran las tachas o reparos que durante muchos años se asociaron al nombre.

Por descontado, tampoco encontramos aquí una evidente unidad en los diversos juicios, así como tampoco las "teorías" se imponen con argumentos realmente convincentes. Pero, más allá de lo arduo del esfuerzo, lo que importa aquí es mostrar una actitud de coincidencia, actitud que no por casualidad enlaza autores que solemos citar cercanamente. Veamos ahora los testimonios respaldadores:

"Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los Códices, hasta la mejor novelística actual, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente... No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos... No temamos al barroquismo, arte nuestro y nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo nacido por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejemos de las técnicas más en boga..." (Alejo Carpentier)*.

"Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego imaginario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenaria, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo...

Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la Contraconquista..." (José Lezama Lima)*.

"El barroquismo de complejas raíces que va dando en nuestra América productos tan disímiles y tan hermanos a la vez con la expresión de Vallejo, Neruda, Asturias y Carpentier (no hagamos cuestión de géneros sino de fondos). En el caso especialísimo de Lezama Lima se tiñe de un aura para la que sólo encuentro esa palabra aproximadora: ingenuidad. Una ingenuidad americana, insular en sentido directo y lato, una inocencia americana..." (Julio Cortázar)*.

"Avanzarás hacia la portada del primer barroco, castellano todavía, pero rica ya en columnas de vidas profusas y claves aquilinas: la portada de la conquista, serena y jocunda, con un pie en el mundo viejo, muerto, y otro en el mundo nuevo que no empezaba aquí, sino del otro lado del mar también...

Avanzarás y penetrarás en la nave del bajel, donde el exterior castellano habrá sido vencido por la plenitud, macabra y sonriente, de ese cielo indio de santos, ángeles y dioses indios..." (Carlos Fuentes)*.

"Resulta espantosamente difícil el escribir sobre la realidad hispanoamericana. Justificaba, hacerla verosímil; es una realidad demagógica y real; hay que buscar formas sumamente complejas, barrocas... Somos barrocos porque carecemos de verdades seguras. El lenguaje barroco de España y América Latina es una inmersión en la maraña con la esperanza de encontrar un claro, una revelación..." (Carlos Fuentes)*.

En un lugar más avanzado dentro de la cronología que relacionamos con la "nueva narrativa" (y formas conexas) debo agregar el nombre de Severo Sarduy, a través de su libro de 1974, titulado precisamente *Barroco**. Tengo que aclarar que, por su carácter, y hasta dimensiones, se aparta de los testimonios que he citado. Sobre todo porque, si bien pretende, igualmente, dar una visión de tipo "atemporal", la meta fundamental que persigue es la de darnos una "Cosmología del barroco", y no una interpretación de la realidad literaria hispanoamericana. Así, los apoyos en que Sarduy se basa, en sus juegos de símbolos, revelan con claridad dónde están sus raíces. Y con procedimientos que nos recuerdan a la distancia las contraposiciones de Wöllflin, establece la distinción entre Galileo o el círculo (como símbolos clasicistas) y Kepler o la elipse (como símbolos barrocos). En el sector específicamente literario, su ejemplificación del barroco hispánico se limita a Góngora. O, más bien, a Góngora, a través de las interpretaciones de Lezama Lima y Dámaso Alonso.

No cuesta mucho alargar la lista. Sin embargo, creo que los testimonios mencionados son suficientes y prueban con claridad los rasgos anticipados, así como las diferencias que los separan de las caracterizaciones anteriores. Caben, sí, enlaces con otro tipo de declaraciones, particularmente con aquéllas que el escritor enuncia en relación a su propia obra, pero esto merece tratamiento aparte*.

Por último, creo justo declarar que en nuestro continente no se han planteado (como procuro mostrar en otro lugar) problemas de jurisdicción, y distinciones, entre Manierismo, Barroco y Rococó. Quizás porque, hasta hoy, no aparecen con mucha claridad los intentos de extender a más dilatados ámbitos culturales los conceptos de Manierismo y Rococó. Posiblemente, tam-

bién, porque se ve mayor seguridad y apoyo en el concepto, más estudiado y conocido, de lo barroco y sus fundamentaciones teóricas...*

Barroco y América

Sin la ingenua pretensión de cerrar el debate sobre los caracteres del barroco, presento aquí una serie de rasgos que —me parece— subrayan un estilo de época, y que tienen vigencia tanto en España como en Hispanoamérica. Rasgos que centro, precisamente como "estilo de época", en el siglo XVII (y con desborde mayor en Hispanoamérica). Estas son las características que destaco:

—Límites borrosos entre clasicismo y anticlasicismo.
—Predominio de valores religiosos, contrarreformistas.
—Dinamismo (menos forzado que en el Manierismo).
—Monumentalidad y pomposidad.
—Contención (determinada particularmente por vallas políticas y religiosas). Alarde en la contención.
—Realismo (con inclinación a lo feo y lo grotesco).
—Popularismo (mayor captación popular que en el Manierismo).
—En fin, continuidad (o aprovechamiento) de ciertos caracteres manieristas.

Una vez más, el punto de partida está en las artes plásticas. Pero la justificación está en que la mayor parte de la serie puede aplicarse, sin forzar las líneas, a la literatura*.

Ahora bien ¿cómo extendemos el cuadro a la "nueva narrativa" y al siglo XX? ¿Vale decir, a una particular época literaria que situamos cronológicamente, y con alguna libertad, entre 1960 y 1980?

Por lo pronto, debo confesar que al enunciarla con el subtítulo de "Neobarroquismo" lo que pretendo es mostrar —más allá de las "declaraciones", importantes, de sus miembros— que también puede defenderse con una aplicación más sistemática. O, si preferimos, menos ocasional. Por otra parte, creo que está de más aclarar que sería demasiado pretencioso encerrar el perfil total de la "nueva narrativa" dentro del Neobarroquismo.

Así, pues, opino que pueden aplicarse mejor los siguientes rasgos: límites borrosos entre clasicismo y anticlasicismo; contención, y alarde en la contención; dinamismo; realismo; y el aprovechamiento (o continuidad) de caracteres manieristas.

En el primer caso, el "límite borroso" se desvanece totalmente, ante el empuje del anticlasicismo. Quizás sea el momento de señalar que el actual neobarroquismo (o lo que defendemos, hoy, como supervivencias barrocas) acercan o funden rasgos que, a fines del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII solemos escindir (no siempre con claridad) entre Manierismo y Barroco.

Con respecto a la contención (y alarde en la contención), su posible presencia nos muestra que, sin borrarse la primera, se destaca la segunda. Es decir, el mayor peso del alarde sobre la contención. Me explicaré. El escritor actual encuentra igualmente, en relación a la difusión de determinados temas, fuerzas limitadoras y hasta de censura. Ahora bien, fácil es advertir que, con todos estos impedimentos, goza, por lo común, de una libertad muy superior a la del escritor del siglo XVII. O, en fin, cuenta con mayores medios para superar esas vallas.

El alarde puede estar entre esos medios. Con todo, al referirme a él, pienso, con cierta amplitud, en un torneo de ingenio, juego, parodia... En regiones inéditas y hasta en sorprendentes novedades literarias (que no excluyen "viejos" procedimientos barrocos, olvidados). Como sabemos, en muchas obras contemporáneas, la lengua pasa de su papel de medio o vehículo a ser fin o meta. Surgen así recursos que llamamos metalenguaje, criptolenguaje, coprología, mezcla de lenguas...*

Extremadas son también las relaciones entre la literatura y las artes más afines. En primer lugar, claro está, la música y la pintura, con préstamos o intentos de adaptación que llegan a lo singular. Y no descartamos aproximaciones menos comunes (arquitectura, ballet...).

En otro nivel y dirección, alardes como el de la novela dentro de la novela, la intencionada ruptura genérica, de estructura, de formas de la narración... Aunque en estos sectores el alarde poco o nada tiene que ver con la contención.

De la misma manera, conviene recordar que el arte barroco del siglo XVII, al mismo tiempo que destacaba la excelencia

del arte y del artificio (por sobre "lo natural"), dio, por lo mismo, prioridad a lo embellecido, por sobre lo bello. Perfil que, a su vez, no oculta el especial relieve que adquirieron entonces lo feo y lo grotesco, como entidades independientes (y no como contraste con lo bello).

A propósito, no sería posible borrar, dentro de una trayectoria histórica, la importancia que lo feo y lo grotesco alcanzaron en la segunda mitad del siglo XIX. A veces, como formas sistematizadas. Con todo, y tal como vamos viendo, el enlace entre la "nueva narrativa" y el barroco, en este signo, resulta mucho más coherente. En fin, no me olvido tampoco de que la "nueva narrativa", como la mayor parte de la literatura contemporánea, suele centrar su palabra en los vicios y flaquezas humanas, más que en la exaltación de sus posibles virtudes.

Conclusión

En síntesis, recuerdo una vez más que romanticismo y barroquismo son las dos constantes estéticas que han sido utilizadas con mayor frecuencia para desentrañar, desde esa perspectiva, el carácter de la literatura hispanoamericana. Con la ventaja, a favor del barroquismo, de una acumulada frecuencia a lo largo del siglo XX. Entre otras cosas, no es ajeno a esa supremacía el avance que, paralelamente, se observó en la dilucidación del concepto de lo barroco (no total, por supuesto).

Rubén Darío es ya un intento tímido de rehabilitación barroca, aunque no emplee el nombre preciso. De manera definitiva, la rehabilitación crece en la década del 20, sobre todo en relación al recordado Centenario gongorino, que tanta resonancia despertó en el mundo literario hispánico. A partir de aquellos años, la trayectoria ha sido realmente avasalladora, si bien no faltan, de tanto en tanto, palabras de condenación. Con todo, poco pesan éstas frente a las voces a favor, crecidas en forma impresionante.

Como se habrá advertido, mi intento ha sido doble: por un lado, mostrar que, más allá de que la teoría del barroquismo ahistórico de las letras hispanoamericanas no nació ayer, su mayor acumulación —y, creo, justificación— corresponde a una época muy próxima a nosotros. Epoca que situamos, en cifras redondas, entre 1960 y 1980. Y, por otro lado, que pueden aplicarse

a corrientes literarias afirmadas en esos años, con apropiado respaldo crítico, el nombre individualizador de "Neobarroquismo".

De hecho, fácil resulta adivinar que esta doble cara es, en mucho, aparente. De manera no casual, los testimonios citados (recordemos otra vez los nombres principales: Alejo Carpentier, Jose Lezama Lima, Julio Cortázar, Carlos Fuentes...) no sólo valen como intentos de definir, ahistóricamente, las letras hispanoamericanas, sino también (lo que, en rigor, más importa) como explicaciones de signo positivo. Testimonios (me parece el vocablo exacto) que apuntan a la propia obra, o a la de escritores que sienten cercanos. En definitiva, a todo un grupo llamativo de prosistas que solemos englobar aún con el nombre de "Nueva narrativa hispanoamericana", más allá del natural desgaste que envuelve al primer adjetivo. Y que —repito— no sería del todo inexacto filiarlo, igualmente, como "Neobarroquismo".

EMILIO CARILLA

* NOTA UNICA

Cito una escueta bibliografía, por grupos, y de acuerdo con el orden de citas o referencias del artículo.

1) Ventura García Calderón, *Una literatura de América* (en *Aguja de marcar*, París, 1936, pág. 158); José María Salaverría, *Vida de Martín Fierro* (Madrid, 1934, págs. 164-165); Alberto Wagner de Reyna, *Destino y vocación de Iberoamérica* (Madrid, 1954, págs. 103-114); Ricardo Sáenz Hayes, *Entre dudas y esperanzas* (Buenos Aires, 1954, pág. 18); Alberto Uslar Pietri, *Breve historia de la novela hispanoamericana* (Caracas-Madrid, s.a., pág. 163).
2) Alejo Carpentier *Problemática de la actual novela hispanoamericana* (en *Tientos y diferencias*, Montevideo, 1967, págs. 37-38); José Lezama Lima, *La expresión americana* (Madrid, 1969, págs. 46-47); Julio Cortázar, *Para llegar a Lezama Lima* (en *la vuelta al día en ochenta mundos*, ed. de México, 1967, pág. 140); Carlos Fuentes, *No creo que sea obligación del escritor engrosar las filas de los menesterosos* (en la revista *Siempre*, de México, N° 640, septiembre de 1965, pág. 6); Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires, 1974).
3) Miguel Angel Asturias, *Literarias* (Buenos Aires, 8 de febrero de 1968. Cit. por Paul Verdevoye, en *Studi de Letteratura Ispani-Americani*, N° 7, Milán, 1967, pág. 58); Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (Buenos Aires, 1970, pág. 356).
4) Eugenio D'Ors, *Las ideas y las formas* (Madrid, s.a. [1928], págs. 114-115); Germán Leopoldo García, *Macedonio Fernández: la escritura como objeto* (Buenos Aires, 1975). Omito títulos de estudios de Helmut A. Hatzfeld, Eugenio Battisti y Ettore Paratore, que tocan de manera circunstancial el tema.

FAULKNER Y GARCIA MARQUEZ: UNA APROXIMACION

Algunos procedimientos novelísticos de William Faulkner

Si tratáramos de dibujar un perfil esquemático pero definidor del estilo narrativo faulkneriano, tendríamos que empezar por el procedimiento llamado *stream of consciousness* que, en la literatura de idioma inglés, viene de Henry James y llega al escritor norteamericano a través de Gertrude Stein y de James Joyce. Este procedimiento consiste en instalarse en la mente de los personajes y proyectar la actividad de sus conciencias como en una pantalla de cine. Es, por lo tanto, un procedimiento expresionista. No trata de transmitir cómo se refleja la realidad en el sujeto, sino de dar forma a los movimientos internos, recónditos, de una subjetividad y proyectarlos al exterior. Necesariamente esos movimientos asumen la forma de símbolos y no se pueden leer en el plano de la simple denotación. Sus significados están enredados en una compleja combinación de vivencias, estímulos y reacciones de los cuales apenas se nos da indicios. La actividad de la conciencia de un personaje no sigue una línea cronológica en el tiempo, ni una cadena de causas y efectos como sucede en el lenguaje discursivo. Esa conciencia da saltos, simplifica y asocia de acuerdo a su propia dinámica y ningún otro sujeto, desde afuera, puede conocer esa dinámica al punto de ir comprendiendo mientras lee. El arte del narrador, en este caso, consiste en poner, en lugares estratégicos, los datos necesarios para hacer inteligible el discurso, con frecuencia caótico, del personaje en su monologar interior.

Veamos cómo funciona este sistema de señales. En *Mientras yo agonizo*, el primer monólogo de Vardaman trata de contarnos que él espantó los caballos de Peabody porque, en su inocencia,

cree que Peabody ha matado a su madre. Este episodio es completado en los monólogos de otros personajes, pero al leer el de Vardaman, difícilmente se pueda extraer todo el sentido. El niño no menciona los caballos; el pronombre "ellos" puede señalar hacia cualquier nombre. Tampoco nos muestra directamente la varilla con que azota a los caballos. Son cosas demasiado inmediatas a Vardaman para que él las vaya nombrando. Si dice "*it makes a lot of noise*" (hace mucho ruido), necesitamos llegar al final del monólogo por lo menos para darnos cuenta de que es la varilla la que hace mucho ruido. Inferimos que Vardaman la blande en el aire antes de pegar con ella a los caballos. Con respecto a éstos, el niño sigue su monólogo, simultáneo a sus movimientos y a sus acciones. "*They watch me as I run up, beginning to jerk back, their eyes rolling, snorting, jerking back on the hitch-rein*". (En la traducción de Max Dickmann: "Me observan cuando corro hacia ellos, se apartan volviendo los ojos rápidamente de un lado a otro, resoplando, tirando de la brida que los ata".) Se puede ver que sólo al final, con la frase "*jerking back on the hitch-rein*" nos enteramos de que *ellos* son caballos, pero aun no sabemos que esos caballos son los de Peabody, que ha venido a ver a Addie agonizante. La información se va desplegando en sucesivos monólogos, en forma de "vasos comunicantes". Cada trozo adquiere sentido al confrontarlo con el trozo contiguo (en el rompecabezas, no en la disposición del texto).

El segundo procedimiento deriva casi siempre del primero: es el que aquí llamaré "modo hermético" de narrar. Consiste en desplegar el hilo narrativo en una especie de red. Para seguir cada hilo, i. e. la historia o parte de una historia, el texto exige una participación muy activa del lector. El narrador, o quien conduce la narración en un momento dado, entrega el relado desarticulado (en apariencia), con numerosos datos escondidos, o elipsis. Para recuperar la secuencia normal de los diferentes momentos, el lector debe no pocas veces volver atrás, o al menos recordar minuciosamente lo ya leído. Esto implica un esfuerzo que no todo lector está dispuesto a realizar; quien se interna en el laberinto novelístico de Faulkner acepta tácitamente el desafío y por lo tanto contribuye —desde el extremo opuesto al autor— a completar el sentido del relato. Su participación, por lo tanto, es efectiva: no se trata de leer pasivamente un texto, de dejarse contar algo desconocido y cuyo significado se devela

mientras se lee. Aquí se requiere una *complicidad* mayor con el que narra: es necesario ir dotando de sentido a lo que se lee, lo que en último análisis equivale a participar en la creación misma. El lector debe cumplir una compleja tarea: desde el descubrimiento de la trama, que está imbricada en la red de un texto lleno de hiatos, hasta las leyes particulares de la psique de cada personaje. Lo que el autor nos entrega son apenas indicios, insinuaciones, sobre las cuales debemos elaborar nuestra recreación "gestálica" del texto. En otras palabras, el relato es hermético en un sentido no muy diferente del hermetismo barroco. En el discurso barroco el lector debe sustituir las palabras corrientes emboscadas tras las oscuras construcciones poéticas; debe entender *cueva* cuando el poeta dice "formidable de la tierra bostezo". En Faulkner hay que suplantar instantes, intenciones, acciones enteras no dichas, o dichas en orden inverso, en *hipérbaton;* sólo que no es la sintaxis oracional la que se altera, sino la sintaxis normal de los hechos narrados.

El tercer rasgo característico del estilo faulkneriano que nos interesa está también estrechamente vinculado a los dos anteriores; la "exasperación gramatical". Ya he descripto cómo se articula el procedimiento que la crítica inglesa denomina "*stream of consciousness*". Esa *corriente*, o *fluir* no respeta necesariamente las leyes gramaticales; corre a saltos, por espasmos intermitentes de lucidez, cuando no cae directamente en el delirio, según el estado de ánimo del personaje. Hay por fuerza gran número de oraciones unimembres, de oraciones incoadas, pensamientos interruptos, anacolutos y otras anomalías sintácticas. También hay palabras escapadas en una especie de *lapsus linguae*, cuando la conciencia trabaja tan vertiginosamente que establece asociaciones anticipadas de sonidos o de sentido. Sin embargo, no debemos perder de vista al autor que va creando, con toda premeditación, ese vértigo. Por muy caótico que pueda parecer un texto —el de *Finnegans Wake* por ejemplo— siempre hay una mente lúcida detrás y siempre el texto retiene su inteligibilidad. William Faulkner opera en sus libros más audaces, *The sound and the fury* y *As I lay dying*, con furor parecido al de Joyce. Somete a la lengua inglesa a contorsiones y distorsiones muy temerarias. Esa violencia también contribuye a que el lector se mantenga aferrado a dos manos para no caer mareado. Ya no se trata solamente de desentrañar un hilo argumental del tipo

"¿quién habla?", "¿qué ha pasado?", "¿dónde está ahora?", sino de entender correctamente las palabras. Experiencias de este tipo ocurren a menudo leyendo los monólogos de Benjy y de Quentin en *The sound and the fury*, o de Darl, Vardaman y Dewey Dell en *As I lay dying*.

Es oportuno aclarar que esta exasperación idiomática no es un rasgo general en la novelística de Faulkner. Se la encuentra, aunque mucho más atemperada, en *The Wild palms*. En otras narraciones, la prosa es más tersa, unitaria y directa. Sólo en esas dos novelas hermanas de 1929 y 1930 es donde Faulkner ha ejercitado al máximo la violencia verbal, tal vez para crear mejor el clima de pasiones elementales que buscaba, o para presentar desde dentro la vida psíquica de sus desaforados personajes.

El cuarto rasgo, que por fuerza viene ligado a los anteriores, es el "punto de vista múltiple". Este procedimiento se impone sólo cuando un autor decide montar su relato sobre la base de monólogos interiores. En primer lugar, cada uno de los personajes debe contar con su propio espacio. Por una elemental razón de unidad no le será permitido al autor aparecer entre un "monólogo" y otro; únicamente se reserva el lugar de un escriba anónimo que pone títulos identificadores a los monólogos, o fechas, igualmente indispensables.

Surge así un relato confiado casi enteramente a los personajes; éstos constituyen algo así como columnas ("vasos comunicantes" los llaman algunos críticos). Por esos vasos —comunicantes pero independientes— asciende el relato. La trama y el sentido de la narración se entienden en su totalidad sólo si confrontamos cada monólogo con todos los demás. El procedimiento es efectivo porque el lector entra a escuchar el testimonio de los protagonistas, no el de un narrador indiferente o extraño a los hechos narrados. Es, naturalmente, una convención literaria más, pero ésta, por ironía del tiempo, nos produce hoy la sensación de veracidad que en el siglo pasado se lograba mediante una convención opuesta: la del narrador distante, "objetivo". El punto de vista múltiple ofrece ahora esa objetividad por su inmediatez. Los personajes dicen sus cosas sin tener conciencia de ser personajes de una historia. Se puede confiar, por lo tanto, en sus testimonios. Ellos no se saben predestinados y no conocen su final. No pueden "hacer trampas"; obran con absoluta ingenuidad. No juzgan

ni opinan sobre la historia que están viviendo. No seleccionan; en una palabra, no mienten.

El siguiente rasgo —que tampoco es invención de Faulkner, pero de él pasó a la narrativa hispanoamericana— es la alteración de la cronología. Ya se ha hablado en demasía sobre este punto, de modo que sólo intentaré una sinopsis del tema, con atención especial a la narrativa de Faulkner.

Al parecer todos los críticos están de acuerdo en que la nueva concepción del tiempo en la narración tiene su origen en Marcel Proust, quien a su vez siguió las novísimas teorías de su pariente Henri Bergson. A partir de allí tenemos experimentos narrativos diversos en James Joyce y en Virginia Woolf en las letras inglesas, y en Thomas Mann en las alemanas. De ellos se desprenden los ensayos posteriores, algunos muy audaces. William Faulkner es quizás el primero en los Estados Unidos que asimila, con todas sus implicancias novelísticas, la idea de que el tiempo psíquico difiere del tiempo físico. En el plano histórico los hechos ocurren sucesivamente en una cadena interminable de causas y efectos, pero en el tiempo interior los hechos se detienen, se revierten, se repiten, se corrigen, se adelantan al futuro al capricho de nuestras ensoñaciones, deseos, temores, recuerdos o desvaríos. Alguien propuso, allá por los años veinte: "la vida no narra; sólo sucede". Faulkner captó las consecuencias del aserto. Una novela, si pretende ser fiel a la vida, tampoco debe *narrar*, desde afuera y desde lejos, como se repiten los cuentos de hadas. La novela debe *suceder*, como la vida, a los personajes. El lector debe ser testigo de ese suceder, comprenderlo mientras sucede —o después— tomar partido, desinteresarse, admirar o despreciar a esos seres de ficción tal como lo hace con los de carne y hueso que lo rodean.

Las narraciones faulknerianas casi nunca son lineales. Aún en esa ya lejana novela titulada *Sartoris* (1929), cuya versión completa, con su título original *Banderas sobre el polvo* se publicó en 1973 (la edición española es de 1978), presenta esa novedad. Los personajes empiezan a recordar sucesos ya pasados, de pronto, sin previo anuncio al lector, de modo que el relato salta del presente al pasado, y no pocas veces de ese pasado a otro más remoto, configurando un laberinto temporal de líneas zigzagueantes,

o en volutas que avanzan para retroceder antes de avanzar nuevamente.

Procedimientos faulknerianos en García Márquez

Descrito así el estilo narrativo de William Faulkner por sus rasgos más notorios, se hace necesario emprender una descripción igualmente funcional del estilo narrativo de Gabriel García Márquez para completar el trabajo aproximativo entre ambos escritores. Si seguimos el mismo orden podemos afirmar que el primer aspecto tratado, el "fluir de la conciencia", se da en el novelista colombiano de una manera más elaborada. No en vano ya lo preceden obras como *Los pasos perdidos* de Carpenter (1953), *Pedro Páramo* de Rulfo (1955) y *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes (1962), en las cuales se pueden descubrir las huellas de William Faulkner. Me refiero, por supuesto a *Cien años de soledad* (1967). En esta narración, la entrada al monólogo interior está disfrazada por el avance y retroceso que por comodidad llamo "voluta". La primera frase del libro servirá para ilustrar en qué consiste esta estratagema: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". A continuación García Márquez nos entrega el *recuerdo* del coronel que ocurrirá cuando se encuentre "frente al pelotón de fusilamiento". El recuerdo ancla en esa tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo y opera como la magdalena proustiana: "El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre" no es —o pretende no ser— una intromisión del narrador omnisciente, sino la memoria del mismo coronel. De ese modo, la novela en su totalidad viene a ser un extenso "fluir de la conciencia" que salva a este relato cerrado del pecado mayor en que incurrieron las novelas realistas del pasado y se convierte en algo confesional, íntimo, algo vivido desde dentro y no contado por un narrador "objetivo", desde afuera y desde lejos.

El segundo rasgo, justamente por ese camino elegido, no se halla en *Cien años de soledad*. García Márquez prefiere un modo diáfano de narrar frente al modo hermético de Faulkner. Acaso fuera preciso aclarar que lo dicho en el párrafo anterior se refiere a *Cien años de soledad*, pero que en *La hojarasca* tenemos tres extensos monólogos en que el fluir de la conciencia funciona

con idéntica libertad a la de esas dos novelas faulknerianas. Continuando con la busca de paralelos, diré que las otras obras de Faulkner están escritas en una prosa coruscante, como la del colombiano; sus párrafos son amplios, pausados y verbalmente lujosos como los de *Cien años de soledad.*

En García Márquez no hay hermetismo gramatical, pero sí elipsis y constantes saltos al pasado. Consigue intrigar al lector por otros medios; entre ellos, la alternancia de los capítulos que se refieren a los orígenes de Macondo con los que se refieren a épocas posteriores, introduciendo nuevos personajes sin haberlos presentado al lector, aparte de la confusión creada por los nombres repetidos, otro rasgo que también se encuentra en Faulkner.

Al hablar de William Faulkner mencioné la "exasperación lingüística". Tampoco este rasgo se da en García Márquez, pero una vez más, no es un rasgo típico de todas las obras faulknerianas. En *Cien años de soledad* encontramos más bien una armonía del autor con su lengua. La narración emerge flúida, tersa, poderosa, arrastrando consigo inusitadas metáforas y los más obvios lugares comunes. La gramática de García Márquez es impecable, quizá porque las complejidades de su trama exigen una mayor diafanidad en la elocución. Amado Alonso, al analizar el hermetismo de Neruda y compararlo con el de Góngora, decía que la "oscuridad" gongorina estaba en las imágenes, ya que éstas ocultaban una realidad muy simple. Las representaciones verbales son difíciles, pero su gramática es clara. En cambio en Neruda la materia poetizada es tan compleja que no puede expresarse con pulcritud gramatical. "Podríamos diferenciar entre la poesía barroca extremada y la de Neruda, llamando a la una difícil, y a la otra oscura. La oscuridad está en el pensamiento poético; las dificultades, en los procedimientos de representación." (A. Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 57.)

El "punto de vista múltiple" sólo aparece en una novela de García Márquez: *La hojarasca*, y allí funciona con el mismo sentido y propósito que en el norteamericano. Hay dos o más testimonios de un mismo hecho; los testimonios son parciales y ofrecen la perspectiva de cada personaje. Con este procedimiento se van completando los datos sobre el suceso narrado. El lector, al reunir todas las perspectivas, reconstruye el suceso

con una visión más completa pues su propio ángulo de mira se ha enriquecido con los de los diversos personajes-narradores, el niño, Isabel y su padre. Como dije, el punto de vista múltiple es el procedimiento usado con exclusión de todo otro en *La hojarasca*. Los tres personajes presencian el velorio y entierro del médico a quien el pueblo niega sepultura. Los tres tienen idénticas experiencias sensoriales: el calor, el pito del tren, el olor de las flores, etc. Pero esas experiencias evocan en cada uno recuerdos distintos. Dentro de esos recuerdos se encuentran otras experiencias y diálogos con personas ahora ausentes o muertas, de modo que cada monólogo se abre en frondoso ramaje de elementos narrativos. Por otra parte, cada testimonio corrige la noción del lector sobre un hecho dado, y la completa. A propósito de esta novela dice Mario Vargas Llosa: "El monólogo, forma de expresión generalmente individual, tiene aquí [en *La hojarasca*] una naturaleza ambigua. Es Isabel quien monologa, pero por momentos, esa voz singular se convierte en voz plural, el "yo" narrador se transforma en "nosotros". (Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez, Historia de un deicidio*, p. 238.)

El hecho de que en esta novela García Márquez haya seguido tan de cerca el procedimiento usado por Faulkner en sus grandes obras de 1929 y 1930 permite suponer una lectura atenta y una entusiasta admiración por parte del colombiano. Ya es hora de decir que en esta búsqueda no voy a la pesca de imitaciones. García Márquez ha demostrado su talento personal y su capacidad creadora más allá de toda duda. Lo que sí trato de hacer es cartografiar toda posible similitud entre ambos autores para luego arriesgar una propuesta de posibles influencias, préstamos, o en último caso, de "coincidencias".

El rasgo final observado en Faulkner como punto de partida para el presente estudio es la "alteración de la cronología". Casi no vale la pena mencionar en qué sentido y hasta qué punto la cronología está alterada en García Márquez. Vargas Llosa, uno de sus críticos más exhaustivos, describe minuciosamente el diseño temporal usado en *Cien años de soledad*. "(...) el episodio comienza con un salto hacia el futuro" nos dice, para informarnos luego que hay un salto al pasado remoto de ese episodio y a partir de allí una sucesión cronológica lineal hasta que el futuro llega a ser presente. Naturalmente, esta regularidad del tratamiento temporal en *Cien años de soledad* obedece —según

Vargas Llosa— a la cuidadosa composición del libro. En otras obras de García Márquez no existe tal regularidad en la alteración del tiempo. Lo importante, sin embargo, es reconocer que el tiempo está en todos los relatos más o menos alterado.

Los temas centrales en la novelística faulkneriana

En esta aproximación comparativa procederé por círculos concéntricos, pero de la periferia al centro. Primero he tratado de mostrar procedimientos novelísticos que en Faulkner parecen ser sellos personales de su estilo narrativo, y que luego vemos aparecer en la novelística de García Márquez. En la segunda rueda quiero mostrar que los grandes temas de Faulkner también son los de García Márquez. En este caso tenemos que proceder como el equilibrista del circo, pues la línea que puede separar el descubrimiento crítico del disparate, es muy tenue. A medida que se leen las obras de los dos autores con intención comparatista, aparecen mayores coincidencias, de modo que se hace difícil rechazar la tentación de adscribir cualquier semejanza una imitación, o por lo menos a una adaptación de un autor por el otro. En las presentes páginas me propongo averiguar y mostrar algunas pruebas de la influencia faulkneriana en García Márquez con la esperanza de clarificar, no una cuestión de *deudas*, ni siquiera de *préstamos*, como se llama eufemísticamente al virtual saqueo entre escritores, que es normal, por otra parte. Toda obra literaria se inspira en otra obra literaria; la literatura se alimenta de literatura, de modo que no estoy aquí para enjuiciar a García Márquez por lo que pueda haber tomado de William Faulkner. Lo que espero es realizar una lectura mejor, más rica, de textos que nos son muy queridos; conferir una mayor resonancia a algunas armonías que el novelista colombiano aprendió del maestro norteamericano, y, de ser posible, deslindar la progenie que ese maestro haya dejado entre los mejores novelistas de nuestra lengua en el presente tiempo. Señalar temas, procedimientos, motivos, puede ser una buena forma de señalizar el campo para los críticos que vengan detrás y que decidan ocuparse de Rulfo, Onetti, Fuentes, Sábato, o algún otro narrador hispanoamericano en el que haya genuinas sospechas de influencias faulknerianas.

Se puede ensayar una posible explicación histórica, si se quiere, para algunas semejanzas. En el caso de García Márquez

encontramos una serie de paralelos entre la biografía de Faulkner y la suya que no podemos pasar por alto. Las circunstancias familiares, algunos personajes entre los antepasados que impregnaron fuertemente la imaginación de los autores en la niñez, algunas características comunes entre los pueblos de provincia en que ambos vivieron sus primeras y decisivas experiencias, pueden servir para explicar la atracción que pudo haber ejercido uno sobre el otro, aparte de la hipnótica atracción del estilo faulkneriano, a la que es muy difícil sustraerse.

El sur de los Estados Unidos —el "*Deep South*" de Mississippi, Alabama, Georgia— presenta características sociales y culturales que no se diferencian mucho de nuestro mundo sudamericano. Si reducimos a cómodas abstracciones esas características podríamos sintetizarlas así: es una región de historia tormentosa y de violencia: ha tenido, desde sus orígenes, problemas raciales de difícil resolución; es una región eminentemente agraria con un régimen casi feudal en cuanto a la posesión de la tierra, a la mano de obra esclava; hay una resistencia por parte de las clases dirigentes al cambio estructural venido desde fuera e impuesto prepotentemente; esa misma clase ha ingresado —a regañadientes y a medias— al mundo capitalista e industrial; hay una nostalgia de paraíso perdido, es decir, una actitud tradicionalista que se niega a adoptar las nuevas pautas de vida enfrentadas al competir por el poder las dos clases, la tradicional y la nueva, y la nostalgia consiguiente por el pasado primordial, mítico; hay una rivalidad que se manifiesta en ambas clases con casi igual patetismo; un mundo mítico de profundidad espiritual fermentado a lo largo de tres siglos de convivencia entre los amos blancos y los esclavos negros.

De esa secular confrontación y coexistencia surgen los mitos: uno, blanco, europeo desarraigado, que encarna la superioridad del hombre caucásico, la certeza de que sólo ellos comprenden al negro y pueden brindarle protección y bienestar; el otro, negro, refugiado en el sentimiento religioso o en la superstición, acata también el mito del blanco y remite a otras instancias su salvación. Sólo al final, cuando parece triunfar la mentalidad industrial moderna, blancos y negros sienten el vértigo del tiempo nuevo. Los instantes finales de esta tragedia los viven aquellos descendientes, o sobrevivientes de la antigua aristocracia sureña y la esclavatura en desbande. Hay en toda la sociedad

sureña un aire de apocalipsis. Los Compson, los Sartoris, frente a los arribistas Snopes y los negros emancipados en William Faulkner por un lado; los Buendía y los viejos héroes militares frente a "la hojarasca" en García Márquez, son sus equivalentes latinoamericanos.

Este mundo complejo, conflictuado, trágico, apasionado, violento, alcanzó su expresión artística en las obras de algunos autores que son, precisamente, los de mayor repercusión en el exterior: Eugene O'Neill y Tennessee Williams en el teatro y William Faulkner en la novela. Por ahora, y para nuestro presente cometido, nos interesa William Faulkner, uno de los narradores más singulares del siglo XX.

La intensidad humana que respiran las novelas de Faulkner impresionó a García Márquez, eso ya es académico; lo ha declarado él mismo en repetidas ocasiones, lo han consignado los críticos, periodistas y amigos. Bajo la influencia de Alfonso Fuenmayor, nos dice Vargas Llosa, "el mentor intelectual del grupo, quien descubría a los autores extranjeros que leían con avidez: Faulkner, Hemingway, Virginia Woolf, Kafka, Joyce" (*Op. cit.*, p. 38).

En su travesía desde New York a New Orleans, vía ómnibus de la compañía *Greyhound*, García Márquez se detuvo en los pueblos del sur para descubrir el mundo faulkneriano. También ese peregrinaje ha gozado de reiteradas publicaciones. No es el caso, pues, de insistir en la admiración que provocó Faulkner en él, sobre todo en aquellos años de iniciación. *La hojarasca* es un ejemplo típico de su "etapa faulkneriana", así como el relato "El coronel no tiene quién le escriba", e incluso "Isabel, viendo llover en Macondo". También otros cuentos como "La siesta del martes" y "Los funerales de la Mamá Grande" muestran las huellas de William Faulkner en su concepción, en su factura, en la caracterización de los personajes, en el clima pueblerino rancio y soñoliento.

Además de estos rasgos que parecen compartir el Sur faulkneriano y el Macondo de García Márquez, hay aspectos individuales que parecen duplicarse en ambas biografías: el hecho de que Faulkner haya tenido un tío militar y de que García Márquez tuviera un abuelo militar, el coronel don Nicolás Márquez, es digno de tenerse en cuenta. El primero fue el modelo

para el coronel John Sartoris y el segundo para el coronel Aureliano Buendía, pero en el mundo de la ficción, es obvio que el coronel Sartoris fue el predecesor del coronel Aureliano. Las guerras que ocurrieron en el pasado de ambos novelistas son los factores determinantes de los grandes cambios que ocurren en sus novelas. En Faulkner, la Guerra de Secesión (1860-1865) y en García Márquez las guerras civiles de Colombia, las luchas entre conservadores y liberales, en las últimas décadas del siglo pasado. En ambos autores, por lo tanto, el período novelado abarca fácilmente "cien años". Los personajes más viejos, Bayard Sartoris y la tía Sally o Miss Jenny, por ejemplo, son los que recuerdan los sucesos del siglo XIX en las novelas de Faulkner, y son los testigos dolientes del nuevo orden. También en García Márquez los personajes femeninos como Ursula Iguarán y la Mamá Grande son los últimos vestigios del antiguo patriciado. (De paso, esos personajes parecen haber sido suscitados por algunas mujeres singulares que hubo en la vida de García Márquez, como su abuela doña Tranquilina y la tía que hizo quemar el huevo de basilisco en el patio. Según García Márquez, esa misma bordó su mortaja y cuando la tuvo lista, se acostó a morir, y se murió.) La historia de la tía que tejió su mortaja se trasladó íntegra a la novela (o tal vez ocurrió al revés, como veremos); en *Cien años de soledad* aparece Amaranta recibiendo de la muerte el aviso de que empezara "a tejer su propia mortaja el próximo seis de abril". Pero hay razones para sospechar que la anécdota de su tía sea apócrifa. En *As I lay dying* se cuenta el caso de una mujer que extrajo de un arcón polvoriento el camisón que usó en su noche de bodas, se lo puso y se acostó a esperar la muerte. Si la historia de García Márquez no fuera apócrifa, tendríamos que anotar otra extraña coincidencia entre los dos novelistas. En la novela de Faulkner se lee (en el primer monólogo de Vernon Tull) lo siguiente: "Mi madre ha vivido setenta y tantos años. Trabajó todos los días de su vida, bajo la lluvia o bajo el sol. Ni un día de enfermedad desde el nacimiento de su último hijo, hasta que un día, como mirando a su rededor, sacó el camisón con bordes de encaje que había guardado en su arcón cuarenta y cinco años sin usarlo, se lo puso y luego se acostó, se tapó con las frazadas y cerró los ojos: 'Será mejor que cuiden de su padre lo mejor que puedan', dijo. 'Yo ya estoy muy cansada'".

Uno de los temas que por su incidencia reviste mayor importancia en ambos novelistas es el del *incesto*. En Faulkner hay insinuaciones de incesto en *Absalom! Absalom!*, en *The sound and the fury* y aun en *As I lay dying*. Es como si la unión incestuosa fuera el eje mayor del gran pecado de toda una estirpe, o, como se ha dicho con respecto a Quentin y Caddy (de *The sound and the fury*) una forma de preservar la pureza de la estirpe. Pero tal vez por gravitación de una ética puritana más rígida o menos indulgente que el blando catolicismo hispanoamericano, el autor no permite la concreción del incesto que, por otra parte, se plantea siempre entre hermano y hermana. En *The sound and the fury* hay una escena en que la inferencia de la unión física entre Quentin y Caddy es inevitable. Sin embargo Faulkner, al añadir el epílogo de 1946 (que en la edición castellana figura como prólogo) aclara que Quentin "no amaba la idea del incesto y no cometería sino cierto concepto presbiteriano de su castigo eterno: él y no Dios, podría arrojarse por aquel medio al infierno a sí mismo y a su hermana, donde podría vigilarla para siempre jamás en medio de los fuegos eternos". (Leo la traducción de F. E. Lavalle para la edición Planeta, Barcelona, 1972.) El original es más explícito en la negación del incesto: "[Quentin] who loved not the idea of the incest *which he would not commit*, but some Presbyterian concept of its eternal punishment, etc." (Subrayado mío.) En *Cien años de soledad* el incesto es casi el eje principal del relato: empieza con el matrimonio entre José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán, primos; luego hay varias relaciones incestuosas entre tía y sobrino, entre medio hermanos, antes del incesto final, que realmente se produce y da descendencia, entre Amaranta Ursula y Aureliano Buendía.

Junto al tema del incesto es necesario consignar el otro que en ambos escritores parece estar indisolublemente ligado al primero: la maldición que pesa sobre una familia, y probablemente, la causa de la decadencia y desaparición de toda la estirpe. En *El ruido y la furia*, Quentin dice a su hermana: "Pesa una maldición sobre nosotros. no es culpa nuestra, es culpa nuestra".

El otro tema, ya anticipado más arriba, es que en ambos escritores la historia narrada es la de una familia fundadora y patricia en el pasado que no puede sobrevivir al nuevo orden y se aniquila. Los Compson han estado en el lugar desde 1699 y,

en el siglo XX ven la degradación paulatina de su nombre y de su gente en el retardado Benjy (de quien, además, se murmura que es ilegítimo), en el suicidio de Quentin, en el fracaso matrimonial de Candace, en la soltería empedernida de Jason, el último varón, y en la desaparición de Quentin, la hija de Candace, quizá fruto del incesto. En *Cien años de soledad* la maldición se formula desde el principio; la causa principal de la destrucción de los Buendía es la falta de amor. Irónicamente, el único ser "en un siglo que había sido engendrado con amor", resulta ser el niño con cola de cerdo, que muere devorado por las hormigas.

Las violaciones contra las normas (el incesto parece simbolizar todos los escándalos de esas estirpes sin amor) son castigadas sin piedad. La historia no perdona y avanza a despecho de quienes tratan de frenarla; luego, en el alma colectiva, la historia se convierte en fábula, en *mythos*, y esa dimensión es la que rescata el novelista. Aun en esta actitud García Márquez coincide con Faulkner, y esa coincidencia es más significativa que los simples paralelismos o las estratagemas del estilo. La mitología faulkneriana surge de la violencia ejercida por la Guerra Civil, en la que el Norte triunfa sobre el Sur y le impone sus pautas de vida barriendo las antiguas. *Blancos* y *negros* son los protagonistas mayores de este drama. El indio ha retrocedido al trasfondo, al inconsciente norteamericano. Los verdaderos protagonistas son los blancos y los negros, antagónicos e inseparables. El elemento discordante, el que rompe el equilibrio y malogra el tiempo feliz para siempre, es la guerra. Con ella llegan los "Yankees", sus ideas, su capacidad para el trabajo, su industria, su sistema económico, la usura... Todos estos elementos inquietan profundamente a la sociedad arcádica, esa sociedad agrícola basada en el cultivo del algodón y el tabaco en tierras de blancos por labradores negros. Los Yankees representan el espíritu del mal, el castigo divino por las violaciones a la ley que los hombres del Sur han cometido. A ellos se los culpa de todos los males que sufren blancos y negros. Los Sartoris, los Compson, los Sutpen, son parte de la decadente aristocracia. Los Snopes representan a la nueva oligarquía comercial. No tienen pasado, se han erigido en amos del lugar en poco tiempo gracias a su astucia y a sus malas artes. Ellos despojan a los verdaderos dueños. Los Sartoris son espléndidos y orgullosos descendientes de una vieja familia fundadora. Viven de recuerdos y de sueños, o de gestos temerarios que los confirman como *hombres*. Sus

proyectos son extemporáneos porque están impregnados de la grandeza de los antiguos colonizadores. Son sueños de conquistas fabulosas, de viajes maravillosos. Los Snopes, en cambio, son los recién llegados, cuyos planes son muy concretos y a breve plazo. Son vulgares y torpes en sus maneras, son codiciosos y sin escrúpulos. Tampoco los patricios tienen muchas reservas de moralidad, pero su falta de escrúpulos es de otro signo, jamás para lucrar, ellos son los ángeles de un mundo en decadencia.

Si trazamos ahora un paralelo con el mundo macondiano notaremos en seguida que Macondo y Yoknapatawpha County se parecen mucho en lo esencial. Los Buendía, el coronel de *La hojarasca*, Fernanda del Carpio, la Mamá Grande y muchos otros personajes de García Márquez, representan a la antigua gentilidad criolla. Con la Compañía Bananera penetran la codicia, la vulgaridad, el rastacuerismo, los vicios. Los miembros del patriciado se van replegando cada vez más hasta que ya no les queda espacio y se extinguen asfixiados. De este conflicto perdido surge, tanto en las obras de Faulkner como en las de García Márquez, un dejo de conservadorismo que puede intranquilizar a algunos lectores. Los dos novelistas dan la impresión de estar defendiendo el antiguo régimen y condenando todo lo nuevo. Pero en toda mitología ocurre lo mismo, y si el mito está transmutado en novela, puede tratarse de una ilusión óptica. En efecto, en el mito faulkneriano el progreso es enemigo del pueblo. Llega el progreso encarnado en el automóvil y las estaciones de servicio, en el pavimento y en las cosechadoras mecánicas. Hasta los negros lo resisten o rechazan. Pero ya dije que *ese* progreso, el traído a la fuerza por los "yankees", no lo quieren los del Sur. También García Márquez parece al fin decepcionado del progreso que llega a Macondo de la mano de los "gringos", de los forasteros y parásitos de toda clase. En el fondo los "yankees" arrasan el Sur de los Estados Unidos con la misma prepotencia con que los capitales norteamericanos arrasan los Macondos hispanoamericanos. No en vano entre nosotros se les llama "yanquis" también, aunque vengan de cualquier otra región de ese país. La mitología es, por lo tanto, equivalente. Para rematar esa equivalencia, en ambos escritores el advenimiento de "la hojarasca" se produce como resultado de una guerra. El Norte triunfante impone al Sur derrotado su estilo de vida; la invasión de capitales extranjeros se produce en América Latina a continuación de las largas guerras

civiles del siglo pasado. En fin, la historia de Yoknapatawpha y de Macondo son semejantes; las ficciones que ambas suscitaron son hermanas; los autores de esas epopeyas están también ligados por extrañas coincidencias.

Motivos faulknerianos en García Márquez

Después de este sumarísimo estudio comparativo entre los grandes aspectos de las dos narrativas que parecen reflejarse como eco una en la otra, quiero mencionar algunos motivos, secuencias y unidades narrativas menores que se observan en ambos novelistas. En primer lugar, aunque ya resulta trivial mencionarlo, está el invento de un lugar, escenario de casi todas las historias narradas: Yoknapatawpha County, ese mítico condado sureño, tiene su contraparte en Macondo. De más está decir que, en mi opinión, el Comala de Rulfo y el puerto de Santa María de Onetti están vinculados al novelista norteamericano en la misma forma. El pueblo, o la provincia ficticios pero identificables puesto que son como síntesis de una región espiritual mucho mayor, constituye el más visible indicio de la influencia faulkneriana.

El hielo como elemento de aprendizaje (primer motivo mencionado en *Cien años de soledad*) aparece cumpliendo idéntica función en el primer segmento de *The sound and the fury*, o sea, en el monólogo de Benjy. Caddy trata reiteradamente de que Benjy meta las manos en los bolsillos porque hace mucho frío y se le congelarán los dedos. Como Benjy no parece darse cuenta, ella "rompió la superficie del agua y puso un trozo de ella contra mi rostro. 'Hielo. Eso quiero decir lo fría que está'", le dice su hermana. Cuando destapan el cofre y José Arcadio ve por primera vez el cubo de hielo, murmura, "es el diamante más grande del mundo", a lo que el gitano añade: "No. Es hielo". Hay que pagar para poder tocarlo; "el pequeño José Arcadio se negó a tocarlo. Aureliano, en cambio, dio un paso hacia adelante, puso la mano y la retiró en el acto. 'Está hirviendo', exclamó asustado". El mayor deslumbramiento fue, sin embargo, el de José Arcadio padre, quien "puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio".

También provienen de Faulkner *las mariposas amarillas.* Figuran en *The sound and the fury* con significado parecido. Evidentemente García Márquez las ha aprovechado mejor, hiperbolizando el simbolismo de las mariposas que vuelan alrededor de la cabeza de Mauricio Babilonia. En la novela de Faulkner, el día que Quentin decide matarse, una niñita italiana lo sigue toda la tarde. En Quentin no hay ni por asomo intenciones de aprovecharse sexualmente de la niña. El hermano de ésta, en cambio, lo acusa de haberse abusado de ella. Es decir que la lujuria ronda alrededor de la extraña pareja que camina sin rumbo. Desde la página 125 hasta la 141 de la edición Planeta aparecen reiteradamente: "Mariposas chispeaban en la sombra como manchas de sol"; las mariposas amarillas volando sobre ellos a lo largo de la sombra"; "había otra mariposa amarilla, como si se hubiera soltado una de las manchas del sol".

Además, podemos inferir sin mayor esfuerzo de imaginación que así como existió un coronel William Cuthbert Faulkner en la vida de William Faulkner, que dio el modelo para el coronel John Sartoris y un coronel Nicolás Márquez en la de García Márquez que modeló al coronel Aureliano Buendía, entre los dos coroneles de ficción hay algo más que esta singular coincidencia biográfica. Las hazañas de John Sartoris durante la guerra de Norte contra Sur llegaron a ser legendarias. La novela titulada *Sartoris* empieza con una evocación de cómo salvó la vida cuando soldados "yankees" vinieron a buscarlo en su propia casa, aunque sin conocerlo personalmente. "Sentía cómo el yanqui lo vigilaba, clavándole los ojos en la espalda, en el sitio exacto por donde entraría la bala. El coronel contaba después que lo más difícil que hizo en su vida fue cruzar aquel patio de espaldas al yanqui sin echar a correr". Esto es suficiente para recordar cuán cerca estuvo Aureliano de ser fusilado. Las treinta y dos campañas del coronel Aureliano Buendía (todas perdidas), su arrojo inútil, su incapacidad para asumir la realidad, todo lo que hace de su vida algo magníficamente inútil, pertenece también a la historia de John Sartoris.

Otro motivo de *Cien años de soledad* que parece provenir de Faulkner es el de *los dientes postizos.* En uno de sus periódicos viajes, Melquíades llega cambiado; nadie acierta a dar razón de su rejuvenecimiento: "...y mediante el pago de un centavo

vieron un Melquíades juvenil, repuesto, desarrugado, con una dentadura nueva y radiante. Quienes recordaban sus encías destruidas por el escorbuto, sus mejillas fláccidas y sus labios marchitos, se estremecieron de pavor ante aquella prueba terminante de los poderes sobrenaturales del gitano". En *As I lay dying*, después de haber enterrado a su mujer, Anse Bundren vuelve al carro donde lo esperan sus hijos, y también vuelve cambiado. Jewel exclama asombrado: "Who's that?" A una segunda mirada logra reconocerlo y se da cuenta de la causa del cambio: "He got them teeth". Cash (el narrador en este segmento) comenta que su padre parecía más alto, con la frente levantada y la mirada orgullosa.

Hay muchos otros motivos, sobre todo míticos, cuya presencia en *Cien años de soledad* puede emanar de Faulkner o no, ya que el norteamericano no es el primero ni el único en recurrir a ellos. Me refiero, por ejemplo, al motivo de *los hermanos gemelos*, y a *la repetición de los nombres*. También habría que mencionar que la decadencia de las estirpes está vinculada, tanto en Faulkner como en García Márquez, a la destrucción física del ámbito en que vivieron por tantas generaciones. Así los Sutpen concluyen su historia mientras la vieja casona es destruida por las llamas en *Absalom! Absalom!* y en *Cien años de soledad* un furioso huracán reduce a polvo la casa de los Buendía casi al mismo tiempo que las hormigas devoran al último descendiente de la familia. Queden esos cabos sueltos para un estudio posterior, más exhaustivo. Antes de concluir, sólo me resta añadir unas breves reflexiones. La experiencia de estudiar a estos dos formidables narradores fue reveladora. Se aprende a valorarlos aún más que al leerlos por separado. Cada vez parece menos rebatible la aserción de Paul Valéry transcripta por Borges: "La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de sus carreras o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor".

OCTAVIO CORVALAN

LYDIA CABRERA: CUENTOS NEGROS DE CUBA

En la época feliz entre la dos guerras, cuando París era la capital del mundo, una joven cubana fue a estudiar en La Sorbona. Iba bien preparada. Hija menor de una larga familia de bibliotecas, fundadores de revistas, identificados con la libertad de Cuba, había viajado mucho y había leído mucho. También había escuchado, mimada por niñeras negras, amorosas y tibias, que nunca se cansaron de contarle los cuentos y cantarle las canciones de los negros de Cuba. Llegó a París interesada en la pintura que era su vocación primera y en las religiones orientales, pero en este mismo momento Francia empezaba a descubrir el Africa de los antiguos, anterior a las aventuras portuguesas y a las novelas de Joseph Conrad. Empezaban a divulgarse las obras de Frobenius y de Frazer que descubrían lentamente el ignorado mundo de la magia, las religiones y el arte popular y su persistente presencia, repetida en todas las historias. En París concurría también Leopold Sedar Senghor para asentar el concepto de negritud con Dior, Cesaire y Damas. Lydia Cabrera, la cubana que llevaba las leyendas africanas impresas en los cariños de su infancia, se adelantó al grupo de jóvenes que más tarde decidieron el futuro de la literatura africana. Comprendió la importancia de la tradición oral, el tesoro expresivo de los cuentos, las leyendas, los juegos, las adivinanzas, los cantos de los cuales era la depositaria directa y probablemente única. Mitos, alegorías y leyendas llevaban siglos de existencia pero los mejores y más consumados estudios no existían cuando Cabrera empezó a evocar la teología de los negros cubanos y a consignar con respeto su benevolente teofanía. No le fue difícil hacerlo con gracia y fantasía porque se inspiraba en la amistad: escribió los cuentos-negros para entretener a Teresa de la Parra, ya enferma. Los cuentos fueron publi-

cados por Gallimard en 1936 en una traducción de Francis de Miomandre. Después de años de investigación directa publicó *Por qué* en Cuba en 1948. El último tomo, *Ayapá* apareció en España en 1971; hay varias ediciones de cada uno de estos libros. Entre sus múltiples obras en el campo de la antropología cultural se encuentra un perfecto complemento a los cuentos, *Anafuorana*, una hermosa biblia de dibujos rituales digna de un Nobel africano. Siguiendo la trayectoria de la isla que apenas logró pasar de la adolescencia a la tragedia, los cuentos marcan paso a paso la implacable disolución de un mundo colonial que se apaga lentamente, que no tiene tiempo de descubrirse a sí mismo, de integrar los tremendos trozos de cultura que ha heredado. Esta serie narrativa que no nació de un plan deliberado se mueve, sin embargo, en una discernible trayectoria. Es en este primer tomo donde aparecen las bases cosmogónicas, la interpretación de los orígenes y la integración en la colonia española. Desde luego las tradiciones africanas pueden haber sufrido alteraciones en el traspaso pero los cambios no parecen haber sido traumáticos. No podremos establecer paralelos exactos entre el equipo original y el que se recordaba a fines del siglo XIX, pero los africanos siempre se nutrieron en el arte de la más exacta tradición oral. Tal como lo habían hecho los griegos de la refundición homérica, pero Africa era mucho más grande y no le alcanzó el tiempo para consolidar sus leyendas en conjuntos depurados. Los negros cubanos era en su mayoría, yorubas, y traían con ellos una complicada cosmogonía que hacia el año 1000 A.D. parece haber integrado las ideas religiosas de dos pueblos. Eran artistas, comerciantes y viajeros y estaban acostumbrados a vivir bajo un complicado sistema político. Es decir que en ciertos aspectos los negros llegados a Cuba estaban casi tan adelantados como los europeos aunque habían evolucionado en otra forma, en un continente aislado, adverso al hombre. Con su previa práctica en armonizar creencias lograron flexibilizar el catolicismo español, y a través de un largo proceso de adquisiciones y suplantaciones crearon en la isla de Cuba una efectiva religión subterránea. Estas creencias han resultado ser de una permanencia inalterable como se prueba hoy en la proliferación de las botánicas en los vecindarios cubanos en el extranjero.

Desde el momento en que escribió su primer cuento inspirada en esa aura de apego y asimiento que marcaba la relación

entre niño y hada-niñera (porque así, bien lo sabemos era la situación en Cuba, todavía se puede observar en otros países del Caribe) Cabrera emprendió la búsqueda de las categorías anímicas del pueblo cubano. Ha visto mejor que nadie la importancia que tienen para los cubanos los detalles mínimos del vivir diario, la trascendencia de las cosas pequeñas, cazuelas, jarras, una rodilla mohosa, una herradura. Y la sabiduría y el valor de vivir acorde con la naturaleza, la lluvia, el sol, el mar, la familia hasta los primos de la cuarta generación, el compadre, la muerte y los velorios y la amistad sobre todas las cosas. Joseph Campbell, que ha mostrado la singularidad común de todos los arquetipos religiosos, mantiene que para ser heroico el hombre moderno tiene que desprenderse de sus limitaciones históricas y recrear la mitología básica que se repite en todas las culturas. Las clases sociales son temporales, lo esencial es el ser humano. De estas ideas se nutren los profetas y Cabrera, en esta vena, se lanzó a la tarea de iluminar la formación de un pueblo escuchando las voces más humildes excavando las memorias más lajanas. Por lo tanto su trabajo ha sido mistificado y mixtificado, aunque la incomprensión esté basada en la ignorancia y no en la malicia. Se le reconoce el valor artístico, el humor la erudición. Pero no se ha podido apresar que el tema de sus libros, especialmente sus cuentos, es la historia tetravalente (blancos, negros, criollos y peninsulares) de la fundación de un pueblo, la primera conjunción de lo cubano en ser y siendo, la adivinanza sin solución de quién es y cómo es, el tú y el yo de lo cubano como pueblo y como individuo. De hecho los cuentos expresan la memoria colectiva de la isla de Cuba desde la colonia hasta las primeras décadas independientes.

Las ideas tradicionales consideraban al mito como filosofía en clave. Con Vico se empezó a notar la lógica poética de los mitos, la lectura de los poemas homéricos con la ayuda de las máquinas computadoras acepta con confianza la moderna idea de que los mitos y sus rituales manifiestan las más íntimas necesidades del hombre, conducen a los pueblos a través de las más profundas transformaciones y se repiten en todas las sociedades. Cabrera parece haber presentido estas ideas dada la distribución de sus primeros cinco cuentos, los cuentos jóvenes. Una ordenada serie de génesis, llegada y conjunción de dos mundos y cuentos basados en la idea de la dualidad, la trinidad, el trasbordo de una cultura y la lucha fratricida entre Caín y Abel. Todos estos

relatos están aligerados por un humor fino, un estilo firme, rápido y conciso. En todos estos cuentos hay un momento de la verdad, que se aprovecha para presentar dioses y soluciones, a veces inesperadas, a veces traviesamente, con un entusiasmo muy discreto. Cuentos llenos de quehaceres cotidianos. Historias tan llenas de vida que la muerte, desligada del tragicismo cristiano, deja de ser una amenaza. Los personajes reconocen la ineluctable presencia de la muerte como parte imprescindible de la vida, es una experiencia inseparable del hecho del vivir. Los africanos no aceptan la idea de la muerte natural, sería una contradicción, dice Basil Davidson, el lúcido especialista inglés. Para ellos la muerte implica un regreso y de esta creencia nace la resignación y la esperanza, por cierto siempre presente en estos cuentos. La más prevalente característica de los cuentos de Cabrera se halla en la alegría, con su ironía sabia, el respeto a las tradiciones cotidianas y la sabiduría de los viejos, personificados por dioses-ángeles-de-la-guardia, protectores y comprensivos. El cuento que encabeza todos los cuentos se llama, muy a la española "Bragantino Bregantin". Con él entramos, un tanto desorientados, en un mundo secreto.

En primer término no sabemos quién es ni qué quiere decir bregantino hasta que se termina la historia. Bregantino suena a bregar, a la pesadez de las tareas cotidianas. Bajo la sombra acogedora de Wittgenstein lenguaje y pensamiento se entrecruzan, se trasponen unas letras y nos hallamos viajando en el velero espronceciano de dos velas. Las palabras son armas de dos filos, bergantín se deriva de bergante, un granuja y un pillo. El mensaje de la palabra es tan español que inevitablemente nos asomamos a La Coruña que tantos emigrantes embarcó para Cuba, los brigantinos, de la antigua Brigantium. Breguero en los viejos libros españoles es el pendenciero. Y brega también quiere decir burla. Aunque parezca una sugestión inadmisible todos los elementos en el título corren latentes dentro del cuento del torete bregantino-bregando-con-tino.

La primera parte de este cuento, muy simpática, muy detallada, muy burlona, es el antecedente de una tragedia, una crisis cívica que separa a los vecinos de Cocozumba, —nombre síntesis de dos frases cubanas— del resto del mundo. Pero al comenzar el cuento no parecemos estar en Cuba sino en un pueblecillo del Africa porque tiene un rey y fue fundado por elefantes. Todo esto

para despistar al lector y preparar la entrada de un viejo personaje que por un golpe de suerte se hace dueño del reino. Es el toro, símbolo de la fertibilidad, minotauro, bucentauro, que para subrayar el contraste llega de sirviente de una lombriz. En la superficie el relato parece cándido y pueril. El rey, un tanto holgazán, decide casar a su hija, una muchachita "muy desarrollada", muy sucintamente retratada con la frasecita cubana. La madre, megalómana, prepara una parodia de juegos caballerescos. La lombriz gana con un tambor y sus cantos africanos. Pero le cede el poder al toro que pasa de sirviente oficioso a dictador empedernido. Mata a los reyes, subyuga a todas las mujeres. Nuevo Herodes, hace morir a todos los niños varones para asegurarse gobierno, inmortalidad, y el placer sin antagonistas.

Los pueblos no conservan relatos lineales a no ser que estén repletos de signos emotivos, alusiones al pasado. El cuento parece referirse a hechos históricos, encubiertos, acaso la historia de los negros de Cuba interpretada por ellos mismos. Primero en paz, hasta que los hijos alcanzan la madurez y hay que preparar los ritos de pasaje. La lombriz cambio y trueque, el engaño. Aunque el símbolo español es un león, éste es para los africanos un símbolo solar que aparece en sus dibujos. El toro pasó a ser, naturalmente, un símbolo visible de la superioridad técnica de los colonizadores. Para interpretar la fábula hay que recordar hechos históricos; en Cuba, aunque se respetaban los matrimonios entre esclavos había una inmensa cantidad de hombres y muy pocas mujeres, blancas o negras, y naturalmente las negras acababan siendo propiedad personal de los dueños blancos. Como el hombre siempre ha tratado de explicar lo que no entiende por medio de sus dioses es posible que el pueblo que no comprendía el largo complicado proceso de la emancipación de los esclavos haya inventado esta hermosa exégesis. O acaso haya sido idea genial de la autora del cuento, o una reconstrucción basada en detalles y alusiones confiadas a su saber de niña curiosa. Es obvio que los negros guardaban calladamente un tesoro tradicional acendrado que no permitieron desaparecer. Confiaban ciegamente en la protección y en la humanidad de sus dioses. El toro es un episodio pasajero. Lo importante es vencerlo, silenciosamente, sin barullos. De pronto la autora nos deja ver al personaje centro del relato, una mujer humilde, su fe salva a la tribu. Y el cuento pasa bruscamente de la indignación irónica a la cere-

monia; del "yo, yo, yo, yo" tiránico y vociferante al silencio concentrado, del poder absoluto a la abnegación.

La figura del dios procreando hijos en medio de la comunidad era un anacronismo. Ese poder tenía que pasar fatalmente a sus descendientes. Para este milagro tiene que surgir la madre, la matriz del destino. Parvati, la diosa hindú, Coatlicue la amenazante mexicana, Ixquic del Popol Vuh, tienen una delicada y fuerte hermana en Cuba gracias a la fantasía recreadora de Lydia Cabrera. Es "Sanune, la terca, la del color, de almendra tostada" presentada así en un lenguaje homérico. Es una humilde tejedora de canastos, madre de seis hijos muertos. Así la fábula negra muestra su inteligente contacto con la realidad humana. No es la novia del aire, la virgen intocada de las historias precedentes. Es madre, por eso comprende la desgracia del pueblo, que sabe que su único auxilio está en la protección de los dioses ancestrales. No ha olvidado las enseñanzas de su madre, los santos de hierro, Ogún y Ogosi, sus compañeras Ochún y Yemayá. Y Ochosi, tierno y devoto, que si una mujer "lo implora, desventurada, Ochosi la oye". Es el amante que vive en la eternidad enamorado y eternamente amado pero no es un tenorio al estilo europeo, "es el protector de las mujeres, es su amparo; y las mujeres lo adoran".

Sanone era rebelde y precavida. Se fue a la cañada cruzando el viejo puente abandonado, el simbólico puente que separaba al pueblo de la selva, al hombre de sus dioses. Esas cosas que también creía San Bernardo, del Sumo Pontífice, pontifex, literalmente el constructor de puentes. Por el puente del pueblo, miedosa y valiente, Sanone marcha a su destino envuelta en su melancolía de madre solitaria. Por "selva oscura" que en el trópico es fresca y acogedora, llega hasta los templos escondidos:

> "Cuando abrió los ojos, estaba en una habitación rodeada de noche; olía espesamente a fronda caliente y fruto de guayaba —como si muchos negros se hubiesen reunido allí momentos antes— frente a un altar, que eran dos ramas de álamo frescas, recién cortadas, apoyadas en la pared y dos pieles de gato montés. En el suelo, varias soperas cubiertas, una herradura de caballo, dos grandes cazuelas de arroz, frijoles y rosas de maíz. A su lado una vieja, envuelta la cabeza en un manto, guardaba en un pañuelo, contando y recontando, temerosa de que alguno

> se le hubiese perdido —el de Eleggúa, precisamente— veintiún caracoles pequeños, de un pulido blanco mate de marfil. Cuando se hubo convencido de que no faltaba ninguno, tocó a Sanone en un hombro y la despidió entregándole un lío de géneros de varios colores".

Las ofrendas de los telares africanos, tejidas con los colores de las flores y de alas brillantes, obras de un arte clásico que los yorubas practicaron antes que los europeos. El manto rojo para Changó, fuego y sangre. Azul de mar para la misma Yemayá que visita los mares brasileros a saludar el nuevo año. El amarillo de la inteligencia para Ochún. Morado, suma de rojo-pasión y azul-devoción para Ogún. El verde de los campos para Orula. Carmelita de tierra fértil para odaiburuku. Y el último, el séptimo, número simbólico, orden perfecto, círculo que se completa, Obatalá, blanco de luna y de pureza.

Sanone cumple su misión. Se baña y perfuma con las universales hierbas de olor en su traducción cubana, coladas con aguardiente y miel de abeja ahumada con aquella planta que según Bernal Díaz los indios "llamaban tabaco". Con gracejo, fiel al detalle estético y a la fe simple, cotidiana, tan cubana que sorprende saber que es costumbre judía, Sanone, recién parida, "se bebió con alegría un caldo de gallina". Inocencia y fantasía, una reina soberbia, un rey holgazán, una princesa tonta, una interpretación proletaria de la monarquía, coronada por un héroe mujer, la suma de un matriarcado inmemorial. Tan fiel a la misericordia afable de estas vidas que los dioses carecen de gestos tonantes, apegados a la tierra, ayudan sobriamente, sin recurrir a terremotos y sin separar océanos. No son dioses de cataclismo pero no se satisfacen con palabras, exigen una conducta religiosa activa, en interacción. La causalidad no se improvisa. Los africanos están más cerca de un Aristóteles puro, sin traducciones intermediarias, que los occidentales. Por eso también su concepto del pecado tiene el mismo sentido pagano que en Grecia clásica, ni siquiera adquirieron una palabra para designarlo. Este es el mundo psíquico de Sanone, que cumplida su misión, su hijo indemne confiado a los dioses, puede morir en paz. Muere riéndose y la puebla (no el pueblo puesto que las palabras del género masculino han sido prohibidas) queda maravillada ante un "cadáver tan contento". La encontraron muerta "con una campanilla entre las manos". Manos cruzadas sobre el pecho,

sin flores y sin palmas, sin ningún símbolo de mortalidad al uso cristiano. Una humilde campanita de un metal nativo, un objeto místicamente suspendido entre el cielo y la tierra, labrado en forma de bóveda celeste.

La tejedora de cestos es una lejana proyección de Semele, la madre de Baco. En la mitología griega no hay un Moisés lanzado a un río, hay una madre. Quizá por esta razón Jung le asigne al cesto la representación del cuerpo de la madre en sus estudios sobre el transformarse de los símbolos. Sanone se aventura pero no se sacrifica. Sus dioses pragmáticos están muy lejos de configuraciones anímicas complicadamente barrocas o retorcidamente introvertidas. Son dioses muy modernos, adaptables, empíricos. El hijo de Sanone no se hace héroe por medio de un milagro extemporáneo, antes de cumplir su embajada tiene que consumar su pupilaje. Llegada su hora adviene sin carruajes ni corifeos, sin discípulos y vemos que fiel a su naturaleza "saltaba vallas y corría desgaritado por los campos". Y al fin la naturaleza recobra sus derechos "y nacieron varones en Cocozumba".

El mensaje es simple. Pero la estructura del cuento abunda en detalles concatenados, alusiones pícaras (lo picaresco aparece en otros cuentos), alusiones, digresiones. Una búsqueda implacable, como el peregrinaje del "Séptimo sello", de Ingmar Bergman. Fácil sería concluir que se trata de una preocupación inveterada, el pueblo contra el feudalismo, la rebelión contra el poder. Un poco más difícil aceptar que los negros de Cuba conocían el valor de la libertad política y soñaban con obtenerla. Que no recibieron nuevos conceptos sociales de los criollos ya que los traían del otro lado del mar. Eligieron al toro como representativo de lo español dado que el león es su propio símbolo aunque el buen humor cubano sería capaz de atreverse a sugerir que Cabrera ha tropicalizado al Minotauro y su nueva Ariadna. Los negros, de acuerdo con las teorías de control social con las que se explica hoy el devenir de la historia de Africa, no podían recurrir a la revuelta, a los mensajes celestiales o a los milagros del cristianismo. El cambio tenía que ser lento para poder lograr la integración, dos nacionalidades sobre una tierra única. Un pueblo que justifica su origen sin relámpagos y truenos. Un cuento de hadas sin hadas, ofrendas humildes, dioses que vencen a la tierra domándola, como ya habían hecho en Africa

milenaria donde se impuso el sacrificio del individuo por el bien de la tribu.

Cierto que la autora no escribió este cuento en busca de altos mensajes patrióticos o interpretaciones étnicas. Cuando Lydia Cabrera escribía sus primeros cuentos aún estaban por publicarse las obras básicas en la búsqueda de raíces espirituales. Cailliet, Bachelard, Seznec, Zimmer, Levi-Strauss, Eliade, Fromm, Campbell, Bataille, llegan mucho después. La autora reaccionó simplemente ante la conmovedora belleza de los ritos africanos de Cuba y a su profundo valor de humanidad persistente y tozuda. Pero todo este tejido elegante de fantasía y erudición se ajusta perfectamente a las nuevas clarificaciones del Africa primitiva. La verdad es que se necesitaba mucho valor artístico y mucha entereza cívica para publicar estos cuentos en 1936. Porque comenzando con este cuento y todos los que le siguen, escritos en la alegría o en la tristeza, el significado más íntimo —y ya sabemos que el significado es el mensaje— consiste en mostrar que el mundo es permutable y traicionero pero todos los cubanos son seres humanos, carne y hueso, y nada humano les puede ser extraño.

ESPERANZA FIGUEROA

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

JUAN RULFO Y EL REINO DE LOS MUERTOS

Múltiples son tanto los nombres de Dios como los de su creación. Es el caso concreto de los infiernos (no siempre considerados lugar de castigo), o reino de los muertos. En efecto, se ha hablado del Hades, del Tártaro, de los infiernos[1], del infierno para no citar sino algunos nombres. En cuanto a la ubicación, hay dos concepciones generalizadas: a) un reino subterráneo: el Antiguo Testamento habla de "un profundo abismo" (Isaías XIV, 9-15), en la *Odisea* el alma de Elpénor "descendió al Hades" (canto X); Eneas y Sibyla llegan a los infiernos a través de una profunda caverna (*Eneida*, canto VI); Dante nos habla de un abismo cónico producido por la caída de Lucifer (Com. XXXIV, 121); b) un país de los muertos situado sobre la tierra, para decirlo con palabras de Mircea Eliade[2]: dentro de esta concepción está el infierno de los primitivos habitantes de México, está también ese reino indeciso al que llega Odiseo en el canto XI, entre tantos otros casos.

Como quiera que se llame, y cualquiera sea el sitio donde esté ubicado, es el reino de los muertos el lugar al que la humanidad vuelve reiteradamente como pueden demostrarlo creaciones literarias de todos los tiempos. En la actualidad, citaremos como ejemplo el caso de Claudel[3] y nos detendremos en Juan Rulfo.

Rulfo publica en 1953 un volumen de cuentos *El llano en llamas* y en 1955 una ficción larga, *Pedro Páramo*. Por esta

[1] A la concepción unitaria cristiana se opone la mulplicidad que parece culminar en el budismo: el *Libro de las leyes de Manú* conoce veintiocho infiernos, el *Majjimanikaya*, hasta doscientos cincuenta y seis. Cit. por Brunel, P.: *L'evocation des Morts et la descente aux enfers*. Paris. 1974, p. 66.

[2] Art. "Enfers et Paradis" en *Encyclopaedia Universalis*, cit. por Brunel, P. op. cit. p. 64.

[3] *Le Repos du septième jour*. Mercure de France, 1965.

época ya hace algún tiempo que la narrativa americana anda por caminos nuevos, bastante alejados de la novela de la tierra y de sus clásicos cánones. Hay dos hechos salientes que van a caracterizar el cambio: un nuevo enfoque de los contenidos y una manera diferente de revelarlos.

Sorprende desde un comienzo la estructura de *Pedro Páramo*[4] pero al observar la materia narrativa que la compone nos damos cuenta de que ella necesitó, por su naturaleza, determinada carnadura para corporizarse.

Los grandes problemas últimos del hombre -tiempo, espacio, muerte, ultratumba - constituyen el sostén óseo y medular de la novela: hay una múltiple perspectiva del tiempo: la más evidente es la que lo enfoca desde la esfera de los muertos: tiempo sin límites, tentacular, que se enrosca perpetuamente sobre sí mismo, estancado en un presente interminable en donde se aglutina el ayer y desde el cual el alma evoca y ve girar la eternidad. Este tiempo se agiliza y corre cuando la narración nos ubica en la perspectiva de los vivos aunque su desenvolvimiento tampoco es el tradicional porque aún en él hay una constante integración del pasado con el presente mediante diversos recursos formales:

a) El cambio de emisor que se produce, a veces, sin solución de continuidad: en la primera parte de la novela es Juan Preciado quien narra, en primera persona ("Vine a Comala..."). Posteriormente se advertirá que su relato estaba dirigido a Dorotea, en la ultratumba. Y será Dorotea quien complete la versión de los hechos después de la muerte de Juan. Pero sobre ambas emisiones se acoplan otras, circunstancias —el relato que Eduviges hace de la muerte de Pedro Páramo, por ejemplo— más la versión del narrador omnisciente, que alterna con la de Juan hasta su muerte.

b) La yuxtaposición de diálogos que mantiene Juan con diferentes personajes del pueblo: Abundio, Dorotea, Eduviges, los hermanos incestuosos, etc., cuyas vidas no se corresponden cronológicamente: a la llegada de Juan a Comala, Abundio ya está muerto, como lo está Pedro Páramo, como lo está Eduviges Dyada; en cambio Dorotea, Donis, su mujer y la hermana de ésta están vivos.

[4] Sobre este tema, conocemos el trabajo de Luis Leal, en Giacoman, H. F.: *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, 1974, p.p. 13 y ss.

c) El monólogo interior directo: citemos sólo el del padre Rentería en el funeral de Miguel Páramo: "Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar. Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia".

d) El salto constante desde un tiempo cero —a veces difícil de ubicar— hacia atrás y hacia adelante, sin que se trate, por otra parte, de estratos fijos, porque a su vez, ese pasado y ese futuro tienen una serie de eslabones que ponen distancia entre un momento y otro.

e) El persistente manejo de la elipsis[5] que juega su rol en esa sucesión de analepsis y de prolepsis[6] señalada en el inciso d).

f) El uso de fórmulas y motivos reiterados para indicar el cambio de mundo: a modo de ejemplo citemos el tema del agua que nos conduce siempre al ámbito de Pedro Páramo[7].

Se ha hablado de novela de evocación y de delirios; ambos conceptos son valederos pero para que alcancen cabal sentido es necesario aclarar algunos puntos: ¿desde dónde se hace la evocación? El autor encuentra en el trasmundo el escenario adecuado para el desarrollo de los sucesos que va a presentar, y como en ese escenario las coordenadas espacio-tiempo cambian, la tabla para evaluarlo ha de ser otra y las leyes a que se ajusten los juicios que nos merezca, también. ¿Cuándo empieza a evocar Juan Preciado? ¿A qué distancia de su llegada a Comala? ¿A qué distancia de su propia muerte? ¿A qué distancia de la muerte de Pedro Páramo? No todas estas preguntas pueden responderse con exactitud porque estamos moviéndonos en otra dimensión, en el trasmundo, donde el tiempo no corre; además, los que evocan, los muertos, no siempre están conectados entre sí, como no lo están con el mundo de los vivos, de ahí el fragmentarismo y las esporas que rompen cualquier sucesión cronológica en el relato. Parte de este concepto de la muerte se asienta en la tradición que establece que aquellos que murieron en pecado están condenados a deambular sin paz, eternamente; pero hay otros

5 Nos estamos refiriendo a la elipsis temporal, al tiempo de la historia elidido en el relato. Sobre este tema, cf. Genette, *G. Figures, III*, Paris, 1972, pp 138 y ss.

6 Cf. Genette, G.: Analepses. Prolepses. *Figures, III*, ed. cit. pp 90 y 105.

7 Hemos hecho sólo una enumeración veloz de los recursos formales que utiliza Rulfo, tema que por sí solo requeriría un estudio aparte, mucho más detallado.

elementos para tener en cuenta: los muertos de la novela no siempre tienen conciencia de su estado: Eduviges Dyada le dice a Juan Preciado a propósito de Dolores: "Pobre de ella. Se ha de haber sentido abandonada. Nos hicimos la promesa de morir juntas. De irnos las dos para darnos ánimo la una a la otra en el otro viaje ¿de modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir". Pero Eduviges está muerta y no lo sabe. Nos enteramos de esto por Damiana Cisneros que, probablemente, murió después, y quien afirma: "Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía". Y Damiana comenta la soledad del pueblo mientras lo cruza, acompañando a Juan Preciado. Además le cuenta cómo se le apareció su hermana Sixtina: "muerta cuando yo tenía doce años. Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes más ecos vivientes". Damiana desaparece de pronto porque, a su vez, está muerta. Aunque antes ha dicho algo muy significativo: "Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces".

Abrir el libro es entrar en el reino de la muerte: Comala es un pueblo seco, desolado, habitado por sombras y en el que sólo se oyen ecos y murmullos de fantasmas. No hay que olvidar que Rulfo es originario del Sur de Jalisco, tierra árida, austera, castigada por la erosión, despoblada por las revoluciones y la sequía, que ha reflejado en sus habitantes las mismas características que la signan. Por otra parte, estos fueron pueblos prósperos que luego murieron, igual que Comala. Rulfo se refiere a estos hechos: "Casi todo el mundo ha emigrado. Los que se han quedado atrás lo han hecho para no dejar a sus muertos. Los antepasados son algo que los liga al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos. A veces, cuando se van, cargan con ellos. Llevan sus muertos a cuestas. Y hasta cuando los abandonan, de alguna manera siguen acarreándolos"[8]. Es este "acarreo" lo que testimonia la novela que nos ocupa, como ya lo hizo su antecedente directo, "Luvina".

La voz de Juan Preciado empieza de pronto a despertar voces y murmullos que van creciendo espontáneamente, como

[8] cit. por Harss, L. en *Los nuestros*. Sudamericana, Bs. As. 1966 pp. 305-306.

hongos, sin que se alcance a advertir de dónde salen y que van sumándose hasta formar un concierto que en más de una oportunidad amenaza convertirse en pandemonium. Los personajes, durante largo rato, más que tales son solamente voces; voces que irán configurando un carácter y que, como en los sueños, no alcanzan —aunque en este caso no interesa que lo hagan— a dibujar un cuerpo.

El clima de nostalgia que impregna la novela, suma su tono a la nota constante de muerte; está logrado con diferentes elementos entre los que sobresalen: a) la añoranza de Dolores Preciado (que nunca regresó a Comala) que intercala, de tanto en tanto, sus cuadros claros en el ajedreceado juego de la trama; b) el amor, el deseo, la frustración y las reminiscencias de Pedro Páramo; c) el hecho de que la novela esté construida en base a evocaciones de ultratumba.

Hay dos puntos fundamentales en el libro que nos ocupa: la estructura y el manejo del lenguaje.

Estructura: dos líneas verticales —Pedro Páramo y Susana San Juan— y una horizontal —Juan Preciado— se abren paso entre los meandros de la narración y constituyen el sostén estructural. La sombra de Pedro Páramo se extiende a lo largo de toda la novela; trazada casi totalmente con rasgos gruesos, está muy cerca, a veces, de la caricatura aunque no alcanza a caer en ella. El método que utiliza Rulfo nos permite verlo a través de diferentes objetivos o sea a través del ángulo vital de distintos personajes quienes van componiéndolo y agregando diversos matices a su personalidad; el cuadro se completa con los aportes del narrador omnisciente y con el monólogo interior del propio Páramo que nos da acceso a los planos más profundos de su conciencia.

Un estímulo exterior, la lluvia, despierta imágenes desplegadas en la memoria y las funde a un solo nivel, intemporal, que a manera de vitral profundo conjuga las figuras de Pedro Páramo niño, jugando con Susana San Juan, la muerte de su padre, la muerte de Susana.

Paralela a Pedro Páramo e iluminándolo, surge como una irradiación Susana San Juan, "una mujer que no era de este mundo". Su imagen primera aparece proyectada en la conciencia de Pedro Páramo como en un espejo lleno de biseles, ocupando

la totalidad de su campo: "Pensaba en ti, Susana". Ella es una nota constante y obsesiva que suena en tres tonos:

a) claro y alegre, el de la infancia: las primeras impresiones son de luminosidad y muestran un ser etéreo y traslúcido, semidifuso e inasible. Como en una serie fotográfica experimental van apareciendo algunos rasgos físicos: "unas manos suaves"; "tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío"; "tus ojos de aguamarina". Lingüísticamente ¿cuál es el factor responsable de este efecto de luminosa transparencia? Observemos los sustantivos (rocío), algunos símiles (de agua marina), pero observemos, sobre todo, que el compromiso emocional, subjetivo, corre por cuenta de la adjetivación: oculto detrás de ella está el reflector que ilumina el retrato: calificativos de palabra, o de frase, que llevan siempre engarzados brillos, resplandores y reflejos ("Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías"). Semántica y sintaxis se conjugan: es la eficacia del vocabulario, la selección de determinadas palabras o funciones, de determinados ordenamientos; es asimismo la luz del sol, son los rojos luminosos del crepúsculo; es el resplandor de una sonrisa que parece brillar más por cuanto surge desnuda y pura en el encuadre de una oración brevísima.

A veces podemos ver la imagen total, aunque desfigurada por la apreciación puramente subjetiva: "¿Sabías, Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra?"

Otros aportes se unen al de Pedro Páramo para agregar pinceladas al retrato de Susana; es interesante el de Justina: "había visto crecer su boca y sus ojos. Como de dulce. El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul". Aquí podemos observar la reiteración de dos aspectos ya señalados: la presencia del brillo, asociada a la imagen de dulce, por un lado y, por otro, la indefinición que preside todo lo relativo a la vida de la mujer: ¿de qué color eran sus cambiantes ojos? ¿del color del agua marina, como señala Pedro Páramo? ¿del color del dulce de menta? ¿azules? ¿amarillos? ¿verdes? ¿todo ello junto e indescriptible?

b) una cuerda grave, repetida casi lúgubre: el recuerdo total, definitivo: Susana, un ser siempre inalcanzable; un vacío, una soledad, una nostalgia permanente... La búsqueda es inútil; el desencuentro, constante: "el mandadero iba y venía y siempre

regresaba diciéndose: —No los encuentro, don Pedro". Esta nota obsesiva surge una y otra vez, prendida a los procedimientos señalados: "y desde que te fuiste entendí que no te volvería a ver... Pensé: No regresará jamás, no volverá nunca... A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y a donde no llegan mis palabras". Pedro Páramo morirá solo, prendido a un recuerdo luminoso que ha de servirle para "aluzar" su camino.

c) el misterio: casi todos los hechos de la vida de Susana San Juan están rodeados de una bruma que los vuelve imprecisos; un sí es, no es, que da lugar a diferentes interpretaciones: "unos dicen que estaba loca; otros, que no; unos dicen que salieron (ella y Bartolomé) para acá y otros que para allá. Pedro Páramo creía conocerla". "Y aún cuando no hubiera sido ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra?"

¿Qué tipo de relación la unía a Bartolomé San Juan? Sólo podemos imaginarlo y, a veces, deducirlo vagamente. Y la deducción huele a incesto, por la forma en que el hombre habla refiriéndose a ambos: "Somos infortunados por estar aquí, porque aquí no tendremos salvación alguna, lo presiento"; por la forma en que ella se dirige a su padre:

—¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él?

—Sí, Bartolomé.

—¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?

—Sí, Bartolomé.

—Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan.

—No es cierto. No es cierto.

—¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? Tu madre decía que, cuando menos, nos quedaba la caridad de Dios.

¿Quién fue su marido? ¿Quién es aquel misterioso Florencio? Las dudas y el misterio, en lugar de aclararse a medida que avanza la novela, se van haciendo más espesos y más oscuros para culminar en una expresión que, de alguna manera, es síntesis de toda

esa visión caleidoscópica que, en su conjunto, intenta configurar al personaje: "¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber".

La imagen que dan los otros personajes, como la que da ella misma, contribuyen a enriquecerla (pero no la aclaran) e inclusive permiten una apreciación más amplia del cuadro que la enmarca, especialmente en lo respecta a su relación con Pedro Páramo. De la imagen que traza Susana San Juan de sí misma podemos rescatar dos elementos preponderantes: soledad y sensualidad: alguien acota cuando oye su murmullo de ultratumba: "la que habla sola; la verdad es que ya hablaba sola desde en vida". Esta soledad la marca tanto en el pasado, y en recuerdo del pasado, como en el presente, mucho más solo: "estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo, para olvidar mi soledad".

En proyección oscura, qué inmenso y desolado aparece el abandono de Pedro Páramo, totalmente descartado por su mujer: ¿cuántas veces aparece la imagen de este hombre en su recuerdo?

Susana San Juan, a través de la lente que brinda su propia emisión, es, por sobre todo, un cuerpo: sensualidad, carne y sexo siempre, aún después, en su locura. Así, sensualmente, percibe ella el mundo: olor, forma, colores y sonidos. Y dentro del mundo, llenándolo, reinando, un cuerpo que se descubre a sí mismo, que se siente y se pinta en chispazos y en breves e intensas descargas eléctricas: "¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? (la de la muerte de su madre). Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos". Observemos la rigurosa selección de vocablos; cada uno de ellos configura una pila de alto voltaje destinado a operar en forma directa en nuestra mente.

La presencia del cuerpo desnudo es constante, como es la sucesión de sensaciones que destacan esa presencia: "deja de pensar".

Siente pequeños susurros. En seguida oye el percutir de su corazón (la metábasis del verbo reúne y sintetiza la imagen de movimiento y de sonido en el momento mismo en que ella se desarrolla) en palpitaciones desiguales. A través de sus párpados cerrados entrevé la llama de la luz. No abre los ojos. El cabello

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

está desparramado sobre su cara. La luz enciende gotas de sudor en sus labios". En repetidas oportunidades Susana cierra los ojos y toda ella, pura sensualidad, percibe y goza el mundo a través de su carne: "mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir la marea". La sensualidad es una manera de comunicación y de integración; una manera de completarse y de sentir que sin ese factor no sería ella misma: es lo que la pone en contacto no sólo con el hombre amado sino con el mundo. El hombre amado está simbolizado por el mar; la sangre que late en las venas se asimila al flujo y reflujo del oleaje y a las formas que asume al acariciarla cuando Susana se baña. En esta novela la progresión se repite siempre: primero expresa en forma simbólica el acto sexual a través de la imagen del mar; luego el acto puro, elevado a la más límpida y lírica carnalidad.

Susana expresa morosamente sus sensaciones corporales, se detiene en cada una de ellas, la regusta, contempla y siente las formas de su cuerpo. Adjetiva y esa adjetivación amplía la idea dándole intensas connotaciones sensuales. "¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré con mis adoloridos labios?" "Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros, como si mordieran apretando mis labios". "Mi cuerpo transparente y suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano y suelto a sus fuerzas".

Susana evoca desde su tumba; sin embargo qué viva, qué vital la percibimos. La exploración de su figura y de su conducta permite descubrir diferentes facetas de su personalidad pero aún así el halo brumoso que la envuelve da lugar a que muchas cosas continúen en el misterio. De ahí que se mantenga vigente la expresión ya señalada: ¿Cuál era el verdadero mundo de Susana San Juan? Eso es algo que nunca llegaremos a saber.

A modo de eje, Juan Preciado atraviesa la estructura narrativa. Se ha dicho, con insistencia inexplicable que es el hijo sin padre que va a buscarlo para cobrarle la afrenta y no es así, es otra cosa lo que Dolores no pudo perdonar nunca y encomendó en la hora de su muerte: "No le vayas a pedir nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio.

El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro". Porque Pedro Páramo casó legítimamente con Doloritas para apropiarse de sus tierras y, sobre todo, porque ella era su mayor acreedora. De cualquier manera, cuando Juan Preciado llega a Comala a cumplir el mandato de su madre, es demasiado tarde: Pedro Páramo ya ha muerto. Pero para todo es ya tarde y sin remedio en esta historia: su signo definitivo, desde un comienzo, es el aniquilamiento y la desesperanza. Tampoco hay lugar para el reencuentro con la imagen de Comala que guardaban y trasmitieron los ojos de Dolores Preciado: "Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte en una lluvia de triples rizos...". Al contrario, el hijo sólo encuentra despojos, un pueblo cementerio situado "sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno". Esta referencia nos traslada a la aventura de Odiseo en el país de los Cimerios (Od. XI) y, de alguna manera, es la preparación para la entrada al reino de los muertos.

Por debajo y alrededor de las tres figuras principales, una multitud de personajes largados a vivir con su carga de instintos, de creencias, su sexo, sus impulsos, temores y miserias les hace coro, como sombras. Sin embargo, cada uno de ellos, sin salir de su categoría de sombra, aparece muy bien determinado por su correspondiente connotación existencial. Hay poca diferencia entre los vivos y los muertos. Los vivos, inmersos en una atmósfera de muerte y de fantasmas, adquieren un aspecto tan irreal como el de los aparecidos. Los hermanos que cargan la maldición del incesto están tan aislados ahí en su covacha como los que evocan desde la tumba. La hermana de la incestuosa hace entrega de unos mendrugos a cambio de sábanas y tiene más apariencia de fantasma que de ser viviente. En este episodio juega una dolorosa ironía, extraña compaginación de inutilidad, de ridículo, de tristeza que Rulfo suele emplear no infrecuentemente. ¿Para qué quieren sábanas, pensamos, en un pueblo desierto donde no hay más que despojos de casas? Todas las respuestas se estrellan y estallan con un ruido hueco sin respuesta... Lo mismo ocurre con la búsqueda del becerro, a la que no le encontramos ningún sentido quizás porque ya se ha hecho carne en nosotros la idea de que nos movemos en un mundo de muerte total. Son como

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

brochazos de vigilia en un cuadro onírico, nebuloso, como desdibujado por esfumino. La escena vinculada a los hermanos es de pesadilla y está registrada en su casi totalidad a través de los oídos de Juan Preciado quien aclara: "Oía de vez en cuando el sonido de las palabras y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban: se sentían pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños". Estos términos comienzan a asordinarse y a desprenderse de la realidad. La sintaxis se presta y entramos a sumergirnos en el clima de pesadilla. Oraciones breves; fuertes elipsis: "Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño". Juegan su papel los tiempos verbales: curiosa danza de pasado y presentes; empezamos a caminar con inseguridad, la tierra que pisamos ha perdido firmeza: "Aclaraba el día. El día desbarata las sombras. Las deshace. El cuarto donde estaba se sentía caliente con el calor de los cuerpos dormidos. A través de los párpados me llegaba el albor del amanecer. Sentía la luz. Oía". Luego transcurre un largo momento —casi todo el correspondiente al diálogo— que nos ubica nuevamente en la zona firme aunque después se pierdan del todo las fronteras. La cámara —ojos y oídos— retorna y encuadra de nuevo una escena pasada: "Como si hubiera retrocedido en el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz". No sabemos por cuál plano caminamos y, más todavía, cargamos con la sensación de estar transitando por una gran escalinata de sueño en un subir y bajar interminables, quién sabe cuántas veces a lo largo del día, desde las estrellas del amanecer hasta las estrellas de la noche. El deliberado desmembramiento de lo que debió ser una sola oración da lugar a una serie de oraciones no verbales cuyos puntos separatorios establecen notables esporas en el relato y así se logra que los hechos repercutan psicológicamente de una manera muy particular. La narración aparece entrecortada en súbitos, sucesivos y diferentes cuadros de tipo cinematográfico donde se van proyectando las fluctuaciones de cada conciencia. Y este es un juego intelectual agudo y muy complicado en el que intervienen factores fundamentales: acción, trama, manejo especial de los conceptos espacio-tiempo, dominio del lenguaje. Al dislocarse la acción cambia la imagen del tiempo: diversos fragmentos del pasado componen el friso de un presente

muerto —o intemporal— en un espacio que, en cierto modo, es ilusorio porque también está muerto y apenas si cabe en el hueco de una tumba.

Rulfo asocia elementos lógicamente opuestos de manera que rompe la imagen habitual del mundo; amplía así sus posibles contenidos y a la vez les confiere un dramatismo alucinante. Hay un complacido y tenaz juego de vida y de muerte, con contrastes de luces y de sombras que destacan los efectos opuestos: Comala no alcanzaría el nivel que tiene si no fuera porque la bella evocación de Dolores Preciado se superpone al monólogo de su hijo y va creando un juego de espejos deformantes que asimila el destino del pueblo al de los personajes que lo habitan:

"Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas repitiendo su sonido en el hueco de las paredes teñidas por el sol del atardecer".

Este cuadro sombrío no haría tanto impacto si no viniéramos del deslumbramiento ocasionado por las luces del recuerdo de Dolores Preciado: "Llanuras verdes, ver subir y bajar el horizonte..."

Recordemos el lirismo de la evocación de Pedro Páramo ("el aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos. Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío") y el lugar desde donde evoca ("¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?"). La contraposición surge una y otra vez, de manera que el destello ilumina el lugar más oscuro de la casa para que en nuestra interioridad se produzca el choque. Pero el lirismo brilla de tal modo que nos ciega para cualquier apreciación en zona oscura. Esto lo sabe bien el autor y como su propósito es mantenernos en constante sacudimiento, vuelve a llevarnos a la sombra en repetidas oportunidades entre deslumbramientos, caídas y vibraciones. A veces al análisis, que es racional y discursivo, le resulta difícil deslindar los orígenes de fantasías sutiles y elevadas, referidas exclusivamente al plano espiritual y cuya raíz pareciera estar atada a las materializaciones más groseras y primitivas. Un psicoanalista podría decir que es un mismo tubo digestivo el que une la analidad más pedestre con la verbalización de ensueños y deseos fabulados en el sitio menos propicio como puede ser un excusado. Al inadvertido le choca esta

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

sutura de dos planos al parecer muy alejados entre sí y este choque ha sido utilizado literariamente con definidos fines estilísticos.

El juego de antítesis también se pone de manifiesto en el momento de la agonía de Susana San Juan: la crueldad de las preces para bien morir que desgrana el padre Rentería adquiere un tono más sombrío al contraponerse a las réplicas de la moribunda (apenas hay una levísima ligazón entre ambas voces: en realidad, producen la sensación de estar sonando a gran distancia una de otra, separadas por planos de espacio y de tiempo):

"Tengo la boca llena de tierra". "Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros, como si mordieran oprimiendo mis labios".

Esta ruptura del equilibrio, tanto interior como externo, tiene raíces que deben buscarse en Faulkner, en el superrealismo, en Goya, en el Bosco, en el esperpento. De allí procede, quizá, la sátira enmascarada y lo grotesco que pueden advertirse en los sucesos vinculados al duelo por Susana San Juan: las campanas doblan y doblan, atraen a mucha gente y hasta un circo, interesado en la multitud, sienta sus reales en Comala. Bullen las ferias, el juego, el alcohol y la alegría frente a La Media Luna silenciosa y sombría por el duelo.

Con mucha frecuencia el espejo cóncavo del esperpento refleja hechos y figuras: la borrachera de Abundio y la muerte de su mujer, para citar un caso. Toda la secuencia correspondiente al asesinato de Pedro Páramo está como deformada por aquel espejo y tiene claras reminiscencias goyescas:

"Por el camino de Comala se movieron unos puntitos negros. De pronto se convirtieron en hombres y luego estuvieron aquí, cerca de él. Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara".

Este juego de disonancias produce en la narrativa una música a la que podemos aplicarle conceptos de Pierre Reverdy: "cuanto más alejadas estén las relaciones de las entidades acercadas, más fuertes será la imagen y poseerá más potencia emotiva y realidad poética". Vemos esto también en la concepción del paisaje: por ejemplo cuando, en el sepelio de Pedro Páramo, entre el chismorreo posterior, la sucesión de minucias prosaicas y la carga de gruesa ironía, los ojos del emisor descubren las estre-

llas fugaces que "caen como si el cielo estuviera lloviznando lumbre". Es bastante frecuente el ensamble de segmentos líricos en los momentos más adustos o prosaicos de la novela: Dorotea, La Cuarraca, está narrando las penurias de su vida en lenguaje cotidiano, áspero y duro; al referirse a su muerte, el lenguaje, sin perder su tono coloquial, cambia: sus palabras han sido seleccionadas de tal modo que, sin romper el equilibrio, llevan el monólogo a una altura lírica admirable:

"Cuando me senté a morir, ella (el alma) rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpa. Ni siquiera hice el intento. Aquí se acaba el camino, le dije. Ya no me quedan fuerzas para más. Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón".

La Cuarraca habla mano a mano con su alma en un tono imperativo que recuerda el diálogo del Arcipreste de Hita en su célebre planteo por la muerte de la Trotaconventos: "Oh muerte, muerta seas, muerta e malandante". "Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue". La primera oración dibuja, visualiza el hecho. La conjunción inicial lo demora, pone la pausa necesaria para que lo veamos mejor. La segunda oración, brevísima, termina y cierra la acción. En la reflexión final madura un lirismo áspero que recuerda a William Faulkner y que tiene su nota de ternura en el diminutivo; quizá uno de los aciertos de este segmento sea la presentación visual, casi materializada de tan gráfica, de un hecho abstracto y difícilmente representable como es la separación del alma y del cuerpo. Y ya que citamos a William Faulkner, hemos de señalar la proximidad que existe entre *Mientras yo agonizo* y la novela que nos ocupa. Los contenidos, especialmente el tema central, tienen bastante parentesco y la manera de estructurarlos formalmente, también. Addie Bundren evoca el pasado y comenta el presente desde la ultratumba y tanto ella como los demás personajes se expresan a través del monólogo interior. El tiempo, en ambas novelas, está sometido a distintos vaivenes: idas y vueltas que anulan cualquier intento de orden cronológico.

El descenso de Susana San Juan a las profundidades de la mina, con su panorama de huesos dispersos, su calavera disgregándose, es también un descenso al centro del mundo, un descenso a los infiernos y se nos ocurre que, de alguna manera, es

una síntesis de la novela, una presentación simbólica del último destino del hombre. A propósito, vamos a transcribir unas palabras de Pierre Brunel:

"*Le projet le plus apparent de toute littérature infernale est le projet eschatologique, que envisage les fins dernières de l'homme*"[9]

El manejo del lenguaje: le cabe una gran responsabilidad en la novela. Rulfo lo ha pulido con esmero hasta reducirlo, muchas veces, a lo elemental; ha ido descargándolo de palabras hasta lograr un producto liviano y fuerte a la vez. Para ello manejó diversos resortes: dio jerarquía literaria a la lengua hablada, popular, de por sí tan gráfica, tan viva, tan llena de resonancias y tan cargada de significación: un solo adjetivo basta a veces para trazar un dibujo perfecto: "las carretas *capoteadas* de salitre, de mazorcas". El diminutivo de adverbio le permite graduar distancias tanto como intensidades semánticas: "Y si tú la quieres ver, ahí está afuerita". Sumemos el uso de oraciones breves, la eliminación de nexos, las elipsis, las proposiciones nominales, las verbales subordinadas a otras nominales, en fin. Veamos otros ejemplos: a través de los oídos de Pedro Páramo se registran los hechos que acaecen en la Media Luna en el momento en que traen el cadáver de Miguel y se lo hace tal como pueden llegarle a una persona que está encerrada en una habitación, ignorante de todo. Las oraciones no verbales cumplen una tarea a la medida en ese caso: "Ruidos de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado. Ruidos vagos".

Rulfo se cuida muy bien de que el lector no se pierda en las tinieblas de su mundo; de que no se aísle y se le escape en el sentido de la realidad; al contrario, le interesa que desde su plano real perciba otra cosa; para ello debe manejar una serie de resortes del lenguaje sobre los que en este estudio hemos pasado a vuelo de pájaro pero que ya han motivado y, sin duda, seguirán dando lugar a trabajos más especializados.

ALBERTO HENRIQUEZ

9 Op. cit. p. 188.

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

50 AÑOS DE POESIA EN VENEZUELA

I

No se puede hablar cualitativamente de poesías nacionales. La poesía venezolana, como la de los demás países latinoamericanos, ha seguido las mismas líneas de desarrollo y ha navegado en los mismos movimientos de acción y reacción propios de la literatura occidental. Los poetas pertenecen más a su tiempo y a su circunstancia que a sus países. En poesía, por poco que se supere lo folklórico y turístico —no me refiero a lo popular genuino—, lo parroquial y efemérido, se opacan las posibles valoraciones patrioteras y nacionalistas.

La poesía que se escribe en Venezuela, dentro de los matices lingüísticos y geográficos propios de este país, ha seguido y sigue las tendencias prevalecientes en el continente hispanoamericano. Pueden notarse desfaces cronológicos, pero el hecho de que la vanguardia haya llegado una década antes o después, no altera las constantes lineales del desarrollo poético. En Venezuela como en el resto del continente iberoamericano, la poesía de neoclásica se hizo romántica, de romántica modernista, luego eso tan confuso que se llamó posmodernismo, umbral de la vanguardia, después, se abrió el abanico de los ismos con sus prolongaciones y proyecciones, hasta nuestros días en que las escrituras poéticas son tan variadas como a veces opuestas.

La *modernidad* —no el modernismo como escuela y retórica— de la poesía venezolana, descartada la demarcación nacionalista, y aceptando los rasgos señalados por Paz, empezó tardíamente, quizás con algunos atisbos de romanticismo, después con creaciones entre éste y un modernismo parco (Lazo Martí, 1869-1909). Más allá del modernismo se perfila la modernidad: José

Antonio Ramos Sucre (1890-1930). Así se llega a la vanguardia del año 1928, con el único número de una revista que es heraldo del cambio formal: *Válvula*. La poesía ocupa un puesto importante y figuran hombres de edades muy diferentes, de calidades disímiles. Sobresalen Antonio Arraíz (1903-1962), José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo (1893-1981), Pedro Sotillo (1902-1977), de obra muy escasa, Luis Castro (1909-1933), fallecido cuando se distinguía como el poeta más original de la vanguardia. Tan sólo faltaba Pablo Rojas Guardia (1909-1978), cuyo libro *Poemas sonámbulos*, con indiscutible inventiva rítmica y lingüística, tipifica lo que será después la retórica vanguardista: velocidad, metáfora, desenfado, actualismo, y el descubrimiento del *hai-ku* (tablada). Vanguardia y ultraísmo se confunden como en estos versos metaforizantes de Rojas Guardia:

Los caminos son las heridas
que hacemos a los hombres
para matar distancias.

Y, exaltado al modo futurista, escribe:

Curvas rosas. Curvas azules.
A 100 Km entramos en la brutalidad
—velocidad pura del animal—.
La valla a 30 cm.
¡Más allá de la AUDACIA...!

II

Pero ese ultraísmo tuvo vida breve. Los poetas venezolanos, como lo demuestra un recorrido acucioso por ese género, son poco amigos de la experimentación por la experimentación misma. Tampoco son amigos de teorizar y fundar escuelas. El hecho existencial domina en ellos sobre el hecho lingüístico. La vanguardia, de breve vida, se manifestó entre 1926 y 1928. Pero antes hubo un poeta que sacudió el mundillo de los aspirantes a vanguardistas. Se trata de Antonio Arraíz y de su poemario *Aspero* (1924). No es un gran libro de poesía pero cumplió una función importantísima de ruptura, abriendo cauce a la modernidad entendida no propiamente como un hecho de lenguaje, sino como una actitud ante la vida, como una liberación del

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

cuerpo. Sin duda, su escritura despojada por entero de la retórica modernista, de la imaginería idealizante y decadentista, de la rima, exaltaba lo telúrico e indígena, "sin españoles y sin cristianismo", la sensualidad y así constituía una crítica al puritanismo victoriano y a la severidad patriarcalista.

Paz y otros autores señalaron las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. En efecto, son movimientos de ruptura con la tradición que inauguraron, sin saberlo, la tradición de lo nuevo, del cambio, de lo juvenil, del culto al futuro y a la revolución. En ambos movimientos, y cito a Paz, "el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, inspiración— ocupan un lugar cardinal. En este sentido el aporte fundamental de *Aspero* más que literario es vital. Y responde cabalmente a la simbiosis entre romanticismo y vanguardia. Uno de los aspectos más rotundos es la posición frente al sexo y a la mujer. *Aspero* es un canto erótico, el primero conciente y crítico. Los poetas venezolanos, salvando alguna que otra excepción, eran cautos en eso de liberar la expresión erótica candente. Arraíz no se refrenó y en vez de idealizar a la mujer proclamó:

¿Dices que tu carne es barro,
amada?
Déjame que cante el barro
vibrante de tu carne.
Déjame que cante el barro
sonrosado.
Déjame que cante el barro
hecho dios.

En ese tono "áspero" y viril, Arraíz exaltará el trato libre entre jóvenes de ambos sexos, las necesidades orgánicas, el prestigio bárbaro de la lucha física, la tristeza y la ternura varoniles ante el compañero que fallece, la venganza, la arremetida, la sensualidad, el panteísmo, el espíritu de la tribu, el deseo inextinguible de vivir, "el ser un animal que vino al mundo / a ocupar su puesto como todos los demás", la melancolía, el deseo, el amor, la condición humana, en suma, a través del prisma de un primitivismo telúrico y vagamente indigenista. Esos versos sin rima aunque sí con acentuación de oído ducho en preceptiva, constituían un reto en la Venezuela provinciana, prejuiciada y puritana de la década del 20. El vanguardismo, la modernidad

de esa poesía sin gran rebuscamiento lingüístico, por eso mismo eficaz, descansaban sobre la proposición vitalista en oposición con las normas de conducta imperantes en la burguesía y en la clase media. Arraíz sufrió prisiones crueles durante la dictadura de Juan Vicente Gómez. Su obra se olvidó en Venezuela, pero en el Sur, más bien suscitó interés de modo que un grupo de escritores presentaron una selección de versos suyos con el título de *Parsimonia*, el cual será el de su segundo libro. Ese libro fue publicado en Argentina, en 1932. Arraíz mantendrá casi siempre esa pasión telúrica y la erótica de la mujer relacionada con ella, con la tierra. La Sinfonía Inconclusa será el poema culminante de esa mitificación de la mujer-tierra-país.

No es éste el sitio para hacer el balance de la vanguardia, ni siquiera en el orden de la poesía. Lo que importa es señalar la implantación de un concepto de cambio, asociado con una retórica verbal que concede prioridad a la sugerencia, la imagen, el grito, la velocidad, la sensación, la analogía, el hallazgo, el instante. Pablos Rojas Guardia y Luis Castro fueron los poetas que vivenciaron más la actitud y la escritura vanguardistas. Nuestra vanguardia, como es de ley en la tradición de la novedad, el cambio y la ruptura, estaba muerta en 1935, cuando fallece el dictador Juan Vicente Gómez e irrumpe un nuevo grupo de poetas que descubren —por fin— el romanticismo alemán e inglés, Blake, Rilke, Lautreamont y los surrealistas. El llamado grupo *Viernes*, como lo he dicho más de una vez, dignificó la condición del poeta, la unió con un concepto trascendente de visión y conciencia del tiempo de los tiempos, ahondó —sin saberlo— en el conocimiento unificador de la analogía y soltó sobre nuestra lírica las grandes tempestades del alma de los poetas alucinados, de los poetas metafísicos y visionarios, aquellos de filiación también romántica, para quienes la poesía era, antes que nada, acción interior o exterior. Con *Viernes* la poesía de Venezuela se pone al día y, al romper con la tradición hispanizante, adquiere un sentido universalista y un lenguaje más abierto, más rico en asociaciones y metáforas. Formula implícitamente la crítica de la razón, al propugnar cierto irracionalismo vidente, el buceo en el inconciente, la aceptación de los dictados del sueño.

Consigno los nombres de algunos poetas *viernistas:* Vicente Gerbasi, el más aceptado de todos quien logró conjugar el sentido trascendente de la poesía como lenguaje de fundación religiosa,

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

mágica, con la veta nativista; Luis Fernando Alvarez quien hizo de su acción poética una preparación a la muerte acaecida muy pronto; José Ramón Heredia en quien el romanticismo transfigurado en el nuevo lenguaje, proyecta una cosmovisión con fuerte temblor erótico; Otto de Sola, desigual pero con poemas extraordinarios; un Rojas Guardia liberado de la vanguardia. De *Viernes*, por emanación poética, saldrán los poetas de *Sardio*, en 1958.

III

La tentativa modernizante, universalizante, de ruptura más radical sufrida por la poesía que se escribía en Venezuela (y la literatura en general) fue la que se propuso efectuar el grupo de escritores que irrumpieron con rasgos de generación, a raíz del derrocamiento de la dictadura militar que tuvo en Marcos Pérez Jiménez, su más aborrecible representación. Esta proposición de revisión drástica de nuestras letras derivó, como con la vanguardia de 1928, en tomas de posiciones políticas revolucionarias, estimuladas por el triunfo de Fidel Castro y su adhesión posterior al marxismo. El movimiento estético fue penetrado muy pronto por la voluntad guerrillera. Se mezclaron los objetivos y las críticas literarias con la meta política revolucionaria. Entre escritores y guerrilleros se creó una alianza. Y empezaron los juicios sumarios y las ejecuciones de escritores y políticos mayores, por supuesto, en sentido figurado, aunque cabe suponer que si el triunfo del movimiento subversivo se hubiese logrado, entonces hubiera corrido la sangre.

Diversas publicaciones agruparon a los entonces jóvenes poetas y narradores, ensayistas y artistas plásticos. *Sardio*, *El techo de la ballena*, *Tabla Redonda*, *En Haa*, fueron las más definitorias y combativas. La mayoría de los integrantes de esos grupos y publicaciones derivaron hacia el compromiso guerrillero militante, como en casi toda América Latina. Si bien en los años iniciales de la lucha armada, la poesía de gran parte de los poetas de esa promoción llamada hoy de los Sesenta, se tiñó de protesta, denuncia y activismo políticos, el desmoronamiento gradual de los focos guerrilleros, en un fenómeno simbiótico de desmoralización y derrota, trajo un repliegue y, en los casos más notables, una interiorización de la poesía. El poema *Derrota*, de Rafael

Cadenas, publicado en 1962 y *Los cuadernos del destierro*, poemas en prosa publicados en 1960, se constituyeron en intensos testimonios lúcidos de su generación. El desgarramiento de un tiempo cruel y la búsqueda de una realidad del ser en sí convirtieron su poesía, en la década del Sesenta, en constante motivo de lectura y discusión de sus contemporáneos y en una decisiva prueba de despojamiento verbal, de esencialismo trascendente. Sus libros eran obras de cabecera: *Cuadernos*, *Falsas maniobras* (1966), *Derrota*, aumentados luego con *Intemperie* (1977) y *Memorial* (1977). Rafael Cadenas (1930) formó parte del grupo *Tabla Redonda* dirigido por Jesús Sanoja Hernández. Cadenas evolucionó de un compromiso marxista ortodoxo hacia una búsqueda interior liberadora, a través de disciplinas del espíritu. Su poesía también cambió de un lenguaje suntuoso a una escritura despojada que aborda la sentencia y el aforismo. Su obra marcó a la gente de su generación. Y con él se afianzaron el poema en prosa y el poema breve.

Poetas importantes de ese ya remoto Sesenta son Francisco Pérez Perdomo (1930), Arnaldo Acosta Bello (1931), Juan Calzadilla (1931), Caupolicán Ovalles (1931), Ramón Palomares (1935), entre otros. Cada uno de ellos afirmó su propia escritura. Pero entre los novísimos de la década del setenta y el estallido de *El techo de la ballena*, *Sardio*, *En Haa* y *Tabla Redonda* se sitúa la creación de poetas muy importantes, de tono muy personal, los unos anteriores como Jesús Sanoja Hernández (1930) y Rafael José Muñoz (1928), fundadores en plena dictadura de Marcos Pérez Jiménez, del grupo *Cantaclaro* (1950), que tuvo escasa vida; como Juan Sánchez Peláez (1922), aceptado por la generación del Sesenta que vio en él a un precursor de sus propias tendencias; como Alfredo Silva Estrada (1933), quien siguió un camino propio y personal hasta fundar una obra que se cuenta entre las más consistentes de la actual poesía venezolana; como Hesnor Rivera (1928), quien desde Europa trajo un surrealismo tropical de gran poder de contagio verbal. A la sombra de la acción "sesentista" crearon otros poetas valiosos: Gustavo Pereira (1940), Lubio Cardozo (1939), Víctor Salazar (1940), Argenis Daza Guevara (1939), Luis Camilo Guevara (1937), Efraín Hurtado (1935). Toda enumeración, en casos como éste, además de aburrida no señala líneas de creación ni el aporte significativo individual. Por eso conviene, de una vez, destacar un hecho

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

determinante: la afirmación polémica, estética y crítica de los poetas del Sesenta, obra más de una emoción que de una reflexión, salvo en el caso de Cadenas o de Guillermo Sucre (1933), resultó tan avasalladora en sus diversas vertientes, que dominó por completo el espacio poético y estableció juicios de valoración tan esquemáticos como abruptos. Esa situación implicó una suerte de *status* reafirmado por la circunstancia de que, una vez cumplido el repliegue debido a la derrota política, y la consiguiente individuación, interiorización de la poesía, los hombres del Sesenta, de un modo directo o indirecto, se integraron al establecimiento cultural —universidades, burocracia, asesorías, jurados, entidades de acción artística, publicaciones— y en cierto modo mantuvieron el control de la vida literaria. Parecía no haber generación de relevo. Dentro de ese contexto, sin embargo, se perfilaron grupos y personalidades poéticas que abrieron sus propios caminos y establecieron nuevas líneas de desarrollo. Entre esos poetas se impone destacar a Eugenio Montejo (1938) y a Luis Alberto Crespo (1941), sin olvidar a Alejandro Oliveros (1948), a Eli Galindo (1947), a Reinaldo Pérez Só (1945) y a José Barroeta (1942).

Oliveros, en un buen trabajo crítico de 1972, apuntó las principales tendencias imperantes, destacando el carácter *formalista* de las mismas, cuyo rasgo principal era una mayor reflexión sobre el lenguaje poético, asumiéndolo como valor estético absoluto, "a despecho, añadía, de otras implicaciones con la realidad que contrae todo significante". También destaca a los *oniristas* cuyas relaciones con el surrealismo y los surrealistas, así como con los románticos alemanes y anglosajones, no pueden ser negadas; a los *telúricos*, vinculados conciente o inconcientemente —añado yo— al mensaje de Bello y Martí; a los *apocalípticos* (término usado por Guillermo Sucre) quienes aceptan la poesía como instrumento de una implacable crítica social y de una subversión del lenguaje.

No cabe, sin embargo, colocar a Montejo dentro de las tendencias señaladas por Oliveros, pues su sobriedad intimista rehuye la introspección barroca, onírica o apocalíptica, y su escritura empeñada en la exactitud y propiedad se distancia de cualquier efecto verbal magicista. Montejo, en cierto modo, al humanar cosas, naturaleza y memoria, alcanza una forma que pudiera ser tildada de clásica. Lo mismo sucede con Crespo,

aunque en su poesía prevalezca lo telúrico pero en forma de interiorización ascética, a través de recuerdos de infancia en un ámbito rural o de provincia. Crespo establece con el ahondamiento del paisaje nativo seco y desolado, de las vivencias, un más allá en el más adentro. Entre los libros de Montejo, sobresalen la reflexión-narrativa, *El cuaderno de Blas Coll* (1981) y los poemarios *Elegos* (1967) y *Terredad* (1978). Entre los de Crespo, *Costumbre de sequía* (1977) que refunde sus trabajos anteriores y *Resolana* (1980).

IV

La década del setenta es la de los talleres —Centro Rómulo Gallegos, Universidad Simón Bolívar, Calicanto— y la instalación, con raras excepciones, en una poética esteticista, esencialista, trascendentalista, volcada parsimoniosamente en el poema breve, de apretado lenguaje y decantación intimista. Se habla de una estética del silencio, del instante apresado en sus refracciones, del rasgo suficiente. Los recursos verbales son reducidos al mínimo. Alimentaron o alimentan ese recogimiento, el gusto por el orientalismo, por la poesía suscinta zen, por el hai-ku y la tanka. Cadenas está presente en estas orientaciones de formalismo trascendentalista. También poetas como Ungaretti y Alejandra Pizarnik. Por un sesgo tangencial Krishnamurti y su mensaje interesan. Había pasado, al parecer, el tiempo de la acción social, del despliegue verbal combativo, de la reactualización de los desplantes dadaístas y surrealistas de *El techo de la ballena*, capitaneado por Ovalles y Contramaestre. Los poetas se quedan en su casa escribiendo y del estallido de los Sesenta sólo queda la República del Este, parodia humorística del poder y del establecimiento, inventada por el fantasmagórico Ovalles, siempre en esa línea del juego, pero oficializada en cierto modo por la burocracia cultural y donde se cometen abusos de bar y tragos. Entonces, iniciándose la década del ochenta, irrumpen nuevos grupos desprendidos de talleres y esteticismos. Dan un vuelco inesperado, juzgando el camino seguido como sin salida y condenado a conducir a una retórica de la estética del silencio y del esencialismo, proclaman su adhesión a la realidad, a la calle, a lo espeso y municipal, a la subcultura de masa. *Tráfico* y *Guaire* insurgen contra el esteticismo imperante y contra ciertos pará-

metros críticos y valorativos del Setenta. También contra la bohemia oficializada y contra la tiranía estructuralista. Tras dos décadas de conformismo, nuevos poetas, hasta ayer incluidos en los grupos esteticistas, reaccionan para abrir un espacio propio de escritura, de valoración cultural y de proyección social. Su riesgo sería tratar de normar la poesía y rebajar la calidad escritural con fines populistas.

Lo cierto es que despierta el oleaje de la vida literaria y se encrespan los ánimos y las escrituras, en confrontaciones inevitables. Los talleres y las escuelas de Letras universitarias concentraron los juicios valorativos, las proposiciones esteticistas y trascendentalistas del mundo poético. Lo que parecía importar, en general —porque hubo quienes siguieron otras orientaciones que las antedichas— era la reflexión esencialista sobre el lenguaje, el silencio apresado en resonancias intimistas. Búsquedas semejantes no pueden limitarse al formalismo. Implican una disciplina de la mente y del sentimiento. El peligro de la literatura es ser apariencia simplemente. Sin afinamiento de toda la persona, de modo que el lenguaje resulte de ese hecho espiritual, se corre el riesgo conocido de crear una retórica, en este caso, del silencio y de lo inefable. Y los jóvenes de *Tráfico* y *Guaire*, para evitarlo, para abrir un camino propio, se fueron a posiciones contrarias. De modo que la poesía novísima venezolana se encuentra dividida entre los esteticistas, los que insisten en jerarquizar el poema en función de trascendencia óntica y formal, y los advenidos a un neopopulismo lleno de interrogantes, de recitales en conjunto y redescubrimiento "de la calle" como tema, del exteriorismo. Entre los primeros se destacan Enrique Mujica (1945) con varios libros, Miguel y Vasco Szinetar (1945 y 1948), Ramón Ordaz (1948) en quien prevalece un sentimiento de juego y erotismo, Salvador Tenreiro (1951), fiel al texto estructuralista, Freddy Salvador Hernández (1951), Manuel Hernández (1953), Santos López (1955), Edda Armas (1955), cuya escritura llega a ser un rasgo lírico, una frase instantánea. Otros poetas, sin adherir a grupos, como Cecilia Ortiz (1952), inmersa en un mundo de gran expresividad sensual y erótica, y William Osuna (1948), lleno de humor, desenfado y prosaísmo paródico, se sitúan en campo diferente. Los poetas de *Tráfico* son Yolanda Pantin (1955); Armando Rojas Guardia (1949), un poeta atípico desde su primer libro, *Del mismo amor ardiendo* (1979), fruto de su experiencia

religiosa, pues fue seminarista, inteligencia llevada siempre a posiciones extremas de pasión y compromiso; Manuel Márquez (1955), como Yolanda Pantin, hasta ayer cultores del poema breve de gran pureza estética, Alberto Márquez (1960) e Igor Barreto (1952). La figura más importante del grupo *Guaire*, nombre del hilo de agua podrida que cruza a la ciudad de Caracas, antaño río cristalino purificado por las corrientes, hoy angostadas, que bajaban de la sierra Avila, es Rafael Arraíz Lucca (1959).

He rechazado la mención de premios y distinciones. Hay tantos y tantas en Venezuela, que ningún escritor se queda sin alguna. En definitiva lo que importa es la validez de la creación en sí.

Resulta relativamente fácil señalar los puntos de arranque del hecho poético, pero puesto en marcha el proceso creativo, se ramifica y no se sabe muy bien hacia dónde va, qué persigue, cuándo decae, dónde se desvía o se angosta. La escritura y el que escribe son como una atormentada pareja imaginaria que se ama, se separa, vuelve a amarse. En verdad, no hay pareja, la escritura sale del que escribe, sino una facultad espiritual y mental de ser a la vez el autor y el testigo, el creador y el crítico, el escritor y lo escrito, el amador y lo amado. Monólogo, actuación de sí mismo ante el espejo de las palabras, virtud narcisística inherente a la poesía desde que se desligó de la religiosidad tradicional, de la magia original, puestas al servicio del inconciente colectivo en su comunicación con la divinidad. De forma sagrada, canóniga, se convirtió en expresión personal, en manifestación trascendente del sí-mismo, aun cuando acepte el compromiso político, ideológico y filosófico. Lo que sucede es que, por lo general, la inclinación metafísica y ocultista resulta más dadora de poesía que el compromiso con el partido, lo social, la moral edificante, la teoría especulativa, la revolución. De otro modo, no se hubieran suicidado Essenin, Mayakowski y Buyowski.

No distingo sino dos tendencias muy generales de una misma modernidad que se contradice y niega y la cual no empieza ahora, como lo expuse. Poesía que aspira a alguna trascendencia, a una *nobleza* en el conocimiento de sí y de las vivencias, con parquedad (o abundancia), a un firme valor semántico, es decir, al fundamento del lenguaje o bien al onirismo que restituye poderes

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

mágicos y poesía de malos modales, de revolución permanente (con riesgo de retórica, de reiteraciones externas), que vive para la subversión, la ruptura, la agresión —restos dadaístas—, para lo cual cultiva formas de antipoesía, prosaísmos, oralidad paródica. Entre esas dos tendencias hay múltiples simbiosis y alianzas, fundadas en la ironía de una modernidad que termina odiando el mundo moderno y hasta el futuro. Lo determinante, en definitiva, es la vividez del poeta.

JUAN LISCANO

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

DE VARGAS LLOSA Y LAS LITERATURAS NACIONALES

En los años del '70, en conversación con el corresponsal Ernesto González Bermejo, le dijo Vargas Llosa: "es un disparate hablar de literaturas nacionales en América Latina. Se puede hablar de literatura latinoamericana porque hay un común denominador de experiencias históricas, culturales, sociales, que dan a nuestro continente una personalidad que es a la vez múltiple, diversa y que se manifiesta en una representación literaria a escala continental"[1]. Pese a la verdad de la segunda parte del enunciado de Vargas Llosa, se puede hablar también de literaturas nacionales, su obra narrativa tiene características distintivas peruanas.

Los mejores autores contemporáneos muestran en sus obras capitales los elementos que distinguieron la obra de los mejores escritores de su región en el siglo XVII, cuando se definieron las características nacionales. Como dijo el crítico chileno Arturo Torres Ríoseco en *The Epic of Latin American Literature* (New York: Oxford University Press, 1942), que difundió entre lectores de habla inglesa los valores de la literatura latinoamericana: "lo americano se empezó a expresar en el siglo XVII en un cierto estilo barroco en el arte y la vida" (pág. 24). La gran literatura contemporánea también se distingue por su barroquismo, sobre todo, la narrativa. Y no hablo del neo-barroco, sino que uso el término en un sentido metafórico y basándome en la definición de Heinrich Wölfflin cuando el barroco se estableció como fenó-

[1] Ernesto González Bermejo, "Vargas Llosa o La suplantación de Dios", en *Cosas de escritores* (Montevideo: Biblioteca de "Marcha", 1971), pág. 60.

meno estilístico: "El Barroco es el estilo del punto de vista pictórico con perspectiva y profundidad, que somete la multiplicidad de sus elementos a una idea central, con una visión sin límites y una relativa oscuridad que evita los detalles y los perfiles agudos, siendo al mismo tiempo un estilo que, en lugar de revelar su arte, lo esconde"[2].

El barroquismo no se expresa lo mismo en los distintos países de América. Por ejemplo, las dislocadas imágenes de la poesía de Octavio Paz tienen la profundidad de las imágenes barrocas de la gran obra "Primer sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz; como ella, Paz las usa para cuestiones de índole ontológica. También Carlos Fuentes en su obra narrativa, con su múltiple visión de la realidad, cuestiona la historia, como en la novela *Terra nostra*, que se extiende sobre el pasado, el presente y el futuro de nuestra civilización, con una colosal multiplicidad de elementos como toda obra barroca, y un foco central, el Escorial y sus ocupantes.

Pero Vargas Llosa no cuestiona, su narrativa es un proceso judicial, una investigación y una denuncia y en eso es igual que sus antepasados, los grandes escritores barrocos del Perú colonial, Espinosa Medrano y Juan del Valle y Caviedes. En otros aspectos también se parece al Inca Garcilaso.

En el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*, la más destacada creación en prosa del barroco hispanoamericano, hay saltos temporales y espaciales debido a que el autor escribió sobre una obra de hacía veinte años, que se ocupaba de otra obra de hacía casi un siglo: los *Comentarios* de *Os Lusiadas* de Camoens (circa 1544), que Manuel de Faria y Sousa escribió en 1639, comentados por Espinosa Medrano en 1660. Faria desprestigia el *Polifemo* de Góngora para celebrar la obra de Camoens, y Espinosa Medrano defiende a Góngora denunciando a Faria como calumniador y envidioso, creando una compleja y elaborada gran metáfora central: *los caninos muerden por solo roer y ladrar*, metáfora que desarrolla multiplicando los argumentos, repitiéndolos a niveles distintos para concluir, irrefutablemente, que algunos críticos, como Faria, muerden alevosamente, pero la

[2] Citado por Helmut Hatzfeld en *Estudios sobre el Barroco* (Madrid: Editorial Gredos, 1964), pág. 15.

HEMEROTECA NACIONAL

erudición, como serpiente dormida, porque la serpiente es símbolo de la ciencia, también muerde si la pisan.

Vargas Llosa, como Espinosa Medrano, desarrolla un tema central a diferentes niveles, produciendo un efecto total irrefutable, obligando al discurso, al mismo tiempo, a regular todos los niveles de significación, tal como en el *Apologético*, en el que cada signo tiene una extraordinaria carga connotativa y denotativa. Se puede trazar un paralelo entre *La casa verde* y el *Apologético*. La novela está estructurada por series narrativas de tiempos y espacios contradictorios que al final concurren. Funciona en tres regiones peruanas distintas, cada una con sus peculiares características, del mismo modo en la obra de Espinosa Medrano también entran en función tres regiones: Portugal, España y América. En la novela de Vargas Llosa el foco central es "la Casa Verde", casa de prostitución que el cura local quema como un acto de purificación. Al final se vuelve a levantar la casa y allí convergen todos los elementos de la narración, haciéndola cohesiva. En el *Apologético*, Espinosa Medrano pasa de la literatura latina, a la castellana, a la americana, sin perder de vista a Góngora, para al final levantarle un monumento laudatorio, a expensas de los argumentos con los que Farias quiso demolerlo.

También tiene Vargas Llosa bastante en común con su antepasado en letras, el Inca Garcilaso de la Vega, que produjo sus grandes obras en el exilio y que, a fuerza de fidelidad a sus propias raíces americanas, en una época barroca, escribió y pensó como hombre del Renacimiento. En el conocido prólogo "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú" dice Vargas Llosa: "todos nuestros creadores fueron o son, de algún modo, exiliados"[3] por el desdén del Perú por el creador y viceversa. Y explica que ese exilio "en busca de un mundo más compatible con su vocación", en el segundo caso se crea un mundo propio con que se protege contra la hostilidad del ambiente. Vargas Llosa menciona que los dos autores peruanos más importantes de vigencia universal, Garcilaso y Vallejo, terminaron sus días fuera de su país.

[3] Prólogo al vol. 1, *Comedias y juguetes*, de *Obras de Sebastián Salazar Bondy* (Lima: Francisco Moncloa Editores, S.A., 1976). Ver las págs. 16, 19-20.

El exilio del Inca Garcilaso funciona de ambos modos, marcha a España en busca de compatibilidad y allí se crea su mundo como protección a la natural hostilidad por su condición de mestizo. Garcilaso, el primer gran americano que escribió en el exilio se fue a España a los veintiún años, Vargas Llosa tenía la misma edad cuando se marchó a estudiar a Madrid. Garcilaso se familiarizó en España con la filosofía hebrea y árabe, con los autores clásicos y renacentistas, con la prosa didáctica, con los libros de caballería, con la novela picaresca. Los *Comentarios reales* muesran su habilidad de absorber, resumir y sintetizar las influencias extranjeras. También Vargas Llosa, residente en París y Londres y otras ciudades extranjera, desarrolla su propio estilo sintetizando lo mejor de las nuevas corrientes.

Pudiera parecer absurdo el comparar a Vargas Llosa con Garcilaso, si se tiene en cuenta que éste fue un autor renacentista que se distinguió por el orden y claridad de su lenguaje, mientras que Vargas Llosa incorpora a la novela peruana la lengua popular. La limpieza de la lengua del Inca es testimonio a la fidelidad a su tierra, al español aprendido en el Cuzco, su lugar nativo, mantenido por la lengua conservadora de Montilla, el pueblo español del interior donde vivió; con ella, él explica la lengua anterior, la indígena. Del mismo modo, la lengua de Vargas Llosa es también el signo por excelencia de su peruanidad. En su obra, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Editorial Joaquín Mortiz S.A., 1969), Carlos Fuentes comenta "El afán totalizante de Vargas Llosa" y dice que la estructura de *La casa verde* es idéntica a lo que pre-existe a la obra: "una lengua anterior a los personajes y a la narración, que se impone a ellos y que, fatalmente, revela la naturaleza inmóvil de un sistema arcaico y anacrónico: el del feudalismo peruano" (pág. 42) y que en el otro extremo el habla "cobra un rango revolucionario": lo que se dice espontánea, históricamente, creándose así "una oposición dramática de mundos y personajes" (págs. 42-43). Este es el caso de la civilización indígena y la española en los *Comentarios*.

Lo que se dice de la lengua de Vargas Llosa puede aplicarse a la del Inca Garcilaso. Dice Fuentes en la mencionada obra: "Y la palabra es como el eje solar, la articulación central de todas esas categorías disímiles, opuestas y transitorias: los contextos definen la univocidad o plurivocidad de las palabras, pero

las palabras, a su vez, espanden, limitan o regulan, según el caso, las relaciones plurales entre los signos del sistema y los signos del uso del lenguaje" (pág 43). Con su lengua Garcilaso recreó un Perú esencial, el del ocaso del gran imperio Inca y el del nacimiento del Perú colonial. Tan fiel fue a la verdad esencial de ese momento que hacia el final del siglo XVIII, el Consejo de Indias prohibió la lectura de los *Comentarios* porque despertaba en los peruanos el sentimiento de la nacionalidad. Vargas Llosa, como el Inca recrea la "diacronía polarizante" (palabras de Fuentes) del Perú de hoy y su sensibilidad es como la de su glorioso antepasado. Dice Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta* (Editorial Universitaria, Lima, 1968): "En las novelas de Vargas Llosa hay un curioso amalgamiento de naturalismo y realismo poético, de sicología y de esquematismo, de espacio tradicional y de tiempo conflictivo; de un nundo, en fin que pertenece a la novela tradicional y de otro que pertenece a la última novela" (pág. 62). En el caso del Inca sería de un mundo que pertenecía a la tradición incáica y de un último mundo, el de la Conquista.

El Inca omite los aspectos denigrantes de esa realidad que fue el mundo pre-colonial, Vargas Llosa recalca los aspectos denigrantes de la realidad peruana de hoy y en ambos casos estos escritores obedecen al llamado de su conciencia nacional. El Inca quería corregir los prejuicios de los cronistas no peruanos que pintaban a sus antepasados indios, bárbaros y crueles, y quería armonizar dos culturas opuestas con una idea neoplatónica de amor recíproco entre súbditos y gobernantes, en una época que su condición de peruano, de mestizo, lo requería. Con la misma pasión, Vargas Llosa denuncia a una nación independiente que debe corregir los vicios de antaño, y se fija, como el Inca, en las acciones del grupo, más que en las del individuo. Y si en la narrativa de Vargas Llosa el pasado incáico no hace ningún papel, con lo que se diferencia de otros grandes escritores hispanoamericanos con ilustres antecedentes culturales indígenas, esto es también en él un rasgo nacional. Los mexicanos, por ejemplo, incorporan en su obra los elementos simbólicos de su mitología; pero la escisión del pasado incáico es típica de la literatura peruana y refleja la separación creada después de la conquista. Mientras que en México, la capital azteca, se convirtió en la sede del virreinato español, asegurando su continuidad

histórica, Cuzco, la capital del imperio incáico, fue abandonada a los dos años de la victoriosa entrada de Pizarro. Una nueva capital, Lima, se fundó en la costa y la vida del Perú se orientó hacia ella, quedándose el indio aislado. Como dice Augusto Salazar Bondy en su ensayo *Entre Escila y Caribdis: Reflexiones sobre la vida peruana* (Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969): "...difícilmente puede hablarse de la sociedad peruana y de la cultura peruana en singular. Existe más bien una multiplicidad de culturas separadas y dispares, con marcadas diferencias de nivel y de amplitud de difusión, que corresponden a los diversos grupos humanos que conviven en el territorio nacional" (pág. 32) y menciona a las comunidades hispano-hablantes y a las quechua-hablantes, a la occidentalidad costeña, la indianidad serrana y el regionalismo selvático, grupo cuyos esfuerzos y creaciones no están articulados en un proyecto común de existencia; pero que actúan unos sobre otros. Y añade: "De resultas de esta interacción, la cultura de unos es afectada por la de otros, pero siempre parcial y episódicamente o de modo inorgánico, es decir, sin un marco de referencia común y sin que, por tanto, se constituya una unidad nacional bien integrada" (pág. 33). Esta multiplicidad de culturas dispares es recreada en la novela de Vargas Llosa. En *la ciudad y los perros* vemos en acción a los grupos que menciona Salazar Bondy: el blanco, el cholo, el negro, el asiático, el europeizado, sin plan común; pero influyendo parcialmente el uno sobre el otro. Dice Salazar Bondy: "Orientadas por conceptos y valores mistificados, las actitudes sucumben en la inautenticidad. Reconocer un imperativo de acción y propiciar o ejecutar otra conducta, buscar un objeto y pretender realizar otro, son formas típicas de la acción inauténtica, generalizadas en nuestras instituciones públicas y privadas, en los hábitos y usos regionales y locales, así como en el comportamiento de las clases medias, altas y proletarias" (pág. 35). La novela de Vargas Llosa es peruana por la fidelidad con que expresa esta mistificación.

En *la ciudad y los perros* el machismo y la violencia son valores determinantes, el ingenio y la astucia son valores compensativos y ante ellos sucumben los verdaderos valores. Las acciones conflictivas de los peruanos, desde la adolescencia hasta la mayoría de edad están recreadas en esta obra y en *Los cachorros;* en *La casa verde* se muestra la mistificación de valores al nivel

local y regional; en *Conversación en la catedral* se recrea la corrupción política de la sociedad entera.

Cuando Vargas Llosa da con la vena humorística, se parece también a uno de sus antepasados, a Juan del Valle Caviedes, padre de la sátira peruana. Ventura García Calderón, el primer gran propagador en Europa de los valores literarios autóctonos dijo en su extenso artículo sobre "La literatura peruana (1535-1914)", escrito para la *Revue Hispanique*, XXXI, 1914, que nadie se burló con la gracia aleve de Valle y Caviedes, que representa y define ese sentido del humor que el mismo García Calderón llamó *Criollismo* limeño y "cuyo árbol genealógico se extenderá en línea recta, sin extinguirse, por todo el siglo XIX" (pág. 330). Como Valle y Caviedes, Vargas Llosa es un realista que quiere enderezar entuertos y castigar vicios, exponiéndolos por medio de la risa y la mordacidad, requisitos del humor satírico. Y aunque mucho menos mordaz que Valle y Caviedes, la obra satírica de Vargas Llosa llena los requisitos principales del género, propuestos por Gilbert Highet en *The Anatomy of Satire* (Princeton University Press, 1962). Uno de ellos es que al exponer la vida peruana parece que está diciendo la verdad porque la recrea con extraordinaria exactitud. García Calderón dijo de Caviedes que al cotejar sus burlas con los relatos de los viajeros "estamos seguros de la veracidad del costumbrista" (pág. 333). En el caso de Vargas Llosa, como requiere la sátira, la trama es concreta, el autor da la impresión de tratar de un caso verdadero, de mencionar y describir personas reales. En *Los cachorros*, la primera obra satírica de Vargas Llosa, basada en el caso real de un niño castrado por un perro, escuela, clubes, cines, establecimientos, calles frecuentadas por los adolescentes actuantes se reconocen, la lengua y costumbres dan credibilidad a la narración. *Pantaleón y las visitadoras*, la segunda obra satírica de Vargas Llosa que se basa en el "Servicio de Visitadoras" de la región selvática del Alto Marañon, según explica el autor en "Como nace una novela" (*Américas*, marzo 1979), también recrea una realidad.

Otro requisito de la sátira es que su lectura cause un sentimiento complejo en el lector: diversión, desprecio, disgusto y hasta odio. No hay duda que la obra satírica de Valle y Caviedes tuvo este efecto en los lectores de su época. En el caso de Vargas Llosa, nos guiamos por la reacción de la crítica contem-

poránea, que no acostumbrada a este autor como escritor humorista satírico, leyó la obra "como la transportación simbólica de sus propios elementos anecdóticos", según José Miguel Oviedo en su estudio "'Los cachorros': Fragmento de una exploración total", publicado en la *Revista Iberoamericana* (70, Enero-Marzo, 1970, pág. 30). Julio Ortega la consideró una parábola de la situación marginal de algunos miembros de la sociedad peruana impedidos de integrarse en ella; Wolfgang A. Luchting sugirió que era una parábola de la suerte del artista en la América Hispana; Alfonso La Torre, que era simbólica de la castración de una generación por educadores religiosos y el mismo Oviedo vio en su realismo cómico "una metáfora social de inquietante poder alusivo" (pág. 33). *Pantaleón y las visitadoras* ha causado la misma reacción moralizante: en su artículo "Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de Pantaleón y las visitadoras" en *Nueva Narrativa Hispanoamericana* (V, Enero y Septiembre 1975), Marcelo Coddou dice: "la novela enfrenta a su lector al absurdo de una serie de vidas carentes de valores auténticos y cuya falsedad aparece encarnada en instituciones que lo sostienen precisamente como inamovibles y ejemplares: la inmoralidad hipócrita, el sometimiento burocrático, la disciplina que no se autocuestiona, la convencionalidad del amor, el sexo sometido a reglas" (pág. 141) y en "Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras*, por Joaquín Roy (publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302, Agosto 1975), éste concluye que la novela representa "la especialización del mundo contemporáneo", la ciega victimización de los que se adhieren "a una causa, a una institución, a una doctrina, a una tiranía de la mente" (pág. 472).

No se equivocan los lectores, puesto que es la declarada intención del autor al incorporar el humor a su obra "que hay que exigirle a la literatura no sólo que preocupe, abra los ojos de las gentes sobre lo que no saben o no quieren ver... sino también y al mismo tiempo que los divierta"[4]. Y en esto Vargas Llosa se diferencia de otros grandes humoristas de la América Hispana, del colombiano Gabriel García Márquez, por ejemplo, para el que la función del novelista es escribir bien y ese es su

[4] Recogido por Wolfgang A. Luchting en "Mario Vargas Llosa Converted to Humor", *Hispania*, 58 (marzo 1975), pág. 217.

HEMEROTECA NACIONAL

único compromiso. El sentido del humor en García Márquez no es satírico. Dice J. B. Priestly, autor de *English Humour* (Londres, 1929) que para ser un humorista hay que tener un ojo agudo para las incongruencias, las pretensiones, las inconsistencias, las idioteces y las travesuras de esta vida pero que también hay que tener, por extraño y contradictorio que parezca, viveza y cordialidad, afecto instantáneo por todo lo amable de la vida. Estos requisitos los llenan muy bien las novelas de García Márquez, por lo que se parece, hasta cierto punto, a su antepasado Juan Rodríguez Freile, autor de *El carnero*.

Este resurgimiento de los rasgos de la gran literatura colonial no es de extrañarse. La situación de la América Hispana es, hasta cierto punto, parecida a la del siglo XVIII, las naciones del Nuevo Mundo se autodefinen al mismo tiempo que aprovechan el apoyo y guía de otras culturas y así van recobrando las características que primero las definieron en la época colonial, la de su nacimiento. Este es nuestro patrimonio legítimo, en lo que vamos inventando una propia tradición.

GRACIELA PALAU DE NEMES

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

OCTAVIO PAZ
O EL TIEMPO DE LA RAZON ARDIENTE

Obra colmada la de Octavio Paz, no sólo por el esplendor de su talento poético y la riqueza de su mundo intelectual, sino además por el brillo interpretativo de sus comentadores. Pocos escritores de nuestra lengua, incluido el propio Borges, han merecido como él un interés tan sostenido de parte de la crítica. Hoy la bibliografía sobre Paz es de tal abundancia que ya requiere de por sí el auxilio de una rigurosa sistematización. Aparte de la que en 1971 preparó Alfredo A. Roggiano, la presentada últimamente por Hugo J. Verani para el número de *Homenaje a Octavio Paz* ofrecido en 1979 por *Cuadernos hispanoamericanos* (números 343, 344, 345), muestra la complejidad y la abrumadora acumulación de material crítico sobre su obra. Es que son muchos los órdenes en que se desenvuelve su actividad de escritor, muchos los temas a que se ha aplicado en su condición de pensador. Sin embargo, es en el ámbito de la poesía y de las teorías poéticas donde su instinto creador ha alcanzado verdadera resonancia. Sería no obstante injusto alejar de este instinto específico algunos libros suyos de investigación y análisis cultural como *Laberinto de la soledad* (1959), *Conjunciones y disyunciones* (1969) o ese magnífico ensayo sobre Marcel Duchamp, *Apariencia desnuda* (1973), para citar sólo algunos de ellos. El mismo ritmo de su fluir poético asoma en esas páginas, aunque generando un proceso de ideas y sutiles compenetraciones. Se trata en todo caso de una plenitud vital que a la vez que se desborda, se radicaliza en la índole espiritual de su propia persona, como aquel magnífico proyecto del genio poético de Occidente de unir vida y poesía en un mismo impulso creador. Tal vez a esto se deba el interés constante que depara su obra a la crítica —a lo que hay que agregar sin duda el grado de conciencia estética con que ha escrito su

poesía. Ella configura, por cierto, un estímulo para la reflexión y el estudio.

Pues bien, el aporte crítico al esclarecimiento de temas y procedimientos creativos de su obra poética, a la que nos referiremos preferentemente aquí, ha sido de tal precisión y agudeza que no sólo ya está ella misma juzgada y consagrada, sino desentrañada también en sus más recónditos enigmas. Lo que aún resta revelar es lo que el poeta ha reservado para sí de los inescrutables mecanismos del espíritu. Para el lector queda ahora la experiencia de una lectura total y nueva, donde mejor que en ninguna otra ocasión habrá de medirse el poderío de su creación personal. Paz ha sabido adivinar rápidamente esta exigencia inexcusable y como Antonio Machado o Cernuda, ha tenido la prudencia, a partir de 1960, de reunir en un solo volumen casi toda su poesía escrita hasta entonces. Lo hizo con el título general de su "verdadero primer libro", *Libertad bajo palabra*, una selección en verdad de libros anteriores de poemas, que con el rótulo de *obra poética* abarcaba los años 1935-1958. Posteriormente, en 1969, ofreció una nueva selección con el título de *La centena*, que cubría el lapso 1935-1968. Por último, en 1979, publicó la edición más importante de sus poesías, esta vez con el título genérico de *Poemas* (1935-1975). Como en los casos anteriores hubo en esta edición cambios, ajustes y, especialmente, indultos. Muchos poemas aparecieron en versiones corregidas nuevamente. Creemos que ya es una suerte de edición definitiva, puesto que en ella se incluyen varios libros en prosa, de creación pura, como *¿Aguila o sol?* (1949-1950), *El mono gramático* (1970) y la única pieza de teatro que escribió Paz, *La hija de Rappaccini* (1956).

Son, en realidad, cuarenta años de actividad indeclinable. Sin embargo, todavía la suya no es una obra cerrada ni concluida, sino en crecimiento más bien, ya que como poeta ha seguido escribiendo y publicando nuevos poemas, desde 1975 en adelante. Y es de pensar, dada su propia naturaleza renovadora —que lo lleva incluso a volver sobre lo anteriormente escrito para corregir o afinar—, que no dejará de ofrecer alguna inesperada creación o algún nuevo cambio en su obra ya conocida. Algo de ese impenitente celo por la perfección —que se dio a veces de manera tan peligrosa en Juan Ramón Jiménez—, lo inquieta sin duda a

HEMEROTECA NACIONAL

Paz, aunque en su caso tal inclinación parezca provenir de Mallarmé: "*Toute âme est une melodie, qu'il s'agit de renouer*"...

Porque no es sólo una inquietud estética o la expresión de una ley de cambio instalada en su sensibilidad creadora; es la persistencia de su sentido de la libertad que como un don proteico lo mantiene siempre fiel ante sus propios cambios. Y es lo que lo lleva a modificar (o actualizar) lo que a su juicio (oh, sí, siempre extremadamente crítico) puede parecer a distancia como decaído o aún no logrado. Así vuelve sobre sus pasos, pero no por ello se aparta nunca de su más íntima y secreta unidad. Unidad que en el fondo no es más que la forma última de una permanencia lograda. En la *Advertencia* que preside la selección *Poemas* de que hablamos, Paz ha sabido dar una respuesta adecuada a esas variantes que se perciben en sus composiciones. Allí expresa: "¿Cómo buscar otra unidad que no sea la del tránsito? ¿Nada permanece? Toca al lector, no a mí, descubrir si hay algo que no cambia en mis cambios". Ya su intención es voluntad de legado, pero el lector debe cuidarse de este juego que lo coloca en un papel de posteridad, ya que todavía puede darse la paradójica sorpresa de que Paz supere a su propio lector adocenado con una obra inesperada, capaz de modificar incluso hasta el consenso de sus valores más consagrados o difundidos (como ocurrió con T. S. Eliot en la plenitud de su madurez, al publicar sus *Four Quartets*). Pero para nuestro ámbito cultural Paz no necesita consumar una prueba tan definitiva. Al respecto, su poema *Blanco* (1966) puede servir, entre otros, para satisfacer cualquier obsesiva demanda de piezas maestras.

Quiero decir que no sólo son sus poemas, aun en sus diversos niveles de perfección, originalidad y significación, los que dirimen su importancia intelectual; es, sobre todo, su actitud poética lo que predomina al fin, pues esa actitud poética representa —y no sólo en Hispanoamérica, sino en nuestro mundo contemporáneo—, uno de los puntos más altos de la estética de la modernidad. Si esta estética hubiera de ser caracterizada desde sus orígenes, bastaría enunciarla como la que deriva de ese orden específico de las antinomias kantianas, que permitieron distinguir las más profundas contradicciones del espíritu crítico y científico del hombre moderno. Paz ha asumido esta acuciosa propensión a enfrentar razonamientos extremos y opuestos que al ser llevados al nivel de la creación poética, transforma el proceso creador

en un agudo estado de introspección analítica. De ahí ese rigor dialéctico que percibimos en su lenguaje lírico, especialmente en sus poemas *Viento entero* o *A la mitad de esta frase*, y que llega a ser, como sucede en *Pasado en claro* (1974), un puro metalenguaje.

Paulatinamente se ha venido dando en Paz, desde *Salamandra* (1958-1961) a *Vuelta* (1969-1975), pasando por *Topoemas* (1971) o *Renga* (1972), un proceso de liberación de la poesía, por el vaciamiento de todo elemento psicológico o metafísico que signifique (en el autor o el lector) una negación o una resignación previa de la experiencia existencial frente al acto creador. La expresión poética debe aparecer como lo hueco de la novedad misma que de pronto se instala en el ser. La vida llena ese hueco, pero el recipiente es refractario a toda ansiedad o saciedad. Opera como un objeto arquetípico. En este aspecto, la teoría de los signos le ha dado a Paz una superconciencia de la escritura y es así como, al final, ha convertido la poesía en una sombra de la escritura. Sin embargo, su espontánea apertura a las situaciones que trae la vida de por sí unido a las tensiones que depara nuestro mundo presente, le ha impedido caer en la repetición de sus propios circuitos mentales. He aquí como opera el poder de su libertad. Lo abre a sucesivas novedades y cambios, lo incita al rendimiento de nuevos motivos. El ser en devenir es lo que mejor se acomoda a su instinto poético. La suya es pues una busca de nuevos temas y nuevas perspectivas para su realización personal. En alguna medida podría pensarse que esta inquietud suya de rendir siempre lo nuevo proviene del hecho de haber surgido Paz como poeta del foco mismo de los movimientos de vanguardia que se dieron y siguen dándose en nuestro siglo. Es posible, pero lo cierto es que Paz, en el mejor sentido de la expresión, ha sido y aún continúa siendo un poeta de vanguardia. Su adhesión apasionada al surrealismo lo convirtió en un poeta renovador, aunque en el fondo fue una adhesión a la síntesis que traía el surrealismo frente a la dispersión de los ismos. Del surrealismo conserva precisamente esa sed por lo original y lo nuevo (que primordialmente no son sino reflejos de lo maravilloso, como sin duda lo entendieron los mismos surrealistas).

Todo ello hace que la actitud poética de Paz resulte descollante y fértil, especialmente en este tiempo de aridez que vivimos. Así, en la suma de su obra se ve hoy cuánto ella representa

HEMEROTECA NACIONAL

estética y moralmente. Por lo pronto su labor poética resume en sí el itinerario de la poesía moderna. No hay escuela, desde el romanticismo a la poesía concreta, pasando por la influencia de Mallarmé o Apollinaire, que no haya sido experimentada por Paz. Esto explica que sus poemas tengan siempre algo de preconcebido, una suerte de supuesto arqueológico, tanto en la expresión como en la lógica de su desarrollo. A veces tal exceso de conciencia estética lo muestra como un poeta controlado en su vuelo, sin la magia deslumbrante de un arrebato o la exclusividad de un sistema verbal logrado por encima de nuestra habitual resonancia idiomática. Pero esto es sólo un espejismo, porque lo que realmente ofrece Paz en sus poemas, siempre perfectos y equilibrados, es un trasfondo expresivo que no está tanto en las palabras cuanto en el vacío que las palabras provocan.

Este procedimiento viene de Mallarmé y como él Paz tiene también el derecho de exigir un lector adecuado. Lo contrario sería consentir a cualquier uso, pero Paz tiene la severidad del que responde responsablemente de acuerdo a la situación actual de la poesía. No resultará exagerado, por consiguiente, señalar que él como poeta representa a los demás, a los que están como él en una renovación constante de lo poético. Y, en tal sentido, a la vez que los representa, ayuda a orientar sus pasos. Aquí está el tono moral que él asume, valor que consiste, para usar sus propias palabras, en permanecer "equidistante de negaciones y resignaciones". Tentado estaría uno en reconocerlo como un jefe de los últimos movimientos estéticos, pero Paz no ha desencadenado un movimiento o escuela como Rubén Darío o Huidobro, para no salirnos de nuestro ámbito hispanoamericano. Paz ha crecido con los atributos de su propio talento y, en este aspecto, sólo mueve a la emulación. Lo que intelectualmente trasciende de él es su inteligencia crítica, su extraordinaria información, su condición de pensador y su alto ejemplo de poeta, pero nunca un orden cerrado de ideas, principios, creencias, ni menos jerarquías de capillas estetizantes. Tanta libertad ha de resultar inevitablemente intolerable para muchos, aunque íntimamente conlleve la acritud de la solitariedad a fuerza de ser tan autónoma.

Realmente, un valor moral acompaña y acompasa toda su poesía y, por supuesto, su obra ensayística. Por ello es fácil

inducir su actitud humanística frente al mundo, sobre todo en su condición de poeta hispanoamericano o mexicano que es lo mismo. Al igual que Whitman, ha sabido darle Paz un sentido integrador a su poesía. En Whitman la poesía sirvió para anunciar y consagrar el nuevo hombre americano. En Paz la poesía representa la anunciación del "signo poético" en el hombre hispanoamericano. El hombre hispanoamericano, en su ingreso a la modernidad, fue romántico por excelencia y sus acciones se reflejaron en gestos, proclamas, decisiones y posturas a ultranza. Así nuestros próceres. Pero Paz, a causa de su tan compleja formación intelectual, logró hacer desprender de este tipo humano, no ya un mensaje, sino un signo lingüístico fiel a su real situación en el mundo. No apeló como Vallejo al padecimiento de una existencia relegada ni a una ideología de acatamiento cerril como Neruda, sino a lo que estructuralmente determina una actitud cultural. Extremadamente consciente de que la poesía es escritura, Paz reconoció al poema como el "espacio del signo" y al signo como expresión binaria de lo que es y lo que expresa; el signo es, pues, lo que sustenta y mantiene, dentro del poema, la unidad material de la realidad. Al asumirlo poéticamente, lo libera, lo pone en circulación dentro de un sistema de revelaciones que transmutan lo real en imágenes y las imágenes en lenguaje. Así transforma lo real concreto en realidad poética, en experiencia radical de mundo. De ahí que muchas veces su propio vivir parezca una aventura del hombre que vuelve a sus raíces.

En la ejecutoria de tal poder transmutador Paz se revela como un verdadero heredero del surrealismo, puesto que logra desencadenar, exaltando su propia naturaleza americana, la "función real del pensamiento", como lo querían Breton y sus acólitos. En verdad, entre nosotros nadie ha correspondido mejor que Paz a la teoría y praxis del surrealismo. Al enriquecerlas con otras referencias del Tantra y el Zen, ha acabado por convertir a esta herencia poética en una forma superior de vida consciente. Al respecto, nada más útil para comprender su actitud estética y vital y el sentido de su creatividad poética que el libro de Jason Wilson, *Octavio Paz. Un estudio de su poesía* (Trad. española, 1980), que lo muestra en todo lo que de afín tuvo y tiene todavía Paz con el surrealismo.

Pero sería realmente un exceso o, tal vez, una limitación decir que Paz es típicamente un poeta surrealista (como podría

HEMEROTECA NACIONAL

decirse de César Moro, por ejemplo). Habiendo sido el surrealismo su fragua de purificación, Paz ha logrado transitar por otras esferas del arte y la cultura en general. Así, sin contradecir o limitar las promesas del surrealismo, se ha mostrado en su luz propia, como un poeta completo y cabal de su época. Y también —lo que hace a su autenticidad— como un poeta mexicano. Baste recordar sus últimos poemas *Vuelta* (1975) o *Pasado en claro*, para pulsar esa entrañable repatriación que siempre actúa desde el fondo de su entereza moral. No resulta, por ello, sorprendente que las tensiones de nuestro tiempo hayan terminado por imponerse a su originaria intuición de la poesía como puro espacio literario. Sin embargo, esta vicisitud no se encamina exclusivamente en su caso ni a lo político ni a lo sociológico (ni a lo tipológico). En la experiencia del retorno de Paz trabaja más bien lo histórico, lo antropológico, las fuentes de las religiones comparadas, la fenomenología y la historia del arte. Estas disciplinas se conjugan como formas de análisis y de ubicación de su talento crítico en los problemas que actualmente enfrentamos. Y esta instrumentación de conocimientos que realza su persona espiritual, le imponen también modalidades provisorias que quizá acaben volviéndolo a Paz un hombre "demasiado humano" de su tiempo y condenado tal vez a un desgaste innecesario.

Pareciera que todo su empeño hubiera sido transitar pero fuertemente asido a su presente único ("*El presente es perpetuo*", ha dicho en *Viento entero*); un transcurrir ardiendo en el corazón de su tiempo, en fin, una suerte de agonismo superconsciente. Tal vez la fiebre misma de la tentación fáustica. Pero esta tentación a la que algunos pueden consentir o sucumbir en ella, tiene siempre el precio equivalente del alma. Porque quizá no todo consista en convertir el saber en poder mundano, sino en no permitir consumirse uno en ese centro del sol de nuestro presente. Es lo que acontece, digamos, con Xavier Villaurrurtia, cuya poesía infinitamente menos caudalosa que la de Neruda, Vallejo, incluso nuestro Molinari, empieza a tomar el sitio más alto de la poesía hispanoamericana. Aquí experimentamos ese admirable milagro que afecta a la posteridad cuando la poesía de un autor toma el lugar que le corresponde y sin alterarse (o alienarse) resplandece por su exactitud, hondura, transparencia y misterio inconquistable. Todo esto pasa sin duda con los *Nocturnos* y *Décima muerte*, de Villaurrurtia y nada podemos desear de mejor

que lo mismo ocurra con piezas tan admirables (para nosotros) como *Piedra de sol*, *Blanco*, *Viento entero* o *Petrificada petrificante*, entre tantas otras.

Nadie podrá negar, entretanto, que Paz ha conducido su poesía muy cerca de su vida y, además, muy cerca de la problemática estética y lingüística de nuestro tiempo. Su recurrencia a las formas analógicas de la expresión poética, la sublimación simbólica que transita en toda forma de erotismo, las antinomias que se resuelven fatalmente en ironía, la crisis del nihilismo que ayuda a instrumentar formas límites de la representación y el pensamiento (como sucede con Duchamp o Gottfried Benn) no son ajenos sino constitutivos del ser intelectual de Paz. Efectivamente, en su extraordinaria amplitud de horizontes culturales, Octavio Paz ejemplariza la plenitud y, a la vez, el acribillamiento del mundo actual. Así es como ha acabado por reducir lo estético a lo ético, llevando en tal sentido la creación poética a un nivel de acendramiento espiritual. La poesía como "fiebre sagrada", según la enunció Breton en sus *Pas perdus*, tiene para Paz el valor de un ardimiento. Al entender que la poesía, en el fondo, no es sino una misteriosa compensación a las desventajas de vivir en un tiempo de indigencia ("*¿Para qué el poeta en tiempo de indigencia?*", preguntaba en su momento Hölderlin), Paz ha logrado ingresar a un tiempo nuevo que a muy pocos elegidos les está deparado vivir por anticipado. Esta condición ya de héroes arcaicos o míticos (en la supuesta arqueología del futuro), devuelve la cuestión de la innecesariedad del poeta al privilegio de un nuevo tiempo de la poesía. Esto es quizá lo que quiso celebrar Apollinaire en su célebre poema *La jolie rousse*, al anunciar ese "*temps de la Raison ardente*", verso que el propio Paz encabeza como epígrafe en su *Estación violenta* (1948-1957).

Tiempo de la poesía, tiempo de la transparencia del espíritu y de la mirada que al purificarse ve la propia realidad como algo nuevo. Tal el sendero de una fidelidad superior abierto por Apollinaire, sendero estrecho *(artus)* en el que la poesía se vuelve arte y el arte vida. Lo cual nos induce a pensar que Apollinaire tal vez haya sido un manantial de lúcidas reviviscencias para el temperamento inquieto de Paz. En verdad, ningún otro parece asemejársele mejor y ello explica que Paz haya vuelto a reiterar tópicos o modelos de Apollinaire. Sin duda ha sido para Paz su *miglior fabbro*. En sus *Méditations esthétiques*, a propósito

HEMEROTECA NACIONAL

de Duchamp-Villon, habló Apollinaire de una "luz incorruptible", que es lo único que cuenta en todas las artes. En *Blanco* expresa Paz que "*la transparencia es todo lo que queda*". Es decir, es todo lo que queda después de esa refulgencia que produce todo acto de creatividad. Pero esta luz o refulgencia no es sólo un estado de iluminación compenetrante que al final ciega, como ocurre en el trance místico. Es un estado de deslumbramiento de la mente que permite ver, un estado de videncia donde "la condenación de ver se convierte en la libertad de la contemplación", como dice el propio Paz al final de *Apariencia desnuda*. Pues bien, lograr tal transparencia es el fin o la función misma de la poesía. De ahí que los poemas de Paz sean como las radiografías de un poema, por su desnudez, despojamiento de todo lo que no sea pura llama; incluso luz como adivinación de otra luz. Al respecto, recurro a un poema ofrecido como material inédito para ese número de homenaje ya mencionado de *Cuadernos hispanoamericanos*, titulado *Este lado*. Allí dice:

Hay luz. No la tocamos ni la vemos.
En sus vacías claridades
reposa lo que vemos y tocamos.
Yo veo con las yemas de mis dedos
lo que palpan mis ojos:
sombras, mundo.

Con las sombras dibujo mundos.
disipo mundos con las sombras.
Oigo latir la luz del otro lado.

Límite último a que nos conduce Paz en lo suyo. ¿Previó acaso este límite? Aun cuando así fuera no hay que olvidar, tratándose de Paz, cuán primordial es para él el valor de la unidad. De donde corresponde entender aquí la noción de límite como lo que separa y a la vez une. En uno de los capítulos de *El arco y la lira*, agregado en la edición de 1972 y titulado *Los signos en rotación*, nos anticipa una respuesta que puede mitigar toda sospechosa indagación o toda duda. Allí expresa: "El hombre quiere ser uno con sus creaciones, reunirse consigo mismo y sus semejantes; ser el mundo sin cesar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un

instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia". Es, pues, una promesa lo que concierta su don expresivo.

EMILIO SOSA LOPEZ

BIBLIOTECA NACIONAL HEMEROTECA

LOS MUSEOS ABANDONADOS

Los museos abandonados, de Cristina Peri Rossi (1941), anuncia desde su título la mutación que pasará de la alegoría a la difuminación de todo plano que desde sus transparencias pudiera omitir la situación real, efectiva, del Uruguay de estos años. Si en 1968, al serle otorgado por este texto el Premio de Narrativa de la Editorial Arca, era evidente que la lucha y la muerte regían las calles, cuando éste se reedita en 1974 la muerte y el silencio ya habían iniciado su reino sobre el escenario de enfrentamientos recientes. Uruguay es ahora, en efecto, un gran museo abandonado que cuenta con un vasto exilio que descarta desde la amarga ironía y el desplazamiento la mención explícita a la falsa imagen de la llamada "Suiza de América".

Los cuatro relatos que integran este volumen apuntan, desde las referencias a la mitología clásica hasta la presencia de un objeto aparentemente extraterrestre, a un enfrentamiento con modos culturales y sociopolíticos cuya imposición hereditaria es cuestionada. La integración de estos alejados marcos y encuadres al orden textual en el que se inscriben los personajes, subraya una aceptación tácita de lo impuesto sobre ellos. Indica, además, que desde lo acatado se dará el cuestionamiento, la desaparición y, eventualmente —en "Los refugios"—, la comprensión del sentido de la historia que les corresponde.

La presencia de personajes rurales y citadinos, tanto los culturalmente primitivos como los conscientes de las últimas manifestaciones de la cultura occidental, personajes que son vistos desde una polarización nada casual de los integrantes de esa sociedad, sirven para enfatizar la tendencia general de todos ellos a acatar órdenes que no comprenden, que ni siquiera han asimilado pero que sienten suyas: acatar, obedecer, cumplir con las

obligaciones, llevan al no-pensar, al no cuestionar y, claro está, al no-actuar. Sometidos al hartazgo y a la ignorancia, a la pereza y a la seducción de lujos y placeres hedónicos, tanto los alejados por distancias polvorientas como los inscriptos entre muros de compañías que acentúan el sentimiento a flor de piel, están, consciente o inconscientemente, atados a sistemas que no comprenden y que aceptan por imposiciones supremas. Estas imposiciones varían según la adecuación geográfica y cultural de los personajes. Lo normativo puede venir de objetos ignorados como de presiones heredadas a través de negociados consumados en el *illo tempore* nacional, o a través de exigencias culturales que traducen lo local a lo que es necesariamente foráneo.

En "Los extraños objetos voladores", la pareja de campesinos siente que el transcurso del tiempo, lo que llaman vivir, es un entrar y salir, es buscar lo que se ha perdido y encontrarlo en lugares remotos; es, nuevamente, *someterse* a los ciclos de sequías e inundaciones, a las obligaciones impuestas por los dueños de los campos y a su falsa bondad y comprensión; es tolerar los discursos del gobierno que les exige sacrificios para que el país se salve pagando sus deudas al extranjero[1]. Es esta categoría de "extranjero" la que se asocia a esos objetos que sobrevuelan el campo y que le quitan a Lautaro lo que es íntimamente suyo: parte de su cara, su cama, sus implementos de trabajo. Se da así en un término claramente alegórico, la pérdida

[1] Las manifestaciones de la naturaleza al igual que los actos del gobierno son vistos con un grado de resignación y con una actitud de aceptación ante lo inevitable. Si Lautaro muestra algunos amagos de violencia frente a la arbitrariedad, éstos se disipan ante la actitud de su mujer, ser aplanado que se somete a una pasividad que desdibuja los límites entre vida y muerte, que se recorta a los límites del cuerpo inmediato que la rodea e ignora y anula toda posibilidad de ampliar siquiera el alcance de la imaginación y la curiosidad. Ante lo inevitable de la muerte clausura toda ampliación de un proyecto vital: "...vamos a morirnos de muerte, a eso nadie le escapa, da lo mismo haberlas visto o no haber salido nunca". *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1974. (Todas las citas corresponden a esta edición.) Cabe subrayar, siquiera de paso. que las mujeres que aparecen en estos relatos son, por lo general, seres que se someten a voluntades ajenas, a fuerzas que no controlan o que ignoran por carecer de interés inmediato para lo que las atrae en ese momento —la actitud de la enfermera Alicia en "Los extraños objetos voladores"—. Sus decisiones recaban, en última instancia, en una aceptación de fines irremediables y en su desaparición; es decir, en la cancelación de toda posible actuación que tienda a modificar los roles que les han sido asignados y que no intentaron modificar.

HEMEROTECA NACIONAL

de la identidad, el despojo de su ser, de su espacio, de sus medios de supervivencia. Contra el extraño visitante —que anima a su mujer, María, a conversar con "ellos" desde lejos, a sentir pena precisamente por su extrañeza y alejamiento— Lautaro reacciona inicialmente con la escopeta. Pero ni ese objeto volador ni el extranjero invisible son vulnerables a su ira y su temor. Incólumes, siguen asediando desde lejos, vigilando cómo viven, despojando paulatinamente todo lo que es propio hasta que todo marco de referencia, toda realidad, es aplanada al grado cero de la ausencia.

Habiendo perdido a su hijo Sebastián —quien se había marchado a la ciudad— a causa de la represión policíaca contra su gremio, la ciudad en cuanto repositorio de la autoridad y el orden, también se transforma en un espacio ajeno. La separación geográfica adquiere dimensiones políticas en el lenguaje del gobierno que separa a la ciudad del campo que la sostiene, a los "nosotros" de los "ellos", fragmentando aún más todo posible sentido de nacionalidad que emanara como mito unificador del país. Es el gobierno mismo el que acentúa las divisiones clasistas arrogándose el poder de toda distribución, asentando su ubicuidad en toda decisión. La ciudad como extensión del poder gubernamental es índice de violencia y de injusticia; la autoridad, índice de irresponsabilidad, de incomprensión ante las necesidades de los arrendatarios como Lautaro. Es, por otro lado, una clara respuesta a la actitud pasiva de seres como Lautaro que creían que la obediencia —el cumplimiento con los pagos, con las obligaciones ante el orden— sería retribuida en términos análogos a los que él utilizaba para fundamentar su conducta pasiva. El extrañamiento ante el presente inmediato y el sometimiento son aún mayores cuando él confía en que *alguien —no él—* hará algo indefinido para acabar con esa situación anómala que, en el plano de los objetos voladores, es la vigilancia constante y el despojo paulatino. Sin embargo, con postulados propios de teologismos retrógrados, el médico que lo atiende por esos malestares de despojos y desapariciones, le hace ver que los males que le aquejan son internos, que nada hay allí que un sedante no pueda quitar; que la culpa —en su correcta traducción— no es de los de arriba —que él voluntariamente ignora— sino de los que desde abajo *imaginan* que alguien les está quitando parte de su cara y su azada. Este acto, desplazado por el médico

innominado, joven fracasado investigador que ya se remonta a la cotidianeidad del alcohol y al ejercicio semanal con su enfermera, es, en ese ambiente, una toma de conciencia de esa presencia totalmente ignorada por los demás testigos de su aparición. La "vacuidad del pensar" de la enfermera, la mansa aceptación de la conducta que le es impuesta por los demás y su falta de determinación, hallan su única salida en sueños eróticos en que acaba despojada, desmantelada con la precisión del bisturí de su patrón.

Las relaciones entre poseedores y poseídos en todas sus escalas es una relación negativa que se basa en la tolerancia por el despojo, por la humillación, por la dosis cotidiana de enajenación y de engaño. Acatar señala la posibilidad de continuar ese ritmo sin cuestionamiento alguno que pudiera alterar el orden estatuido. Intentar ver, como simple ejercicio de los ojos, es ya una denuncia que promueve la conciencia de la desaparición y, con ella, la soledad total. A la pérdida del hijo, de los objetos, de la mujer, del campo —hilados en un orden secuencial que no respeta jerarquías— de la estación de ferrocarril que potenciaría la salida de ese medio, se suma la desaparición del objeto marrón que lo seguía. Lautaro, vidente y consciente del paulatino proceso, se queda irremediablemente solo, carente de todo marco de referencia en un total "silencio del mundo marchito"[2].

El juego al que fue sometido Lautaro adquiere connotaciones lúdicas en los tres relatos restantes que integran una unidad tanto en cuanto a su escenario —los museos abandonados— como a su deseo de comprender el sentido de la soledad a la que están sometidos los sobrevivientes de un cataclismo innominado o cubierto por referencias —a veces un tanto veladas— a actos represivos[3].

[2] Lautaro, "despavorido, miró hacia el cielo. El objeto marrón también había desaparecido" (p. 77). La desaparición de su mundo junto con el extraño/extranjero anulan la presencia de las causas que remiten a los efectos. Una vez obtenido todo lo que ese espacio podía ofrecer, los causantes desaparecen dejando al arrendatario sin ninguna posibilidad de ajustar su presencia a un mundo que ha dejado de ser tal. Se indica aquí la dinámica de la apropiación y la posesión de otros seres y objetos que se traduce en conductas más sutiles con las proyecciones mitológicas en los cuentos restantes.

[3] En una encuesta realizada por *Marcha*, escribe Cristina Peri Rossi refiriéndose a la conexión entre los tres cuentos que tienen al museo como escenario en común; "No concebí un plan previo en esa conexión íntima,

La historia recortada a su espacio momificado, a leyendas muertas en lenguas igualmente muertas, constituyen el escenario en que el hastío regimenta el transcurso del tiempo. Cuando la transcripción de leyendas deja de satisfacer un ya bajo nivel lúdico, el cuerpo es cubierto por túnicas que esconden el presente. La pareja encerrada en la cámara-museo intenta dejar la soledad y la tristeza que promueven sus cuerpos en un juego de escondidas: juego de niños con ribetes eróticos que se agota y acaba en la angustia de la soledad. Estos seres, sobrevivientes de un apocalipsis que ha asignado el fin de su (de la?) especie, se sienten "los únicos completos entre el polvo y la desolación" ("Los juegos", p. 93). Sus destrozos, las ruinas que promueven los juegos destructores de todo vestigio del pasado, el descuido de sus hábitos —bisemia que descubre doblemente—, promueven la compañía de las ratas. El ser humano, el "yo" que narra, comparte su mundo con las ratas mientras busca desesperadamente en un salón de espejos a la Ariadna que virgen o gama huye en un juego que acabaría en lujuria y placer, en abandono y sueño, en la inevitable ansiedad y el descontento. Este "yo", "navegante solitario" (p. 101), que no logra suplir el ansia de mar de Ariadna, se enfrenta a la verdadera imagen de los cuerpos cubiertos antes por proyecciones históricas idas. Abandonado por su único nexo con una historia presente revestida de proyecciones mitológicas, acaba derrumbado bajo el peso de una estatua engañosa mientras afuera yace quizá Ariadna, sola, recortada, en el parque quemado.

"Un cuento para Eurídice" es otro intento de cubrir el espacio vacuo del hastío mientras la pareja, consciente de una muerte certera, aguarda el momento de su aniquilación. "Museo" es ya una palabra que les ha sido vedada. Encerrados en ese recinto que no pueden nombrar, abocada ella a mirar el sol que la aterra y que la consumirá, Eurídice quiere oír a "ese viejo fabulador"

surgió sola; sorpresivamente, aun para mí, encontré que había escrito, en tiempos diversos, tres relatos que se desarrollaban en museos, que estaban muy vinculados, y que había una progresión de símbolos y significados que los hacía inseparables y progresivos. Los tres están protagonizados por una pareja que vive una situación límite: la destrucción del mundo, de una civilización, de un orden social, de una estructura, de un tipo especial de cultura, de una manera de concebir el amor, el arte, la sociedad; es el mundo de 'ellos' que se viene abajo..." Respuesta a una encuesta presentada por J[orge] R[uffinelli], 27 de diciembre de 1968, p. 29.

que la acompaña (p. 115). Sus cuentos cubren el silencio; sus finales felices intentan rescatar del recuerdo algún motivo que no sea tan cruel como lo que los rodea.

Estos sobrevivientes condenados a aguardar la luz postrera que clausurará el circuito iniciado cuando la luz por vez primera se hizo, habían claudicado en sus pasados cercanos a toda actividad que los pudiera redimir. Ella, consciente de los juegos de una compañía extranjera, manipulaba su papel de guía-reportera para ocultar lo que debía ser conocido de esos negociados; él guía de museo, recitaba las letanías aprendidas mecánicamente que a nadie interesaban y cuya práctica aplicaba para anunciar diversos productos comerciales por las veredas de la ciudad. En ambos casos, el comercio *con* las palabras era el comercio a través *de* las palabras; los verbos que habían perdido todo sentido original se hallaban tapados como los *trusts* que no se denunciaban o los objetos engañosos que se vendían.

Ahora, en esa situación límite inescapable, la palabra encumbrada en el engaño perpetúa la función que vela lo que debe descubrir, que remite a lo que debe ser traspuesto, que permite la referencia a un pasado que oculta de huida del presente. Los cuentos de los fábulos que mueren atraídos por la engañosa presencia de las efímeras (pp. 123-25) reiteran, sin que lo verifiquen conscientemente, el camino seguido por ellos y sus congéneres. Engañados por falsos sonidos, falsas bellezas y atavíos, mueren al salir de su elemento para sumarse a un medio que no les pertenece. Cerrándose sobre sí misma, la mitológica Eurídice se encarna en un museo que la devora al ser consumida por el sol. Su desaparición signa el fin de una cultura, la percepción de una civilización. El narrador —identificado como "alguien (no sé quién)" (p. 127)— que enuncia estos hechos se suscribe, a su vez, a la imposición del antiguo sistema. El texto se cierra con la sigla formulaica "Cuando la luz postrera se hizo" (p. 127).

Si "Los juegos" y "Un cuento para Eurídice" señalan la huida hacia un espacio cerrado, las lamentaciones ante el apocalipsis que sobrevino en torno a los que representan ciertas modalidades del sistema burgués y portan algunos de sus motivos culturales, "Los refugios" anuncia desde su enunciado inicial la existencia de un "adentro" y un "afuera". El refugio que es el museo nuevamente configura el sentido de una última defensa

HEMEROTECA NACIONAL

frente a la devastación que parece tener lugar fuera de sus portones. Dentro del museo el narrador vuelve a encontrarse con una Ariadna a quien desconoce, una Ariadna que seguía un curso prefijado por otros: universidad, filmación, presencia constante y limitada bajo el encuadre de una cámara que impide la visión de los marcos externos a lo impuesto por una autoridad superior. Todo había sido "previsto y ordenado" (p. 141): sus estudios son supeditados al cuerpo —elemento que dictamina su carrera— y éste es rodeado de un ambiente dúctil, vaporoso, con la belleza que reniega de los orígenes del barrio para sumirse en el lejano mundo del centro. Belleza y encuadre que le impiden —*porque accede a ello*— reconocer el mundo real, el que acusa desde las butacas y que solo momentáneamente puede sucumbir ante la falsa magia del celuloide; proyección que ella solo entiende en la gratificación del mecanismo fílmico. El goce hedónico suplanta el conocimiento de que fuera del estudio —doble referencia ya que subsume su ingenua etapa universitaria— las voces "paz", "socialismo" (pp. 132-34) que le son tan ajenas son las que reclaman el sentido de su presencia. Ante las exigencias y los reclamos de los jóvenes para que se una a su consigna, para que contribuya a la anulación de ese sistema que niega todo sentido de justicia comunitaria, ella huye. La realidad es un film al que no logra acceder; el museo es un resquicio que protege lo estatuido, lo ya consagrado por el sentido conservador del conocimiento histórico. La mudez de las estatuas y de su orden potencia cualquier imaginación, cualquier proyección sensorial que satisfaga el deseo del que mira, observa y recuerda mundos propios.

El "yo" que narra, encargado de diseñar nuevamente ese museo, de dedicar toda su vida, si así lo deseara, a re-escribir el orden de las cosas, a diseñar una historia ya hecha y acabada, inicia con Ariadna una relación de conversión-posesión. El deseo de apropiarse del otro repite en ellos la dinámica que los "furiosos sobrevivientes", "los sobrevividos" (p. 146) intentan reemplazar con una relación de solidaridad comunal.

Ariadna, consciente de que los sobrevivientes lograrán imponerse a la represión y regresarán para destruir ese basamento enajenante, desespera ante su tardanza; él, conocedor de las manifestaciones concretas de la historia, espera en paz. Al llegar los jóvenes, es él el que ayuda a preparar la destrucción del museo. Conocedor del sentido de ese museo, suma de una historia y

traducción de un sistema que debe ser abolido, contribuye para que la nueva generación pueda redactar su propia historia. Ariadna, testigo y partícipe de una época que ha caducado, decide morir con ella. Si, como dice el narrador, "estábamos contentos como ellos", también es cierto que "estábamos muy cansados" (p. 149). Cubriendo a Ariadna como si fuera una estatua que debe ser protegida del polvo y del tiempo, ambos esperan la explosión. "...todo estalló, como una gran fruta madura, como una formidable víscera descompuesta" (p. 149).

Si la primera pareja intentó evadirse mediante un erotismo lúdico y la segunda mediante un ensueño quebrado por la certeza de su próxima muerte, la tercera pareja es la que se manifiesta como consciente, en última instancia, de su ubicación en la historia. La destrucción de su mundo, de esa "víscera podrida", es, sin embargo, el mundo que ellos conocieron, en el que participaron y contribuyeron a su condición. Su suicidio efectivo revela la conciencia histórica de que su clase debe acabar totalmente para que se establezca un nuevo orden. Si a pesar de la invitación de los sobrevivientes, Ariadna no se une al proyecto, es porque ella es incapaz de modificar su vida para sumarse a un sistema que no le otorgará los privilegios que gozó antes de la irrupción en su orden; si él se queda con Ariadna es porque fiel a su sentido de clase y a su deseo de apropiación de Ariadna, decide sucumbir antes que permanecer aislado como un sobreviviente de algo que se distancia vertiginosamente.

La alegoría en la que se basa el texto de Peri Rossi apunta claramente a su comprensión de que su época, de que el año 68 en una esfera global, señala el fin de un mundo cuyo poder, como dijo Benedetti, "ha perdido las máscaras"[4]. La mitología no encu-

[4] Mario Benedetti, "Peri Rossi: Vino nuevo en odres nuevos", *Marcha*, 25 de julio de 1969, p. 31. Benedetti agrega que la convicción de Peri Rossi sobre la necesidad de abandonar los museos y "las valetudinarias excusas, los lugares comunes en vías de desintegración, las cobardías en cadena", se instala "en una alegoría, pero luego ésta funciona de acuerdo a leyes alegóricas y no a pasamanería política". "...al poner al día sus símbolos, les hace rendir significados nuevos. Ahora sí hay presencias definidamente fantasmales: son las viejas maneras de concebir arte y vida, muerte y justicia. A veces llega a pensarse que el mundo total es un gran museo destinado a quedarse solo; esta imagen está en cierto modo refrendada por el único relato 'Los extraños objetos voladores', que transcurre fuera de los vacantes repo-

bre lo que revela la caída de las máscaras; por el contrario, desde la revisión de sus mitos, desde la instalación de sus figuras en el escenario cotidiano de la violencia, su ubicación adquiere el conocimiento de una apertura optimista a la historia como formulación y apuesta hacia el futuro.

Estos relatos constituyen un índice de la apertura de una literatura madura que desde su especificidad sin claudicaciones ni rezagos traduce su momento y se afirma a una lectura positiva de la historia que vive. Esta lectura es elaborada desde el goce de la lengua, ésa que goza con la presencia del momento que evidencia las transformaciones radicales de una versión de la crónica humana que sale del museo para instalarse en la calle que no ha sido abandonada.

La lectura de estos textos en momentos en que la población del Uruguay está encerrada en un museo compartido con los que acompañaron a la primera Ariadna, potencia desde su examen no solo el interés por un momento específico que acabó con la instauración de un régimen más violento que los anteriores, sino una re-lectura que se dirige a los múltiples niveles desde los cuales el lenguaje de la narración y la consciencia de su ejercicio pueden denunciar las violaciones de los seres que enuncian su decir[5]. Que la casa de Asterión sea rescatada por y para un Teseo colectivo es un claro indicio de la presencia histórica de este proyecto y de sus ramificaciones futuras.

SAUL SOSNOWSKI

sitorios culturales". En una reseña publicada en *Camp de l'arpa* (Nº 22, julio de 1975, pp. 26-7), Enrique Molina Campos también subraya la función unificadora de la alegoría en estos relatos.

[5] Este es un motivo que aparece constantemente en la poesía de Peri Rossi. Véanse en especial, *Descripción de un naufragio*, Barcelona, Lumen, 1975, y *Diáspora*, Barcelona, Lumen, 1976. En el texto ya citado (nota 2), Peri Rossi afirma: "El escritor no es un contador, es un lujurioso: debe disfrutar su lengua, gozarla, y reproducir ese goce en el lector". La distancia signada entre el "escribiente" y el "escritor" está demostrada precisamente en la elaboración de los motivos que conjugan sus poemas —y hasta la temprana novela *El libro de mis primos* (Montevideo, 1965)— en torno a una unificación de la liberación erótica como parte integral de la liberación cuya ausencia contribuye a la claudicación de otros personajes y del mundo que sucumbe en *Los museos abandonados*.

HEMEROTECA NACIONAL

INDICE

HEMEROTECA NACIONAL

Después de 20 años 1

Después de 30 años 33

Después de 40 años 43

50 años. 1931-1981 51

Hispanoamérica, "nueva narrativa" y barroco. Emilio Carilla 61

Faulkner y García Márquez: una aproximación. Octavio Corvalán 71

Lydia Cabrera: cuentos negros de Cuba. Esperanza Figueroa 89

Juan Rulfo y el reino de los muertos. Alberto Henríquez 99

50 años de poesía en Venezuela. Juan Liscano 115

De Vargas Llosa y las literaturas nacionales. Graciela Palau de Nemes. 127

Octavio Paz o el tiempo de la razón ardiente. Emilio Sosa López 137

Los museos abandonados. Saúl Sosnowski 147

HEMEROTECA NACIONAL

**Este libro se terminó de imprimir en
los Talleres EDIGRAF S.A., Delgado 834,
Buenos Aires, República Argentina,
en el mes de abril de 1982.**

Adhesión de



BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA



Argentia

Empresa Argentina
Productora de Medicamentos
Departamento Cultural

S1CJ.15.1.2
H0008131