

temas



fernando ainsa
modos y maneras del intelectual uruguayo

ruben cotelo
la novela paraguaya:
literatura y subdesarrollo

nelson marra
méxico: una literatura en movimiento

juan liscano, alejandro paternain, julio ortega
poemas

tres relatos de joao guimaraes rosa

14



novedades SEIX BARRAL

Grandes novelistas de Latinoamérica

Acaba de aparecer

CAMBIO DE PIEL, por Carlos Fuentes
(Premio Biblioteca Breve 1967)

Una gran novela cubana
TRES TRISTES TIGRES, por Guillermo Cabrera Infante
(Premio Biblioteca Breve 1964)

Una gran novela brasileña
GRAN SERTON: VEREDAS, por Joao Guimaraes Rosa

Representantes en Uruguay
LIBRERIA - EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389

Montevideo

TEMAS REVISTA DE CULTURA

Director: Benito Milla — Secretario de Redacción: Hugo García Robles — Colaboradores permanentes: Esteban Otero, Alejandro Paternain, Nelson Marra. — Cubierta de Mario Lacurcia. — Redacción y Administración: Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo (Uruguay).

No. 14: OCTUBRE - NOVIEMBRE - DICIEMBRE 1967

Artículos

- 2 Luce Fabbri Cressatti
POESIA E HISTORIA EN EL "DOCTOR ZIVAGO"
- 14 Ruben Cotelo
LA NOVELA PARAGUAYA: SUBDESARROLLO Y LITERATURA
- 21 Fernando Ainsa
MODOS Y MANERAS DEL INTELLECTUAL URUGUAYO
- 28 Nelson Marra
MEXICO: UNA LITERATURA EN MOVIMIENTO
- 33 Julio E. Miranda
MODOS, LENGUAJE Y SENTIDO EN GRAN SERTON: VEREDAS

Narrativa

- 39 Joao Guimaraes Rosa
TRES RELATOS

Poesía

- 53 Juan Liscano
DOS POEMAS
- 56 Alejandro Paternain
NUEVOS POEMAS
- 59 Julio Ortega
POEMAS

Crítica

- 62 Enrique Ellisalde: **LA POESIA DE GIL DE BIEDMA** — Alejandro Paternain: **IMAGEN DE BORGES, EL POETA** — Ruben Cotelo: **LA CULPA ALEMANA, ORGIA NOVELESCA** — Jorge Musto: **TECNICA Y SIMBOLO DEL VIAJE** — Esteban Otero: **JEAN-LUC GARD: LA LIBERTAD CREADORA.**

Notas

- 74 Alejandro Paternain: **EL ARBOL DE RILKE** — Roberto Fabregat Cúneo: **NOTAS SOBRE TEATRO.**

PRECIO: Uruguay, \$ 80.00. Argentina, \$ 150.00 - Otros países, U\$S 4.00 un año (6 números)

LUCE FABBRI CRESSATTI

POESIA E HISTORIA EN EL

"DR. JIVAGO"

Calmada y casi olvidada la tempestad suscitada a fines de 1957 por la publicación en Italia de la novela de Pasternak y poco después, por la atribución del premio Nobel a su autor seguida por un sorpresivo rechazo e interminables polémicas, el libro mismo puede hoy ser leído y juzgado con mayor serenidad. En estos últimos tiempos, sin embargo, hubo un retroceso, pues la adaptación cinematográfica vino a seducir la imaginación, fijando visualmente un esquema y enturbiando así nuevamente la claridad de la visión crítica.

Una novela rusa y bien rusa, **El Dr. Zivago**. Pero la lógica "casualidad" de la historia quiso que se conociera en el mundo a través de una excelente traducción italiana, mientras su publicación era prohibida en Rusia. Y no es pura coincidencia cronológica el hecho de que este libro pausado, con sabor a siglo XIX (por algo todos lo asocian a la novela de Tolstoy. **La guerra y la paz**), haya aparecido en Italia en pleno reflujó del neorrealismo, nacido al calor del entusiasmo por la novelística norteamericana y crecido

bajo el signo de Gorki y de sus descendientes literarios soviéticos.

Pasternak no tiene vínculos declarados con el neorrealismo como corriente y, menos aún, con el correlativo realismo socialista que era obligatorio en Rusia cuando se escribió **El doctor Zivago**. Y, sin embargo, es él quien sin proponérselo ha dado del realismo la definición más exacta, acaso la única posible. Es la misma, por otra parte, que encontramos, no teorizada, sino intuída, en Silone y, a través de un sentimiento de temor y rechazo, en Pavese.

El neorrealismo, como se nos presenta en bloque a través de una abundante narrativa y del cine, es más una aspiración que una realización, es más poética que poesía. Y se sabe que las dos cosas, en arte, a menudo no tienen nada que ver, puesto que las criaturas poéticas vitales no obedecen racionalmente a su creador, sino que se desprenden de él conservando su acento y un indefinible aire de familia, como se desprenden los hijos de los padres para seguir su propio ciclo. Pero es difícil hablar de corrientes de poesía prescindiendo de sus respectivas poéticas, puesto que lo colectivo está no en la poesía misma —que, como tal, emerge de la corriente por ser esencialmente individual— sino en sus antecedentes, en el humus en que hunde sus raíces: la historia, el paisaje, la formación del poeta, lo que goza y sufre, los lectores a quienes se dirige y —por fin— su *idea* de la poesía (qué es y qué debe ser). En este último aspecto se habla de corrientes estéticas, en cuyo ámbito las palabras "movimiento", "escuela", tienen el pleno derecho de ciudadanía que tendemos a negarles en el ámbito del arte, es decir, de las obras realizadas.

Lo común que tienen entre sí varias obras de poesía de un mismo período o de períodos contiguos no es lo profundo, pero tiene importancia en el estudio de la poesía misma. A la formación de la corriente o, por lo menos, a su importancia y visibilidad, contribuye además la menos-poesía y la no-poesía de los imitadores, de los que aplican la receta y siguen la moda, y, si no están en el

cielo del arte, están en el purgatorio de la historia, esperando algunos de ellos de la posteridad la revisión de la sentencia.

Este carácter tuvieron el romanticismo, luego el naturalismo, luego el decadentismo (modernismo en Hispanoamérica), más tarde el futurismo, el trasnochado neoclasicismo del Siglo XX, el hermetismo y —por fin— el neorrealismo.

El término "realismo" en sí, es equívoco, pues todo arte es realidad. Si la obra es auténtica y vital, es un hecho histórico y se incorpora a la realidad. Pero no refleja una realidad ajena a ella, una realidad que llamaríamos objetiva, sino que expresa —universalizándolo— el sentimiento individual de esa realidad, vivida en el mundo o creada por la fantasía. Laura de Petrarca no es nunca un retrato, sino siempre el sentimiento de Petrarca por Laura encarnado en una imagen. Y Balzac no nos da la sociedad francesa de la primera mitad del Siglo XIX, sino su poderosa intuición global de esa sociedad, que vive en el transfondo de cada detalle de sus novelas; y cada detalle, por eso, es vital.

Lo mismo podríamos decir acerca de las obras de los neorrealistas de nuestro tiempo (pienso en "**Cronaca di poveri amanti**" de Pratolini), tan autobiográficas en el fondo. Hay que resignarse, pues, a la inasibilidad de la "realidad en sí", o, mejor, hay que resignarse a considerar a la realidad —por lo menos en el terreno de la expresión artística— como encerrada en lo subjetivo.

Entonces, ¿qué es lo propio de una obra realista y cuál es la diferencia entre ella y, pongamos, una obra surrealista, hermética o futurista? La raíz de esa definición y de ese deslinde la encontramos en la actitud de mayor o menor humildad del poeta o del novelista frente a su propia creación. Repito una definición que en otra oportunidad ya he tratado de dar de la actitud del escritor realista, porque aún me parece valedera y porque me han conducido a ella, como de la mano, Silone y Pasternak. "Definiría al realismo como el resultado literario de ese impulso que lleva a compartir con los de-

más —expresándola— una visión, forzosamente subjetiva, de la realidad, en que lo personal, lejos de dominar egocéntricamente (como, por ejemplo, en D'Annunzio) todos los detalles, penetrara en ellos desde abajo, con humildad y respeto".

El Dr. Zivago es una novela impregnada de poesía, pero es a la vez una novela realista. El mismo Pasternak lo reconoce señalando ese realismo como un punto de llegada hacia el cual la revolución ha contribuido a conducirlo. Dijo, en efecto, Pasternak cuando se publicó su novela: **Yo he sido un poeta esotérico, perdido en ensueños inconsistentes; debo mucho a esta pedagogía (la pedagogía de los hechos) y le estoy agradecido. Si es verdad que no me he transformado en un realista socialista, no es menos cierto que he llegado a ser un realista, simplemente, y de esto estoy contento** (citado por Angel Rama en su artículo sobre Pasternak, publicado en *Marcha* del 3 de junio de 1960).

El realismo es, pues, para él, una conquista. En su relato autobiográfico, escrito antes de 1930, **Salvoconducto**, que más tarde él juzgará como un libro oscuro debido por "un inútil amaneramiento, pecado común de aquella época" (Autobiografía - Santiago de Chile 1958 p. 15), ya se pone de manifiesto su preocupación por asir poéticamente la realidad: "Como no había un segundo universo desde el cual se pudiera levantar la realidad del primero, tirándola de los tallos, era necesario tomar su imagen... Sin embargo, esta imagen me parecía siempre una salida del apuro y no el propósito en sí. En cuanto a la meta, la ví siempre en el transplante de lo representado desde el eje frío al eje caliente". La expresión es algo hermética; creo que hay que entenderla en el sentido de un trasplante del terreno de la historia al de la poesía, que es, como dice luego, una incorporación a "**la vida en marcha**" (**Salvoconducto** - Buenos Aires - 1959 p. 33). Y, más literaria de Maiacowsky al comenzar la guerra del 14: "**Como todos los hipócritas, Moscú vivía una vida exterior pronunciada y despedía el brillo artificial de una vitrina floral en invierno. Por las noches**

Moscú parecía tener la voz de Maiacovsky. Lo que en aquella ocurría y lo que amontonaba y atronaba esta voz, se parecían como dos gotas de agua. Pero esta no era la semejanza con que sueña el naturalismo, sino la ligadura que une al ándalo con el cátodo, al artista con la vida, al poeta con su tiempo" (Ibíd. - p. 146).

A medida que sus ideas se fueron precisando, Pasternak fue encontrando para ellas una expresión más definida y sencilla, casi siempre en la valoración de la obra de los demás. Así, en su **Autobiografía** dice, a propósito del poeta ruso Blok, que es uno de sus padres espirituales, palabras que recuerdan de cerca la distinción que el último Croce establece entre literatura y poesía. La literatura, dice Pasternak, es generalmente artificial; pero cuando alguien tiene verdaderamente algo que decir, **ello conmueve como una revolución, como si las puertas se abrieran de par en par y penetrara por ellas el ruido que afuera hace la vida, como si no fuera un hombre tomando parte en lo que sucede en la ciudad, sino la propia ciudad manifestando su presencia por boca de un hombre. Así ocurrió con Blok...** (Autobiografía - p. 45). Esta ciudad, este San Petersburgo de Blok es el más real de los San Petersburgo descritos por los artistas de la época contemporánea... Pero, al mismo tiempo, la imagen de esta ciudad está compuesta de rasgos cogidos con una mano tan nerviosa, y ha sido sometida a una espiritualización tal, que ha llegado a ser integramente la expresión sobrecogedora del más raro de los universos interiores (Ibíd. pp. 47-48). Henos aquí nuevamente, en el reino de la subjetividad. De Tolstoy dirá que únicamente su "pasión de la contemplación creadora" (donde el primer término evidentemente indica el momento de la objetividad y el segundo, el adjetivo, representa el de la subjetividad) "puede iluminar con su llama el objeto e intensificar su visibilidad" (Ibíd. - p. 65).

En **El doctor Zivago** la misma poética se puede encontrar en la entusiasta evocación de la poesía de Puskin "En su

poesía, como en una pieza a través de la ventana abierta, irrumpen... desde la calle la luz y el aire, el ruido de la vida, la esencia de las cosas. Los objetos del mundo exterior... se apoderan de los versos... Objetos, objetos, objetos forman línea en columnas rimadas, sobre el filo de la poesía" (Traducido de "Il dottor Zivago" Ed. Feltrinelli - Milán - 1957 - p. 372). Y algo más adelante, pensando siempre en Puskin "Poesía es solo lo que es común cuando lo roza la mano del genio" (Ibíd. p. 373).

La culminación, o mejor, la concreción personal de esta poética se halla en una poesía que forma parte de la novela, pues en ella su composición es atribuida al protagonista quien la habría escrito en un momento de alegría. Al descubrir el paradero de la amada, el poeta se vuelve a hallar a sí mismo y siente este reencuentro como un reencuentro con los demás: "Tengo ganas de ir entre la gente, en la muchedumbre, entre su vivacidad mañanera... En relación con ellos, en relación con todos, siento como si estuviera dentro de su piel; yo también me derrito como se derrite la nieve, yo también, como la mañana, frunzo el ceño. Seres sin nombres están conmigo, árboles, niños, gente de su casa. Por todos ellos quedo vencido, y solo en esto está mi victoria" (Ibíd. p. 701).

Estar dentro de las cosas, dejarse vencer por las cosas, esa es la actitud del realismo, que también encontramos en Silone, cuyo Pietro Spina en "Seme sotto la neve" se comporta de tal modo, que un amigo dice de él: "Ha estado bajo tierra y desde allí ha visto el mundo por dentro y esta manera de ver le ha quedado". Para el personaje se trata de un realismo moral y político, que refleja sin embargo el modo de ver la realidad del mismo Silone, en que ese realismo adquiere naturalmente dimensiones estéticas.

La victoria de las cosas sobre el escritor no es buscada, sino temida y evitada por Pavese, que en este sentido dista mucho de ser realista, pero que nos da, justamente a través de su rechazo a una definición de la actitud contraria a la

suya, que él siente como una tentación, un peligro: "De pie, desmemoriado, frente al campo, a un cielo claro, a un arroyo, a un bosque, me sobrecoge la rabia repentina de haber dejado de ser yo, de transformarme en aquel cielo, aquel bosque, de buscar la palabra que lo traduzca todo, hasta los hilitos de hierba, hasta el olor, hasta el vacío. Yo no existo; existe el campo, existe el cielo. Existen mis sentidos..." (Fezia d'agosto - Mondadori - Einaudi - IV ed. - 1961 - p. 185).

Es para Pavese una actitud infantil o animal, en que, justamente, vencen las cosas. El hombre lucha contra las cosas, se aleja de ellas (la paulatina creación del lenguaje es la materialización de ese desapego a través del recuerdo), crea sus mitos. Para Pasternak, dejarse vencer por las cosas es en cambio una victoria del artista. La actitud teórica es opuesta, pero el hecho en sí, deseado por uno, temido por el otro, está expresado con palabras afines, como afines son algunas resonancias en la forma expresiva de ambos escritores, en el ámbito narrativo: nueva confirmación de la independencia recíproca de poética y poesía.

Muy distinto cotejo se podría establecer, por ejemplo, con un Silone. En el plano lírico no hay ninguna afinidad; la hay, en cambio, en un plano histórico (diría biográfico; pero los escritores, cuando sus libros valen, tienen importancia en la historia).

Entre Pasternak y Silone hay algunos puntos de contacto espirituales: interés apasionado por los hombres, amor por la justicia sin vínculos con los intereses de clase, religiosidad independiente de la religión, sentido antropomórfico de la naturaleza, apego obstinado a la tierra natal. Pero la afinidad más profunda y primaria se nos denuncia a través de un hecho objetivo, que se produce a posteriori: ambos solicitan, involuntariamente y sin influjos recíprocos, a los mismos apasionados lectores. Su punto de partida en una educación honestamente burguesa, y su punto de llegada ideológico: defensa de lo humano contra la abstracción del dogma, son también afines. Sus trayectorias, en cambio, en lo que se refiere

al compromiso con el mundo histórico, son inversas; si queremos, son simétricamente inversas. Silone se revela ante todo como militante, como hombre de partido. La literatura viene a su encuentro, cuando escribe **Fontamara**, obra de militancia, y lo conquista con un proceso lento, mientras desgarran su espíritu el destierro y luego el alejamiento del partido que habla sido para él como un hogar. Su militancia se hace más profunda y personal, sin cambiar ni sus raíces ni su tono afectivo, su arte se afina progresivamente, su defensa del hombre oprimido cada vez más cerca de la esencia de la libertad humana, que es condición de vida elemental, pero es también la condición para cualquier tipo de creación. Pasternak es ante todo un escritor. Su punto de partida es el simbolismo de Blok. **Salvoconducto**, escrito poco antes de que Silone escribiera **Fontamara**, es aún un librito semihermético. Los problemas literarios y la estética musical lo apasionan más que los problemas de la común humanidad. Luego la revolución lo sacude; los conflictos que ella desencadena lo comprometen en distintos sentidos. En este terreno, que es el político-social, su punto de partida es Tolstoy, amigo de su padre, pintor conocido que había realizado las ilustraciones de la primera edición de **Resurrección**. Como poeta, Pasternak se mantuvo ajeno al futurismo de su amigo Maiacovsky; del mismo modo se abstuvo de afiliarse al partido comunista, como en cambio lo habían hecho el propio Maiacovsky y el otro poeta amigo suyo, Essenin, ambos suicidas a breve plazo. El no haberse comprometido fue, quizás, lo que lo salvó de ese destino común a tantos literatos rusos de la primera época. Hay que decir que, con el triunfo del partido bolchevique, el compromiso, la militancia, que en occidente —y, en el cotejo que estamos haciendo—, en particular para Silone— significaba destierro y cárcel, se transformaba en cambio, en Rusia, en conformismo, en un medio de evitar el destierro y la cárcel. Por eso, entre el comunismo de Silone antes de 1930 y el comunismo de un Ehreburg, en la mis-

ma época y después, hay un verdadero abismo. Al dejar el partido, sin dejar su militancia socialista, al contrario, intensificándola, Silone acentuó su inconformismo, que se hizo dual, frente a los poderes constituidos y frente a ese poder no oficialmente constituido, pero sí organizado y fuerte, con respaldo remoto, del que él mismo había formado parte. Aún en terreno literario se encontró entonces aislado y desamparado; aunque seguía teniendo éxitos de público, la crítica no hablaba de él. Cuando la caída del fascismo permitió su regreso a Italia, su nombre tardó mucho en figurar al lado de los demás iniciadores de la nueva literatura, que sin embargo partía de su **Fontamara** tanto como de **Los indiferentes** de Moravia. Y mientras tanto el sentido humano y libertario de lo que escribía se hacía cada vez más enérgico y claro. Liberar al hombre de la injusticia hecha rutina, de la palabra hecha fórmula y dogma obligatorio, devolver a la persona su dignidad y su libre creatividad, se manifestó como la finalidad intrínseca de su socialismo.

Y es aquí donde la trayectoria de Silone acaba por confluir con la de Pasternak, quien había empezado en el polo opuesto, como literato puro. Con la publicación de **El Doctor Zivago**, Pasternak ha adoptado paradójicamente una posición militante: la defensa del derecho a no militar, a ser inconformista en un mundo en que el único embanderamiento posible es el oficialista, en que militancia y burocracia coinciden.

En defensa de este derecho humano de pensar y hablar y tener una vida propia —que es la única que podemos dar a los demás— Pasternak, con todas sus matizadas reservas, ha tomado posición, sin alardes ni temeridades, pero con obstinada firmeza, en lo esencial. Y en este sentido **El doctor Zivago**, que es una obra de poesía, es también un acontecimiento histórico.

No hay que confundir naturalmente a Pasternak con el protagonista de su novela. Dijimos que **El doctor Zivago** es una novela realista; se trata de un rea-

lismo subjetivo, de una narrativa en el fondo autobiográfica. Pero hay que entender lo autobiográfico en sentido trascendente, en el sentido en que podemos decir que los árboles pintados por Van Gogh son autobiográficos porque reflejan el torbellino de su espíritu. El doctor Zivago no es, pues, Pasternak, sino el protagonista de su novela, una criatura de fantasía que tiene, en relación con su creador, toda la independencia que su coherencia artística requiere. En un momento de su desarrollo como personaje, él se reprocha a sí mismo su falta de carácter. Es seguramente este un elemento autobiográfico, pero no más que el suicidio de Jacobo Ortis, para Hugo Fóscolo, el juego en la novela **El jugador** para Dostolewsky o la pereza de Oblomov para Goncharov. Entre otras cosas Zivago muere en 1929, después de haber vivido intensamente y haber terminado, aún joven, su ciclo vital, mientras el autor de la novela ha vivido la época estaliniana, la de la segunda guerra mundial, la del "deshielo", y ha muerto 30 años después que su héroe. Pero es claro que en la experiencia de Zivago, Pasternak ha condensado, a través de la transfiguración artística, un aspecto de su propia experiencia: solo un aspecto.

Hay, en efecto, toda una gama de matices distintos en constante transformación en la actitud de los distintos personajes de la novela frente al proceso dinámico de los hechos: se trata de almas móviles en una situación en movimiento. Y son todas almas distintas y situaciones irrepetibles. La relación de Zivago con el mundo que lo rodea no es la misma de Lara, o de Tonia, o de Antipov; ni siquiera es la misma de su tío ex-cura, que se parece extrañamente a algún personaje de Silone. Y en todas estas actitudes distintas hay una participación del autor, cuya característica fundamental es la abertura hacia los demás, el esfuerzo por comprender, por situarse dentro de la piel de los demás, canon moral que da sus frutos artísticos.

La posición más estudiada es evidentemente la de Zivago: es, en terreno po-

lítico, un poco la de Alfieri, la de Goethe o la del mismo Fóscolo frente a la revolución francesa: una actitud de literato, de hombre de cultura. Y se tiene la impresión de que Pasternak la haya estudiado en perspectiva, con cierto alejamiento, como Romain Rolland la evolución de su Juan Cristóbal o Roger Martin du Gard la de su Jacques Thibault.

Zivago pertenece a la "inteligentzia" rusa: su padre, banquero millonario, después de haber abandonado la familia y malgastado el patrimonio con una vida disipada, acaba por suicidarse. La madre le da al hijo una educación refinada, completada por dos viajes a la Europa occidental y el doctorado en Medicina. El muchacho es vagamente socialista, pero no marxista. Admira a los revolucionarios de 1905 y 1917; no le disgusta tampoco que la revolución se haga dura e imponga sacrificios; el interés de clase hace mucho que ha desaparecido de su espíritu. Queda en él el deseo de entender (que es horror a la abstracción y al dogma) y la valoración de la cultura, separada ya del concepto de "élite", pero identificada con la libertad y coloreada por el recuerdo de la atmósfera refinada en que él mismo ha vivido su infancia y adolescencia. Pero esta superación de la clase es total; no se transforma en una adhesión a la capa social antes desposeída, con la que el nuevo poder dice identificarse; es una disposición por acercarse, más allá de la clase, al hombre.

Esta superación llega tan lejos que puede dar la impresión de un retorno. Al principio Zivago, como su tío Nicolás, el ex-sacerdote, siente la necesidad de desprenderse del intelectualismo para salvar —a través de la justicia— la inteligencia misma del hombre. Pero, luego, hay que salir del dogma que se ha endurecido alrededor de esa exigencia de justicia, ahogándola, burocratizándola, transformándola en la divinización ficticia de otra clase social al servicio de un nuevo poder opresor. ¡Y sería tan fácil, en cambio, dejarse ir, aceptar las palabras rituales, que exigen del esfuerzo de repensar la realidad cada día con mente

renovada, palabras que acercan al pueblo y al mismo tiempo permiten encontrar lugar en el seno de la minoría política dominante! Característica del personaje es justamente su renovación continua, su actitud de "contemplación creadora" frente a la vida, su resistencia a las fórmulas abstractas.

Para completar esta visión del personaje Zivago, habría que seguir toda su evolución a lo largo de la novela; se trata de un ciclo completo, en que sus relaciones con la sociedad que lo rodea cambian paulatinamente con el mismo ritmo que sus relaciones con la naturaleza, con los afectos familiares, con su trabajo de médico, de pensador, de escritor. A través de las transformaciones de su posición dentro del ambiente, digamos, oficial, que obedece a los cambios de la estructura político-social, hay sin embargo algo elemental, pero elevado y desinteresado, que se mantiene como característica del personaje y que parece corresponder al antirretórico ideal moral del autor. Este ideal contiene en sí todas las reservas y todos los esfuerzos de comprensión frente a los puntos de vista de los demás, característicos de un espíritu que podríamos definir liberal o, más bien, laico en el sentido más amplio y puro de la palabra (al fin de cuenta, libertario).

En la primera parte de la novela, la actitud de Zivago se define en función de la de su tío Nicolás, que es uno de los que preparan, desde antes de la guerra del 14 los grandes cambios y más tarde terminará en el bolchevismo. Su sobrino lo venera. Nicolás es, al principio, un cristiano que extrae de los Evangelios "el ideal de la libre individualidad y de la vida como sacrificio" (p. 16) y rehuye todo gregarismo. He aquí algunas líneas de un diálogo que sostiene con un ocasional visitante: "Pienso que, si la fiera que duerme en el hombre pudiera ser frenada por la amenaza de un castigo cualquiera o por la recompensa de ultratumba, el emblema supremo de la humanidad sería un domador de circo con el látigo y no un profeta que se ha

sacrificado a sí mismo. Pero... durante siglos, no ha sido el bastón, sino una música, la que ha colocado al hombre por encima de la bestia y lo ha elevado: una música, la irresistible fuerza de la verdad desarmada, el poder de atracción del ejemplo..." (p. 58). Pero en los comienzos de la revolución, se entusiasma y ya no repudia la acción violenta: la injusticia ha reinado durante siglos, no es posible un cambio parcial. El hacha debe llegar a las raíces, aun a riesgo de provocar un derrumbe total (p. 233-34).

Su sobrino, el doctor Zivago, comparte, con mayores reservas, esos entusiasmos: "Yo también pienso que Rusia está destinada a volverse el primer reino del socialismo desde cuando existe el mundo" (p. 237). Y coopera como médico, sintiéndose alejado tanto de los moderados, mezquinos, como de los radicales, que encuentran que las cosas no marchan suficientemente de prisa, perturbado, siempre, por un sentimiento de ajednidad, que él mismo atribuye a su educación burguesa.

La familia Zivago, tratando de subsistir en el período de la gran escasez, se traslada a los Urales. En el larguísimo viaje, los acompaña en el tren un grupo de deportados a los campos de trabajo, entre los cuales figura "el canoso revolucionario y cooperador Kostoed-Amurskij, quien había conocido todas las cárceles del viejo régimen y ahora descubriría las de los tiempos nuevos" (p. 288). El conoce bien la situación y habla de los campesinos de la zona oriental en que blancos y rojos aún estaban en conflicto: "Por todas partes, continuas revueltas en el campo. ¿Contra quiénes? pregunta-réis. Contra los blancos y contra los rojos, según el poder que ha sido instaurado (Eran los tiempos de Kolchak en Siberia)... Cuando la revolución despertó al campesino, este creyó que estaba a punto de realizarse su sueño secular de una vida autónoma, de una existencia libre, en su campo trabajado por sus brazos, sin depender de extraños, sin compromisos con nadie. Y, en cambio, desde las garras del viejo estado destruido, cayó

bajo el poder incomparablemente más duro del superestado revolucionario. Y he aquí que la campaña se agita..." (p. 292). Más adelante se verá que los campesinos partidarios de la revolución apoyan más bien a los guerrilleros que combaten contra los blancos, que al ejército rojo regular (p. 458). Y esos grupos de franco-tiradores no siempre eran obsecuentes; las autoridades bolcheviques se servían de ellos, pero los temían y trataban de leadearlos o eliminarlos en cuanto la situación se estabilizaba.

Muy pronto el protagonista siente una rebelión interior por la inmovilidad mental, espantosamente opresora, de ese "superestado". "Una vez durante su vida él se había entusiasmado por la incontrovertibilidad de aquel lenguaje y la linealidad de aquel pensamiento. ¿Era posible que debiera pagar aquel incauto entusiasmo suyo, con no tener por delante, a lo largo de toda su vida, más que aquellas desafortunadas afirmaciones gritadas y aquellas pretensiones, que con los años no cambiaban, sino que se hacían cada vez menos vitales, cada vez más incomprensibles y abstractas?" (pp. 497-498). Esas afirmaciones, esos gritos, no tenían un contenido de pensamiento, eran solo "la exaltación verbal de la revolución y de las autoridades constituidas" (p. 530).

Lara, la amada, que ha estado más que Zivago cerca de la revolución en sus orígenes, le explica: "Todo poder nuevo atraviesa varias etapas. La primera es el triunfo de la razón y del espíritu crítico, la lucha contra los prejuicios. Después llega el segundo período. Prevalen entonces las fuerzas oscuras de "los que adhieren", los simpatizantes por conveniencia. Y entonces empiezan las denuncias, las sospechas, las intrigas, los odios" (p. 531).

Antipov, el primer marido de Lara, que concibe la vida como una batalla por la justicia y contra la idiota serenidad de los parásitos, cree huir de la superficialidad de las frases hechas, participando antes en la guerra y luego haciéndose jefe de guerrilleros en la revolución. Profundamente honesto, revela en su mirada

la fijeza de una idea absoluta. No ha podido huir de la abstracción y reacerarse a la vida. Perseguido, después de la derrota de Kolchak, como todos los "irregulares", se ve llevado por las circunstancias a suicidarse. En la noche que precede a su muerte, en un coloquio con Zivago, exalta la belleza de la revolución y del marxismo, que "descubrió las raíces del mal y se volvió el motor del siglo" (p. 600).

Después de la muerte de Zivago, en la época estaliniana, Lara desaparece "en uno de los innumerables campos de concentración en el Norte" (p. 653).

A pesar de haberse manifestado polifacéticamente a través de sus personajes, Pasternak no renuncia a dar una nota exclusivamente suya en la parte final de la novela. Zivago ha muerto. En pocas páginas pasan por el escenario del relato la época de Stalin, la segunda guerra mundial que constituye "una primera liberación frente a la letra muerta" (p. 659), la primera post-guerra... En una época muy vaga, evidentemente próxima al momento en que el autor estaba terminando su novela, dos personajes secundarios, Gordon y Dudórov, leen los escritos de su amigo Zivago, muerto desde hace tanto tiempo, y contemplan a Moscú, sintiéndola como la heroína de una larga novela, implícita en los manuscritos que han estado hojeando.

"A pesar de que la clarificación y la libertad que esperaban para después de la guerra no había llegado junto con la victoria, eso no importaba: el presagio de la libertad estaba en el aire, en los años de la post-guerra y constituía su único contenido histórico" (p. 674). Con este mensaje de esperanza, que corresponde al momento de "deshielo" en que el libro fue escrito, se cierra la novela. Esta esperanza ha sido frustrada y el mismo Pasternak ha sufrido al final de su vida esa frustración. Pero eso no quiere decir que no correspondiera a un hecho real del que han quedado indudablemente fermentos. En ese sentido la novela, que, por otra parte, contribuye a desarrollar

esos gérmenes, es en sí un acontecimiento histórico.

Pero El doctor Zivago es, ante todo, una obra de poesía. En este terreno, una primera característica de la novela es su claridad: no tanto en sentido antihermético como en el de la solaridad. A pesar de la nieve y las tinieblas y los lobos nocturnos de la última parte, El doctor Zivago tiene luz y, a veces, calor solar, casi tanto como El mundo es ancho y ajeno de Ciro Alegría. Su realismo, que, como pasa en la narrativa del siglo pasado, es intuición psicológica en la construcción de los personajes, tiene algo de feérico cuando la naturaleza rodea a esos mismos personajes, en armonía, con su estado de ánimo, y, a veces, hasta con el desarrollo de la acción.

Véase, si no, el bosque otoñal, donde el doctor, oculto por mimetismo en el juego de sol y sombra que las ramas con las hojas supervivientes dibujan en el suelo sobre el oro de las hojas caídas, mientras una mariposa marrón y amarilla desaparece en la misma forma adhiriendo a un tronco igualmente manchado de sol, escucha sin querer las amenazadoras palabras de una conspiración contrarrevolucionaria promovida por agentes blancos en el seno de un grupo de guerrilleros (p. 451).

Este cálido encaje de sol, como la fría luminosidad de ciertas noches nevadas, no tiene un puro valor descriptivo, aunque se siente en la página el abandono del escritor a la fruición libre de cada uno de los detalles.

Buceando en el humus de la obra anterior de Pasternak (la obra de arte más lograda forma parte del humus en que hunde sus raíces una obra posterior), encontramos también en sus versos esa luminosidad y, a la vez, ese sentimiento de la naturaleza como un elemento de la historia, como un aspecto de la humanidad, sentimiento completamente reversible (es decir, de la historia como naturaleza). De esta integración sale un realismo especial, del que —como alguien

ya dijo— está ausente todo matiz pobre, desolado, escuálido. La mirada humana es de por sí tan rica, que enriquece cualquier paisaje; y cualquier paisaje tiene así una particular e inédita luz, un impulso épico del que el hombre —de rebote— se siente impregnado. No se trata naturalmente de una epicidad —digamos— narrativa, sino de la respiración amplia que acompaña y caracteriza la lírica extravertida, la lírica que desborda y se da. Se explica así el resplandor que, en la naturaleza vista por Pasternak, llena, desde el cielo, desde la tierra, o desde una simple vela detrás de un vidrio helado, toda la página. Ya mucho antes de escribirse **El doctor Zivago**, a propósito del libro de versos **Mi hermana, la vida**, la poetisa Marina Tsvetáieva había definido la poesía de Pasternak: “un aguacero luminoso” (Heino Zernask, prólogo a la ed. chilena de **Salvoconducto**). La expresión ha sido retomada por Ripellino en su prólogo a la edición italiana de las poesías de Pasternak).

Esta luminosidad característica de la poesía y de la prosa de Pasternak se encuentra en **El doctor Zivago** hasta en detalles mínimos, como “la verde llama del follaje” (p. 313), hasta en los paisajes oscuros: “La tierra, negra de petróleo, tenía reflejos amarillentos, casi dorados” (p. 334), y se filtra en imágenes abstractas, como cuando, al hablar de un buen artesano, el autor dice: “A cualquier cosa que se aplique, el trabajo le enciende las manos” (p. 242).

Y no es solo la perentoriedad lírica en conexión con el tema, lo que le quita al paisaje de Pasternak su carácter descriptivo, sino también una necesidad estructural. Cada nube, cada planta, es necesaria a la acción, como son necesarios todos los personajes, como todos nosotros y todos los objetos que nos rodean somos necesarios en la vida. En esta importancia de cada detalle, en esta armonía entre los detalles que colaboran en la acción y se traduce en una visión animística y antropomórfica de la naturaleza, consiste el especial realismo de Pasternak. En la segunda página de la no-

vela, el niño Juri Zivago llora la muerte de su madre y “una nube, que iba a su encuentro, comenzó a golpearlo... con los líquidos látigos de un chaparrón helado” (p. 8). Más adelante, “La tormenta gritaba y ululaba, tratando de atraer su atención” (p. 9). “Los vidrios de las casuchas centellaban ciegamente en las pequeñas ventanas abiertas. De los jardincitos del frente se tendía hacia el interior de las piezas el denso trigo rubio... De los curvos setos miraban lejos, solitarias, las pálidas malvas exhaustas...” (p. 186). “El silencioso resplandor de los relámpagos invadía la pieza... la iluminaba con luz diurna, y se quedaba un instante, como buscando algo” (p. 195). Pero acaso el ejemplo más típico de este antropomorfismo es la intervención del sol en la escena del suicidio del padre de Zivago: “Hasta el sol... iluminaba con reserva vespertina la escena, acercándose casi con miedo, como hubiera podido acercarse a los rieles y observar a la gente una lechera del rebaño que pastaba en las cercanías” (p. 23). Lo mismo se podría decir de la generosidad del invierno durante el invierno y del asombro de las cosas, al volver a encontrarse como nuevas, recién inventadas, cuando en primavera se derrite la nieve (p. 311).

El pensamiento del hombre se encuentra a menudo con este humanizarse de la naturaleza. Volvamos a la escena de Zivago semidormecido en el bosque otoñal y de la mariposa confundida con los colores del árbol. El doctor piensa “en la pobre vivencia de los más aptos, en el hecho de que acaso el camino abierto por la selección natural es también el de la elaboración y el nacimiento de la conciencia. ¿Qué es el sujeto? ¿Qué es el objeto? ¿Cómo dar una definición de su identidad? En estas reflexiones suyas Darwin se encontraba con Schelling, y la mariposa que revoloteaba con la pintura moderna, con el impresionismo. Se durmió” (p. 452). Así, incorporando el pensamiento a la naturaleza con un proceso que en su arte parece perfectamente espontáneo (más que en Tolstoy o en Romain Rolland), se sustrae

a la maldición esterilizadora que pesa sobre las aventuras del raciocinio como motivos inspiradores de poesía.

Si no fuera por la claridad que ilumina en la novela hasta las almas más obscuras y atormentadas, se podría hablar de vetas dostoiévskianas en Pasternak (vetas que atraviesan toda la literatura rusa, pero pareciera haberse agotado —por lo menos en las obras más conocidas fuera de Rusia— después de Gorki).

El coloquio final entre Zivago y Antipov, que dura gran parte de la noche y del que el autor nos da solo fragmentos, tiene lugar en atmósfera dostoiévskiana, especialmente en lo sobreentendido, es decir en el campo abierto a la imaginación del lector. Pasternak lo define como un coloquio típico entre dos rusos.

La otra característica importante de Pasternak, bastante más difícil de captar exactamente y común sin duda a la obra y a la personalidad del autor, es cierta voluntaria limitación, que se manifiesta como un embarazoso y honrado temor de incompreensión, como un contraste muy personal entre un tranquilo valor y una timidez esquiva. Su concreción la encontramos en el complejo personaje de **Zivago**. Este, con su sensibilidad de poeta, con su intuición y escrupulosidad de hombre de ciencia, con su integridad y su ineptitud para la vida práctica, acompañada por una humilde adaptabilidad que no implica ninguna abdicación espiritual, tiene evidentemente raíces autobiográficas, pero representa también el sobrio y aparentemente modesto ideal moral del autor, en continua combinación y tensión con las necesidades materiales de la vida, que ya no guardan proporción con las medidas del hombre.

Esta característica tiene un alcance literario, ya que da el tono a toda la obra, y otro histórico-sociológico, ya que se vuelve extrañamente una forma de enfocar la realidad. A pesar de todo tipo de distancias, un italiano es llevado, por natural asociación de ideas, a pensar en Manzoni: la misma discreción, el mismo afán de precisión y honestidad, atormen-

tado por un avasallador sentido de la relatividad y de las limitaciones de lo individual, la misma necesidad de comprender y la misma humildad frente al misterio del alma ajena.

Se le ha reprochado a Pasternak la dispersión de su relato, su poca robustez, su falta de estructura; la tendencia a caracterizar un momento, a aprisionar el gesto o el matiz, sin la preocupación de crear personajes, de rasgos definidos y de vida continuativa. El reproche no es merecido, por lo menos en lo que respecta a los principales personajes, pero especialmente es inmerecido en relación con el protagonista. Es cierto que, a lectura terminada, no tenemos de Zivago un recuerdo escultórico. Pero eso se debe a la visión casi pirandelliana que Pasternak tiene de la personalidad humana y de la vida: en ella las contradicciones tienen tanta importancia como lo reconocible y continuativo, ser uno mismo como sentirse otro.

Los demás personajes, aún remotos, aún desconocidos por el protagonista, están concebidos en función de Zivago; forman parte de un mundo, ninguno de cuyos aspectos le es ajeno y que él se esfuerza por entender, aún cuando se le opone. Son matices y tonos distintos, posibilidades no realizadas cuyos gérmenes Zivago ha conocido en sí mismo, términos de comparación en contraste con los cuales su propio espíritu se determina mejor y encuentra el valor de definirse. La definición cambia continuamente: nunca es externamente heroica y nunca es conformista. El interés del libro, y no solo en terreno político, sino también y especialmente en terreno artístico, está justamente en la historia de esta personalidad, que crece y se expande y que luego se encoge y se abandona al fluctuar del mundo que la rodea, sin perder por eso su riqueza interior.

Todo el libro está impregnado de religiosidad, como las novelas de Silone; una religiosidad no acentuada, tranquila, descontenta. También la historia es sentida a la vez religiosa y naturalísticamente, como en Tolstoy. Ella se concibe

en la novela como un proceso lógico y, a la vez, como una fuerza del mismo tipo de las fuerzas naturales, con sus catástrofes y sus procesos lentísimos e impersonales, que no se advierten "como no se advierte crecer la hierba" (p. 591). Fuerza natural la historia, pero no ciega, puesto que ni la naturaleza en Pasternak es ciega: vimos que él la ve iluminada por dentro, con un carácter antropomórfico que es algo más que una metáfora.

Este vínculo subterráneo entre la naturaleza y el hombre, que presupone una inteligencia misteriosa, o bien una misteriosa, aunque no transcendente fatalidad, crea una atmósfera en que no sorprenden, sino que se funden con ese especial realismo, los numerosos elementos que podríamos llamar "mágicos" de la novela: el árbol que Dudorov niño inmoviliza al principio (y no importa que sea ilusión infantil), el misterioso y fantasmal cruce de calles en que pasan tantas cosas raras (pp. 244, 245, 262, 271), el hermanastro de Zivago, que aparece como una cualquiera "Pimpenela escarlata", cuando más se le necesita (pp. 376-77) (conservando, sin embargo, una "realidad" muy original de personaje, visto más histórica que psicológicamente), los encuentros entre los muchos seres que pueblan el libro, encuentros que serían arbitrarios si no fueran simbólicamente milagrosos, las predicciones supersticiosas (las urracas anuncian cartas) que se vuelven realidad (las cartas llegan, p. 340), etc.

Todo esto, que está relacionado con el aspecto lírico de la novela, no puede ser juzgado más que en sí mismo, porque se trata de características estrictamente individuales del escritor. Pero, a veces, de pronto, el sentimiento lírico del paisaje se ve embestido por un soplo épico, que a través de algunos personajes apasionadamente creados y comprendidos, acerca el escritor a sus hermanos "comprometidos" de Occidente. Una escena en los disturbios prerrevolucionarios, en Moscú: "Lara caminaba cada vez más de prisa. Una fuerza la impulsaba, y era

como si avanzaran en el aire, una fuerza activa, alentadora. ¡Oh, cómo estallan alegres los disparos!, pensaba. Bienaventurados los perseguidos, bienaventurados los humillados. Dios os ayude, disparos! Disparos, disparos, vosotros queréis lo quiero yo!" (p. 73 - véanse también p. 12 y p. 44).

Se ha dicho que la literatura rusa, encerrada detrás de la cortina, ha conservado el carácter que tuvo en el siglo pasado y no se ha "puesto al día". Si este último quiere ser un reproche, es evidente que no tiene sentido: en terreno literario solo la moda, es decir laseudoliteratura, sigue estricta y voluntariamente la época (una obra es buena o mala independientemente de consideraciones cronológicas); en terreno histórico, la afirmación es falsa, pues la consigna de la primera época revolucionaria, cuando se deseaba reclutar a los intelectuales, era la de estar a tono con las corrientes de vanguardia. Julio Jurenita de Ehenburg no era realista y la pintura de Picasso tampoco. ¿Cuántos escritores y plásticos comunistas o compañeros de ruta fueron entonces surrealistas por las mismas razones por las que son hoy secuaces del realismo socialista? La consigna del realismo llegó más tarde, luego de un retorno a la valorización épica del pasado ruso, que por el gobierno soviético fue considerada necesaria, durante la guerra, para dar un contenido nacional a la resistencia contra los alemanes. El "realismo" llamado socialista era entonces muy parecido al neoclasicismo fascista de la misma época que obedecía a idénticos motivos extra-literarios. El no-hermetismo de Pasternak, que, como vimos, podríamos llamar, por algunos de sus aspectos, realismo, no tiene ni quiere tener nada que ver con la consigna de Stalin y Zdanov, que se ha prolongado con la prolongación de la guerra fría, pero que está destinado, tarde o temprano, a entrar en crisis.

Tampoco basta ese realismo de El doctor Zivago para hablar de un estancamien-

to de Pasternak en el ámbito de los ideales literarios del siglo XIX. Pasternak poeta no se parece a sus amigos Essenin y Maicovky, ni a los poetas de la era estaliniana; Pasternak novelista no sigue ni la moda literaria rusa de 1925, ni la de 1950. Su novela es realista y autobiográfica, sin dejar de ser un vasto poema lírico-épico, que no excluye lo mágico y

lo simbólico. Es la visión y la pasión de un poeta, formado antes de 1914, pero sumergido en nuestro tiempo; y basta este dato de contenido para que sintamos su obra como actual, por más que su técnica, generalmente muy personal, tenga a veces, deliberadamente, puntos de contacto con la de Tolstoy, Chejov o Dostoiewsky.

EDICIONES PENINSULA

presentan

HISTORIA GENERAL DEL PROTESTANTISMO

por Emile G. Léonard

de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes

- Volumen I: LA REFORMA
" II: LA CONSOLIDACION
" III: DECADENCIA Y RENOVACION
" IV: EXPANSION Y ESTADO ACTUAL

Hasta el momento no existía una historia universal del protestantismo. Entre las numerosas historias de la Iglesia las que son de origen protestante conceden especial importancia a la Reforma y a sus vicisitudes, pero son muy raros los trabajos históricos que, limitándose al protestantismo, lo consideran como un fenómeno espiritual y material que se extiende, desde el siglo XVI, a todas las edades y a todos los países. Esta carencia casi completa de historias totales del protestantismo queda en parte atenuada por obras extensas que estudian, a través de los siglos, tal o cual manifestación del pensamiento o la práctica protestante. Pero para el lector no especializado en historia de las religiones se hacía imprescindible una obra que abarcara el fenómeno protestante desde una perspectiva total y completa. Esto es lo que ha logrado el profesor Léonard en su HISTORIA GENERAL DE PROTESTANTISMO.

EDICIONES PENINSULA

Madrid

Representantes exclusivos para Uruguay

LIBRERIA — EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 — Tel. 98 12 44

MONTEVIDEO

LA NOVELA PARAGUAYA: SUBDESARROLLO Y LITERATURA

"Estoy asombrado de que el Paraguay cuente con tan pocos amigos más allá de sus propios límites", escribía el ministro Washburn al Departamento de Estado en setiembre de 1862. "Se le considera —agregaba— como una especie de tierra incógnita, en donde uno puede aventurarse a entrar sólo a costa de grandes riesgos; y hasta donde pude colegir, era casi universal el sentimiento de que sería la cosa más afortunada que alguna potencia poderosa enviase aquí una fuerza que lo obligase a respetar las leyes de la hospitalidad nacional e internacional".

Paraguay, tierra incógnita, país sin amigos, lugar peligroso, bárbaro, no hospitalario, siempre pasible de alguna cruzada libertadora y civilizadora; este es el estereotipo. El informe o testimonio de Washburn pudo ser escrito en 1862, o en 1820, porque documenta una de las constantes de la historia y la geografía del Paraguay: el drama de la mediterraneidad, que ha tenido prolongados efectos culturales. Ubicado en su preciso contexto, el informe de Washburn profetizaba también la cercana intri-

ga que se tramaba contra el Paraguay, la ignominia de la guerra de la Triple Alianza. Paraguay, víctima del centralismo de la oligarquía porteña que avasallaba las autonomías provinciales en beneficio del puerto y para usufructuar las rentas de la aduana, en verdad no se aisló sino que fue aislado por Buenos Aires, tanto por unitarios como por rosistas. Así lo comprendió Alberdi en sus escritos póstumos. La geografía, en todo caso, exageró el drama, lo incrementó, lo convirtió en tragedia.

La Triple Alianza, virtual genocidio realizado en nombre de la libertad y la civilización, desmanteló a Paraguay, arrancó las raíces de la tradición histórica del imperio jesuítico (monopolios estatales de la yerba y el tabaco, la tierra en su mayor parte propiedad del Estado, el primer ferrocarril y las primeras líneas telegráficas de América del Sur, fundiciones propias, astilleros y fábricas de herramientas, estancias del Estado y nada de deuda externa). Antes de comenzar la guerra, Paraguay tenía una población de 1.300.000 habitantes; cuando terminó contaba apenas con 200.000, casi todos niños, ancianos y mujeres. El país se hundió.

En tales condiciones demográficas, económicas y sociales, la cultura, entendida en un sentido más bien europeísta, retrocedió lamentablemente. Quizá por ello el Paraguay se ha expresado mejor a sí mismo en el folklore, en las canciones de José Asunción Flores y Manuel Ortiz Guerrero, en el arpa de Félix Pérez Cardozo; también en la historiografía, que surge por la necesidad de interpretar el trauma nacional de la Triple Alianza, y de la urgencia de reivindicar a ese gran americano que fue el mariscal Francisco Solano López. Así aparecen las obras de Juan O'Leary, una de las fuentes del revisionismo histórico en la cuenca del Plata.

Y cuando el país remontaba lenta y penosamente hacia la recuperación, otra guerra, la del Chaco, vuelve a desquiciarlo. Paralelamente a Bolivia, fracasan las opciones políticas que se abrieron a la generación del Chaco y buena parte de la población emigra o se exilia, principalmente en la Argentina. Los tres nombres más representativos de la literatura paraguaya, los novelistas Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, y el poeta Elviro Romero, viven en Buenos Aires. Los tres han colocado a las letras de su patria en un nivel continental.

GABRIEL CASACCIA, AGUAFUERTE DE LA ALUCINACION

Gabriel Casaccia marcha al exilio cuando caen los liberales, en 1936, y sube al poder el coronel Franco con el partido Febrerista. Nació en 1907, de ascendencia italiana (las fotos muestran un rostro bastante parecido al de Alberto Moravia), Casaccia se hizo abogado y durante la guerra del Chaco era auditor en una división del ejército. Cruzó el Paraná y vivió bastante tiempo en Posadas, centro de refugiados políticos frente a la localidad de Encarnación, y cuya vida recrearía, treinta años después, en **Los exilados**. Más tarde bajó a Buenos Aires, donde ejerce la profesión de abogado y distribuye su día entre los tribunales y la literatura.

Hasta hoy ha escrito ocho libros, alguno de los cuales ha dicho que prefiere olvidar. Se inició con una novela, **Hombres, mujeres y fantoches** (1930), a la que siguió, dos años después, una obra de teatro, **El bandolero**. El resto de su producción es el siguiente: **El guajuhú**, novela, 1938; **Mario Pareda**, novela corta, 1939; **El pozo**, cuentos, 1947; **La babosa**, novela, 1952; **La llaga**, novela, 1963; y **Los exilados**, novela, 1967.

De hecho, la notoriedad de Gabriel Casaccia se inicia cuando la editorial Losada le publica **La babosa**. Es la primera novela paraguaya que logra despertar el interés de la crítica y el público latinoamericano, tanto que posteriormente Gallimard se encarga de su traducción al francés.

Igual que **Hijo de hombre** de Roa Bastos, **La babosa**, aunque en términos más discretos y menos simbólicos, quiere representar el destino paraguayo, el drama de una sociedad enquistada y opresiva. Y es fácil explicarlo: como en toda narrativa nacional que se inicia, Roa Bastos y Casaccia parecen empeñados en trazar un censo, un relevamiento de las condiciones materiales y espirituales de su pueblo. Con una diferencia: Casaccia no recurre para ello al vasto, y a veces confuso, friso histórico-social de **Hijo de hombre**, sino que le alcanza con varios personajes y un pequeño pueblo cercano de Asunción, una localidad balnearia llamada Areguá.

Ese pueblo termina bajo el dominio de doña Angela, una solterona que se impone a todos

por medio de la calumnia, la mentira y el anonimato. Logra la separación de un matrimonio y el distanciamiento de otro, lleva a la muerte al sacerdote del lugar y destruye a su propia hermana cuando la denuncia como aficionada a la lectura pornográfica, e interviene en la decadencia alcohólica de otro personaje, Ramón Fleitas, figura del fracasado que persiste en la narrativa de Casaccia, Doña Angela es la Babosa, como la llaman todos, con temor, a sus espaldas. Casaccia, un Pérez Galdós pasado por Dostoievski, describe con minucia terrorista, el clima de miedo, cobardía, fracaso, mentira y envidia que la solterona instala en Areguá.

En ciertos momentos, ese pueblo deja de ser una aldea y se transforma imperceptiblemente en el Paraguay, y doña Angela se convierte —a su modo, simbólicamente— en una dictadora a la que nadie se anima a resistir, tal vez porque todos tienen la conciencia sucia y la solterona funciona como el castigo que todos, sumisos, esperan. Si la novela no llega a dimensiones trágicas se debe al precario compromiso que establece Casaccia entre el naturalismo de plan y escritura, con el significado latente de su tema, que habría requerido un estilo esperpéntico y menos llano. Casaccia carga los tonos y caricaturiza porque no quiso hacer una novela meramente psicológica; le faltó, sin embargo, audacia y vigor para completar el aguafuerte de un pueblo sombrío y desdichado.

Por eso tienen interés los cuentos de **El pozo**, ahora que el editor Jorge Alvarez, aprovechando la notoriedad que Casaccia logró al obtener el primer premio en el concurso de novelas organizado por la revista **Primera Plana**, los ha reeditado. Lo que más llama la atención en ese volumen es la insistencia de Casaccia en presentar a sus personajes en actitudes de alucinación, ensueño y autoengaño; la frecuencia, también, con que gusta colocarlos sobre la cama, inactivos, ociosos rumiantes de sus penas durante siestas tórridas o en noches de insomnio. A veces parecería empeñado en escribir los cuentos que Quiroga escribió, incluso los que el narrador uruguayo copió de Poe y Maupassant. Uno de ellos, por ejemplo, presenta el estuor de una mujer que visita la iglesia en la que ella cree que se ha de casar al día siguiente y el asombro cuando se entera que el músico que ha de interpretar para ella no se encuentra

en Asunción. Ella se abandona sobre la cama y no logra pensar en nada.

En dos cuentos, sus protagonistas creen haber matado durante la noche y fardan en advertir que han vivido una alucinación, un espejismo. Los personajes de Casaccia se mienten a sí mismos y se mienten mutuamente: un cartero descubre que para nada quería la jubilación por la que tanto había luchado, un bancario se aísla mentalmente cuando le proponen un ascenso, otro sueña con el crimen perfecto, una mujer inventa un novio que no tiene para amargar a su hermana solterona y luego huye. El enlazamiento de alucinación e irrealdad determinan el fracaso unánime de todos ellos. Esa visión del hombre y la mujer paraguayos como seres en suspenso, que viven entre dos mundos, uno determinado por la fantasía y la imaginación sin causa ni propósitos reales, y otro duro, resistente, amargo y cruel, estalla en **Los exilados**, novela de los seres en fuga.

EL EXILADO NO VUELVE

Hacia 1900, treinta años después del genocidio de la Triple Alianza, la vitalidad genésica del pueblo paraguayo permitió que la población alcanzara a 635.500 habitantes, varias veces la cantidad que sobreviviera a la guerra. Durante la década del treinta, la Guerra del Chaco costó 100.000 vidas paraguayas y hoy la población asciende a unos dos millones. Se calcula, sin embargo, que medio millón de paraguayos vive fuera de su país, en su mayoría en las provincias fronterizas con Argentina.

Se discute la naturaleza de ese fenómeno, quizá excepcional en el mundo de hoy. Para añadir leña a la hoguera política, se dice que las causas residen en las endémicas dictaduras y la falta de libertad que padece el país. Si solo de libertad se tratara, el país preferido debería ser Uruguay, reconocido en América por su estabilidad institucional y su (relativo, decadente ya) alto nivel de vida; en tanto la Argentina de los últimos treinta años no ha sido demasiado generosa, que digamos, en ese rubro. Son tan pocos los paraguayos que viven en nuestro país que el censo de 1963 no los distingue de "otros sudamericanos" (total, 4.000, el 2,4 %, frente a 21.700 argentinos en suelo uruguayo y unos

60.000 —no el millón y medio que en inalcanzable disparate divulgó recientemente la revista **Confirmado**— de uruguayos que habitan la Argentina). Vale decir, entonces, que las causas de la emigración paraguaya han de localizarse fundamentalmente en los factores económicos, en la pobreza notoria de sus habitantes, en el subdesarrollo, en los bajísimos salarios, en la carencia de oportunidades para profesionales e intelectuales, y bastante menos en dictaduras e inexistentes libertades.

Precisamente, cuando se lee a Roa Bastos y Casaccia uno se sorprende por la "distribución ocupacional" de sus personajes: abundan las sirvientas, las modistas, los abogados sin clientela, las solteronas, los "peones golondrinas" (que van a las cosechas de Corrientes y retornan), los contrabandistas, y sobre todo el exilado político profesional. Y cuando éstos hablan, se advierte hasta qué grado máximo los intelectuales paraguayos dependen del Estado para subsistir dentro de su clase, incrementar su status y ascender socialmente, por medio de canongías, embajadas, cátedras, puestos ministeriales. Siempre que un paraguayo —documentan impremeditadamente Roa Bastos y Casaccia— realiza un mal cálculo partidario, le falla el olfato político, o meramente soplan vientos contrarios a sus convicciones desde el palacio presidencial, no solo arriesga el pellejo que comprometió en conspiraciones y conjuras, sino que además descubre que carece de medios de subsistencia y debe emprender el camino del destierro. Entre esos personajes, no hay comerciantes e industriales de vida independiente de la del Estado, según suele suceder en los países subdesarrollados, donde la política se convierte en el factor decisivo de las clases ilustradas.

Así, pues, convendría distinguir en la diáspora paraguaya al simple emigrante del exilado político. De eso se ha encargado el propio Casaccia, quien en unas declaraciones a propósito de **Los exilados** ha dicho: "No me propuse ningún objetivo político, ni polémico ni social. Yo me he limitado a recrear novelescamente un problema doloroso que afecta a miles de mis compatriotas: la falta de libertad. Porque el exiliado político carece de la libertad de volver a su patria. Es un problema humano, del hombre. Mi larga permanencia en la ciudad de Posadas, separada de la paraguaya de Encarnación por

el río Paraná, me dio la oportunidad de convivir con ellos. Este mundo del desterrado que ha quedado en la frontera es cambiante, dramático y hasta trágico; sumamente interesante y muy novelesco para quien sepa verlo con los ojos de la imaginación; yo sólo he tomado una pequeña porción de ese mundo".

Aún en su pequeña porción, sigue siendo el de Casaccia un mundo escindido y suspendido. Para sus personajes hay una realidad concreta, la del exilio, el dolor del desarraigo, la dura necesidad de ganarse la vida en un medio inhóspito. Frente a esa realidad, se levanta el sueño, la esperanza, la alucinación del retorno. La realidad verdadera les parece provisoria, colocada entre la fuga de la tierra natal, con todo lo que ella significa: prestigio social, dinero, trabajo, dignidad, y el paréntesis del destierro. Y sin embargo, no vuelven ni han de retornar jamás. De allí que solo les aguarde el fracaso. Quijotes minúsculos, sin grandeza espiritual, se hunden en el autoengaño y la mentira, en una existencia mezquina y masoquista, que los degrada como hombres y los humilla sin redención.

El Dr. Rolando Gamarra, por ejemplo. Es, hasta cierto punto, el eje del relato. Como buen novelista tradicional, Casaccia proporciona su edad, peso, altura, ocupación, antecedentes, con todos los datos de una ficha antropométrica y el documento de identidad (procedimiento que repite, algo mecánica y abusivamente con casi todos los personajes). Abogado, una conspiración contra el gobierno lo llevó al destierro, a Posadas; y mientras regatea con su mujer una miserable pensión para compatriotas en desgracia que no le pagan, sueña con la época en que alternaba con la mejor sociedad de Asunción o era embajador en Buenos Aires y se alojaba en el Alvear Palace. El Dr. Gamarra tendrá que enterarse que su hijo ha robado las joyas a la vieja patrona de un prostíbulo clandestino. Mientras tanto, su hija, a la que supone virginal, se acuesta con uno de los pensionistas, quien a su vez atormenta a otra amante con indisimulada codicia. Así se anudan, también novelescamente, las existencias que componen esa suerte de aquellas del exilio, un conjunto de fracasados y de inútiles ociosos, porque todos persisten en la mentira del retorno y mientras tanto se agreden, se flagelan mutuamente,

se degradan hasta el delito y el asesinato en la Posadas indiferente de los argentinos, que apenas los hostiliza con el calor y el polvo rojizo de sus calles.

Cuando el Dr. Gamarra se entera que su hijo ha huido con las joyas, le llega la hora de la verdad: ya no puede volver a su patria. Hace veinte años que se fue de ella, ya tiene sesenta y siete, y en nada podría trabajar. Su mujer, Etelvina, comprende:

"Y súbitamente, como si se le hubiese caído de los ojos esa venda de ilusiones y esperanzas en que viviera esos largos veinte años, Etelvina dióse cuenta llena de angustia y con el corazón oprimido, que ya no podía volver a Asunción; sobrecoegióse con la misma sensación que experimentaría un preso que durante veinte años vive soñando en que un día lo liberarán de su cautiverio y de repente se da cuenta que éste es para siempre. De golpe, el destierro dejaba de ser un episodio transitorio para convertirse en un hecho irreversible y definitivo. Lo que hasta ese momento parecía sólo una parte de su vida, algo pasajero y temporario, se convertía en toda su vida, hasta el final, hasta la muerte. Fue tan imprevista e intensa su congoja, que Etelvina se puso a llorar a gritos, mientras decía como enloquecida: —Ya no podemos volver... Ya no podemos volver".

Todos se pudrirán en el destierro, afirma el pesimista y desolado Casaccia. **"Los exilados siempre están por volver, pero no vuelven; siempre a un paso de volver, pero no vuelven"**, según repite atontado el pintor Gilberto en la última página de la novela cuando pierde el tren y se entera que su amante y proveedora de dinero acaba de abandonarlo con otro.

La visión de Casaccia es amarga y cruel, a veces incluso siniestra. Aunque narrativamente algo tosca y hasta peligrosamente convencional en su escritura, **Los exilados** se eleva por la fuerza y la nitidez de su escritura; y, desde un punto de vista moral, por una sinceridad en permanente combustión, por la ausencia implacable de candor y por la negativa feroz a embellecer, perdonar o disculpar a esos seres destruidos y desamparados que son sus personajes. Pero si éstos sufren, es porque su creador primero ha sufrido y quisiera para ellos, vale decir: para sus compatriotas, la purificación de la sinceridad.

ROA BASTOS, REDENCION Y SOLIDARIDAD

Muy distinta es la visión de Augusto Roa Bastos, diez años más joven que Gabriel Casaccia (nació en Asunción en 1917). Ambos, sin embargo, compartieron la misma experiencia traumática: la guerra del Chaco, en la que Roa Bastos participó apenas salido de la adolescencia, mientras Casaccia era auditor en un comando militar, y a la que el más joven habría de trasladar a sus relatos más intensos.

Roa Bastos hizo periodismo en Asunción cuando ya Casaccia estaba desterrado, trabajó en radio, viajó con becas inglesas y francesas por Europa, fue agregado cultural de la embajada paraguaya en Buenos Aires, ciudad en la que finalmente debió exiliarse y en la que reside desde hace muchos años. Su bibliografía comprende varios títulos: **Poemas** (Asunción, 1942), **Mientras llega el día** (teatro, Asunción, 1945), **Fulgencio Miranda** (novela, Asunción, 1942), **El trueno entre las hojas** (cuentos, Buenos Aires, 1953), **Hijo de hombre** (novela, Buenos Aires, 1960) y recientemente **El baldío** (cuentos, Buenos Aires, 1966).

Las dos páginas iniciales del último volumen se encuentran entre lo mejor que escribiera. Son también valiosas para comprender la diferencia esencial que lo separa de Casaccia, por su tono esperanzado y hasta bondadoso. El lector, durante esas dos páginas intensas y puras, jamás sabrá nada de los personajes, pero intuirá lo más importante: el triunfo de la vida sobre la muerte, quizá el sentido de la redención. Sobre la masa fétida y oscilante de un basural, un hombre arrastra a otro, muerto, al que abandona entre latas y cascotes. Tal vez lo mató, pero el autor prefiere dejar indeciso este dato superfluo. Roa Bastos describe la jadeante empresa mortuoria en la noche del Riachuelo. Cuando el hombre tira el cadáver entre los yuyos y se dispone a huir, oye un vagido "tenué, estrangulado, insistente". El autor tampoco dice que es un recién nacido abandonado; meramente se refiere a él como un vagido. El hombre vacila, se va; pero retorna para recoger ese vagido envuelto en papeles de diario; se quita el saco para abrigo a la criatura y desaparece en la oscuridad.

Frente, entonces, a la visión amarga y cruel de Casaccia, se levanta la solidaria y redentora,

a veces incluso ingenuamente optimista, de Roa Bastos. Le llevó muchos años expresarla en términos literariamente válidos, y más de una vez fracasó.

La dedicatoria de **El trueno entre las hojas** estaba dirigida a Miguel Angel Asturias. Se trataba de una expresión amistosa, por supuesto; pero ella misma delataba una filiación literaria, una deuda entre varias. No era solamente un paisaje natural o una actitud general de denuncia, como podía suponerse desde la superficie del conjunto de cuentos; era más bien el predominio de un tratamiento, las similitudes de un lenguaje y el apoyo frecuente de las leyendas americanas que se sobreponían a cierta variedad temática en los cuentos. Trópico al norte o trópico al sur, mayas en uno o guaraníes en el otro, despotismo de Ubico o tiranía de Morínigo, miseria guatemalteca o miseria paraguaya, planteaban temas similares.

En ellos Miguel Angel Asturias no estaba solo; Quiroga y Rafael Barret eran nombres que ni los editores, en la solapa, olvidaban. Y Borges, extraña presencia en esa compañía. Uno de los mejores cuentos del volumen, "La excavación", ponía al servicio de una anécdota estrictamente paraguaya (prisionero político que muere en los desprendimientos de tierra de un túnel mientras intenta huir de la cárcel), un lenguaje pulido y los juegos temporales que han hecho notorio e inimitable a Borges. Pese a tales acreedores, Roa Bastos tenía algo propio que decir; aunque todavía no encontrara la forma igualmente propia para expresarlo. Aquí y allá apuntaban los toques satíricos, la ineditéz de un tema, el constante cuidado en la precisión verbal, el armado inteligente de los cuentos; pese a que coexistieran con borrones y borradores de estudiante aplicado, de lector cuidadoso, de aprendiz talentoso que observa atentamente los modelos.

Y algo más también. En "el viejo señor obispo", uno de los cuentos del volumen, introdujo el tema de la redención cristiana, válida quizá —el autor la contempla con simpatía— para dignificar a los humildes y desposeídos. El tema no está concebido desde un punto de vista estrictamente religioso, sino más bien visto a través de un símbolo laicizado, según habrá de desembocar en **Hijo de hombre**. Ya este título es una proclama y a ella se agrega la concepción del pueblo paraguayo como un personaje

colectivo, y significativamente como pueblo mártir.

Cuando apareció **El trueno entre las hojas**, vivía Roa Bastos en el exilio porteño, igual que tantos miles de paraguayos. Pertenecía a la generación que recibió la temible sacudida de la guerra del Chaco, de fuerte olor a petróleo. Los tres años sangrientos de 1932 a 1935 debieron ser la crisis de la que surgiera un Paraguay moderno. La muerte de Estigarribia en 1940 liquidó esa posibilidad que se llamó Estatuto Agrario, del mismo modo que se frustra, para la paralela generación boliviana del Chaco, la experiencia nacionalista de Villarreal, asesinado por el demotreguismo del Superestado minero. Hacia el norte, surge Augusto Céspedes y los intelectuales del MNR de Paz Estenssoro, prolongación y profundización del intento dubitativo de Villarreal, que igualmente se frustra por timideces, corrupción y compromisos.

EL PUEBLO MARTIR

Literariamente hablando, entonces, una de las consecuencias de la guerra del Chaco es **Hijo de hombre**, obra que intenta transmitir la violencia, la sed y la mugre que detallaron aquel infierno. Sigue siendo básicamente el mismo Roa Bastos de **El trueno entre las hojas**: la misma preferencia por el horror, la misma crudeza de las situaciones, la misma inclinación por el sadismo, como si todo ello, coronado por el gran símbolo del Cristo tallado por las manos de un leproso, quisiera formar el íntimo retrato del Paraguay, entre 1912 y 1932, período que cubre la novela y que la última narración prolonga hasta hoy.

A la empresa intrínsecamente ambiciosa del significado simbólico, agregó otra inquietud: el experimento con un método narrativo. **Hijo de hombre** intercala relatos hasta cierto punto independientes entre sí (uno de ellos obtuvo mención en el concurso de cuentos de **Life en Español**), retrocede o avanza en la secuencia cronológica, presenta personajes y luego los hace desaparecer, hasta sugerir en su multiplicidad que el protagonista es colectivo, y mantiene al teniente Miguel Vera a lo largo del libro como personaje unificador, "un torturado sin remedio, un espíritu asqueado por la ferocidad del mundo", un fatalista obsesionado por los símbolos, igual que su creador.

Una segunda lectura disipa muchas confusiones de la primera, permite percibir su estructura y la complejidad de su plan; pero confirma que hubo exceso de material, que Roa Bastos no logró integrarlo orgánicamente, en profundidad, sino que trabajó por adición y en extensión. Hay allí una suerte de concepción cíclica, porque los episodios se abren y se cierran sobre sí mismos, los hechos se repiten y los sufrimientos y agonías recomienzan en cada uno de los personajes, condenados a una suerte de pasión colectiva, de sufrimiento unánime. Poco a poco se comprende que todos son Hijos de Hombre, cristos humildes condenados a repetir la crucifixión del Salvador, pero sin alcanzar la redención.

En tales condiciones, tanto sea considerando cada uno de los relatos por separado como todos formando un conjunto novelesco, el libro contiene puntos altos, ofrecidos irregularmente. En las cumbres se encuentra la historia del Cristo leproso, contada con ímpetu y estilo de leyenda y que se hace legendaria. A la misma altura, puede mencionarse el impresionante convoy de camiones aguateros, procesión macabra y jadeante que por sí sola comunica todo el horror de la guerra del Chaco.

Las inclinaciones de Roa Bastos por un realismo exaltado y expresionista, el predominio de las imágenes repulsivas, la tendencia al sadismo, su preferencia por personajes en situaciones extremas (leproso, místicos de las selvas, revolucionarios o soldados enloquecidos por la sed), un desborde casi esperpéntico, alcanzan finalmente en esas páginas a proporcionar una amplia metáfora, cruel y dolorosa, del destino paraguayo.

Pero al lado de estas parciales excelencias de tragedia y poesía, conviven fragmentos de facilidad y complacencia, en los que el creador auténtico que hay en Roa Bastos abandona el sentido crítico y pierde la memoria de sus fuentes. La tragedia se convierte así en simple melodrama. Es el caso de ese abusivo retorno a los más fatigosos lugares comunes de la explotación en los obrajes, donde no faltan el cliché engañoso, ni la tienda de raya que endeuda al mensú, ni capataz viscoso que aseña a mujer honrada, ni la huida frenética de la pareja por los pantanos de la selva. Se parece a tanto de lo que se ha leído en la novelística

tica americana, que la verdad que denuncia no invita a la rebeldía sino a la indiferencia.

Los descendos peligrosos hacia la ingenuidad se reproducen en varios cuentos de **El baldío**, que reúne su producción de dimensiones cortas entre 1955 y 1961, donde se encontrarán versiones políticamente ingenuas, ideológicamente triviales, y lo peor: literariamente inconvincentes, del drama paraguayo, como son esas mujeres que detienen la matanza de un cuartelazo en "La rebelión", y el romanticismo algo discursivo y de exilado poltrón con que contempla la lucha de guerrillas en "Hermanos".

Cierto cúmulo de flaquezas afectan el acabado de **Hijo de hombre**, una obra que a veces se acerca a esa combinación de leyenda y relato épico que parecen ser el sello de las grandes novelas latinoamericanas. Estaba dentro de los propósitos de Roa Bastos testimoniar una realidad, y de hecho conmueve a su lector y le comunica su apasionado americanismo, el amor que siente por su patria chica y sufriente. Explícitamente le hace decir a un posible recopilador de esas páginas en el último párrafo de **Hijo de hombre**: "Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad, aunque sea en mínima parte, ayude a comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires...".

En este caso valía el intento, aunque una estimación estricta de lo que el mismo Roa Bastos podría proporcionar, y ocasionalmente proporciona, convence que **Hijo de hombre** ha quedado como una gran novela americana fracasada. Parcial fracaso, a lo sumo, porque la empresa conjunta de Gabriel Casaccia y Roa Bastos, contemplada hoy en perspectiva, se inscribe —no se podía comprender esto en 1960— en el gran florecimiento de la novela latinoamericana que hoy nos tiene algo deslumbrados.

Bastó la obra apasionada y talentosa de dos creadores para que Paraguay emergiera del desierto literario y su pueblo, pobre y valiente, conquistara a dos valiosos intérpretes de su destino dentro de la Patria Grande.

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE
AMERICA LATINA

Director: Emir Rodríguez Monegal

Jefe de Redacción: Ignacio Iglesias

Administrador: Ricardo López Borrás

Sumario del N.º 17

HENRI MICHAUX: *Hacia la completud — SEIS NUEVOS POETAS — EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: Diario de Caracas — CRISTIAN HUNEEUS: Cambridge en diciembre — RAUL SILVA CACERES: Una novela de Carpentier — EDGARDO COZARINSKY: La batalla de Cannes — MARIO VARGAS LLOSA y SIMON A. CONSALVI: El Premio Rómulo Gallegos — THEODORE CROMBIE: Imágenes de América colonial — MARGARITA AGUIRRE: Pablo Neruda íntimo — H. ALSINA THEVENET: Más tijeras argentinas — ELENA DE LA SOUCHERE: América Latina: Los mecanismos del poder — CLAUDE FELL: El último libro de Asturias.*

SUSCRIPCION ANUAL

América Latina: 6 \$ USA — Estados Unidos: 8 \$ USA — Francia: 35 F — Otros países europeos: 40 F

Solicite un ejemplar de muestra a:

37, rue St. Lazare, Paris 9.º

FERNANDO AINSA

MODOS Y MANERAS DEL INTELLECTUAL URUGUAYO

Es es la primera parte del quinto capítulo de un ensayo de próxima aparición sobre el momento cultural uruguayo. Este texto forma parte de un esquema de trabajo en que se analizan las grandes líneas de nuestra crisis actual y la inserción de lo cultural en ella, el marco cultural del país, las fuentes de nuestra cultura y las rígidas leyes que rigen lo que es considerado nuestro "hombre intelectual". En capítulos previos se analiza asimismo cómo está compartimentada nuestra cultura, la absurda multiplicación de esfuerzos que caracteriza cualquier obra y las posibles salidas a una serie de mecanismos trabados y organizados alrededor de lo que se presenta como "una cultura cristalizada en una democracia pluralista" y como falta de "ideas ordenadoras" para encarar seriamente la transformación reclamada por todos.

LOS INTELLECTUALES EN EL
URUGUAY

Los intelectuales, aparte del común denominador de esa "categoría" que integran, ¿qué experiencia están compartiendo que pueda servir para destacarlos, para proyectarlos social y aún históricamente en la vida del país? Se sospecha que ninguna y más aún que las presuntas experiencias compartidas en los últimos treinta años han estado bastante forzadas por un esquema ideológico casi exclusivamente internacional que probablemente no caló tan hondo como los manifiestos dijeron en su oportunidad. Las verdaderas situaciones graves del país se han traducido más en un desconcierto y en la elección de salidas individuales que en una experiencia intelectual común (como la de la "resistencia" francesa; como la de la literatura pre-revolucionaria de la URSS, etc...) y sólo el ejemplo de las movilizaciones alrededor de la revolución cubana valdrían para patutar un atisbo de segmentación, aunque lógicamente no es el suficiente en nuestro medio para caracterizar una "categoría" intelectual entera, como no bastó en su oportunidad una avanzada anti-fascista o anteriormente el embanderamiento con la causa de la República española. Sin embargo, fáciles interpretaciones de la historia intelectual del país (recuerdo, por ejemplo, la del XXV aniversario del semanario "Marcha" a cargo de Angel Rama) han creído ver proyecciones de intensa caladura histórica a partir del color de las moñas que los intelectuales pudieron atarse durante y antes de la segunda guerra mundial.

Otros elementos que pudieron probarse teniendo en cuenta son los que deberían haber surgido de los grupos abocados a una empresa intelectual propiamente dicha, como la que podría proyectarse a partir de las revistas literarias como "Número", "Deslinde" o "Asir", pero basta analizar la dispersión que sigue a cada revista para comprobar cómo, algo de lo que sucede en la política y en el resto del país, sucede también en la

literatura. Los agrupamientos literarios suelen ser más de casual amistad que de coincidencia ideológica o de "escuela". Una amistad en este país —esa "barra" prolongada a la literatura es más importante que estar de acuerdo en una determinada formulación estética, aunque claro está de previas amistades pueden surgir (como de toda marcha en conjunto) futuras coincidencias. Prueba al canto: ver el dispar destino ideológico e intelectual del equipo de la revista "Número" y me refiero a su segunda época (Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal y Manuel Arturo Claps). Lo mismo sucedería de un análisis de la proyección histórica del semanario "Marcha" a excepción de cuyo director, Dr. Carlos Quijano tenazmente consecuente consigo mismo, solo ha servido —en lo que a los intelectuales respecta— como un ágil y acreditado trampolín promocional. De sus páginas han salido no pocos distinguidos políticos (de antes y de ahora; blancos, colorados y socialistas, cristianos y comunistas), no pocos profesionales, ni menos intelectuales. El origen común no acreditó nunca un pensamiento generacional y poco tienen en común Wilson Ferreira Aldunate y Manuel Flores Mora, Eduardo Jiménez de Aréchaga y Ruben Cotelo, Homero Alsina Thevenet y Arturo Ardao. No sirve de nada el hecho de que hayan podido firmar ocasionalmente algún genérico manifiesto en conjunto. No es proyección histórica suficiente, más aun cuando se comprueba que no lo firman hoy.

Por otra parte, aún en el análisis de este punto cabría una posibilidad: si la experiencia no es común (no siempre es posible que así sea) si hubiera por lo menos una inserción individual masiva en los diferentes resortes de la intrahistoria nacional, los organismos estatales, cierta forma de dirección de la política cultural en el aparato ya creado, esta afirmación no tendría mayor razón, pero llega a ser posible porque —pese a ciertas excepciones— la generalidad ha decretado un no siempre sincero "no, a la política".

La prescindencia por principios y por comodidad. — Ha sido Mario Benedetti en su festejado "El país de la cola de paja" quien ha señalado el profundo contrasentido que encierra el decretado "no a la política" al observar que el mal que afecta a la política como institución, muy desprestigiada por quienes disponen de la precisa cuota de decencia, patriotismo y generosidad como para servir inmejorablemente al país, es justamente que esa gente se aleja de las candidaturas, de los puestos de pública responsabilidad, de las jerarquías hasta las cuales el electorado no tendría inconveniente en elevarlos. Hay cierta pudibundez, cierto temor ("se cuidan mucho la ropa" afirma un dicho popular) que Benedetti enjuicia: "no quieren ser manchados por la envidia de los mediocres, por la calumnia de los venales, por el odio de los mendaces, y entonces se retiran a la huraña inmovilidad de su vida privada, desde cuyos amplios ventanales observan con amargura el encubrimiento de los cretinos o, en el mejor de los casos, de los menos aptos". Esta es otra de las conclusiones a extraer: cierto voluntario apartamiento de los intelectuales de todo proceso político concreto en nombre de la creciente inadecuación de teoría y principios con realidad y manoseo. La "distancia" entre el intelectual y la realidad es, pues, cada vez mayor en la misma medida en que el primero va encontrando cada vez teorías más radicales que le explican un posible cambio y la segunda se va achatando, va entrando en la disolución nada ideal que se vive hoy de tantos valores. Mientras en otros países los periodos de crisis han "acercado" a unos y otros, en la voluntad de los intelectuales por asumir el destino concreto que la pobre realidad pudiera proponerles, en nuestro país el proceso de toma de "distancia" es cada vez mayor al punto de que las presuntas manos limpias de cada uno han valido más que un cierto destino colectivo en peligro. Lo que no añadió Benedetti a su texto es que las excepciones a esta regla bien diagnosticada han merecido

siempre una crítica unánime del resto. "Los prescindentes" por principio y los prescindentes por comodidad, dos categorías que habría que diferenciar, coinciden siempre en marcar acusadoramente al que "se mete" más allá de firmar un manifiesto o una adhesión por algo grande, genérico e importante.

Pero Benedetti añadía, acusadoramente que "si los realmente decentes, los generosos de veras, los patriotas cabales, estiran las posibilidades de su decoro hasta darle la espalda a su propio pueblo, entonces significa que esas virtudes no tienen en ellos raíces suficientemente profundas. Aquel que pretenda con absoluta sinceridad el bien para su país, no debe escapar del riesgo, no debe temer tanto el ser manchado".

El "quid" del asunto parece girar entonces en que la decencia no sirve de nada en tanto no se la prueba, que el prestigio pierde la utilidad de su irradiación si está sobre una intocada marquesina y que el coraje es solo susceptibilidad envaultonada en los pálpitos y no en el llano.

El esfuerzo por estar en "au poteau. — Pero no en balde fue Carlos Martínez Moreno quien consideró la importancia que tiene para la función intelectual que una manifestación callejera —como las que a la sazón recorrían las calles de París y suscitaban su reflexión— pudiera llegar a gritar ¡"Sartre! ¡au poteau!". Víctima propiciatoria del patíbulo, de la olla o la caldera, ser capaz de suscitar lo que Sartre provocaba entonces en los iracundos "ultras" parisinos es, en su íntima esencia, una de las importantes facetas que la tarea de un intelectual debe provocar en el seno de una sociedad. Destinatario concreto de iras populares, como el patrón de una empresa en huelga, como el dirigente gremial que la provoca, tema de brochazo en un cartel o en un mural, como de la irritada prosa de un suelto editorial, el intelectual de nuestro país ha perdido un poco, aunque algunos ejemplos parezcan desmentirlo, aquella encarnadura vital con

los procesos históricos concretos que permitieron a un Javier de Viana escribir sus irritadas prosas contra caudillos colorados, a un Rodó discutir desde un escaño parlamentario el presunto jacobinismo de un Batlle, a un Sánchez escandalizarse con el caudillaje criminal y a un Reyles equivocarse en nombre del "progresismo". Lo importante era ese "estar" imbricados en un proceso, viviendo su época concreta, su realidad, triste o limitada no importaba, sabiendo o no de las mediatizaciones que toda limpia bandera padece en cuanto la agitan manos humanas, pero sin temer nunca al "que dirán", sin ese puntilloso individualismo que reclama un tajante "todo o nada" —blanco o negro— radical y revolucionario y que permite mirar aristocrática y despreciativamente por encima del hombro a quienes se "juegan" en el plano nacional con lo que tienen realmente a mano y no lo utópicamente reclamado.

La impresión es de que se está únicamente "en las grandes", lámense éstas condenas al imperialismo, solidaridades latinoamericanas, apoyos internacionales a tal o cual causa, pero en "las pequeñas" de todos los días y del país, no se está. Como excusa se afirma que mientras no se eliminen las grandes causas —especialmente el imperialismo— no habrá nada que hacer, pero en la medida en que esa tarea no es posible con los uruguayos como protagonistas, la función ideológica extrema se convierte en conservadora y favorece, más que otras dadas de "tibias" (por ejemplo el desarrollismo) los intereses de una oligarquía intocada y de unas estructuras que, sin necesidad de amiguijar a los EE.UU. en lo internacional, bien podrían ser modificadas en lo interno. Lo ha escrito Solari: "El ideólogo se siente el luchador de una inmensa causa, que no es sólo de él y de su país, sino del mundo entero; se convierte en el líder de una inmensa revolución, tanto más intensa cuanto más lejana. Mientras tanto, puede olvidar que vive en un pequeño país, de nula influencia en el concierto internacional, de pequeñísimo peso en América Latina, que

padece muchísimos problemas que nada tienen que ver con el imperialismo y que valdría la pena resolver”.

La extraña pareja del idealismo y el fatalismo. — Se dirá y se ha dicho que hoy no es cómodo ni fácil ser destinatario de ese “au poteau” que una inserción en los procesos concretos de la intra-historia diaria provocaría automáticamente como reacción en los enemigos. Es cierto, pero tampoco creo que en las épocas de un Acevedo Díaz, un Zavala Muniz y aún de un Magariños Solsona o del “d’anunzino” Adolfo Agorio, hubieran sido las situaciones que planteaban opciones más claras que las de hoy en día. La claridad la da la perspectiva histórica, la síntesis del tiempo, el saber “que pasó después”. Muy probablemente dentro de quince o veinte años se entienda claramente mucho de lo que hoy confesamos atónitos no entender, pero el no tener como idealmente se desea, un mundo dividido en blanco y negro, no es razón —por muy pura que aparezca— para omitir el “jugarse” cabal y entero que en el plano nacional, parece exigirse de todo intelectual. En este sentido quisiera ir un poco más profundamente en nuestras más íntimas contradicciones y destacar la extraña pareja que forman en los intelectuales, la utopía idealista por un lado y el triste esquema de la fatalidad por el otro.

Con agudeza ha sido señalado por los mejores articulistas de nuestras costumbres —de Maggi a Benedetti— cómo son notas “criollas” esa mezcla de indiferencia, fatalidad y tristeza que empanan las típicas expresiones del “total para que”, “esto no tiene remedio”, “esto relienta en cualquier momento”, “esto no puede durar” y las cautelas decretadas a partir del vaticinio de la catástrofe inminente: “meterse ahí es perder el tiempo”, “te quemás inútilmente” y el famoso “no te metás”. Las soluciones que el tiempo viene prolongando para todos son “ir tirando”, “revolverse”, “tener rebusques”, todas formas orilladas, marginales de la hirviente caldera en la que

todos hacen por no caer. El intelectual que sabe de estos males y los imputa al pueblo criticándolos, los practica generalmente, aunque lo haga a otro nivel y maneje otras excusas. Un “no te metás” al nivel intelectual es poner por delante un decálogo de principios que no se pueden violar, es recurrir a grandes esquemas de adhesión en lo internacional que justifican la pequeña cobardía en lo local. Se sabe ya por decreto que el que “se mete, se quema” y con cierta voracidad morbosa se contempla siempre al que se mete en cualquier empresa: se sabe que oficiará de eficaz “incinerador”, mientras la diatriba y el desprecio (meterse supondrá siempre para ellos una entrega ideológica, de principios) caerán irremediable y fatalmente sobre él. Así, la excusa para no “estar metido en política” suele ser un presunto (y más cómodo) “compromiso” con ideales que, lógicamente, van mucho más allá de esa realidad que se ve encadenada a hechos prosaicos, despreciables y hasta mezquinos, formando la triste trama de la existencia diaria. En el fondo esta actitud es de indiferencia ante el conjunto social: cualquier pretexto estético o político le sirve para levantar (tomando distancia) un esquema trascendente que lo aleje del mundo circundante.

Pero más aún lo es de cierta hipocresía solapada: estar abrazado a una teoría hermosa y radical, pero imposible y, lo más grave, para la realización de cuyo fin no se piensa ni se elabora una metodología (que inevitablemente tendría que partir de la realidad circundante) en un país urgentemente necesitado de remedios prácticos y no exclusivamente teóricos, es un modo de sacarle el cuerpo a una realidad nada agradable, por cierto. Esta imputación lógicamente no va para quienes —en el amplio espectro de la función intelectual— ejercen funciones específicas sin arrogarse pretensiones políticas de cambio revolucionario en el papel, sino para aquellos que en una posición sedicente comprometida resultan en la práctica paralizantes y paralizantes, ya que están esperando

que los “hechos solos hagan posibles los fines” sin ellos poner un átomo de acción, por no saberlo o no quererlo. Lógicamente, en el plano teórico de una mesa redonda o de café los principios siempre lapidarán al que “se metió” que sólo podrá manejar como argumentación un problema de “metodología” o de “procedimiento”, es decir, afirmar que “lo único que me preocupaba era empezar a hacer algo”. En los prescindentes por comodidad, las excusas son excelentes y garantizan sólidos prestigios y fichas impolutas: la firma al pie de tantos manifiestos de la guerra civil española a la fecha, no haber estado con esto y con lo otro, son la mejor referencia. Pero hoy —que se saben peores los pecados de omisión que los de equivocación u error— ya se sabe que con eso no basta.

Desbrozar las razones de cómo esa pareja —idealismo optimista en la teoría y fatalismo prescindente en la práctica — sigue dándose paradójicamente unida en la “salsa” del intelectual compatriota, parecería importante en tanto que se comprueba que este esquema ha ido aislando de toda posibilidad de acción eficaz al hombre de ideas.

La incompatibilidad intelecto-acción. — Es Solari quien señala la paradójica evolución del rol político al que aspiran los intelectuales, escribiendo que “diversos factores han radicalizado a los intelectuales y han aumentado, a sus ojos, la importancia de un papel político. Pero los mismos factores han provocado la separación total o casi total de los intelectuales universitarios y a su vez de casi todos los otros, de los titulares del poder político. Estos desconfían cada vez más de ellos, cuya crítica es, por otra parte, cada vez más acusatoria del sistema existente. De esa manera los intelectuales se condenan prácticamente a la ineficacia, la frustración del rol que se atribuyen”. Más adelante, el mismo Solari recuerda como una buena parte de los intelectuales uruguayos se burla del intelectual químicamente puro, es decir

aquel que ejerce otras funciones —investigación, docencia, etc.— que no tienen un fin político radicalizado. Sin embargo, ellos persiguen una imagen todavía más extraña, la del intelectual-ideólogo o intelectual-político químicamente puro desde el punto de vista político. Esto lleva a una situación en que los políticos no pueden pactar con los intelectuales (aun queriéndolo, lo que no es ya habitual), ni éstos con aquéllos. No habrá, pues, transformación posible de la sociedad en tanto se pregone la revolución y la consiguiente transformación de la sociedad en un circuito cerrado, cada vez más aislado en la medida en que la radicalización teórica (práctica en otros países) exige estar en la vanguardia. La incompatibilidad intelecto-acción se dará una vez más, aún en nombre de la acción extrema que reivindica el intelectual. En otros países esa polarización puede explicarse y así se comprende que un sociólogo como Frank Bonilla anote a propósito de Latinoamérica que “raro es el militar (hombre de acción) que sepa distinguir de literatos; pero es más raro aún el literato que quiera hacer justicia a un militar”.

Este tema tiene sus interesantes derivaciones en un plano exclusivamente literario. En nuestro país no se han dado hasta ahora novelistas que no sean a su vez intelectuales. La condición de novelista no se asocia para nada al posible sentido de la aventura pura, de la acción desplegada a título individual (Hemingway, por ejemplo) o a nombre de una causa (Malraux en su juventud). No tenemos nuestros Conrad, London, ni los escritores asumen destino alguno de peregrinación física, aventura o acción, que no sea “traducido” de otro idioma o país. Es decir que, ni aún donde pudiera encontrarse un contacto del intelecto con la acción —una visión novelesca, una experiencia vital— ese encuentro se da. ¿Qué sería de un poeta como Allen Ginsberg en Uruguay; que sería de un Kerouac con su campera de cuero y su rugiente Harley Davidson recorriendo nuestras carreteras con un cepillo de

dientes por todo equipaje? Probablemente procesados y huéspedes de la Sala 11 del Hospital Vilardebó o condenados a estrellarse contra algún eucaliptus en una carretera. Difícilmente los poetas o escritores aceptados por el medio intelectual, que visten bien las reglas formales de la clase intelectual, que respetan los principios dogmáticamente derramados desde un sitial considerado "a priori" importante y nunca cuestionado, harán otra cosa que aplacar toda espontánea y chispeante ocurrencia — aventura pura, nuevo esquema ajeno al estereotipo— que pudiera remover una verdad revelada. Pocos novelistas serán deportistas, cazadores, pescadores o nadadores; pocos enarbolarán satisfechos un volante de auto a gran velocidad o sentirán el placer de un piloteo de avión. Serán todos hijos de cafés humeantes o estrechas oficinas y, aún admirando a un Hemingway, su visión de esas novelas pasará por una traducción francesa y valga la "boutade". ¿Cómo pensar entonces que otras modalidades de la acción —cuando ni la aventura individual se practica— son imaginables más allá de un vago deseo del que se desconocen los pasos previos? Cualquier grupo intelectual mensato del futuro tendrá que empezar, modesta y penosamente, por ahí, si es que quiere transformar "realmente" la sociedad.

¿Será mejor así: que todo se vaya al diablo? —

Mientras tanto, mientras faltan todas estas condiciones —a las que habría que añadir los señalados "prejuicios de los anti-prejuicios", los convencionalismos inhibitorios, los lugares comunes y los dogmas de un credo tambaleante sobre un presunto "deber ser" intelectual que se analizará en otro capítulo— se sospecha que es sumamente peligroso perseverar en las ratificaciones que cada hecho terminante de la crisis provoca entre un cierto sector intelectual y que no es otra cosa que la mejor prueba de la falta de un sentido histórico que prefiere el vacío a una proyección concreta.

Se dice todos los días: "¡mejor así! de una vez por todas se van a clarificar las cosas. Se acaban las medias tintas." Cada represión, cada medida de seguridad, cada devaluación, cada dato concreto del desfonde permite una sonrisa profética: "así revienta todo de una vez y el pueblo cobra conciencia." Pareciera, de acuerdo a este recorrido esquema, que cuanto peor esté nuestra economía, más sofocadas las libertades y más ahogado el pueblo, las imaginarias opciones de ciertos intelectuales podrían darse más fácilmente. Si no hay dictadura militar, represión a tiros y aparato democrático abolido con su vasta secuela de persecuciones, miseria y cárceles repletas, pareciera que ninguna acción política concreta es posible para esos intelectuales en nuestro país. Hay que esperar a que todo esté planteado en los términos extremos de un manual para que una presunta acción o proceso puedan desencadenarse. Como se suele ignorar en general lo que cuesta recuperar cualquiera de los valores perdidos, la consigna se repite con irrefrenable dogmatismo y se asegura "ahora, cuando las cosas estén clarificadas y las trincheras divididas, ahora entraremos a la pelea". Pero nadie, en el centro de ese mismo deterioro ante manos y plumas inertes, se ha preguntado si ésa no será la mejor excusa, intelectual e ideológica si la hay, para disfrazar una incapacidad: la de la pelea cuando todo es glauco, gelatinoso y las trincheras no están abruptamente separadas como el esquema apriorístico imagina. Porque, tampoco se dice, una lucha intelectual ahora es mucho más difícil y es más fácil rehuirla en nombre de peores situaciones a adquirir. Lo que se oculta, es, pues, una incapacidad, pero lo grave es que ella juega con valores muy importantes y tal vez no recuperables en muchos años o tal vez nunca. Además, si en última instancia una situación extrema —es difícil saber, por otra parte, cuál es el extremo final: el de la Argentina, el de Brasil, el de Bolivia o el de Haití?— pudiera permitir con seguridad franquear las puertas de la idealidad se podría correr el riesgo de

aceptar la apuesta a esa carta y esperar que ese momento llegue. Sin embargo, cualquier aficionado a la historia sabe que una clarificación de esquemas como el de la España de Franco o el Portugal de Salazar no es garantía cierta de nada, sino es de la aplastada vocación de cualquier manifestación cultural por plazos que nos rebasan (España a los treinta y un años de su drama recién ahora apunta salidas intelectuales y Portugal sigue en silencio). ¿Qué se gana con que estén "claras" las cosas en el Haití de Duvalier, sino es la miseria, el embrutecimiento y la ortandad de cualquier perspectiva para la mayoría? Ese lujo intelectual —esperar una adecuación de la realidad a un esquema ideal para que la revolución pueda intentarse— suele ser fatídico en la medida en que en nuestro país es contemplativo. Ninguna generación auténticamente dinámica de la historia intelectual del mundo ha esperado que "todo estuviera más clarificado" para obrar. Los revolucionarios rusos tal vez estarían esperando un capitalismo industrial generador de proletariado explotado para hacer su revolución; los cubanos tal vez que la economía próspera de Batista se deteriorara. Bastaría mirar el progresivo acercamiento "real" a los extremos reclamados en la Argentina y el Brasil y la mayor "distancia" efectiva que cualquier opción ideológica en esos países tiene, para poner las barbas en remojo y meditar si el juego no es excesivamente peligroso y, sobre todo, pensar si lo que se hace en realidad es inventar excusas para ocultar una intrínseca incapacidad: la acción concreta.

Fue Carlos María Gutiérrez quién puso por primera vez la voz en tono de cuidada alerta, al escribir en ocasión

del vigésimo aniversario de "Marcha", considerado por Benedetti "vocero de los prescindentes", algo tan importante como "en estos últimos veinte años (Marcha) respondió con el acierto de sus profecías a los calificativos de agorería o de inconformismo despechado: la vieja frase de que "para construir primero hay que demoler" fue la respuesta a las falaces demandas de crítica constructiva, tan al gusto de los incapaces que se embarcan en responsabilidades que les quedan grandes. Era cierto: no se podía hacer nada sin antes higienizar la casa, sin desenmascarar a los culpables, sin decir a cielo limpio las verdades que se estaban apollillando. Pero he aquí que ha pasado una cosa ante la que "Marcha", parece algo sorprendida: ya se terminó de demoler, lo que no se derribó se cayó solo de puro carcomido; la selección natural se operó al revés (los peores triunfando) y lo que era el proceso político del país, ha llegado a su último plafond, y después de ésto ya no hay nada. Sólo el vacío y, presumiblemente, el caos. ¿Y ahora? Entonces, no valen argumentos que servían hace cinco, diez o veinte años. La prescindencia ya no es la norma, sino lo objetable". Pensando en su vigencia actual y que estas palabras fueron escritas en 1959, todo comentario complementario a nuestro pensamiento parece obvio. Si entonces se vislumbraba el vacío y el caos, ¿qué habría de verse ahora, tanto espacio y deterioro recorrido? Es la mejor prueba de que la punta del extremo exigido para que "algo" se ponga en marcha es muy elástica y que, en esa misma tesis, se puede estar dentro de diez años, repitiendo "esto revienta en cualquier momento" y con un montón de concesiones otorgadas a sabiendas o lo que es peor sin saberlo.

NELSON MARRA

MEXICO: UNA LITERATURA EN MOVIMIENTO

"e sue nazon sarà tra Feltro e Feltro"
DANTE. *Canto I (Commedia)*

Por múltiples evidencias la literatura mexicana contemporánea es una apasionante caja de resonancias. Las líneas directrices que la orientan representan el fenómeno dinámico, fermental, revolucionario dentro de la creación artística.

Es cierto que en los últimos tiempos y siempre— se nos han hecho advertir fenómenos descollantes y muy bien promovidos dentro de la literatura —muchas veces por razones extraliterarias, otras para-literarias y aún por razones literarias. Estos fenómenos, que se llaman "nouveau roman", que se llaman "boom de la narrativa latinoamericana" y que se podrán llamar "teatro suizo" (cuando dejen de hacer relojes como decía Welles) o "poesía indonesia", son productos (aparte de la calidad intrínsecamente literaria) muchas veces de la promoción de editoriales fuertes o de la justificación artística a que han debido apelar muchos creadores.

Pero esta aclaración, que es válida si analizamos con una cierta profundidad

los textos promovidos o los movimientos que se pretenden crear a partir de ellos, se destruye ante algo que surge como una presencia resonante y que parece dispararnos, sin un apriorístico sentido generacional, una variada cantidad de obras literarias que voluntaria o involuntariamente nos están proponiendo un mundo literario diferente, basado en premisas vanguardistas que hasta el momento sólo habían (salvo honrosas y aisladas excepciones) en especulativas teorías de arte. Me estoy refiriendo a la literatura mexicana actual, que sin estar divorciada de la nueva corriente latinoamericana presenta un sello nacional, un decir distinto que la sitúa como lógica conductora de un movimiento en que los ortodoxos y académicos valores literarios desaparecen.

Llegar a esta literatura creo que a esta altura pueda ser una tentativa de aproximación donde los términos "aventura", "fascinación", "hipnosis" basamentan el esquema crítico para acercarse a ella.

Y vean que digo "acercarse a ella" y no digo definirla, lapidarla, encorsetarla a través de esquemas críticos estáticos. a través de moldes aplicables a cualquier realidad literaria.

Esta nueva literatura parece ser génesis, transformación, contradictoria ebullición de carácter barroco, animada por criterios dinámicos y que tiene derecho a ser vanguardia y a exigir un criterio dinámico para la posible comunicación con su lector. El clima general que la identifica es lo que los italianos (o Umberto Eco) llamarían "opera aperta" y a la que otras expresiones culturales (aparentemente más avanzadas que la literatura) ya se han adherido con un fervor y un entusiasmo innegables.

¿Qué busca esta literatura? ¿Qué pretende? ¿Dónde nos conduce? En principio, creo, está reclamando una participación activa del lector, pero está reclamando, indirecta y elusivamente, "su lector", el lector-creador, el lector-vivo, el lector-presente sin las anteojeras

del pretendido lector-crítico con afanes totalizadores y deseos de valores absolutos.

Es una literatura que emite climas, que se enciende y apaga (brillando incluso en su oscuridad), que humilde y dignamente exige su terminación, su conclusión a partir de ese lector-activo que en esta sociedad debiera habitar y que rehuye la fácil clasificación, la definición apresurada o colectiva que surge de una tendencia racionalista-burguesa en que se mueven ciertos críticos autoproclamados renovadores, y que derraman su rebeldía "sui generis" en los impotentes retruécanos de café.

La pintura, la música, el cine y otras formas de expresión ya han dado un paso adelante. La literatura, sin embargo, se ha mantenido (en la mayoría de los casos) ausente de este movimiento general de "apertura" confiando ciegamente en los valores primarios del lenguaje, en un viejo sistema de significaciones, en una obsecuente lógica creadora que prescinde de formulaciones actuales para una "actualidad" cada vez más "actual".

MOVIMIENTO MOVIMIENTO

Octavio Paz es un gran poeta y un gran lector, pero es sobretudo un hombre inteligente. Esa capacidad de vanguardia que tiene la literatura mexicana descansa, en buena parte, en su presencia.

Tanto en sus ensayos como en sus estimulantes y fermentales críticas ha tendido lazos para una nueva visión del fenómeno poético. Ha fundamentado de distintos modos (apoyado en una vasta cultura sin anteojeras y en una personalísima intuición crítica) la posibilidad de una "moderna" reflexión acerca del acontecer poético. La captación de algunas corrientes estéticas así como la visión de distintos autores (Ej.: Cuadrivio. Ed. Joaquín Mortiz) le ha dado lugar al manejo de un instrumental dinámico de aproximación poética así como también al esbozo de la estructuración herme-

néutica de una "mutabilidad" del arte.

Junto con Ali Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (con un sentido grupal básico y un criterio de polemización infinita frente a la corriente fluctuante de la poesía) ha compuesto uno de los panoramas más amplios, más alentadores, más funcionales de cincuenta y un años de poesía mexicana (Poesía en Movimiento. Ed. Siglo XXI. La creación literaria. 474 Pp). El prólogo es suyo y no sólo es una mirada fresca e infatigable hacia la poesía sino que es una mirada crítica (léase autocrítica) hacia el taller, hacia los modos o maneras que se manejan para llegar a la preparación de este excelente material. Allí vemos las discrepancias, las coincidencias, los acuerdos que estos cuatro poetas han sobrellevado junto con este medio siglo de poesía.

Creo que la definición mejor del libro y de la tesis que deseamos proponer la da el mismo Paz en una de las secciones de su prólogo llamado significativamente JUEGO (¿Hay juicios definitivos? En lo que sigue me guía el entusiasmo. El conjunto es rico, polémico y en perpetuo movimiento. Para acercarme a ese torbellino se me ocurrió una estrategia: oponer al movimiento el movimiento. Pág. 24).

Tradición y ruptura, fin como justificación del comienzo, consecuencia validando la causa, idea de una significación cambiante y momentánea son conceptos con los que "juega" Paz en este prólogo.

Sobre esta iconoclasta concepción "crítico-poética" se arma este aparato móvil de enfoque en que sus compañeros de tarea son también elementos primordiales en su doble función de poetas y seleccionadores. Porque esos compañeros que componen el libro junto con Paz y que conforman una clara línea de vanguardia dialogan, discrepan, convergen en una incesante dialéctica aproximándose hacia un fenómeno poético que siempre aparece vivo.

El elemento común que caracteriza a esta poesía es el de pertenecer a una línea de participación con la realidad del

lector que también la compone, la forma y la va a alterar en las posibilidades que una visión temporal lo complementen. Es decir que hay por parte del grupo seleccionador una ruptura con los valores estéticos tradicionales que podríamos encerrar en el desagradable término de "buen gusto". También hay una inversión en la cronología de este insólito panorama poético. Es decir que no hay un desarrollo convencional de evoluciones estáticas, detenidas en el tiempo, o desgastadas por algún inconfundible lapidarismo crítico. Hay, por el contrario, un real acercamiento a la corriente tradicional de la "obra abierta" o tradición de la ruptura. El enfoque es lúcido, aproximativo, con un fresco sentido de aventura que no desdeña las aparentes seguridades culturales que permiten una aventura de este orden. Llamarla selección sería admitir la realidad primaria, llamarla antología sería disminuirla, equipararla a ese mazacote solidificado a que se nos tiene acostumbrado en aras de los muestrarios socio-poéticos. Llamarla entonces poesía en movimiento, es decir poesía viva, credo poético, fertilidad en constante ambientación de modernidad. En esta batalla contra los impávidos molinos de viento ha triunfado afortunadamente la locura, ha ganado Octavio Paz y se ha salvado la poesía.

FUENTES Y UNA NOVELA INCOMPRENDIDA

"No me gusta esta novela" "no está a la altura del resto de su obra" "hay un excesivo amaneramiento", estos y otros comentarios del mismo tono simplista y esquemático escuché a propósito de la aparición del último libro de Carlos Fuentes ("Zona Sagrada" Ed. Siglo XXI, 191 Pp.). Aquellos que han visto en la obra de Fuentes una pluralidad de visiones que no lo muestran como escritor maduro, aquellos que señalan una gratuita frivolidad son los que seguirán equivocándose respecto de esta novela.

Fuentes, un creador de la decadencia, un maestro del lenguaje, haciendo en

esta aparente obra menor un mundo de desgaste, de destrucción, de ruptura que es también un testimonio significativo (por lo elusivo entre otras cosas) de una firme posición de vanguardia.

Sociedad decadente, lenguaje desgastado, significaciones múltiples, deterioro de un mito sabiamente escogido son las constantes de esta novela sin intriga, sin argumento, sin declaraciones fervorosas o disimuladas.

Múltiples telones transparentes y coloreados parecen presentarnos el con un deliberado gusto por lo barroco y por todas las características estilísticas que sustentan este arte.

La sublimación del lenguaje que aparenta hacer Fuentes no es más que un modo de su propia destrucción, de su propio rechazo, de un firme reproche al excesivo uso que ha hecho toda una literatura "anterior". La aparente frivolidad que ostenta (tanto en la mención de ciertos objetos como en el tratamiento de los mismos) no es más que la inautenticidad que señala de un mundo destruido. El particular tratamiento de un material mítico prestigioso no hace más que exhibir su desgaste o la inadecuación en un mundo que lo muestra desgastado.

Y allí también está el artista de cine y su grupo de niñas encorsetadas en un mundo de objetos codiciables (desgastados incluso en su valencia) y su conjunto de "fans" como nuevos espectadores de un circo romano que ahora está acabando de destruirse.

Y allí está la visión del útero sagrado, ordenándolo todo, procreándose y devorándose a sí mismo como una larga parábola de destrucción y creación.

Eso es lo que ha hecho Fuentes: destrucción-creación, vejez-novedad, grito-contención y sobre todo un gesto de anti-significaciones que parece fundarse o fundar una nueva creación.

Aventura una opinión: esta es la mejor novela de Carlos Fuentes. Tengo la obligación de argumentarlo: porque es la primera novela que nos habla de una posición tomada, donde las cartas en juego están inteligentemente echadas,

porque además es la novela de la novela.

Más allá de "Artemio Cruz" (una novela formidable) y de "Aura" (una anticipación efectivista y con peripetia) se encuentra la verdadera "Zona Sagrada" de Fuentes y de sus criaturas (más criaturas y menos personajes que nunca) allí donde empezará el cultivo de su propio terreno, allí donde demuele los objetos llamativos de un mundo caduco, allí donde desmitifica el mito prestigioso, allí donde las sirenas pierden sus escamas y comienzan a usar minifaldas, allí donde la mutación inevitable de la realidad nos habla de novedad, de transformación, de realidades complejas y futuras que son nacimiento, gestación, vanguardia, las primeras luces para una "Zona" narrativa todavía virgen e imprecisa (sagrada).

DEL PASO: TODOS LOS CAMINOS SON POSIBLES

Don Quijote, Ulises, Adán; Buenos Ayres, ahora José Trigo: historias, épocas, formas revolucionarias montadas sobre un nombre, novelas rechazadas, incomprendidas por una época y aplaudidas por otra lejana de su aparición.

Los tres primeros también fueron vanguardia y ahora también lo es este inmenso y demoleedor fresco de Fernando del Paso (dilecto hijo de Juan Rulfo-Pedro Paramo).

Toda la novela mexicana está en José Trigo ("José Trigo" Ed. Siglo XXI, 536 Pp.) así como también está el comienzo de una nueva novela, extensa, incontenible, agotada como la historia que le sirve de fondo y la tierra de la que se nutre.

El estilo que es una pluralidad de estilos daría lugar a un profundo y exhaustivo análisis y nos muestra la capacidad del autor por explorar e integrar en un mundo novelesco todas las posibilidades del idioma. Es una novela intraducible como lo son todas las grandes obras de carácter transformador de una realidad literaria. Traducirla sería

traducir poesía, traducir imágenes nuevas, estructuras de lenguaje nacidas de una permanente inventiva, sería traducir la resignación de un mundo extraño y sencillo que recorre las 536 páginas de la novela.

Aquí todos los caminos son posibles y por todos ellos el lector puede recorrer y participar en la creación del mismo lo que nos muestra ya en la obra de Del Paso el símbolo de la "obra abierta" dentro de la narrativa latinoamericana.

No sólo las posibilidades de nuestro idioma están profundamente exploradas sino también todas las posibilidades dialectales.

A partir de aquí se van a entretener las situaciones que alimentan esta novela y que nacen de un nombre, de un pequeño pueblo ferrocarrilero, de sus historias mínimas, de sus personajes simples (y riquísimos) de la potenciación del momento más gris y cotidiano.

Allí habrán nacimientos y muertes, fiestas y huelgas, felicidad y alegría, la excitación momentánea y total de la prostituta y el amor extenso y reposado de la época, pero allí también estará el mito, esa oscura y extraña religión que vivifica el pueblo y por cuyos canales entramos en una nueva dimensión de la historia narrativa.

Me atrevo a decir que esta novela es para el pueblo mexicano (con las obvias e inmenables diferencias) lo que la Biblia representó para el pueblo hebreo. Aquí tenemos perfectamente montados un género histórico y un género poético, tenemos un Génesis y enseñanzas mordales y tenemos también una significativa "Cronología" registrando caprichosamente las fechas de un mundo que tiene su orden, sus criterios, sus esquemas temporales.

"José Trigo" es un nombre, un pueblo, un país, una historia, una revolución que sirve de base a un mundo narrativo que es realidad y ficción, que es poesía y crónica, que es fantasía y verdad, que es una agotadora asociación de ideas, de épocas, de situaciones dialécticas que se convierten en una novela de vanguardia, profundamente admira-

da y entendida (si el lector deja de ser pasivo) dentro de muchos años.

DOS PALABRAS

Definir sería traicionar el sentido de aproximación que me anima al acercarme a este material vivo, polémico.

Vimos tres ejemplos que no son tres excepciones sino agentes reveladores de una nueva realidad literaria. Ejemplos de autores que están dando un precedente, un primer paso que ya es fundamental y que son auténticamente representativos de una realidad mexicana rica, compleja, hermosa que se manifiesta a través de una literatura viva, incesante, que nos aventuramos a llamar vanguardia.

E C O

REVISTA DE LA CULTURA DE OCCIDENTE

NOVIEMBRE DE 1967

ROBERT MUSIL, Sobre la Estupidez

JUAN GARCIA PONCE, El Lugar de Músil

MARTHE ROBERT, La Exégesis de Freud

JORGE ELIECER RUIZ, El Viaje

ALVARO MUTIS, Dos Poemas

PETER HACKS, Grizzly y Baribal

MARTIN HEIDEGGER, La Tesis de Kant sobre el Ser (II)

JULIO RAMON RIBEYRO, Notas sobre "Paradiso"

REDACCION: NICOLAS SUESCUN

EDITORES: LIBRERIA BUCHHOLZ, BOGOTA.

APORTES

Revista trimestral de Ciencias Sociales publicada por el ILARI

Director: Luis Mercier Vega

NUMERO 6

PAPEL SOCIAL DE LAS FUERZAS ARMADAS

Dos revoluciones en naciones nuevas: Argentina 1943 - Egipto 1952
Virgilio Ratael Beltrán

Cuatro ejemplos de relaciones entre Fuerzas armadas y poder político
Alberto Ciria

El entrenamiento de los militares latinoamericanos en los Estados Unidos
Robert P. Case

México: las causas de la limitación militar
Frederick C. Turner

La estructura cívico-militar del nuevo Estqdo argentino
Mariano C. Grondona

El militarismo: sucedáneo de la participación popular?
Victor Alba

Los modelos políticos y el desarrollo nacional
Helio Jaguaribe

Inventario de los estudios en ciencias sociales sobre América latina
7 — Sociología II

Redación y Administración:
Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales

23, rue de la Pépinière, Paris 8e

Suscripción anual: 4 dólares US

JULIO E. MIRANDA

MODOS, LENGUAJE Y SENTIDO EN GRAN SERTON VEREDAS

Trabajar con una novela como *Gran Sertón Veredas* (1) es siempre difícil, pues más nos sentimos tentados a dejarlos llevar por ella, a ahogarnos en su mundo. Pero también es verdad que una obra tal nos obliga a situarnos, nos mueve y nos lleva a cuestionar, en este caso, los modos y el lenguaje con que ha sido montada artísticamente dentro de la realidad, y el sentido que se desprende inmediatamente de ellos. Eso, mediante una serie de incursiones en el texto de la novela, y las constantes que de ellas se patentizan, nos da por resultado este como reportaje crítico sobre algunos aspectos de la obra.

EL USO DE LO COLOQUIAL

El lenguaje de la novela es completamente coloquial, siendo toda ella un larguísimo monólogo de Riobaldo, el protagonista, frente a un mudo interlocutor. Novela, como dice Crespo en la nota que precede al texto, "más para oída que para leída, si se quiere, para leída en voz alta". Y las posibilidades del colo-

quialismo están aprovechadas al máximo. Lo popular, hecho materia, está aquí asimilado y sintetizado, reformado desde dentro por la mano hábil del autor, que ha creado, como todo verdadero artista, una lengua nueva, con la peculiar flexibilidad que da el ser usada precisamente como lengua, en el omnícuo que se extiende a lo largo del relato. En un interesante artículo, Vilém Flusser ha escrito: "En el sertón brasileño (el portugués) convive con lenguas indígenas y, un poco más tarde, africanas. Quedó dividido en dos niveles. Uno de los niveles se refugiaba en las bibliotecas y academias y de él resultó una lengua alienada de la conversación de la sociedad. El otro nivel se empobrecía, perdía su rigor estructural y de él resultó una lengua inapropiada para un pensamiento disciplinado" (2). Guimaraes Rosa no está dispuesto a perder ninguno de los dos elementos, y, si bien priva el popular, lo culto está presente, ya en determinados términos, ya en el dominio que a través de Riobaldo sistematiza lo popular, lo ordena-en-el-desorden, domina el caos para que no se desintegre por completo y va como ayudando a que las posibilidades que la lengua cotidiana tiene, de fuerza, matices, humor, poesía y expresividad en suma, se articulen fructíferamente. De todo esto brota el lenguaje dialéctico, riquísimo en tensiones, que atraviesa de parte a parte la obra como nervio vital.

LAS PALABRAS COMO DINAMISMOS

Las palabras son el primer elemento de Guimaraes Rosa en la puesta en marcha de este mosaico móvil que es "Gran Sertón", novela en movimiento fundamentalmente, casi estructurándose ante nuestros ojos —u oídos— a medida que se lee. Para él, las palabras no son cosas, realidades cerradas con un contenido estático, sino *dinamismos*, posibilidades dinámicas. Se retorna a la primariedad maleable; de ahí las infinitas posibilidades. Las palabras serán sugerencias, perfiles, indicaciones, pistas de algo que se nos va dando poco a

poco, casi por sedimentación de frases, algo así como una llovizna. No hay palabras hechas, se las inventa en el acto —precisamente en el acto!—, se las adapta como piezas preparadas especialmente para cada fragmento del gigantesco mural. Así, habrá pájaros volando *ciernecieme*, arenas *granocayendo*, arbolitos *ruincitos*, cosas *voltisaltando*, una rana *feosa*. Las deformaciones son frecuentes: perturbados, grandiosado; las combinaciones: *nosbtante*, *másmente*, *málpresagio*; los nuevos verbos: *desquerer*, *desatravesar*, *desconversar*; las repeticiones: un min minuto, horca de ahorcar, el formato de la forma, supe sabiendo, recordé recuerdo; las faltas gramaticales: *meletriz*, *sargente*.

A veces descompondrá una palabra sobre la marcha, como explicándola: "Todo era alarma dada, a-las-armas" (188).

El valor de sonidos es hábilmente utilizado: "el refinín del orvallo", "el gimegime de las angarillas", "ay-ando gritos"; una cosa será *difficil-ah*. Y describe: "El rocío piri-pingando, bacinadas. Y los grillos con el chirilín" (93).

Así incorpora al lenguaje, o le hace más bien recuperar, toda su potencialidad "musical", al servicio de la expresividad. El ¿qué-qué-qué? de un pájaro, el *xa-xa-xa* de unas alpargatas, el *hüim* de una mula; y las interjecciones, esa función aproximativa, será combinada con palabras, a veces representará ella sola todo un discurso, complementará siempre lo dicho.

De lo que resultan versos como estos: "Y unos saltamontes saltan, tienen un estalladito, tlic, me figuraba que era de las estrellas removidas, tiquetique suyo cayendo en mis espaldas" (158).

Los verbos, que ya se ha visto cómo son inventados, son muy pocas veces usados en infinitivo aunque para ello deba forzar la conjugación.

LA ESTRUCTURACION DE LAS FRASES

Las frases recibirán también una nueva estructuración. Sirven, como las pa-

labras, a un uso inmediato, son retorcidas, hechas, deshechas, en esta proteica tarea de narrar inventando, creando, logrando una expresividad siempre mayor y más fresca: "fuimos yendo, deshechos a pares, a tres, a solos" (156). "Solo soy, siendo solo necesito siempre en las estrechas horas; eso procuro" (119).

La adición de palabras sin más distinciones es usada frecuentemente por Guimarães Rosa: "aquellos esmerados esmaltes ojos" (83). En otros momentos tendremos un hablar cantinflesco, hecho de puros contradecires: "Ah, eh y no, alto ahí conmigo, que así falseo, lo mismo da" (59).

No podemos dejar de mencionar el uso de los dos puntos como ilación, que es al mismo tiempo un corte, sacando frases de frases, enriqueciendo el discurso, su significado, gracias a esta matización. Así, por ejemplo: "Surja usted: es de repente, aquella terrible agua de anchura: inmensidad" (84).

A veces el relato se hace telegráfico: "ella era estranja, turca, todos los turcos, almacén grande, casa grande, el señor Asís Webaba de todo comercia-ba" (91). Y aunque no sea siempre así, los párrafos estarán, las más de las veces, compuestos de frases fragmentarias, una junto a la otra como pinceladas rápidas, cruzándose.

LA POESIA DE "GRAN SERTON"

Guimarães Rosa está continuamente inventando imágenes, metáforas. Pocas cosas dirá al modo corriente. ¿No es poeta? ¿No es creador? Entonces, ¿por qué no crear? En literatura, no es la recta la distancia más corta para alcanzar la realidad, al menos la realidad significativa, y esa es la que precisamente busca Guimarães Rosa ("No cuento nada al azar", en frase del narrador-protagonista). Para expresar que dispara y mata, Riobaldo dirá: "Mi revólver habló, bala justa, el Rasga-por-Bajo se hartó de suelo, sembrado, ya sin acción y sin alma ninguna dentro" (327). Y seguida-

mente, otra muerte será relatada utilizando todo un rosario de nuevos modos. Es como si el autor se hubiera impuesto la obligación de no descansar nunca en algo ya hecho, manido y por lo tanto gastado, sin filo, ineficaz. Es eso lo que queremos expresar destacando lo desusado de las frases, no que Guimarães Rosa vaya en busca de lo "raro", lo abstruso; precisamente lo popular, dichos, giros, observaciones elementales, serán la materia que el escritor formalizará en poesía, en literatura.

Porque esta poesía brotará de las cosas mismas, será como el fruto cumplido del mundo del sertón, de sus hombres, sus paisajes, sus hechos. Unas veces sacando destellos del rudo choque de los términos; otras, haciendo puro verso, belleza, capaz de satisfacer al más exigente; en ambos casos, rústica o sublime, poesía siempre, inédita, sorpresiva: "¿El amor? Pájaro que pone huevos de hierro" (52); "Despedirse da fiebre" (55); "¿la noche es de la muerte?" (156); un viento fuerte será "un viento con todas las almas" (219); su madre habrá muerto "en un diciembre llovedor"; hablará de una idea "traicionería como un rabo de gota de rocío" (138), de hierbas *lagrimeando*, de sentirse "como si de lo íntimo mío me hubiesen sacado la columna mayor, el pie de la casa" (176); el momento antes de comenzar la tempestad será descrito así: "El viento es verde. Entonces, en el intervalo, usted coge el silencio y se lo pone en el regazo" (219); "¡Ve entonces y en el camino no mueras!" (54) le ordenarán a Riobaldo, y él dirá de un hombre "¡que honra el rayo de la palabra que da!" (207). El murciélago es "bicho que guarda muchos fríos en el cuerpo" (79) y de noche "el pasar del agua cantaba frío" (214). "El pasado son huesos alrededor de un nido de corneja" (390); "De la tristeza, tristes aguas, corazón puesto a la orilla" (140); "Dormí con la cara en la luna" (325); "La muerte es rayo que siempre ya vino"; "El pobre tiene que tener un triste amor a la honestidad. Son árboles que cogen pol-

vo" (60); "Mi río de amor es el Uruçuia" (61); "Incluso, el espacio es tan callado que allí pasa el susurro de medianoche a las nueve" (79); "El aguaza lenta, traicionera; el río está lleno de palpitaciones, de modos blandos, de escalofríos, y unos susurros de desamparo" (84).

Y párrafos enteros, breves poemas en los que la narración se trasciende a sí misma desde dentro; gracias a la adjetivación y la sintaxis:

"La gente se apoyaba en el frío, escuchaba el orvallo, el bosque lleno de oloroso, estallido de estrellas, el deducir de los grillos y la caballada en peso. Empezaba a rayar, entreluz de la aurora, cuando el cielo blanquea. En el aire yendo quedando ceniciento, la formación de aquellos caballeros, escurrida, se divisaba" (94).

Esta poesía, hecha con los elementos que tiene a mano, con los materiales propios del sertón, es concretísima. Alude a lo que está ahí, lo combina desusadamente, pero con un leve toque, sin estridencias, sin malas retóricas. Y todo al hilo de la narración, haciendo a menudo como pequeños oasis de reflexión, puliendo los detalles, pero no en una búsqueda vana de rutilancia, sino precisamente en nombre de un realismo más profundo, intentado —y logrando— penetrar más allá, porque lo real no se nos da como cosa aislada, sino en la captación intuitiva, raciosentimental, en la mostración develadora que hay que forzar, en una dialéctica instrumentocosa. Y la herramienta del escritor serán las palabras, dispuestas como trampa para que caiga en ellas lo real en toda su múltiple riqueza.

CREACION DE ATMOSFERAS

Guimarães Rosa tiene una peculiar maestría en la creación de atmósferas. Es en ellas, más que nada, en las que se nos va dando la novela. Entiendo que las palabras, en *Gran Sertón*, están fundamentalmente al servicio de la atmósfera. Y, desde luego, los nombres, tanto

de lugares (el Arroyo-del-Gallo-de-la-Vida, la Llanada-de-la-Seriema-Corriendo, la Sierra del Dios-Me-Libre), de personas (el Rasga-por-Bajo, el Mano-de-Lija, Dimas Loco, Marimbondo), de animales (el mamolito-del-banco, la madre-de-la-luna), plantas, etc., y principalmente los múltiples que se aplican al demonio ("el Otro, el figura, el murcielagón, el túnex, el zarrambombón, el debo, el brujo, el pie-de-pato, el malencarado, aquél, ¡el-que-no-existe!" (227), el Sucio, el Severo-Mayor, el Siempre-Serio).

Pensemos, por ejemplo, en la narración de cuando Riobaldo está bebiendo desesperadamente agua del río, esperando verla teñirse con la sangre de un chico que van a matar corriente arriba; en el encuentro con los hombres atávicos, el cruce por el poblado enfermo, la matanza de caballos, etc. En realidad, ésta es una novela de atmósferas, se va de una a otra con leves transiciones.

Y ya en ello, la capacidad del autor de fijar una atmósfera por un solo detalle, es también destacable. Así, en el asedio de la hacienda por los yagunzos enemigos, el detalle de las balas golpeando y moviendo el cuero que tapa la ventana, será sintoma eficaz del resto. Hay en esto algo cinematográfico, de detener la cámara sobre un objeto después de la vista más general: "Quiso levantar la mano para apuntarme. Las venas de la mano..." (65), o "Aquel lugar, el aire" (218). Un determinado elemento pasa de pronto a ser el significativo. Hablando de paralelismos cinematográficos, mencionemos el dar apretadamente en imágenes el paso del tiempo, como lo hace con frecuencia el cine: "El maíz crecía en los sembrados, el sabidá dio crías, la gamelera goteó frutillas, el pequí maduraba en el pequí-cero y cayendo en el suelo, vino el veránico" (229). Otras veces será una brevísima reflexión la que fija la atmósfera, como cuando, en medio de un tiro-teo, entra una mariposa por la ventana y Riobaldo da cuenta del nuevo ambiente momentáneo con una frase: "Ella era casi la paz" (253).

TRES CONSTANTES

Destacaremos tres constantes formafondo de la narración. No es ya lo que cuenta Riobaldo solamente, sino el cómo lo cuenta, aunadas en tres líneas que se mantienen a todo lo largo de la obra.

El humor es una de ellas. Sea ya en lo grotesco de las metáforas: "me sentí peor de suerte que una pulga entre dos dedos" (56); "de un pedo de jumento forman tifón de vendaval" (61); en el uso de diminutivos y deformaciones; en ciertos diálogos, a veces incluso con su modo interlocutor —valga la paradoja—: "¿Y cómo le dice usted? ¡Wusp? Sí. Señor Emilio Wuspes... Wupsis... Vupes. Pues ese Vupes..." (59). O: "sólo me encapriché de una mujer, casada aquella, que, con temblor enorme, me disgustó con esta respuesta: "Ay, queriendo Dios que mi marido quiera..." A lo que atajé: "Ah, pues ni yo no quiero ya, señora doña. No estoy en forma". Y, sin ser de propósito, hasta le eché mal de ojo a un niño pequeño, que estaba cerca" (398).

La nostalgia sería otra constante. Nostalgia de un tiempo auténticamente perdido y el cual se recupera con el relato. Porque ésta es novela de la memoria y todo se cubre de una pátina suave: "cuanto más remoto reside aquello, el recuerdo demuda de valor: se transforma, se compone, en una especie de transcurso hermoso" (259). Y a esta calidad de tiempo evocado se hace referencia constante, aunque el peso de los hechos se imponga en el presente del lector.

Lo ético es, posiblemente, la constante principal, acaso el meollo verdadero de la novela. Apuntado sin pedanterías ni interpolaciones, sino mayormente dado en la adjetivación mínima del detalle. Así, por ejemplo, Riobaldo dirá del momento en que comienza un combate entre yagunzos: "y el aire se volvió, trezado de silbidos de hierro metal" (161); el primer muerto "rodó en el mal polvo"; y los otros "No querían morir a nuestras

manos, no querían" (162). Y con esto sólo, ¡cuánto se expresa! Otras veces lo ético será dado en las reflexiones de Riobaldo, en sus breves meditaciones, pero nunca, pienso yo, como un vestir de rudeza enunciados filosóficos previos que Guimaraes Rosa vaya intercalando, sino siendo estas consideraciones del protagonista —valga la palabra: el verdadero protagonista sería el sertón— auténticas condensaciones intelectuales de la atmósfera concreta, ya a modo de preguntas o de afirmaciones. En medio de un combate, Riobaldo se hace oscuramente consciente del automatismo que llega a tener toda guerra, de la invisibilización de las responsabilidades: "Ah, aquello era la desgracia sin mano mandante, ofensa sin ningún hacedor: casi igual que una lluvia de piedra, sucederse de truenos y rayos, tempestad: parecía" (260). Y él "No sabía pensar con poder: por eso mataba". Su pregunta frecuente: "¿Están todos locos, en este mundo?" (234), a la que da respuesta: "Cualquier amor es ya un poquito de salud, un descanso en la locura" (235), ¡no se desprenden ambas de los hechos? Y la preocupación por Dios y el demonio creo que podrían también resolverse en un problema ético —aunque pueda decirse que con base metafísica—: el del bien y el mal.

RIOBALDO O LA NARRACION AUTOCONSCIENTE

Riobaldo está continuamente reflexionando sobre su propia narración; sus límites, su intención: tiene conciencia de que cuenta y de cómo lo hace, pide excusas, declara que aquí corta, allá mezcla, suprime lo otro, resume. Esto, que serviría como mecanismo distanciator, es aquí otro sabroso elemento del monólogo, oportunidad para desdecirse, y hasta contradecirse. (También, desde luego, para hacer en cierto modo novela-de-la-novela). Para superar, profundizando, un realismo simplón. Y no es que falle la función distanciatora —si la hay—, sino que tal es la fuerza de la trama —no

sólo de los hechos, sino del modo en que están precisamente "entramados"—, aun contada a pedazos, con alteraciones en la sucesión de episodios, con nudos resueltos antes de complicarse. Y nos apasionamos con la historia —con las muchas historias—, dada como está, seguida a caballo del modo del relator. El autor será tan sabio como para sorprendernos incluso al final, cuando los tiempos ya se ordenaban y no esperábamos más.

"Y lo que estoy contando no es una vida de sertanero, sea que fuese yagunzo, sino la materia vertiente" (81). La materia vertiente, los datos, en cierto modo dispersos, que habremos nosotros de ordenar mientras leemos-pensamos. Pero no sólo porque "Contar es muy, muy dificultoso" (142): "Son tantas horas de personas, tantas cosas en tantos tiempos, todo menudo cruzado", sino porque "La vida, y la guerra, es lo que es: aquellos tantos movimientos... Pero, para mí, lo que vale es lo que está por debajo o por encima" (175). Y eso nos dará: el hueso de las cosas, puro concreto-universal, realidad humana que destila de la anécdota, de tanto hecho relatado —ocurrido— en el *Gran Sertón*.

Y más. Porque "Lo que le cuento a usted es lo que sé y usted no sabe; pero lo que principalmente quiero contar es lo que no sé si sé, y que puede ser que usted sepa" (175). Y lo logra. Riobaldo nos lleva, en su relato, más allá de lo que él mismo sabe, un poco como en el magistral cuento de Cortázar *El perseguidor*, nosotros llegamos a saber más del jazzman que el mismo crítico que narra. Porque Riobaldo está preso de supersticiones, dudas, de su inacabado combate sobre la existencia o no del demonio. Alienado, en suma, víctima de su modo de vida en el sertón. (Aunque a veces el mismo Riobaldo desmonte ante nuestros ojos algunas alienaciones, pero sin llegar a sacar las conclusiones). Sin embargo, este hombre es lo suficientemente sabio como para coincidir, al final de su narración, con la única sabiduría —que se compagina, o mejor, se basa para él en la afirmación de la existencia de Dios, aunque un Dios ciertamente

escondido, silencioso—: "Lo que existe es el hombre humano. Travesía" (453). Travesía de la vida, en el sertón, en el mundo.

AMÉRICA O EL BARROQUISMO NECESARIO

Si hubiera que dar un solo calificativo a esta novela —o poema—, aparte del de genial, yo diría: barroca. Barroca. Necesariamente, por propia exigencia del intento, que apunta a lo total, y por propia situación en el mundo americano, además de la voluntad, de ser —como lo pide el género— no elaboración de lo fragmentario, sino síntesis, composición abierta al todo— aunque parta, claro, de lo limitado, pero para trascenderlo significativamente—, literatura de atisbos metafísicos, lleva al barroquismo. Porque hoy estamos conscientes de que ningún sistema, ninguna simplificación esquemática nos sirve para orientarnos en el caos de la realidad. Caos que hay que ordenar, sí, pero siempre a partir de la conciencia de todos los datos. Y cuando esa dilucidación de lo total se hace desde una situación americana, más aún nos encontraremos obligados al barroquismo. ¿No es barroca la mejor literatura americana? ¿No lo es

Carpentier, no lo es Cortázar, Vargas Llosa, no lo fue Vallejo? Y Guimarães Rosa se inmerge en lo americano con plena conciencia de lo que hace, sabiendo, como Riobaldo, que si vende sus recuerdos "estoy vendiendo también a los otros" (234). Guimarães Rosa, que recorrió a caballo las tierras del interior del Brasil, como médico. ¡Cómo médico precisamente! Y no venderá a América, no. El *Gran Sertón* es un pulso sostenido a lo largo de 440 páginas porque nada escapa, por poseer literariamente esa América que necesita encontrarse a sí misma. Novela del sertón, novela de todo el Brasil, novela de toda América. Novela del hombre humano. Regionalismo y universalidad en contrapunto riquísimo. Incluso yo diría que Riobaldo está muchas veces a punto de ser existencialista, de desfallecer, de optar por la nada, y si no lo hace es por su raíz americana, por la presencia desbordante de América en el escenario del sertón, en sus hombres. El existencialismo es filosofía urbana, parisina, de ciudad decadente. En América, esa América vegetal y pobre, convulsa y plena de fuerzas encadenadas, no hay tiempo para el existencialismo desesperante, sino para la dialéctica creadora. Y nos resulta de pronto que *Gran Sertón*, entre sus muchos aspectos, como obra grande que es, tiene su faceta de testimonio social inmediato.

JOAO GUIMARAES ROSA

TRES RELATOS

Un gran escritor de América

JOAO GUIMARAES ROSA

En el mes de noviembre falleció súbitamente, en Brasil, Joao Guimarães Rosa, una de las figuras señeras de las letras de esta América. Desaparece en plena madurez y cuando su carrera literaria alcanzaba dimensión universal. Sus obras estaban apareciendo traducidas a los principales idiomas del mundo. Su obra cumbre, *Gran Sertón: Veredas*, acababa de ser editada en español y obtenía un resonante eco en todo el continente.

Esta revista fue una de las primeras en señalar en el ámbito de nuestro idioma la importancia de Guimarães Rosa en el panorama de la narrativa continental. Nuestro primer número se abrió, en efecto, con un importante trabajo de Emir Rodríguez Monegal titulado *Guimarães Rosa en su frontera*, seguido de un cuento de este autor traducido de uno de sus libros aún inédito en español.

Hoy, como homenaje al escritor y al amigo, TEMAS reúne en este número el excelente trabajo crítico de Julio E. Miranda sobre *Gran Sertón* y tres cuentos de Guimarães Rosa presentados por el poeta español Angel Crespo publicados previamente en la Revista de Cultura Brasileña de Madrid.

JUSTIFICACION DE ESTA BREVE ANTOLOGÍA

Si la palabra poética es la palabra creadora, esta es una antología poética. Pero es, también, una reducidísima antología que, en cierto sentido, se niega su nombre. No se han buscado afanosamente los «mejores» trozos de la obra de Guimarães Rosa y la talibidad del conjunto se justifica por la falta de búsqueda de infalibilidades. Ofrecer una mediana antología de Guimarães Rosa excedería de los límites de esta publicación —precisaría de muchas páginas— y en último término, habría que hacer, para ser exactos, una antología al revés, es decir, recortar, acá y allá las escasas páginas menos perfectas.

Por otra parte, es de señalar que, en el muy frecuente caso de relatos extensos o relativamente largos, no ofrecen dificultades —ni para el seleccionador ni para la satisfacción del lector— los lugares donde han de practicarse los cortes: lo que ya se ha dicho de *Grande Sertão: Veredas* —que puede empezar a leerse por cualquier página— es aplicable a muchos relatos de este escritor. Si prescindimos del argumento, a todos, pues nos quedará el sabor inigualable de su prosa, su originalidad poética, la frase inviolable. Sin prescindir del hilo argumental, a muchos, como digo, pues el relato no es rectilíneo, el autor relata en realidad «la materia vertiente» y ésta corre por todas y cada una de las páginas. No hay dificultad en saber antes lo que pasó después, puesto que lo importante es adueñarnos, en lo posible, de esa «materia».

Ha sido propósito del traductor que todos los libros publicados de Guimarães Rosa estén representados en estas páginas. Sin embargo, al terminar mi trabajo, veo que no están perfectamente representados, a pesar de la variedad de carácter de los cuentos o fragmentos de cuentos o novelas traducidos. La riqueza temática de Guimarães Rosa es cada vez mayor —de libro en libro— y esta circunstancia me ha obligado a omitir algunos de los temas. Por ejemplo, el de la infancia a secas, tan bien representado en *Corpo de Baile* y en *Primeiras Estórias*; o el de la locura, excepcionalmente figurado —incluso con ecos de *El Licenciado Vidriera*— en este último libro. No obstante, la próxima traducción al castellano de toda la obra del genial escritor vendrá a suplir estas obligadas lagunas.

Advertiré, por último, a quienes no conozcan la obra de Guimarães Rosa, a quienes por primera vez tomen conocimiento de su extraordinario mundo literario, que las singularidades del castellano de mi traducción tratan de ser reflejo de las del brasileño del original. Nadie piense, si quiere ser lector veraz y no falaz, en ortodoxias ni academicismos. Prosa barroca y expresionista —impresionista también— en la de Guimarães Rosa—como en la de Joyce, pero en otra vertiente— se dan cita muy diferentes modos y maneras, tendencias muchas— como las aguas de un gran río son únicas y personales y convierten a sus orígenes en afluentes.

ANGEL CRESPO.

LA CEGUERA

Paz.

Y, pues, fue entonces cuando la cosa sucedió, y fue de repente: como un choque negro, vertiginoso, pero golpeando grado a grado: un punto, un grano, un obejorro, un anó, un urubú, un golpe de noche... y oscureció todo.

No hubo la cualquier cosa que regularmente se conserva bajo los párpados cuando una persona cierra los ojos; polvoriento anublamiento rosáceo, de día; tenue tejido amaranjado, pasando por un fondo negro, de noche, a la luz. Incluso en lo oscuro de un foco que se apaga remanece sus vestigios, una vaga vía láctea escurriendo; pero, en mi caso, nada había. Era la tiniebla, pesando y comprimiendo, absoluta. Como si yo estuviese apresado en lo compacto de una montaña, o si una muralla de hollín prolongase mi cuerpo. Peor que una cámara oscura. Todavía peor que el último salón de una gruta, con las antorchas muertas.

Debo de haber perdido más de un minuto, lleno de estupor. Me soalcé. Me atolondré. Palpé el suelo. Me pasé los dedos por los ojos; estiré la piel —para arriba, para abajo, en las comisuras— ¡y nada! Entonces, pensé en un eclipse totalitario, en cataclismos, en el fin del mundo.

Continuaba, sin embargo, el desgranamiento de trinos de pájaros: el patativo, cantando clásico en la orilla del bosque; más lejos, las palomas

cenicientas, lamentando sollozos; y, aquí al lado, un arazará, que no musica; ensaya y reensaya discursos irónicos, que va taquigrافيando con esmero, con la punta del pico, en la corteza del árbol, el picamaderos chanchán. Ya éste lo estaba yo adivinando: rubrerverde, vertical, copetudo, trepando por el tronco de la imbaúba, apuntalándose en la punta de la cola también. Taquigrafía, sí, para no perder tiempo, va comiendo otrosí las hormiguitas tarú, que salen de los entrenudos de la imbaúba, aturdidas por el rataplán.

Y, pues, si todos continuaban trabajando, bichito ninguno se llevó su susto. Por lo tanto... Estaría yo... ¡¿Ciego?!... ¡¿Así de súbito, sin dolor, sin causa, sin previas señales...?!

Bien, hasta hace poco, había una piedra suelta allí. Palpo. Hela ahí. Golpeo con la mano, en busca del tronco de mi corallera. Sí: el extremo de la laguna queda exactamente frente a mí.

Tiré la piedra y luego sentí que había puesto en el acto notable exceso de fuerza muscular. El proyectil golpeó musical en el agua, y debe de haber caído bien en medio de la flotilla de marrecos, que graznaron: —¡Cuaracuaracua! La pareja de patos nada dijo, pues la voz de las ipecas es sólo un soplo. Pero saltaron, aletearon y volaron.

Entonces, comprendí que la tragedia era asunto mío particular y que, en medio de tantos ojos, sólo los míos se habían cegado; y, pues, sólo para mí estaban negras las cosas. ¡Horror!...

No es sueño, no lo es; pesadilla no puede ser. Pero, ¿quién dice que no sea cosa pasajera, y que de aquí a un instante no iré a volver a divisar? ¡Alabado sea Dios, y mi buena Santa Lucía que cuida mis ojos!... «Santa Lucía por aquí pasaba, con su caballito comiendo la grama...» Santa Lucía por aquí... No, no pasa cosa ninguna. Lo que estoy es envuelto y acorralado por la mala tiniebla, por un oscurón de trasmundo, y sin atinar con lo que he de hacer. ¡Maldita hora! Un momento más y voy a llorar, me-sándome, gritando y rodando por el suelo.

Pero calma... calma... Un minuto sólo, un esfuerzo. Esperar un poco, sin nervioso, que para todo hay solución. Y, con dos gateos, busco el modo de recostarme en el árbol: cubrir bien la retaguardia, primera cosa a organizar.

Saco el reloj. Sólo el tic-tac, claro. Pruebo un cigarro: no me aprovecha, no tiene gusto, porque no puedo ver el humo. Espera, hay algo... ¿Pasos? No. ¿Voces? No. Algo es; lo siento. Pero lejos, lejos... El corazón me palpita con fuerza. Llamado de amenaza, vaga en la forma, pero sería: peligro apremiante. Lo capto. Lo siento directo, personal. ¿Viene del bosque? Viene del sur. Todo el sur es el peligro. Me abrazo al suínán. El corazón rimbomba. Quiero correr.

No sirve de nada. Lejos, en el sur. ¿Qué será? «¿Quién será?»... Es mi amigo, el poeta. Los bambúes. ¿Los reyes, los viejos reyes asirio-caldeos, bellos barbazas como reyes de baraja, a quienes gustaba vaciar los ojos de millares de vencidos cautivos? Son meros mansos fantasmas, ahora; son míos. Pero, entonces, ¿cuál será la realidad, peligrosa, en el sur? No, no es peligrosa. Es amiga. Otro llamado. Una orden. Enérgica y aliada, profunda aconsejando resistencia:

—¡Aguanta el lance, Izé!

Respiro. Me dilato. Y grito:

¡Y aguanto nomás!...

Eco no hubo, porque mi claro tiene buena acústica. Pero el tono combativo de mi voz derramó en mí nuevo valor. E, inmediatamente, comencé

a tomar aire hondo, moviendo todas las costillas, sin pedir permiso a nadie. ¡Vamos a ver!

Vamos a ver el qué-es-lo-que-hago. Estoy aquí en un lugar al que nadie más suele venir. Si trato de regresar palpando y tropezando, puedo caer fácilmente en el pantano y atollarme hasta dos o cinco palmos por cima del cuero cabelludo; puedo pisar cerca de una yararacusú matadora; puedo entrañarme demás por lo escondido, y quedar perdido del todo. Onzas de verdad no hay por aquí; pero un maracayá hambriento, o una maracayá madre, notándose así inseguro, no concederán dos plazos para extinguirme. ¡Malo! Sólo ahora es cuando veo lo malo que es estar en el bosque sin perro.

De avisados es traer la espingarda más cerca de mí. Bien. ¿Y si pegase unos tiros? Inútil. Quien los oiga pensará que estoy tirando a los inambúes, claro. ¿Pues no he venido a cazar? . . . Ahora, si no vuelvo a casa a la hora normal, habrá alarma, vendrá gente en busca mía, acabarán por encontrarme. Esto es. Debo esperar, quieto.

Un tiempo estuve así, que debe de haber sido largo. Oyendo. Toda mi atención se pasó a mis oídos. Y entonces descubrí que me resultaba posible distinguir el chirrido del paturí del chirrido del arirí, y hasta dissociar las carreras de las preás de los saltos de las cotías, todas jugando en las hojas secas.

Escucho, tan lejos, tan bien, que consigo percibir el pío labial del juan-pinto que se encarama siempre en la sucupira grande. Ahora, una gallineja ha cloqueado, más cerca de mí, como una polla por primera vez cluëca. Debe de haber asestado el rostro por entre los juncos. Pero el juan-pinto, en el puesto, continúa ofreciendo su silbido de azúcar.

Tan claro y entero que hablaba el mundo que, durante un momento, pensé en poder salir de allí orientándome mediante la escucha. Pero, sólo que no siendo fijos los pajarillos, como puntos de referencia prestaban poco apoyo. Y, además de esto, los sonidos aumentaban, se multiplicaban, llegando a asustar. Jamás había tenido yo noticia de tanto silbido y trino, y el bosque cuchicheaba, lleno de palabras polacas y de mil bichitos tocando la viola en el hueco del árbol.

Y —en esto, en esto— se movió, sin querer, alguna ruedecilla, algún botón en mi cabeza, y volví a coger la emisora de la amenaza. ¡Peligro! ¡Gran peligro! No debo, no puedo quedarme parado aquí. Tengo, ya, ya, que correr, que echarme por el bosque, ¡sea como sea!

¡Vamos! ¿Y por qué no? Conozco mi bosque, ¿no lo conozco? Sus puntos, sus troncos, esquinas y rincones, y sus benditos árboles todos, como las palmas de mis manos. A él viene por querer, es cierto, pero ahora voy a necesitar mis derechos para defender lo barato, y puedo hablar palabras mayores, fuera de devaneos, evasiones, recuerdos. Incluso sin los ojos. ¡Vamos!

Ando. Ando. ¿Habré andado? Una cigarra sisi silba, para decir que estoy cómico. Me hace un bien. Pero, ¿dónde estaré yo, adónde es donde he venido a parar? Peor, peor. He perdido el amparo del gran suindán. He perdido los cloqueos de las criaturas de pluma de la laguna. ¿Y aquí? Este lugar es camino de viento y de los rumores que el viento trae: el sabrasil, a la brisa, restrega las puntillas de lo alto; las frondas del angarillero farfullan; las palmas de la palmera abanico jadean en papelada; y—pa-pa-pa-pa— el picamaderos-caja, golpeando en las hojas elásticas funciona elocuente.

Tomo nota: está soplando del sudoeste; pero de poco sirve: de aquí a una nadita, cambiará sin explicar la razón.

¿Y ahora? ¿Cómo llegar hasta el camino? Quién sabe: si gritase, tal vez alguien me escuche, aunque sea por milagro. Grito. Grito. Grito. Nada. ¿Qué puedo hacer? Nada. ¿Y entonces? Con mis propias fuerzas, no soy hombre para acertar el rumbo. Tomo aliento. Rezo. Me irrito. Me acuerdo de «Quién-Será». ¿Y entonces?:

«a la izquierda fui, contigo.
Corazón supe escoger.»

Sí. Pero, ¿y las aves, y los grillos? Los palomos de arribada, transponiendo regiones extrañas, y los patos del bosque, de laguna en laguna, y los machos y hembras de una porción de amorosos, solitarios bichitos, todos orientándose tan bien, sin mapas, cuando están en tierra seca y tienen que ir a la meca. . . . El instinto. Puedo probar. Puedo. Voy a probar. A ir. Sin tomar dirección, sin saber el camino. Pie a pie, pie de por sí. Dejaré que el camino me escoja. ¡Vamos!

Vamos. Los primeros pasos son los peores. Las manos estiradas por delante, de escudo y reconocimiento. No. Pie a pie, pie de por sí. Una liana me da en la cara, con mano de hombre. Salto para atrás, doy un puñetazo en el vacío. Caigo de bruces en la arpillera. Algún trasto se me ha caído de la mochila. Los anteojos. Me limpio las hojitas secas. ¿Para qué? Me río de mí. Sigo: Pie a pie, de pie por sí. El follaje se va espesando. Hay, de repente, el gorjeo de un picudo. Mis ojos lo oyen, también, cordel suspenso en el que van haciéndose lazos. Una cosa me aparta, de un empujón en el hombro. Una liana-ven-acá o una tripa-de-puerco. ¡Al camino! pie a pie, pie de por sí. Una cigarra se restrega y perfora. Cecea dos espirales doradas. ¡Ay! Un testarazo en un tronco. El choque ha sido fuerte. Pero, ¿y el árbol? Corteza arrugada, escamosa. . . ¿Un árbol-de-murciélago? ¿Un angico? Pie a pie. . . ¿Viene alguien detrás de mí, otra persona agitando las hojas? Me paro. No es nadie. Vamos. Otro encontronazo, ahora contra un tamboril, lo aseguro. Lianas espinosas, lianas cortinas, lianas serpientes, lianas látigos, lianas brazos humanos, lianas serpentinatas, una cordelería que nunca se acaba. Pie a p. . . ¡Otro árbol que no me ve, ay! Es el cuchara-de-vaquero: este aroma, estas ramas densas, esta corteza averrugada de resinas: lo sé como si estuviese viendo vista su profusión de flores rosadas. Vamos. Olor de musgo. Olor de humus. Olor de agua podrida. Un claro, sin obstáculos. Barro en el suelo. Pies en lo blando. De nuevo, los árboles. El ris-rás de un roedor cualquiera. Estoy yendo muy ligero. Un canto arapongado, desconocido: cae de muy alto, pesado, a plomo. De metal. Me canso. Voy. Pie a pie, pie por sí. . . pieapié, pieporsí. Pepp a pepp, epp a sii. . . piepié apiepié, hepp Orcy. . .

Pero me estremezo, maldigo, me horrorizo. ¡El ajuno! ¡El olor macizo, dulcardido, del árbol del ajo! Reconozco el tronco. Debe haber un lentisco nuevo, aquí al lado. Está. Acierto con las hojas: aplastadas entre los dedos, huelen a manga. Es él, el lentisco. Conozco esta escampada fría: ha sido el punto extremo de mis tentativas de penetración; más allá de aquí, nunca me he aventurado en los paseos bosque adentro.

¿Entonces, y por caminos tantas veces recorridos, el instinto ha sabido guiarme sólo en la peor dirección: hacia los hondones del bosque, lleno de charcos de aguas tapadas y trampas del barro comedor de pesos. . . ?!

Herido, molido, contuso de golpes y picado de espinos, aquí estoy, todavía más lejos de mi destino, más desamparado que nunca. Me angustio y estoy a pique de llorar alto. ¡Dios de todos! Oh... Diablos y diablos... Oh...

En esto, me callé.

Pero, entonces, otra vez llegó la orden, el grito compañero:

—«Aguanta el lance, Izé...»

Y, justo, no sé por qué artes y partes. Aurisio Manquitola, un lejano Aurisio Manquitola, blandiendo enorme hoz, gritó también:

—«¡Te conjuro! ¡Te conjuro!...»

Desvarío... Desvarío... Y, pronto, sin pensar, me puse a rezar la oración-salvaje de San Marcos. Mi voz cambió de sonido, lo recuerdo, al proferir las palabras, las blasfemias, que yo sabía de memoria. Me creció un deseo loco de derribar, de aplastar, destruir... Y entonces fue sólo el enloquecimiento y el atontamiento, unidos a un pavor creciente. Corrí.

A veces, sabía que estaba corriendo. A veces, me paraba, y mi jadeo me parecía el rebufe de una gran fiera que se hubiese estacado junto a mí.

Y un horror extraño me erizaba piel y pelos. La amenaza, el peligro, yo los palpaba, casi. Había ojos malos espíandome. Árboles saliendo de detrás de otros árboles y tomándome la delantera. Y yo corría.

Pero, en un momento, cesó el bosque. Un caballero galopó, acullá, y el retañir de las herraduras en las piedras fue un tono de alivio.

Gruñidos de puercos. Los puercos de Juan Mangoló. ¡Juan Mangoló!

—¡Toma, demonio!, di un puñetazo al aire, con formidable intención.

Porque la amenaza procedía de la casa de Mangoló. Mi furia me empujaba hacia la casa de Mangoló. ¡Quería, tenía que exterminar a Juan Mangoló...!

Salté, sin tener necesidad de ver el camino. Me di, tropecé contra la puerta. Entré. Había mujeres consultantes, y gritaron. Y oí luego al hechicero, que gimió, lloriqueando:

—¡Espere, por el amor de Dios, señó! ¡No me mata!

Me fui encima de la voz. Corrió él. Rodamos juntos, hacia el fondo de la cabaña. Pero, cuando ya le estaba estrangulando, clareó todo, de sopetón. ¡Luz! Luz tan fuerte que cabeceé y se me aflojaron las piernas.

Me precipité, sin embargo, para ver lo que el negro quería esconder detrás de la cajonera: un muñeco, bruja de paño, especie de exvoto, grosero manipanso.

—¡Di sin mentirme lo que has hecho, demonio!, grité aplicándole un trompazo.

—Por el amor de Dios, señó... Fue una broma... Cosí el retrato, p'explicale a usté...

—¿Y qué más?!— Otro bofetón, y Mangoló retrocedió hasta la pared y volvió del viaje, con movimientos de rotación y traslación alrededor del sol, del cual recibe luz y calor.

—No he querido matá, no he querido ofendé... He atao sólo esta tirita de tela negra a las vistas del retrato, p' qu'el señó pase unos ratos sin podé divisá... Ojo que tiene que quedá cerrado, pa no tené que vé al negro feo...

Había mucha maldad mansa en el payé apaleado y la rabia se me había pasado casi por completo, tan glorioso me hallaba. Así, me pareció magnánimo llegar a un acuerdo y, con decencia, desplegué la bandera blanca: un billete de diez mil reis.

—Mira, Mangoló: ya has visto que no consigues nada contra mí, por-

que yo tengo buen ángel, santo bueno y oración-salvaje... En todo caso, mejor será que no peleemos... Guarda el pápiro. ¡Pronto!

Salí. Las mujeres, que se habían desbandado a lo lejos, me acechaban, espantadas, porque traía la ropa hecha jirones y sangre y desollones en todos los posibles puntos.

Pero había recobrado la vista. ¡Y qué bueno era ver!

A la bajada, bosque y campo eran con colores. En lo alto de la colina, donde la luz anda alrededor, debajo del pangelín verde, de vainas verdes, un buey blanco, de cola blanca. Y, a lo lejos, en los anaqueles de los cerros cabalgaban tres calidades de azul.

CARA DE BRONCE

Ío Jesuino Filosio: ¿De dónde es de donde es el Viejo? ¿De dónde vino?

El vaquero Cícica: El compadre Tadeo lo sabe.

El vaquero Tadeo: Sé que no sé, de nunca. Lo que oí fue al Sigulín, primo mío, y a otros, que vieron sus comienzos aquí. Que llegó: era un mozo espigón, serio, melancol. ¡Y condenado de positivo! Fue en la era del ochenta y cuatro...

El vaquero Sanos: Vino huido de alguna parte.

El vaquero Tadeo: Parecía huido de todas partes. Hombre mozo, que el mundo produjo y puso aquí. Cuando apareció, murió debajo de él el caballo que traía, al término de duros viajes. Y calzaba unas de esas espuelas del norte: con estrellas muy puntiagudas, pequeñas, estrellas de pocas puntas, duritas, terribles para azuzar... Bien-venir, mal-venir, poseía él una red —no era red de tapuirana, ni red de caroa, de bahiano— sino una red grande, de algodón, de galería, de tirantes tejidos con mucho cuidado. Vestía un paletó de mahón azul y pantalón del color de nuestros pantalones. Pero ya tenía también un pila de dinero—tintilintín...

La cantiga del Cantador:

*Buriti, palmera mía,
del camino de Pompeyo—
su secreto me contó:
quiere el charco y quiere el cielo...*

El vaquero Tadeo: Era de espantar. Endeudado de ambición, enloquecido de querer ir p'arriba. Uno puede coger hasta antes de sembrar: él quería sopenzar que todo era suyo. No tropezaba de ansioso, mas, en cualquier sitio que estuviese, era como si tuviese miedo de mirar para atrás. Luchó, respiró mucho, mordió en hueso, arrancó pedazos del suelo con los brazos. Pero, primero, Dios permitió y señaló para él toda clase de lucro y acrecimientos de dinero. De este modo, no tuvo tardar en alzar cabeza y adquirir estado. Tenía que ser dueño. Ya sabeis, sabeis, sabeis: él era así.

El vaque. J Doin: Cara-de-Bronce...

Ío Jesuino Filosio: Debe de ser un tigrizo de hombre...

El vaquero Adino: Siempre lo fue. Postreramente, algo sí que se ha ablandado. Pero todavía se hace temer...

El vaquero Adino: El vaquero no le teme. Sólo los otros.

El vaquero Adino: Le temen los suyos, los que le rodean. Que son: el Nicodemo, el Ñacio, el Mariscal y el Peralta.

El vaquero Sanos: Diz que no habla nada, pero que pone a cada uno, con mucha vista, a revigilar a los otros. De modo que él siempre se entera de todo, así mismo, sin salir del cuarto...

El vaquero Doín: Quien están cansados de conocer su cuarto es el Mainarte, José Uéua, Noró, Abel... y el Grivo.

El vaquero José Uéua: ¿Y qué?

Moimeichego: ¿Y de qué manera es su cuarto?

El vaquero Mainarte: Pues es oscuro y mucho espacio, lugaroso, con el catre, la red, banquetas para sentarse, las arcas de cuero, maleta abierta, una mesa con forro de cuero; y una imagen de la Virgen, y un candelabro grande con vela de carnaúba...

El vaquero Cícica: De esos cueros, todos de onzas. Todo el cuarto entero está forrado de cuero de onza, en el suelo y en las paredes...

El vaquero Mainarte: Eso es falso. De cuero de onza es nuestro aposento, cuarto pequeño, cerca. Y dicen que esos cueros es pa'vender.

Moimeichego: ¿Y —el hombre— cómo es como es, el Cara-de-Bronce?

El vaquero Adino: ¡Ahora, es un viejo, morenoso oscuro, con cara de bronce mero, ueh!

Moimeichego: ¿Tú has visto ya el bronce?

El vaquero Adino: ¿Yo? Yo aquí, no, nunca lo ví. Me parece que nunca lo ví, no señor. Pero tampoco fui yo quien le puso el apellido...

Moimeichego: ¿Cómo es el hombre, entonces, en todo y por todo? ¿Quereis decirmelo?

El vaquero Adino: ¿Los rasgos de las facciones?

Moimeichego: Los rasgos de las facciones, los modos, las costumbres, cada detalle.

El vaquero Cícica: Extravagante especular así... Aunque mal pregunte: ¿usted, por casualidad, está buscando encontrar a alguien, a cierto hombre?

Moimeichego: Amigo, cada uno está siempre buscando a todas las personas de este mundo.

El vaquero Adino: Tiene gracia... Lo que está usted diciendo tiene gracia: hasta, si lo duda, parece en el entonar de esos asuntos de Cara-de-Bronce encargándoles de ellos a los rapaces, al Grivo...

Moimeichego: ¿Qué asuntos son esos?

El vaquero Adino: Es dilatao pa' relatarse...

El vaquero Cícica: Mariposeces... Asunto de rebollicios.

El vaquero José Uéua: Imaginamiento. Toda clase de imaginamiento de alto a alto... Divertir en la diferencia semejante...

El vaquero Adino: Disla. Disla disparates. Imaginamiento en nulo-veo. Son diez céntimos de canela en polvo...

El vaquero Mainarte: No, señor. Es imaginamientos de sentimiento. Lo que usted ve así: con mano mansa. Toque de viola sin viola. Ejemplo: un buey —usted no está viendo al buey: escucha sólo el tañer del cencerro colgado a su pescuezo; —después aquello produjo un silencito, suyo, suyo—: ¿y qué es lo que ve usted? ¿Qué es lo que oye usted? Dentro del corazón de usted había algo allá dentro —de los enormes...

El vaquero Uéua: Lo que tenemos en el corazón son cosas que no nunca en la mano se pueden tener pertenecientes: las nubes, las estrellas, las personas que ya han muerto, la belleza de la cara de las mujeres... ¿Tenemos que ir como un borriquillo que olfatea las neblinas?

Moimeichego: Primero, contadme la descripción de Cara-de-Bronce. Tal y todo.

El vaquero Tadeo (riendo): Es de verdad, amigos... Sólo en una fiesta, para deletrarse. Eh, es grande, magro, magro, empalidecido...

El vaquero Adino: Muy morenazo...

Moimeichego: Pero ¿es pálido o es moreno?

El vaquero Doín: La mano de la envidia ha encalado su cara.

El vaquero Mainarte: ¿Envidia? Sólo si es envidia de lo que nadie no tiene.

El vaquero Sanos: A bueno: es oscuro; pero lo ha sido más.

El vaquero Raimundo Pío: Amarilleó con el tiempo, como aceite de sasafrás...

Otro vaquero: Palidez morena...

Otro vaquero: Hay partes, y hay horas... Lo alto de la cara con huesacos huesos...

Otro: Todo él es de osamenta de cebú: la arqueadura...

LETANIA (Los vaqueros, alternados):

—A punto: es orejudo, cornicacho, de orejas vistosas. Aquellas orejas...

—Testón. Cara cuadrada... La testa es sólo arrugas.

—Cabello corrido, pero duro, medio frustrado, consumido...

—Pero calvo no es:

—Cabezota larga. Lo blanco del ojo, amarillento.

—Los ojos son negros. De un negro murciégalo.

—Los ojos tristes... Y las bolsas de los ojos...

—La nariz grandota, demasiado larga, una nariz picuda, aquella punta...

—Las ventanillas pequeñitillas. Casi no tiene agujeros de ventanillas...

—Ah, y los belfos muy finos. Casi nunca se rie... La mandíbula se le viene para delante... Nuez enorme... Las mejillas están cavadas de tan huecas.

—¡La quijada es la que es disconforme de grande!

—Pescuezo renervado, el cordamen de venas...

—¡Los ojos son terribles!

—Una mirada de secar ríos.

—Amargo como la falta de azúcar.

—Es patituerto.

—Y no aquietta su espíritu.

—Parece que está pensando y viviendo más que todos.

—Parece una persona que ya falleció hace años.

—Tiene los hombros estirados hacia arriba, demás...

—Es corcundado...

—Siempre cojeó...

—Riumatismos.

—Desde hace tiempo, las piernas se le han ido quedando enflaquecidas. Ahora, final, han muerto marchitas del todo.

—Se ha quedado leso, de paralítico.

—Sólo puede andar en la silla, cargado...

—Ah, pero ni no anda, nunca. No sale del cuarto. Hace muchos años que no sale.

—La Iás-Flores dice que tiene todas las piernas con las venas reven-tadas...

—Rumatismos.

—Sus manos, mire usted, mire. Los dedos grandes de las manos, sólo si usted los viera: qué tamaños...

—Todos los dedos. Son delgados y largotes, llenos de nudos de hin-chazón en las conyunturas...

—En sus tiempos, tuvo barba. La barba escondedora: que le salía hasta en los tendones del pescuezo...

—Ya no tiene.

—¡Ya no tiene!

—Sólo habla bajo. La voz tiene una seriedad triston'...

—Oye poco. Sordoso.

(Moimeichego: ¿Pero no oye los cantos de la viola?)

—Sí. Sordoso, no. Sordete...

—Baja los párpados de los ojos, la cabeza, su respiración se convierte en un bronquido de medio-gemido...

—Se dice que, a veces, le dan vahídos...

—Sé que está siempre en atormentados.

—Quiere saber el porqué de todo en esta vida.

—Pero no es chismoso.

—Es temoso.

—Temoso callado.

—Piensa sin hablar, días muy enteros.

—¡Es un orgullo de los redondos, que se quema en los infiernos!

—Le gusta revolverse contra la verdad que la gente dice, siempre lo contrario.

—Pero cree en mentiras, hasta sabiendo que es mentira.

—Lo que no le gusta es nada...

—Pero uno no sabe cuándo es cuando ha mandado...

—No habla, pero extiende hacia usted los huesos de aquellos brazos...

—Cuando mira y encara, es con firmeza, con regañina y enfado.

—Es vagaroso...

—Lo que quiere hacerlo, lo hace, aunque la espera dure cien años.

—Eh, espía el humeo del aire en los alientos del caballo...

—Pero se dice que cree en visiones. Tiene fe en los agujeros.

—Casi únicamente viste ropas negras.

—Parece un cura.

—De sí para sí, es un vizconde...

—Antiguamente, andaba por ahí solón solitarieando.

—Siempre por las riberas...

—Le gusta plantar árboles. Mandó hacer un jardín con flores.

—Todo lo trae cerca de sí.

—Coñ', es excéntrico, en lo demás. Uno ve, ve, ve, y no divulga...

—Uno repara en él más que en los otros.

—Es un hombre descompletado.

—Medio, parecido a él, apenas he conocido a un sujeto, cuando era niño, en el sertón del Río Pardo...

—Es un hombre parecido a los otros, un hombre descontento de triste.

—Lo que él es, es eso: en la miel-de-la-hiel de la tristeza negra...

Moimeichego: Fuera simplezas: ¿es malo?

Los vaqueros:

—Hombre, no sé.

—Visto que: malo no es. ¿Lo será?

—¿A modo de qué?

—La verdad que diga...

—Malo como un buey quieto, que todavía no se ha dado a conocer...

—Sólo si es una maldad diferente.

—Es malo, pero no hace maldades.

—Si dijese que es malo, le levantaba un testimonio.

Moimeichego: Entonces, ¿es bueno?

Los vaqueros:

—Soy de opinión de que...

(Silencio. Pausa. En seguida, muchos hablan al mismo tiempo. No se entienden).

El vaquero Tadeo: ¿Quién es quien es bueno? ¿Quién es quien es malo?

El vaquero Mainarte. Pues él es, es: bueno con el sol y malo con la luna... Es lo que me parece...

CANTADOR:

Buriti — boyada verde,
por el arroyo, arroyuelo—
viene el viento y dice: ¡Quédate!
—Sube más..., te dice el suelo...

LOS HERMANOS DAGOBÉ

Enorme desgracia. Estábase en el velatorio de Damastor Dagobé, el más viejo de los cuatro hermanos, absolutamente facinerosos. La casa no era pequeña, pero mal cabían en ella los que iban a hacer guardia. Todos preferían permanecer cerca del difunto, todos tenían, más o menos, a los tres vivos.

Demonios, los Dagobés, gente que no gustaba. Vivían en estrecha desunión, sin mujer en el lar, sin más pariente, bajo la jefatura despótica del recién finado. Este había sido el gran peor, el cabeza, fierabrás y maestro, que metió en la obligación de la mala fama a los jóvenes—«los nenes», según su rudo decir.

Ahora, sin embargo, durante que muerto, en no-tales condiciones, dejaba de ofrecer peligro, poseyendo —en lo encendido de las velas, en el entre algunas flores— sólo aquella mueca sin-querer, la mandíbula de piraña y la nariz muy torcida y su inventario de maldades. Debajo de las vistas de los tres de luto, se le debía, a pesar de todo, mostrar todavía acatamiento, convenia.

Se servían, de vez en cuando, café, aguardiente quemado, palomitas de maíz, así a-la-costumbre. Sonaba un voceo sencillo, bajo, de los grupos de personas, por los oscuros o en el foco de las lamparitas y lamprones. Allá afuera, la noche cerrada; había llovido un poco. Raramente, uno hablaba más fuerte y súbito se moderaba, y compungíase, despertando de

su descuido. En fin, igual a lo igual la ceremonia, al estilo de allá. Pero todo tenía un aire de espantoso.

He aquí que he: un mequetrefe pacífico y honesto, llamado Liojorge, estimado por todos, fue quien había enviado a Damastor Dagobé al destierro de los muertos. El Dagobé, sin sabida razón, le había amenazado con cortarle las orejas. Entonces, cuando le vió, avanzó hacia él, con puñal y punta; pero el tranquilo del muchacho, que administraba un pistólón, le pegó un tiro entre los dos pechos, por encima del corazón. Hasta entonces vivió Téllez.

Después de lo que mucho sucedió, sin embargo, se espantaban de que los hermanos no hubiesen realizado la venganza. En lugar, se apresuraron a organizar velatorio y entierro. Y era bien extraño.

Tanto más que aquel pobre Liojorge permanecía aún en la aldea, solitario en casa, resignado ya a lo pésimo, sin ánimo de ningún movimiento.

¿Podía entenderse aquello? Ellos, los Dagobés sobrevividos, hacían los debidos honores, serenos y hasta sin jaleo pero con alguna alegría. Derval, el benjamín, principalmente, se movía social, tan diligente, con los que llegaban o estaban: «—Perdone las molestias...» Doricón, el más viejo ahora, se mostraba ya solemne sucesor de Damastor, corpulento como él, entre leonino y mular, el mismo maxilar avanzado y los ojirris venenosos; miraba hacia lo alto, con especial compostura, pronunciaba: «—¡Dios lo tenga en su gloria!» Y el de en medio, Dismundo, hermoso hombre, ponía una devoción sentimental, sostenida, en mirar al cuerpo en la mesa: «—Mi buen hermano...»

En efecto, el finado, tan sórdidamente avaro, o más, cuanto mandón y cruel, se sabía que había dejado buena cuantía de dinero, en billetes, en el banco.

Si así, qué tales: a nadie engañaban. Sabían el hasta-qué-punto, lo que todavía no estaban haciendo. Aquello iba a ser cuando los tigres. Más después. Sólo querían ir por partes, nada de apresurados, tal su no rapidez. Sangre por sangre; pero por una noche, unas horas, mientras honraban al fallecido, podían suspenderse las armas, en el falso fiar. Después del cementerio, sí, agarraban al Liojorge, con él terminaban.

Siendo lo que se comentaba, en los rincones, sin ocio de lengua y labios, en un susurrido, de las tantas perturbaciones. Por lo que, aquellos Dagobés; brutos sólo de indicios, pero matrones también, de los que guardan la lumbre en el puchero, y los jefes de todo, no iban a dejar una paga en paz: se veía que ya tenían sus intenciones. Por eso mismo era por lo que no conseguían disimular el cierto experto conteno, casi riéndose. Saboreaban ya el sangrar. Siempre, a cada podido momento, sutilmente tornaban a juntarse, en un vano de ventana, en el menudo confabuleo. Bebian. Nunca uno de los tres se distanciaba de los otros: ¿lo que era que se acotaban? Y a ellos se llegaba, vez tras vez, algún compaciente, más compadre, más confioso, traía noticias, secreteaba.

¡Lo asombrable! Ibanse y veníanse, en el escampar de la noche, y: lo que trataban en el proponer, era sólo respecto al rapaz Liojorge, criminal de legítima defensa, por mano de quien el Dagobé Damastor hizo desde aquí el viaje. Se sabía ya de qué, entre los velantes, siempre alguien, poco y a poco, pasaba palabras. El Liojorge, solo en su morada, sin compañeros, ¿se enlocaba? Por cierto, no tenía la expedición de aprovecharse para escapar, lo que de nada serviría: fuese adonde fuese, pronto le agarraban los tres. Inútil resistir, inútil huir, inútil todo. Debía de estar en el agacharse,

verse en las moradas: por allá, meadado de miedo, sin medio, sin valor, sin armas. ¡Ya era alma para sufragios! Y, no es que, no sin embargo...

Sólo una primera idea. Con que, alguien que de allá viniendo volviendo, a los dueños del muerto iba a proporcionar información, la substancia de este recado. Que el rapaz Liojorge, osado labrador, afianzaba que no había querido matar a hermano de ciudadano cristiano ninguno, sólo apretó el gatillo en el postrer instante, por deber de librar, por destinos de desastre. Que había matado con respeto. Y que, por valor de prueba, estaba dispuesto a presentarse, desarmado, allí delante de, a dar fe de venir, personalmente, para declarar su fuerte falta de culpa, caso de que mostrasen lealtad.

El pálido pasmo. ¿Si caso que ya se vió? De miedo, aquel Liojorge se había enlocado, ya estaba sentenciado. ¿Tendría el medio valor? Que viniese: saltar de la sartén a las brasas. Y en suceso hasta de escalofríos —lo tanto cuanto se sabía que, presente el matador, torna a brotar sangre del matado. Tiempos, estos. Y era que, en el lugar, allí no había autoridad.

La gente espía a los Dagobés, aquellos tres pestañeares. Sólo: «—¡Güeno'stá!»— decía el Dismundo. El Derval: «—¡Haiga paz!»— hospedoso, la casa honraba. Severo, en sí, enorme el Doricón. Sólo hizo no decir. Subió en seriedad. De recelo, los circunstancias tomaban más aguardiente quemado. Había caído otra lluvia. El plazo de un velatorio a veces, es muy dilatado.

Mal había acabado de oír. Se suspendió el indaguear. Otros embajadores llegaban. ¿Querían conciliar las paces, o poner urgencia en la maldad? ¡La extravagante proposición! La cual era: que el Liojorge se ofrecía a ayudar a cargar el ataúd. ¿Habían oído bien? Un loco—y las tres fieras locas, lo que ya había ¿no bastaba?

Lo que nadie creía: tomó la orden de palabra el Doricón, con un gesto destemplado. Habló indiferentemente, se le dilataban los fríos ojos. Entonces, que sí, que viniese —dijo— después de cerrado el ataúd. La tramada situación. Uno ve lo inesperado.

¿Sí y sí? La gente iba a ver, a la espera. Con los soturnos pesos en los corazones; cierto esparcido susto por lo menos. Eran horas precarias. Y despertó despacio, despacio el día. Ya mañana. El difunto hedía un poco. Arre.

Sin escena, se cerró el ataúd, sin jaculatorias. El ataúd, de ancha tapa. Miraban con odio los Dagobés —sería odio al Liojorge—. Supuesto esto se cuchicheaba. Rumor general, el lugurmullo —«Ya que ya, viene él...»— y otras concisas palabras.

En efecto, llegaba. Había que abrir de par en par los ojos. Alto, el mozo Liojorge, despojado de todo atinar. No era animosamente, ni siendo para afrentar. Sería así con el alma entregada, una humildad mortal. Se dirigió a los tres: —“¡Ave María purísima!”— él, con firmeza. ¿Y entonces? Derval, Dismundo y Doricón —el cual, el demonio de modo humano— sólo habló el casi —“¡Hum... Ah!” Qué cosa.

Hubo el agarrar para cargar: tres hombres a cada lado. El Liojorge agarró el asa, al frente por, el lado izquierdo —le indicaron—. Y lo encuadraban los Dagobés, de odio en torno. Entonces fue saliendo el cortejo, terminado lo interminable. Surtió así, ramo de gente, una pequeña multitud. Toda la calle embarrada. Los entrometidos más adelante, los prudentes en la retaguardia. Se cataba el suelo con la mirada. Al frente de todo, el ataúd, con las vacilaciones naturales. Y los perversos Dagobés. Y el Liojorge, ladeado. El importante entierro. Se caminaba.

En el tentempié, muy de paso. En aquel intercalamiento, todos, en cuchicheo o silencio, se entendían, con hambre de preguntidad. El Liojorge, aquél, sin escapatoria. Tenía que hacer bien su parte: tener las orejas gachas. El valiente, sin retorno. Como un criado. El ataúd parecía pesado. Los tres Dagobés, armados. Capaces de cualquier sopetón, ya estaban con la mirada apuntada. Sin verse, se adivinaba. Y, en aquello, caía una lluviecita. Caras y ropas se empapaban. El Liojorge —¡tan aterrorizado!— su prudencia en el ir, su tranquilidad de esclavo. ¿Rezaba? No sabía parte de sí, sólo la presencia fatal.

Y, ahora, ya se sabía: bajado el cajón a la fosa, a quemarropa lo mataban; en el expirar de un credo. La lluviecita ya se ablandaba. ¿No se iba a pasar por la iglesia? No, en el lugar no había cura.

Se proseguía.

Y entraban en el cementerio. "Aquí, todos vienen a dormir" —era, en el portón, el letrero—. Se hizo el airado ayuntamiento, en el barro, al lado del hoyo; muchos, pero, más atrás, preparando el huye-huye. La fuerte circunspectancia. La ninguna despedida: al una-vez- Dagobé, Damastor. Depositado hondo, en forma, por medio de tensas cuerdas. Tierra en cima: pala y pala; asustaba a la gente, aquel son. ¿Y ahora?

El rapaz Liojorge esperaba, se escurrió dentro de sí. ¿Veía sólo siete palmos de tierra, de él delante de la nariz? Tuvo un mirar arduo. Se torcía el silencio. Los dos, Dismundo y Derval, exploraban al Doricón. Súbito, sí: el hombre se estiró de hombros, ¿sólo ahora veía al otro, en medio de aquello?

Le miró cortamente. ¿Se llevó la mano al cinturón? No. La gente era la que así preveía, la falsa noción del gesto. Sólo dijo, súbitamente, oyóse: —Mozo, váyase usted, recojasé. Sucede que mi añorado Hermano era un condenado diablo. . .

Dijo aquello, bajo y mal-son. Pero se volvió hacia los presentes. Sus otros hermanos, también. A todos agradecían. Si no es que no sonreían, apresurados. Se sacudían de los pies el barro, se limpiaban las caras del que les había saltado. Doricón, ya fugaz, dijo, completó; —"Nosotros nos vamos a vivir a un pueblo grande". . . El entierro había terminado. Y otra lluvia empezaba.

JUAN LISCANO

DOS POEMAS

EDAD OSCURA

*Epoca de tormentas y regreso a los ritos de sangre,
a los hechizos maléficos
cuando la rosa se transforma en sapo
el sexo en espinar
y el odio
como en los tiempos de su expansión mayor
imperera sobre los esfuerzos de la bondad
sobre la inconfesable nostalgia de la dicha.
Epoca de milicianos, de militantes, de militares,
de partidos, de quebrados, de parciales.
Respiramos un aire de exilios y de desastres
Navegamos hacia latitudes favorables a los ciclones.
Cada amanecer lleva en sí el anuncio de una ejecución.*

*Entonces, mirando los cabellos de esta mujer de sol nocturno,
esa planta tibia y olorosa a piel humana,
mirando el secreto resplandor de sus instintos
que alumbraban el enquequecimiento de mi deseo
comprendí que era preciso existir,
inventar de nuevo el fuego,
husmear las tierras vírgenes,
partir en largas migraciones aventuradas,
describir un guijarro o un árbol,
perdersé gozosamente en el olvido como en un llano,
cambiar de apariencias para escapar a los cruzados
y llevar consigo la imagen de un lugar secreto
donde la soledad se pareciera al Jardín del Paraíso.*

*Pero la angustia y la guerra me pueblan
y ella tiene muchas cicatrices
y cuesta creer en la dicha.*

*Angustia como polvo del tiempo.
Angustia de no poder ser hombre.
Angustia de negarnos cotidianamente.
Angustia por el beso de Judas
tan desesperadamente ajeno a sí mismo,
el pobre, el grande Judas, el maldito,
el que amó tanto sin ser correspondido,
el que besó para matar sus celos, su imposible deseo.
Sube el nivel del odio
mientras aumentan las lluvias*

se equivocan las estaciones
canta el gallo a deshora, una, dos, tres veces,
canta para anunciar el crepúsculo
cien, mil veces, años de luces incontentibles
y se oyen chocar contra la frente del mundo
las caídas interminables, ridículas, procaces
del agonizante, del coronado de espinas.

Entonces, amada, ¿qué enseñarle a los niños?

Subamos por esta vertiente estrellada.

He de amar al mundo y al prójimo como a ti misma.
Estamos inmensamente colmados de soledad compartida.

¿Somos, acaso, la primera o la última pareja?

¿La Historia empieza o termina con nosotros?

¿Será preciso volver a bautizar los animales,

volver a construir el Arca, volver a descubrir el fuego
para combatir el pánico, las lluvias, lo desconocido,
el aire helado de estas alturas?

Las ciudades parecen inofensivas, ahora, desde este sitio
y dan a suponer que los hombres igualmente lo sean.

Vamos a viajar entre las constelaciones
tomados de la mano

como si anduviéramos mirando distraídos las vidrieras.

Te detienes ante las Pléyadas, pasas, el tiempo te sigue,

las Tres Marias velan en silencio nuestro insomnio,

la Cruz del Sur se inclina hacia el porvenir...

LA REVOLUCION PROHIBE

Se prohíbe pisar fuera del círculo trazado,

Se prohíbe enamorarse sin utilidad pública.

Se prohíbe confundir el verano con un cuerpo.

Se prohíbe estar sólo frente al ocaso.

Se prohíbe ser capaz de perderse en uno mismo

y mucho más tratar de encontrarse después.

Se prohíbe la Estinge.

Se prohíbe la serpiente Emplumada.

Se prohíbe la Rosa Mística.

Se prohíbe el Tercer Ojo.

Se prohíbe la Llave de los Sueños.

Se prohíbe la Oración del Tabaco.

Se prohíbe el empleo del Horóscopo

para otros usos que no sean decorativos.

Se prohíben las playas, balcones y escalas

para otros fines que no sean los revolucionarios.

Se prohíbe formalmente la Reencarnación.

Se prohíbe pensar en un camello

cuando se está frente a un tractor agrícola.

Se prohíben las islas por ser regiones insalubres
tanto más si llamanse Borrromeas, Afortunadas o Bellas.

Se prohíben por lo tanto y hasta nueva orden

Robinson Crusoe, Gulliver y el Buen Salvaje.

Se prohíbe la Edad y la Sección de Oro

así como las metamorfosis de Ovidio y de quien sea.

Se prohíben la Balanza

y otros objetos destinados a idéntica función.

Se prohíbe contar con los dedos.

Se prohíbe jugar con las palabras.

Se prohíbe irse por las ramas.

Se prohíbe escuchar voces solitarias

provengan ellas del más allá como de la conciencia.

Se prohíben el yo, la sombra, el doble y el espejo.

Se prohíbe la sensualidad sin objeto consagrado.

Se prohíben las espontáneas efusiones de alcoba.

Se prohíben las citas ilegítimas

los encuentros fortuitos, las caídas venturosas,

a la hora en punto del deseo nómada.

Se prohíben los raptos y las fugas.

Se prohíbe la confusión de los sentidos

en el acto de llenar la cópula.

Se prohíben las desnudeces

inclusive cuando se trata de la Verdad.

Se prohíbe la alegría juvenil

salvo cuando los Festivales destinados a ese efecto.

Se prohíbe el beneficio de la duda.

Se prohíbe la rebeldía sin causa.

Se prohíbe estrictamente estar en paz consigo mismo.

Se prohíbe so pena de muerte

no sentirse culpable hasta las heces.

ALEJANDRO PATERNAIN

NUEVOS POEMAS

BIOGRAFIA

*Habría que empezar por el pavor,
el de ahora, porque es toda mi historia.
Pavor ante esta página tan blanca,
pavor como el del niño ante la noche
que cae de golpe cuando se está solo.*

*El acento lo aplaca,
el ritmo bienhechor como palabras
que aliviaban mi fiebre allá en Colón,
más de veinte años hace,
todos años parejos
que fueron sepultándome la luz,
dejándome en el pozo de algún sueño
las brasas del hogar aún encendidas.*

*Más atrás del pavor está el vacío,
artificios del ser, huellas del aire,
historia edificada con penuria,
nombres, fechas, recodos de los días,
besos, retratos, rostros, calles, ecos.
Mi vida no está ahí, ya no soy ese
que nació por los once de setiembre
y se puso a vivir su buena suerte
de familia uruguaya sin apremio.
Y fue a la escuela de túnica y moña
azul como los días,
y más tarde al Liceo calle abajo
por Lezica bordeada de eucaliptus.
Y sufrió adolescencia,
y ensayó los caminos que creía
poderlos recorrer sin sobresalto.
Y amó después y se casó y los hijos
lo ataron a su dulce sangre triste,
porque un hijo es volver a la mañana,
aquella, de Colón, que nunca vuelve.*

*Me encuentro en el callado contrapunto
de aquello que los hombres tal vez vieron*

*y por verlo y oírlo han olvidado:
en la muda mirada sobre el agua
del Plata que me ciñe todavía;
en lagos de silencio donde el tiempo
me azota con su entraña restallante;
en el trozo de cielo visto a escape,
hurtándole al trajín y a los atanes
sólo un segundo de humillada fuerza.*

*Mi vida verdadera son resquicios,
contemplaciones lentas, alma en rumia,
tres o cuatro colores
de los cielos, del mar y de las nubes,
puros y simples como deben serlo
colores con que Dios declara al hombre
historia de cenizas memoriosa.*

*Mirada de un instante en el que hay siglos,
tiempo ceñido, árbol y simiente,
torrentera que fluye y se endereza
de pronto hacia la piedra y ya no pesa
y entera se la lleva en una mano,
plegaría ligerísima en el viento,
biografía.*

INTIMIDAD

*Tal como está la tarde, amor mío,
con su centro de llovizna
y su lejana periferia de silencio macizo,
tendremos para elaborar
horas de cerrada intimidad.
Bastará con dejar que suavemente
los hilos de la vida sigan
en manos de las agencias de publicidad
y que el vidrio del televisor
no se empañe con las fluctuaciones de la temperatura ambiente.*

*Bastará con el ritmo habitual de la respiración,
vigilando que no se altere el pulso,
que el oído se expanda a media máquina
con la reverencia debida al santuario de las burbujas
a la fuente de la sacra efervescencia
al manantial de la chispeante alegría
de donde brota el placer de estar cerca
mientras la pantalla sustituye sus lisas superficies*

y la felicidad empieza con la refrigeración
y los colchones protectores de sueños.
Intimidad de dioses y de triunfadores
vencedora de la transpiración
del mal aliento y de la sed,
vacío perfecto donde todo va mejor,
tibia del slogan,
tiempo en vilo,
cortina de humo y tul contra la noche,
pausa refrescante,
estribillo en camisa sin arrugas,
perplejidad de las horas maceradas
y después
otra tanda de avisos
o la muerte.

COMPOSICION LA LLUVIA

Soy dócil a las costumbres del siglo,
retrocedo a mi infancia,
elijo, fríamente, de espaldas a las emociones,
una mañana en el cuarto grado de la escuela,
porque allí está el origen de mi retórica,
la fundación de un quehacer,
el santo y seña de decir las cosas
inspirándome en las cosas,

porque se me decía
hoy es día de lluvia
vamos a escribir sobre la lluvia
¿cómo es el cielo?
yo decía gris
pero nunca había visto el cielo
se forman arroyos en las aceras
pero yo no veía arroyos
el día de lluvia es monótono,
el agua repiquetea
y las horas se vuelven monótonas
pero yo no sabía qué cosa era la monotonía
hasta hoy
sentado frente al papel,
día de lluvia
en el que nada me importa el color del cielo,
en el que nada tengo para decir,
en el que nada puedo hacer
sino tratar de oír la lluvia
su repiqueteo
su monotonía.

JULIO ORTEGA

POEMAS

INFORME PARA ISOLDA

I

Anoche 24 de diciembre de 1966,
mientras el corazón soportaba apenas un poco de dicha
abrimos los regalos (una blusa para mamá,
para mí zapatillas, oh paz de vidrio en las casas
incendiadas por la inocencia y un poco de quietud,
y para tí una muñeca de jebe que hace ruido),
abrimos la carne del pan que nos acompaña
en todos los idiomas como un perro pálido
a lo largo de los años,
y en la televisión soportábamos falsas promesas,
sonrisas y despropósitos que no equivalen a la ira,
mientras partíamos el pan
y los muchachos del edificio reventaban cohetes
celebrando la pólvora que no conocen.
Una barrida en Da Nang, Vietnam del Sur,
a la misma hora era borrada por un fuego
que arranca gritos y pela la cabeza de los hombres
vacuando sus sesos, sorprendidos
en sus mesas de Noche Buena por un avión norteamericano
que se estrellaba sobre ellos
que son pequeños, como es pequeño el cuerpo
y en ningún otro lugar vive el amor, en un lugar solamente
pequeño. También a los aviadores les fue arrancado el seso,
y a más de cien hombres (en ese momento varones, niños
o mujeres) que no habían elegido la Navidad
ni un cielo podrido por los aviones.
Oh leche derramada sobre esas mesas
como la ceniza o el seso partido de esta tierra,
dejaron de beberla más de cien hombres sorprendidos
sin nada que olvidar cuando sus carnes susurraban
en el incendio. Y tú, mi pequeña,
recuerda a los muertos por fuego y gasolina,
a los muertos por error en un tiempo errado.

II

Esa misma noche, anoche,
Paulo VI dijo misa en Florencia, llena de barro,
lloremos juntos, dijo, con los pueblos

que padecen. Florencia atacada por sus aguas
ha sido mordida en sus idólos, en su viejo corazón
tallado por los artistas. Y Paulo dijo
que los tesoros de arte no deben ser mero objeto
de contemplación y orgullo, sino fuente de inspiración
no sólo como historia, sino como aliento para una búsqueda
sincera y original de los valores inmortales
y universales. Renacer, dijo, es una gran palabra.
El arte ya había sido atacado antes que en Florencia
por un barro semejante, y las raíces asimismo
mordidas y cortadas como bocas que exigen
demasiada sangre al cuerpo que sólo cuenta lo justo
para seguir caminando. Oh tiempo, tiempo tallado
y eruido adobe sobre adobe, atascados están tus edificios
por el barro crudo que es inútil lamentar,
de este barro no nacerá Florencia, otros tiempos crecerán,
otras manos tendrán su fuego en esta tierra,
los pájaros ya no cantan por Florencia.
Con una capa roja orlada de armiño, el Santo Padre
recorrió las embarradas calles, errando como otro pájaro
que guarda una gran palabra. Aquí la escucho,
entre los condenados a dormirse y conocer la corrupción,
aquí donde San Pablo sacude el polvo de sus pies.
Renacer, dijo este Pablo, y también dijo
que el arte levantará sus valores como tiendas
en un campo de batalla. Oh, tú, mi pequeña,
también recuerda que aquí estuvimos persiguiendo
alzar nuestro humo en las espinas, señales
que recogen las explosiones y los cuerpos deshechos,
y el hambre que es polvo en estas casas, recuerda
nuestra sed y el barro que está en todas partes
como el dios nuevo de esta tierra.

EL INDIVIDUO

(SOBRE UNA PÁGINA DE LINTON)

Se despertará en una cama, hecha siguiendo un modelo
originado en el Cercano Oriente, modificado luego
en Europa del norte,
y se despojará de las ropas de dormir, hechas de algodón,
que fue domesticado como un fino animal por los hindúes,
o de lana de oveja, domesticada también
en el Cercano Oriente, o de seda,
cuyo uso fue iniciado en la China; materiales
transformados en tejidos según procedimientos
ideados asimismo en el Cercano Oriente.
Y al levantarse calzará unas sandalias,
usadas primero por los indios de los bosques orientales,
y se dirigirá al baño,
cuyos objetos son ideas de europeos y norteamericanos,

y se despojará de su pijama.
vestido de poco peso inventado en la India,
y usará jabón, trabajado por los galos,
y se afeitará, repitiendo un rito masoquista
al parecer practicado en Sumeria
o en el antiguo Egipto.
Y tomará su ropa colgada de una silla,
mueble procedente del sur de Europa,
y se vestirá con prendas cuyas formas
se derivan de las pieles de los nómadas esteparios,
y calzará zapatos de cuero, curtido según
métodos egipcios, cortados según modelos derivados
de las civilizaciones clásicas del Mediterráneo.
Y usará una corbata,
producto reducido de las bufandas
que llevaban los croatas en el siglo XVI.
Y comprará un periódico
pagándolo con monedas que rodaron primero en la antigua Lidia,
y tomará el desayuno
usando un plato que tiene que ver con China,
un cuchillo de acero, aleación lograda
en el sur de la India, un tenedor procedente
del medioevo italiano, y una cuchara
puesta en uso por los romanos.
Y tomará café,
planta que fue verde primero en Abisinia,
con leche y azúcar, sin saber que el plan
de domesticar a las vacas, y la idea de ordeñarlas,
tuvieron lugar en el Cercano Oriente, y que el azúcar
por primera vez fue dulce en boca de los hindúes.
Si come, además, huevos,
debe recordar a Indochina, donde las gallinas
dejaron de ser pájaros, encerradas en corrales.
Y leerá las noticias impresas en un producto chino
siguiendo procedimientos originados en Alemania,
y si agradece su precaria paz
recordará a una deidad hebrea
en un idioma indoeuropeo, o acaso se ponga de pie,
tocado por una idea de perfección humana
en esta tierra, según hipótesis del siglo XIX,
o simplemente puede sentir su corazón
sacudido por el juego de pensar y aguardar,
solo y poblado, buscando habitar
simples leyes del amor.
Así vió un antropólogo al individuo, despertando
y dando algunos pasos, antes de abrir su puerta,
embellecido con cierto inocente humorismo
en sus objetos que el tiempo posee como una tribu.
Pero tú, que aquí eres la última onda del mar,
sólo esta arena podrás hollar
entre palabras que persiguen
un lugar más vivo a tu lado.

ENRIQUE ELISSALDE

LA POESÍA DE GIL DE BIEDMA

*¿Y qué decir de nuestra madre España,
este país de todos los demonios en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia?
De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España,
porque termina mal. Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encarzarlos el gobierno
y la administración de su pobreza.*

JAIME GIL DE BIEDMA

En el panorama de la poesía española de postguerra, entre los distintos movimientos que lo caracterizan, se destaca la llamada generación del realismo social, que a comienzos de la década del 50 iniciara una importante labor tendiente a renovar tanto la perspectiva formal como la adecuación a las peculiares y dolorosas circunstancias actuales de España.

Poetas como Carlos Barral, Caballero Bonald, Angel Crespo, José A. Valente, Alejandro Carriedo, Angel González, José Goytisolo, entre otros, surgieron vivamente interesados en denunciar la injusticia, atacando un orden anacrónico y decadente, a la vez que preocupados por la situación y el destino del hombre y la propia España, plasmando tales inquietudes en un estilo que, por encima de lógicas diferencias personales, apunta hacia un arte testimonial, autobiográfico muchas veces, y con una acertada inclusión de lo anecdótico en el desarrollo poemático.

Continuadores de las tentativas iniciadas anteriormente por Gabriel Celaya y Blas de Otero, tanto la guerra civil (a la que asisten siendo niños), como los dramáticos años de la postguerra, sig-

nan particularmente el quehacer de los integrantes de esta generación. Para la mayoría de estos poetas, la figura y la poesía de Antonio Machado goza de gran ascendiente a tal punto que unánimemente coinciden en señalar su decisiva influencia en el período formativo de cada uno de ellos. Gracias a este movimiento, desarrollando dentro de la propia España, se puede afirmar que la poesía española ha retomado una importante continuidad histórica brutalmente cortada en los años de la guerra civil, y a través de esta intensa actividad (que además de la edición de libros incluye la fundación y participación en diversas revistas y periódicos), el actual movimiento literario español parece revivitarse y reanudar su mejor senda.

UNA NUEVA MORAL

Nacido en Barcelona en 1929, Jaime Gil de Biedma es uno de los poetas más destacados de esta generación. A su juicio, la tendencia que lo anima es "una reacción contra la actitud que ha predominado en la mejor poesía europea, entre 1870 y 1930, para la cual el poema consistía ante todo en una justificación

de la experiencia subjetiva del poeta, mediante su conversión en una intuición poética de orden absoluto" (1).

Formado en la poesía española del 27 (Góngora incluido), con afinidades hacia la poesía de W. H. Auden y E. E. Cummings, y reconociendo a Alberti y Cernuda entre los poetas anteriores y a Gloria Fuerte y Gabriel Celaya entre los más recientes, Jaime Gil de Biedma se da a conocer en 1953 con "Según Sentencia del Tiempo". En 1959 también en Barcelona, edita su segundo título poético: "Compañeros de Viaje", publicando al año siguiente un interesante trabajo sobre la poesía de Jorge Guillén: "Cántico: El Mundo y la Poesía de Jorge Guillén" (Seix Barral 1960). Quizás este libro, más que por su contenido crítico, importe por el ascendiente de Guillén sobre la obra de Gil de Biedma, quien ha declarado que "Jorge Guillén me enseñó a escribir. Todavía ahora, mis sistemas de composición son fundamentalmente los suyos, aunque los materiales con que trabajo, los métodos de elaboración poética de la experiencia —y, por consiguiente, el producto— sean muy distintos".

A través de estos dos primeros volúmenes poéticos, se advierte su vinculación con el movimiento del realismo social, manejando un verso amplio y flexible así como una variada temática que también aparece en su último libro: "Moralidades" (2), obra en que se resume su visión de la guerra civil, los años de la postguerra, la situación actual de España, así como su enfoque del quehacer poético. "Moralidades" (y quizás ello se esté indicando desde el título), resulta, en el conjunto de la obra poética de este movimiento, un claro intento por establecer la nueva moral por la que luchan y padecen estos escritores y todo el pueblo de España.

LO COMUN Y LO SUBJETIVO

Junto a la variedad temática que integra este nuevo libro de Gil de Biedma, se advierte tanto su humor, su ironía ácida e implacable, como sus atronantes imprecaciones y su nostálgica y dolida

visión del entorno más inmediato. Tampoco falta, junto a estos rasgos que caracterizan su poesía, una lograda oscilación entre la experiencia común y colectiva la guerra civil, los años de la postguerra, la actual España, etc.), y la más personal y subjetiva expresión (principalmente a través del tema erótico). Este doble movimiento, ya aparecía en sus libros anteriores y es uno de los elementos claves para comprender su obra, ya que "es la integración entre dos factores —experiencia común y subjetividad—, lo que poéticamente me interesa: ambos deben quedar expresados en una relación particular y concreta que constituye el tema del poema".

Esta interacción entre la experiencia común y subjetividad, nutre cada poema de Gil de Biedma. Así en aquellos más referidos a una realidad social, aparece, igualmente, una proyección subjetiva que adecúa los elementos a una expresión más rica y totalizadora. Entre los muchos poemas dedicados o motivados en la guerra civil ("En el Castillo de Luna", "Mayo 62", "Un Día de Difuntos", etc.), se destaca el titulado "Intento Formular mi Experiencia de la Guerra" donde quizás con mayor intensidad se desarrolla y plasma esta interacción. A la experiencia común, dolorosa y colectiva de la guerra, suma el propio testimonio que es el de un niño, lo que permite concretar una pieza de insólita contundencia e innegable valor estético. El poema a la vez que recoge los elementos externos de tal experiencia, cala hondo en la sicología infantil dando como resultado una mezcla de candorosa e irresponsabilidad no alejada de cierta dosis diabólica: "Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida, / y no os extrañe, puesto que al fin de cuentas / no tenía los diez. / Las víctimas más tristes de la guerra / los niños son, se dice. / Pero también es cierto que es una bestia el niño: / si le perdona la brutalidad de los mayores, él sabe aprovecharla / y vive más que nadie / en ese mundo demasiado simple, / tan parecido al suyo" (pág. 54).

También en aquellos poemas de tono más íntimo y personal se da esta inte-

racción entre lo común y la subjetividad, así en los poemas eróticos se advierte una lograda oscilación entre el sentimiento y la acción individual y el entorno social, cotidiano, que confiere a estos poemas, una mayor enjundia. Entre otros, el poema "Albada" ofrece este tránsito de lo individual a lo colectivo, de la relación con el ser amado a la realidad más inmediata que golpea y amenaza: "Junto al cuerpo que anoche me instaba/ tanto desnudo, déjame que encienda/ la luz para besarse cara a cara/ en el amanecer./ Porque reconozco el día que me espera/ y no por placer" (pág. 20).

LA PRESENCIA DEL INVIERNO

Si bien Gil de Biedma en general maneja un lenguaje directo, una formulación clara y precisa de sus poemas, en algunos casos recurre a cierta simbología para iluminar desde otra perspectiva, las realidades y situaciones que intenta plasmar poéticamente.

Así, junto a poemas donde la España oficialista es enjuiciada directa y severamente ("Barcelona ja no és bona", "Apología y Petición", etc.), hay otros momentos en que tal enjuiciamiento se da por el manejo de un símbolo: el invierno. Jaime Gil de Biedma trabaja este símbolo, sencillo y totalmente accesible, para descargar sus críticas desde un ángulo más diluido pero no por ello, menos eficaz. En "Noche de octubre" aparece por vez primera el invierno como símbolo de la dura realidad de la España actual: "Definitivamente parece confirmarse que este invierno/ que viene, será duro. Adelantaron las lluvias y el gobierno,/ reunido en consejo de ministros/ no se sabe si estudia a estas horas/ el subsidio de paro/ o el derecho para despedido,/ o si sencillamente aislado en un océano,/ se limita a esperar que la tormenta pase y llegue el día, el día que por fin,/ las cosas dejen de venir mal dadas." (pág. 17). Esta manera de referirse a la realidad más inmediata, adquiere su complementación en el modo cómo Biedma considera al verano.

En oposición al invierno, éste representará algo así como la esperanza, una situación más desahogada y hasta feliz, que a menudo se vincula con otros países: Francia particularmente en el excelente poema "Paris Postal del Cielo".

Pero pese a la simplicidad y sencillez de esta simbología, el invierno adquiere un inesperado valor en la poesía de Biedma, cuando explica el porqué de esa adhesión y hasta sumisión al invierno: "Mi amor por los inviernos mesetarios/ es una consecuencia de que hubiera en España casi un millón de muertos". (pág. 54).

EROTISMO Y HUMOR

En el tratamiento de lo erótico, se advierte que Gil de Biedma maneja aspectos y situaciones que para muchos poetas continúan hoy día, siendo temas tabúes. Así en "Mañana de ayer, de hoy", "Días de Paganján", "Volver", "Loca", "Canción de Aniversario", "Peeping Tom", "Pandémica y Celeste", etc., más que la visión tierna e idealista del amor, aparece la misma hostilidad y dureza que caracterizaba a los poemas anteriores, dado, principalmente, a través de lo sexual. En Gil de Biedma, el aspecto sexual adquiere una preeminencia decisiva, resultando destacable cómo desde la forma poética, lograr dar situaciones y planteamientos, que a menudo se soslayan en la poesía. En tal sentido, el tratamiento del tema amoroso, adquiere una singularidad especial en este autor, singularidad que se encuentra apoyada por un eficaz y sobrio tratamiento estilístico que apunta, sin duda, a nuevas posibilidades para el género poético.

Por último cabe señalar que Gil de Biedma hace gala de un humor acre y despiadado que le lleva a ridiculizar tanto la propia ciudad de Madrid ("De aquí a la eternidad"), como a los intelectuales y al propio quehacer poético. Su excelente "Conversaciones Poéticas" (principalmente en la parte inicial) resulta una pintura mordaz e irónica de la intelectualidad española, generación

del 27 y la propia Antología de Gerardo Diego, incluidos.

"Moralidades" se cierra con un poema que en más de un sentido puede considerarse como un arte poético realizado con humor y críticas así como con agudas observaciones. Del mismo se destaca, tanto la vena saírica como cierto erotismo que impregna más de un verso y que le lleva a una conclusión final que sin duda, hace meditar: "El juego de hacer versos,/ que no es un juego, es algo/ que acaba pareciéndose al vicio solitario". (pág. 73).

En suma, "Moralidades" reúne una serie de virtudes temáticas y estilísticas que ubican, definitivamente, a Gil de Biedma entre los mejores y más importantes poetas de la generación del realismo social de España. Su lectura importa tanto por la visión que ofrece de España, como por sus logrados recursos que apuntan hacia un enriquecimiento del quehacer poético mediante un tratamiento amplio y flexible del verso a la vez que la lograda inclusión de tramas anecdóticas que plantea y resuelve con habilidad.

- (1) Las declaraciones de Jaime Gil de Biedma que figuran a lo largo de esta crónica, fueron tomadas de "Ocho Poetas Españoles", Ediciones "Dead Weight".
- (2) Jaime Gil de Biedma. "Moralidades". Editorial Joaquín Mortiz, México 1966. 73 Págs. Distribuye Librería y Editorial ALFA.

IMAGEN DE BORGES, EL POETA

Borges como poeta ha sido quizá el menos estudiado de los Borges que coexisten en la personalidad del escritor argentino. La obra amplia, de información sólida y de penetrante y equilibrado criterio que examinase la experiencia lírica borgiana, constituía una carencia

evidente. Guillermo Sucre ha logrado ese libro de centralizada reflexión y de sostenido análisis. (1) Ello bastaría para concitar por sí solo el interés del mundo literario hispanoamericano. Pero debemos decir que las virtudes del libro habrán de dar una fructífera satisfacción a ese interés. Porque "Borges, el poeta" representa un valioso aporte a la bibliografía borgiana y un ejemplo (en momentos en que abundan las miradas impuras o equivocadas sobre la poesía) de cómo enfrentar el acto poético.

Sucre señala expresamente el objetivo de su ensayo: desentrañar la "poética" de Borges, "la actitud anímica e intelectual que la sustenta".

De acuerdo a la declaración del autor, es un propósito limitado: estudiar la poesía de Borges "aunque no de manera exhaustiva ni sistemática" (pág. 22). Consciente de las dificultades de la tarea, Sucre admite el carácter polémico de la obra de Borges y reconoce que "otros poetas contemporáneos de lengua española tienen quizá mayor impulso creador, mirada más amplia, lenguaje más rico, obra más extensa". En consecuencia, ha deslindado con precisión la singularidad de Borges: ella está en "la autenticidad del acto poético, su meditación también ante ese acto; el gesto y la lucidez para esclarecerlo. Más allá de sus altibajos, de sus deficiencias, de sus omisiones, su poesía nos revela un carácter, una conciencia privilegiada, es decir, una personalidad mítica" (págs. 21-22). En tales premisas ha fundado Sucre el objetivo de ensayo y su razón de ser. Veamos, luego de repasar el orden del libro, en qué medida ello se logra.

Con una prosa tersa, clara, tan distante del énfasis como de la búsqueda del matiz o del pormenor exquisito, Sucre desarrolla los distintos puntos de un bien estructurado plan. Después de revisar la posición de Borges en nuestro mundo, el influjo de su obra, las apreciaciones que el escritor ha ido revelando de sí mismo, Sucre orienta su estudio al período de formación e iniciación borgianos. Distingue dos épocas en esta poesía. La pri-

mera llega hasta 1930 y comprende títulos como "Fervor de Buenos Aires", "Luna de enfrente" y "Cuaderno San Martín". La segunda es ubicada a partir de 1940, "cuando reanuda, siempre con muchas intermitencias, su hacer poético. Aunque no muy numerosos, a partir de esa fecha escribe Borges sus más grandes poemas". Dos épocas distintas pero que mantienen entre sí vinculaciones de entidad suficiente como para que haya continuidad. No precisamente derivada de un ultraísmo que hubiese signado en forma radical el estilo y la concepción poética, sino de la honda fidelidad del escritor con su destino. La relación de Borges con el ultraísmo aparece ceñida a sus estrictos términos: un contacto inicial, no una impregnación definitiva; una manera de situarse ante el acto creador que no coarta la posibilidad de liberación. "El ultraísmo refleja una moda. Borges aspiraba a lo esencial", escribe Sucre. La misma concepción borgiana de la metáfora enseña en qué sentido se operó la liberación del ultraísmo. El capítulo titulado "La metáfora del destino" (uno de los buenos momentos del libro) ofrece de manera convincente el significado que la metáfora adquiere a la luz del pensamiento de Borges. Ello permite —aunque indirectamente— una ubicación del poeta, no por las corrientes literarias a las que se adscribe sino por las que rechaza. Para Borges, la metáfora no se inventa, ha existido siempre. La fuerza expresiva no radica en la novedad, sino en la repetición. Sucre alcanza aquí los pasajes más concluyentes de su ensayo. Y tal vez, los de más difícil realización. ¿Cómo convencer al lector ansioso de novedades que Borges es un gran escritor, si su novedad primordial consiste en ir contra toda novedad? Sucre no se inquieta por demostrar de continuo la real dimensión de Borges. A partir de este punto traza los capítulos que empiezan a configurar la imagen de Borges. Enfoca así la conciencia poética del escritor, su lucidez estricta e indeclinable, su enfrentamiento con la creación, lo que Sucre llama "el acto poético". Los dos capítulos siguen-

tes exponen —respectivamente— el objetivo fundamental de la poesía de Borges: el absoluto; y uno de los temas más frecuentes: el transcurrir temporal. Sucre no proclama haber llegado al secreto Borgiano; dice sólo estar en camino de comprenderlo: "Tales actitudes pueden ponernos en el camino de comprender el secreto borgiano: a lo absoluto se llega por la desposesión, por el ascetismo. Ese absoluto es el más profundo objetivo de la poesía y de toda la obra de Borges. El Borges incrédulo y a la vez apasionado de filosofías y teologías nos propone finalmente el arte como una metafísica en la que el hombre pueda aventurarse".

"El ultraje de los años" se titula el capítulo dedicado al estudio del problema del tiempo en Borges, uno de los más completos y en el que el enfrentamiento con los poemas se efectúa de un modo más inmediato y exigente. Pero ello no se brinda desconectadamente con los temas ya trabajados. A la actitud estoica de Borges frente a la aniquilación que obra el tiempo, Sucre sabe integrarle un elemento importante de la concepción poética. El acto poético esencial es, para Borges, "Convertir el ultraje de los años en una música, un rumor, un símbolo".

Sería fatigoso proseguir enumerando los contenidos de este libro; fatigoso y estérilmente prolijo. Más fecundo, más incitante sin duda es detenernos en esa "última imagen" de Borges que Sucre nos propone. "Tal vez la falta más visible para muchos", dice el propio Sucre en el Epílogo, "sea el no haber valorado más radicalmente la poesía de Borges". Leído el libro, no creemos que esa posible objeción sea formulable. Primero, porque no fue intención del autor valorar definitivamente; segundo, porque aún el ciclo borgiano no está cerrado y todo juicio definitivo resultaría a la postre, intempestivo. "Más que una obra realizada hasta su plenitud estética, lo que ella (la poesía de Borges) nos propone es la intensidad de un acto, de un comportamiento. Un destino, en suma" (pág. 110). Allí es donde hay que captar el esfuerzo

de Guillermo Sucre y aquilatar esa proyección de un Borges visionario y un Borges clásico. "Si no fuera porque el término resulta desmedido e implica una suerte de estética del inconsciente —ambas cosas chocarían con la sensibilidad profunda de Borges—, no sería arbitrario concebirlo como un poeta visionario. En realidad, sus poemas tienden a las visiones por lo que hay en ellos de prefiguración, de invención que finalmente coincide con el destino" (pág. 111-12). En ese destino el poeta se hace a sí mismo. pues Borges, según el planteamiento de Sucre, no parte de un Yo elaborado con antelación sino que el Yo es producido por la actividad poética. O sea, actividad creadora. Este modo de concebir la creación lírica desemboca en el "poeta sacerdotil" que el mismo Borges propone y en cuya estirpe se congregan los nombres de Flaubert, Mallarmé, Valéry, Joyce. "¿Borges un espíritu clásico?", se pregunta Sucre. "Si el clasicismo es más una actitud esencial que una simple escuela con su connotación histórica, Borges es ciertamente un clásico". Tal afirmación, conclusión categórica de un análisis medular, revela una visión crítica flexible, independiente, ponderada. Sucre no rehuye aquellas palabras que parecerían estar cargadas solamente de prestigio y vana historia. Hablar de clásicos, o de un clásico, y aludir así a un escritor de nuestros días, que vive y respira nuestro aire, que crea y publica, podría escandalizar a quienes creen que un clásico es, hoy, cosa de manuales de literatura, material de disquisiciones académicas, algo, en suma, para no leerse. Pero Sucre sabe que lo clásico tiene más vitalidad y verdad de lo que han soñado las estéticas de moda. Todo su libro sobre Borges, desde el plan hasta el ritmo de la prosa, lo atestigüa. Tal actitud de amplio criterio, de comprensión generosa, de contenida admiración que no entorpece la visión de la personalidad estudiada, hace de "Borges, el poeta" un libro de provechosa lectura. Empero, ello no sería suficiente como juicio sobre el libro sí —excusados los inconvenientes

de toda crítica de crítica— no se declarase en qué forma el autor logra el objetivo propuesto. A nuestro modo de ver, Sucre lo ha logrado. La "poética" de Borges queda elucida, delimitada, comprendida, y la actitud anímica e intelectual que le da fundamento, examinada en hondura. "La poesía de Borges", concluye Sucre, "es la tentativa por restituírnos el universo en sus formas esenciales". Quienes no quieran renunciar al Borges que se han forjado (o que han soñado) rechazarán, probablemente, la versión de Sucre. Pero lo harán porque ellos ya han rechazado todo diálogo, toda rectificación, todo ensanchamiento del saber o del gozo. Y también, toda penetración auténtica de la poesía. Pues el libro de Sucre —más allá de discrepancias u observaciones (personales, limitadas, prescindibles)— es ejemplar en la forma como se acerca a la poesía. Habiendo rigor, disciplina, método de trabajo ceñido a las necesidades y propósitos del ensayo, no es posible sin embargo distinguir el empleo de alguno de los métodos en boga, sobre todo de aquellos que suelen servir —más que de auxiliares— de estorbos para la penetración en lo poético. Ello beneficia enormemente al libro. Sucre no adopta posturas sociologizantes ni acude al examen de las fuentes ni a la ubicación histórica definitiva de un escritor que, por ser contemporáneo, se halla sumido en un ámbito de fluidez, de refracciones, de valoraciones simultáneas. Tampoco se dedica a trazar una semblanza biográfica del poeta; hay sí la consideración de los datos indispensables para el conocimiento de lo humano, aquellos que le permiten obtener una figura viva y orgánica con mayor eficacia que si hubiese hecho biografía, o hurgado en los vericuetos del psicoanálisis (la gran tentación y a menudo claudicación de más de un crítico). Asimismo, no resuenan en este libro los llamamientos de socorro a la estilística, precioso instrumento cuando se lo manipula con equilibrio y orientación, pero riesgoso cuando quiere dar una explicación del misterio poético o ensayar una profundización en

el acto creador. Sucre hizo lo que él mismo llama "crítica interna". Se enfrentó a los textos y los confrontó. Tuvo en cuenta varias veces la prosa de Borges y mostró sus vinculaciones con la poesía. Si es siempre sensato juzgar los procedimientos por sus resultados, debemos decir que lo obtenido por Sucre abona, más que la bondad de un método, una consciente actitud sabedora de lo que tiene entre manos; la posesión de una suprema virtud: sensibilidad; y el reconocimiento de que al fin y al cabo, la poesía existe, que es un arte largo y, además, importa.

Guillermo Sucre cierra su libro con un Epílogo en el que apunta, entre otras cosas, las carencias y los defectos que a su juicio ha cometido. Ello es riesgoso, pensamos. Al quitar paño para las hambrientas tijeras de los censores y los zoilostersites, éstos se enardecerán y dirán que el autor quiso sustraerse elegantemente al acero de las críticas. El juego limpio irrita. Poner todas las cartas sobre la mesa implica a veces el encono o la incompreensión. Pero esto también es parte del destino de todo libro noble.

(1) "Borges, el poeta", de Guillermo Sucre. Universidad Autónoma de México, 1967.

ALEJANDRO PATERNAIN

LA CULPA ALEMANA, ORGIA NOVELESCA

El 22 de abril de 1945 Hitler confesó por primera vez a sus más íntimos allegados que la guerra estaba perdida y que él se mataría entre las ruinas de Berlín. En los días siguientes debió enterarse de la traición de Himmler, casó con Eva Braun, redactó su testamento político y nombró al almirante Doenitz como su sucesor. En la mañana del 30 de abril las tropas soviéticas habían ocupado el Tiegarten y la Potsdamer Platz: se encontraban a dos cuadras escasas de la Can-

cellería y era el momento de apresurar los preparativos de su suicidio. En ese momento un animal entra fuagazmente en la historia. Esa mañana del 30 Hitler ordenó que mataran a su perra ovejera, Blondi, por la que sentía particular cariño. Era conocida en Alemania su afición a los perros.

A partir de ese sentimiento, Gunther Grass ha imaginado los pretextos, ha elaborado el esquema conductor de su tercera novela, *Años de perro* (1). Hubo una vez, en el Báltico, un lobo que cubrió a una perra y nació Perkum, y Perkum engendró a Senta y Senta parió a Harras, un semental cuyo propietario era ebanista de profesión. En 1936 Harras fue padre de un hermoso animal, Príncipe, entregado como regalo al Führer y, según imagina Grass, el perro favorito de Hitler. Príncipe se habría escapado del bunker de la Cancillería el día mismo del cumpleaños de Hitler, cruzó las líneas soviéticas y, terminada la guerra, se unió a un soldado vagabundo, quien, casualmente, era hijo del propietario del padre de Príncipe.

Sobre este esquema irrisorio y grotesco, destinado a satirizar el fetichismo del régimen nacionalsocialista, de una Alemania absurda, pueril y tilinga que esba dispuesta incluso a adorar todo lo que le gustara a su caudillo, incluso un perro; de una Alemania que es también la democrática y occidental, por que en un momento se aprovecha del perro para otra de sus tartufescas orgías de autoinculpación, Gunther Grass compuso las tres partes en que se divide su novela.

Durante la primera, "Turnos de madrugada", el propietario de una mina cuenta la amistad entre Walter Matern, un ario, y Eddie Amael, un judío, en Danzig, a partir de la primera guerra mundial. Walter, sin saber bien por qué, protege a su compañero de los insultos de los colegiales, aunque él también, a veces, se mofaba de su condición de judío. La segunda parte, "Cartas de amor", trae la correspondencia de Harry a su prima Tula (un amor descarriado) y a través de las cartas prosigue la historia de Walter y Eddie, cuando éste inicia

a su amigo a unirse a las tropas SA con la finalidad de conseguir los uniformes que él necesita para sus creaciones paródicas. Pero Walter queda aprisionado por la locura de las SA y participa en una paliza en la que su amigo Eddie pierde todos los dientes. Este huye, cambia de nombre, se coloca una dentadura de oro, invierte su dinero en Suiza. Mientras tanto, Walter hace la guerra y en las dos partes se narra minuciosamente la estirpe del ovejero alemán de Hitler. En la última, la derrota ha ocurrido, Walter vaga por Alemania difundiendo la gonorrea como forma especial de venganza en una lista personal de criminales de guerra. Cuando se aquieta e incluso comienza a disfrutar de su cuota en el milagro alemán, se le juzga grotescamente por su responsabilidad en la consagración del nazismo. Encuentra finalmente a su amigo Eddie, quien se ha hecho rico con las extrañas representaciones que realizan unos espantajos o muñecos mecánicos.

El precedente esquema proporciona una muy pálida imagen de las complicaciones estructurales de la novela, en la que muy pocos hechos o incidentes son narrados de un modo literal y directo. Grass prefiere una presentación circular, oblicua, tangencial, y trabaja a través de efectos, consecuencias y reflejos. El resultado es que con frecuencia aún el lector más atento se pierde, se confunde, se irrita, se aburre, se siente obligado a retroceder y releer continuamente, empresa de poco estímulo cuando se advierte que la novela tiene más de seiscientas páginas. El lector pasa también sus días de perro y se pregunta si el esfuerzo vale la pena.

Antes de contestar habría que poner en claro la pesada, recargada, germánica simbología de la novela. Es obvio que el cáncer metafísico de *Años de perro* se localiza en el trauma del nazismo y en la culpabilidad alemana, el tema obsesivo de la virtual unanimidad de los novelistas germanos, quienes además lo duplican cuando hacen bafa y sátira de la insinceridad de los sentimientos de culpabilidad de sus compatriotas. Una

parte de la estructura simbólica surge de la tortuosa amistad de Amsel y Matern, otra del amor de Tula y su primo Harry, otra más corre a cargo de los perros, otra más aún de la gonorrea que como campaña de desnazificación personal Matern difunde en la Alemania vencida, hasta que la recargada simbología culmina cuando Walter y Eddie descienden a la mina de potasio y el perro se transforma en Cancerbero y la belleza de un ovejero negro puede interpretarse como la deformación bestial de algunas virtudes germánicas. Y la abandonada mina de potasio, base del negocio de Eddie consistente en vender grotescas y liberadoras representaciones de la culpabilidad alemana, es por último un descenso a los infiernos del germanismo.

El lector, ya despistado por un estilo de prosa descoyuntada, inconclusa, quebrada, termina abrumado por la cantidad de cosas que se le narran y algo ajeno pese a la pregonada densidad del significado que emana percusivamente de cada una de las páginas. Perdido entre tantos desvíos y desorientado por la abundancia de alusiones locales, disfrutará apenas algunos trechos de memorable narración (el recurrente paisaje del Báltico, el aborto de Tula en medio de un campo nevado) y algunas sátiras que cualquier mediana cultura hace disfrutables, como son las caricaturas del pensamiento de Heidegger y el estilo periodístico de la revista *Der Spiegel*.

Aún juzgada con cautela, esta tercer novela de Gunther Grass marca un notable descenso en su carrera literaria. Poeta, dramaturgo y ensayista, ascendió de un modo fulminante a la fama internacional con su primera novela, *El tambor de hojalata*, de 1959; descendió un poco con *El gato y el ratón*, fresca y pagana celebración de la amistad adolescente, casi un Mark Twain alemán, publicada en 1962. Dos años después hipotecó su prestigio con la descontrolada, excesiva y montruosa *Años de perro*. Y desde entonces ha vivido entre polémicas en torno a sus ideas políticas y sus discutible teatro. Todavía no tiene cua-

renta años (nació en Danzig, en 1927) y evidentemente se halla en un momento muy crítico de su carrera literaria, como a la espera de otro tambor de hojalata que lo libere de mordientes obsesiones que no logra encauzar y lo resituya a la simple, admirable alegría de contar que deslumbró a todos en su primera novela. Más de una vez Gunter Grass había dicho que él quería "escapar a esa enfermedad típicamente alemana de sobrecargar de metafísica la literatura", y ahora demuestra que está enfermo de cuidado.

(1) Gunther Grass — Años de perro (Hunde-jahre). Traducción de Carlos Gerhard. Editorial Joaquín Mortiz, 826 págs. México, 1966.

RUBEN COTELO

TECNICA Y SIMBOLO DEL VIAJE

Ya es un lugar común hablar de la mayoría de edad alcanzada por la literatura latinoamericana. A esta altura sólo cabe aguardar un estudio crítico a nivel de aquella pregonada adultez y que agrupe corrientes, coordenadas, propósitos comunes, que caracterice similes o diferencias, individualidades o grupos. Mientras tanto nuevos ejemplos refuerzan la importancia de este fenómeno literario que se da actualmente en Latinoamérica.

Esta nota —soslayando o apenas demorando la oportunidad de un estudio a fondo exhaustivo— sólo pretende llamar la atención sobre una novela ineludible para cualquier estudioso de este período literario; ineludible también para aquel lector que atienda al proceso de afirmación o rechazo o simple investigación de nuestras verdaderas raíces culturales y al que esta literatura con-

tribuye generosamente en lucidez y autenticidad.

La novela comentada (1) surge en el fecundo medio mexicano; su autor es un joven escritor nacido en 1935, Fernando del Paso. Sobre algunos aspectos de su actitud creadora, y partiendo de un enfoque deliberadamente parcial de su libro, "JOSE TRIGO", intentaré una aproximación que nos sitúe algo más ventajosamente frente a esta compleja, caudalosa novela. Las excusas van a cuenta de lo apuntado más arriba.

Del Paso arranca de tres certezas esenciales: escribir es una aventura, la realidad es sospechable de adulteración, lo mismo que la palabra. Esa primera afirmación y estas dos últimas desconfianzas definen una actitud que lo emparenta sensiblemente a alguno de sus contemporáneos. No es, entonces, un descubrimiento de del Paso; pero importa por razones poco sólidas de intensidad y de extensión, por el aliento sostenido de su esfuerzo, por los límites infrecuentes a que lo conduce el resultado de su empresa.

Como otros escritores de Latinoamérica, del Paso descreo de aquellas apariencias que sistemáticamente recubren o escamotean una realidad mucho más compleja —en este caso, en países de versiones oficialistas y folklorizadas, en regiones vastamente entrapadas por espejismos de cultura o desarrollo apenas epidérmico, en territorios barbarizados en nombre de una supuesta civilización occidental; en este caso, concretamente en el de México, la complejidad es casi indesbrazable por una tradición y una mitología que arraigan en las mismas entrañas de su pueblo.

Como Rulfo, como Carlos Fuentes en "La región más transparente", del Paso enfila directamente hacia "el mito que nutre y define la presencia de México en el mundo". De aquél hereda cierta religiosidad primaria, los trazos sintéticos para describir una peripecia personal o colectiva, ese mimético integrarse de los hombres a su tierra; de Fuentes, una versatilidad mayor, una "modernidad" de enfoque para insertar este pre-

sente en los orígenes remotos de un pueblo despolijado, vital, traicionado y potencialmente creador.

Del Paso no desdeña los datos historizados cuando quiere hacer pie en esa realidad objetiva que le merece desconfianza. Pero no es historia de manuales, es aún menos, apenas datación que referencia la verdadera historia, la que está contando, la que intuye debajo de la fría mecánica de fechas o acontecimientos, de ferrocarriles inaugurados o iglesias levantadas, de instrucciones para guardavías. De esa que se vigoriza por el corte transversal de los personajes en un tiempo que los ciñe, los condiciona y los expulsa; un tiempo intramitado que es la clave propuesta por del Paso para bucear en las verdaderas raíces del mito y de la Historia.

Pero el viaje por esta historia es inseguro. Y el lenguaje no alcanza, o es apenas una herramienta para la investigación. Lo fascinante es tal vez la permanente inseguridad, la sospecha de que debajo de esa zona explorada con denuedo surgirá inmediatamente otra, feraz, dispuesta también a la entrega, y luego otra y otra, como sustituciones recurrentes y quizá inagotables.

Sucede que las palabras nos son legadas envueltas en un halo de domesticidad, ya conformadas, baqueteadas, grávidas de significaciones. Traen consigo el respeto y el reconocimiento, la mayoría de edad y la temperancia. Son las convenciones que nominan un mundo ordenado incluso en sus misterios. Nuestros padres hicieron el esfuerzo de domarlas a fin de cumplir su aprendizaje vivencial; nosotros apenas tendremos que memorizarlas.

Contra esto se rebela el autor. Y su empresa es una quijotada, un despropósito: la rehabilitación de la palabra, nada menos, un permanente acto de desagravio que culmina a veces en la destrucción o en una fiesta sonora y rítmica, restallante. Porque el escritor sabe que no puede tomar prestado su mundo; sabe que no está posibilitado para proponer o proponerse otro en tanto no sea capaz de crear el instrumento para su

investigación. No reniega de la palabra en sí, sino de su carácter estático; es necesario que aquélla sea nuevamente fecunda por los atisbos o los descubrimientos, por la sensible aproximación a una realidad que "significa" de modo diferente, que debe ser "nominada" aunque sólo sea por este intento de reconocerse en ella, por esa versión aún no estrenada que provoca al tiempo que estimula.

Y es aquí donde la sombra de otro famoso iconoclasta se proyecta. Porque si bien son escasos los antecedentes que podemos rastrear en la literatura latinoamericana, ninguno de ellos, sin embargo, tiene el aliento o va hasta los límites alcanzados por este mexicano. Hay que retroceder más de cuarenta años, hay que referirse a una experiencia similar en otra lengua; hay que simplemente reconocer al "mero padre" de la literatura contemporánea: hay que apelar al nombre de James Joyce.

En una medida a escala de Latinoamérica, "JOSE TRIGO" repite el periplo del "ULISES". Esta Itaca no es Dublín sino las escasas veinte o treinta manzanas que rodeaban la vieja estación de Nonoalco-Tlatelolco, en la Ciudad de México.

Leopoldo Marechal, en un intento por esclarecer las claves de su "Adán Buenosayres", se lamenta con un dejo de amargura por el padrinazgo que la crítica le atribuyó al irlandés. Dice: "Joyce, en el Ulises, toma de Homero la "técnica del viaje"; pero no toma como yo el simbolismo espiritual del viaje" (2). El reproche es, naturalmente, discutible. Pero aquí importa señalarlo porque aquella "literalidad" enjuiciada por Marechal es en del Paso apenas un pretexto para hundirse en las raíces mitológicas de su pueblo.

Pero los paralelismos no se agotan en las zonas facilongas de la técnica o de la actitud parejamente demistificadora. Haría falta un examen detenido, sería necesario algo que esta breve reseña no pretende: un riguroso análisis que no desdeñe los diversos planos en que se

mueve "José Trigo", la multiplicidad de estilos o de enfoques que la novela potencia a niveles donde la palabra integra la imaginaria de ese mundo barroco, donde la invención y la riqueza idiomática son sencillamente deslumbrantes. Un análisis pausado, que pueda detenerse en la sólida estructura de la narración, que no escatime la exigencia por el abusivo juego de retruécanos, por la impenetrabilidad de algunas páginas.

En fin, esto es apenas el testimonio de ciertas calidades, de una empresa literaria que justifica los purales entusiasmos por la actual narrativa de este continente. En más de un sentido, "José Trigo" es una confirmación y una esperanza, una apertura.

(1) Fernando del Paso: "JOSE TRIGO", novela, 526 pág. Siglo XXI, editores S.A., México, 1966.

(2) Leopoldo Marechal: "CLAVES DE ADAN BUENOSAYRES". Azor, Mendoza, 1966.

JORGE MUSTO

JEAN-LUC GODARD, LA LIBERTAD CREADORA

(con motivo de "Masculino-Femenino")

El reciente estreno de "Masculino-Femenino" da la oportunidad de reflexionar a propósito de la obra de este gran director del cine contemporáneo, aunque ésta se ha conocido en el Uruguay sólo de manera fragmentaria.

En setenta años de existencia, el cine ha dado un número muy reducido de verdaderos creadores. Y dentro de los que han aparecido en los últimos años, pocos poseen el talento renovador y original de Godard; lo que no quiere decir, sin embargo, que todos sus filmes sean igualmente valiosos.

Se conocen, aquí "Sin aliento", "Vivir su vida", "Una mujer es una mujer", "El desprecio", "Alphaville" y "Masculino-Femenino", junto a dos episodios, de "Los siete pecados capitales" y "Rogopag". La opinión favorable del que suscribe se inclina por "Sin aliento" (un film excepcional), "Vivir su vida", "Alphaville" y "Masculino-Femenino".

Resulta muy difícil, sino imposible, realizar un estudio sistemático, tanto de los temas como de los aspectos formales de la obra de este director. Del mismo modo que Borges objeta a quienes deploran la fragmentación de la obra de Kafka y responde que la obra kafkiana es esencialmente fragmentaria, se puede decir de la obra de Godard que es esencialmente asistemática, caótica, pero también se pueden cambiar los adjetivos y decir, sin error, "libre" o "anárquica". La palabra "libre" es una de las claves para penetrar la obra de Godard; ya lo señaló Luchino Visconti a un crítico que le recordaba que de su obra se había opinado que era excesivamente teatral: "Hoy en Francia un director que hace cine sin preocuparse en lo más mínimo de si está utilizando técnicas ajenas a lo específicamente cinematográfico". Se refería a Godard y a esa su capacidad de integrar las artes (e incluso técnicas ajenas al arte) dentro de sus filmes.

Desde "Sin aliento" hasta "Masculino-Femenino" hay varias constantes señalables en el estilo del director:

1) Uso de la improvisación en determinados momentos de sus filmes, sobre todo en el diálogo y en el juego de los actores, procedimiento que, por otra parte, también utilizó Truffaut.

2) Uso del sonido de manera totalmente nueva, no a partir de valores sonoros (que es el uso tradicional en el cine), sino haciéndolo formar parte de la fragmentación narrativa. En una secuencia continua el sonido se interrumpe totalmente y se reanuda del mismo modo: el film queda mudo o sonoro, fragmentándose la narración, también por esa causa.

3) Uso virtuoso y funcional de la fotografía que parece maníaca por sus movimientos pero que está indudablemente ligada a la voluntad directriz.

4) El actor es utilizado como si sus cualidades histrionicas no tuvieran importancia; dijo el mismo Godard sobre "Sin aliento": "Es un documental sobre Belmondo y los otros". Estas características, lo mismo que la siguiente, dan a los filmes de Godard apariencia de documentales, aún cuando en ellos se trate de contar una historia.

5) Las referencias culturales, que se dan como citas o como lecturas que hacen los personajes y que aparecen desde el primer film de Godard, no tienen otra finalidad que la de señalar los conocimientos y las aficiones culturales de esos mismos personajes.

Otro rasgo importante a señalar en la obra de Godard es el de la presencia del cine en sus filmes. Esta se da de varias maneras, entre otras en la imitación del estilo de otros directores y en la imitación (parcial) de otros filmes, sobre todo de origen norteamericano, rasgo que, por otra parte, comparte con otros integrantes de la Nouvelle Vague francesa. Pero es sin duda más importante aún el hecho de que los filmes de Godard transcurren "en el cine", tanto por la imitación de un actor (Humphrey Bogart por Jean-Paul Belmondo), por vivir la realización de un film (en "El desprecio"), por la presencia de directores (en "Sin aliento", en "El desprecio"). Y, sobre todo, por la notoria y deseada (voluntaria) presencia de lo cinematográfico "in the making"; las películas de Godard están diciendo constantemente: "Esto es un film". La presencia de la cámara que registra (y que otros directores procuran disimular para dar el producto concluido) es constante esto, unido al hecho de la improvisación en diferentes aspectos y que ya se ha mencionado, da a estos filmes la apariencia de no terminados, de que, de algún modo, estamos presenciando su fabricación. Esta última característica, central en la obra de Godard, lo vincula precisamente a las tendencias actuales de la "obra abierta" y

es, también, sin duda, la causa del desconcerto y aún de la irritación de los críticos tradicionalistas.

MASCULINO-FEMENINO. — 1. Es el último film de Godard conocido en Montevideo y está basado en dos cuentos de Maupassant, seguramente muy modificados manteniendo el esquema argumental.

Una de las características destacadas de "Masculino-Femenino" es ciertamente su actualidad. Por noticias periodísticas, ya que se conoce aquí poco de la obra de Godard, parece ser ésta, la vinculación con la actualidad, su tendencia más reciente. (Título del último film: "La Chinoise").

En el film comentado, diversas secuencias, precisamente pautadas por referencias temporales (fechas, modas, acontecimientos políticos o culturales) intentan dar una visión de la juventud francesa en cuatro o cinco casos concretos y quizás no muy representativos. 2. Cuando aparecieron por aquí los primeras muestras del "cinéma-vérité", no parecieron brindar nada muy valioso desde el punto de vista formal, sino más bien un retroceso como método documental. Pero no podía descartarse que este método, en manos de algún artista verdaderamente creador diera resultados valiosos; es el caso de este film. En él se utiliza el sistema del "cinéma-vérité", pero resulta despojado de la aridez y de lo anti-artístico que parecieron esenciales a él. Godard narra aquí una historia en el estilo documental más moderno; aunque es dudoso su valor de documental, lo aparenta, pretende ser "sur le vif", aunque quizás no lo sea. En todo caso, bien podría hablarse de una ficción en segundo grado: la película aparenta una imitación fotográfica, textual de la realidad y no lo es; meramente lo finge.

3. En este estilo tan particular, son fundamentales los aportes de los medios técnicos: la fotografía y el sonido. En cuanto a la primera (de Willy Kurant), es realmente magnífica, en el estilo documental y con el tono de los noticieros filmados y con su misma movilidad. En

cuanto al sonido, éste parece registrado en los lugares de filmación (que no son estudios) y con una precisión pasmosa.

No hay lucimiento de actores, menos aún que en el cine tradicional; pero tampoco hay personajes de riqueza excepcional, lastre que el cine cargó durante mucho tiempo y que viene de la novela tradicional y también del teatro al que tantas veces (equivocadamente) quiso imitar.

En cuanto a la objeción de que el film tiene valores únicamente sociológicos (objeción que, de encontrarla, quien esto escribe sería el primero en esgrimir) puede negarse de plano. Godard, en "Masculino-Femenino" no ha realizado sociología de la juventud francesa de hoy; mediante el uso de la sociología ha realizado una obra de arte.

ESTEBAN OTERO

NOTAS

EL ARBOL DE RILKE

Al concluir su "Poética del espacio", y luego de repasar uno de los Poemas Franceses de Rilke, Gaston Bachelard escribe: "...si yo pudiera alguna vez reunir en una vasta imaginaria todas las imágenes del ser, todas las imágenes múltiples, mudables que, de todas maneras, gustan la permanencia del ser, el árbol rilkeano abriría un gran capítulo en mi álbum de metafísica concreta". Ese árbol, que el poeta tuvo ante los ojos al escribir el poema, sirve a Bachelard de ejemplo final en la serie de imágenes con que cierra el capítulo "Fenomenología de lo redondo". También ha presentado imágenes de Jules Michelet y textos de Van Gogh y de Jaspers, de Bousquet y de La Fontaine. El tema medular de Bachelard podría resumirse así: "La vida es redonda", "Vivimos en la redondez de la vida como la nuez en su cáscara".

El árbol de Rilke resulta para el filósofo documento inmejorable de una "fenomenología del ser que es estable y se desarrolla en su redondez".

Para nosotros, el árbol de Rilke es algo más. En ese último capítulo, Bachelard especula con aquellas imágenes "fuera de todo significado realista, psicológico y psicoanalista". Antes ha declarado la necesidad de "desmadurizarnos", "desfilosofarnos", "despsicoanalisticarnos". Insólitos vocablos, capaces de sorprender más aun que todo intento de fenomenología de lo redondo. Pero no por insólitos menos necesarios. Ellos encierran una actitud ante la poesía. Dicho con lenguaje todavía realista: son el sésamo para entrar en poesía. Que es, al fin de cuentas, entrar en materia. Bachelard ha convocado al árbol de Rilke y con él no sólo al poema sino a un modo indispensable de enfrentarse al poema. Pues, ¿qué significa esa facultad de ver en la imagen poética la figura del ser concentrado sobre sí? ¿Qué, sino ver a la poesía misma? No se piense que hay presunción: a la poesía sólo puede vérsela, nunca explicársela o descifrarla. No presunción sino necesidad. Tanto para Bachelard, según lo expresa en su libro, como para nosotros. Más aun para nosotros, hoy.

Rondándose, acechándose, recelándose, tenemos a dos palabras en trance perpetuo de fricción: poesía-hoy. Son inocentes (muchos las adoptarían para titular mensuales publicaciones poemáticas) y a la vez peligrosas: ¿en qué puede convertir nuestro hoy a la poesía? Una pluralidad de actitudes fragmenta el entendimiento de lo poético. A las exigencias del saber sociológico y de la condición histórica se le añaden los buceos esforzados del ingenio psicoanalítico. Pocas realidades en torno al poema quedan por estudiar: se conocen las tensiones sociales, el contorno vital, el complejo de estructuras en que actuó el poeta; se poseen cuadros más claros de la época, de la circunstancia política, de las corrientes estéticas, de los manifiestos y las teorías, que de lo que la memoria haya atesorado del poema o el fervor pedido a la lectura; no hay aventura (o desventura) del poeta que no tenga su razón o sinrazón en los laberintos de la psicosis o en el código de los complejos mentales. Y cuando nos acercamos al poema creyendo haber suspendido, aunque fuere por instantes, el peso de un trabajo acumulado y el bagaje instrumental sin los cuales

parece ya una quimera emprender contactos poéticos, el excesivo contenido con que hemos apresurado nuestra maduración, la cristalización de emociones, de recuerdos y de prejuicios, frustran nuestra expectativa y se erigen en valedades tanto más infranqueables puesto que nacen de la propia intimidad. Estamos perdiendo posibilidad de relación profunda con la poesía en la medida en que sabemos más de todo aquello que no es (o no ha llegado a ser) un poema cabal. Con mayor exactitud: en la medida en que ese saber se nos cristaliza, en que lo sociológico se hace costumbre, en que la adquisición psicoanalítica se convierte en automatismo. Pero advirtamos: tomamos el asunto por sólo uno de sus lados, el del nudo enfrentamiento con la poesía. Aquel que partiendo, obviamente, de la lectura, continúa en el paladeo del poema cuando la lectura cesa, para dejar que la memoria ilumine, descubra, recree. Ello no es la crítica y, no siéndolo, podría reprochársenos que ese enfrentamiento con la poesía permanece confinado en reductos individuales, sin exposición objetiva y compartible. Así es, ciertamente. Aunque lo admitimos con una salvedad: no hay crítica valedera si no nace de ese enfrentamiento capital. ¿Pruebas? Obsérvense los resultados de tantos esfuerzos críticos —nacionales y extranjeros— y se comprobará qué lejos están (si alguna vez han estado) de una real libertad ante la poesía, de una concentración de todas las facultades, de una actualización de todo el ser. En suma, de un estado de gracia.

¿Es posible recuperarlo? El árbol de Rilke se halla siempre cerca y bajo su sombra podremos alcanzar la liberación. Una sombra que suele disiparse, que de hecho desaparece. Pero a la que nada impide reaparecer cada vez que el caparazón de lo poético, el exceso de psicología, la esclerosis de nuestros pareceres, las refracciones de una sensibilidad ejercitada o las seducciones de la dispersión ceden ante el perfil reparador del árbol rilkeano, ante su presencia esencial, originaria, definitiva. No se trata de un "enfrentamiento fresco" con lo poético. En rigor, no hay tal enfrentamiento. Toda experiencia poética implica una visión previa, unas coordenadas que organizan los datos, una serie de exigencias que, por pobres o incipientes que sean, hacen de la frescura una ilusión. La frescura se hallaría sólo al registrarse el

primer contacto que en la vida hacemos con lo poético. El resto sería pérdida gradual de la fresca inocencia, experiencias que se acumulan, virginidad olvidada de prisa. ¿Negamos entonces la frescura? A diferencia del primer amor, nuestro primer deslumbramiento poético no graba su fecha en corteza alguna. ¿Quién es capaz de autorreconocerlo con matemática precisión? Cuando creemos haber sorprendido tal instante, otro se nos presenta con más derechos para ser tenido por el primero. No puede negarse la frescura; pero tampoco puede poseérsela del todo. Esa actitud ante la poesía que propugnamos, localizable en el perfil semi-simbólico del árbol de Rilke, no impone un retorno ni un método severo. Es, quizá, algo más sensato y más flexible. También más vigilante. Pues no alude a una condición edénica en el tratamiento de la poesía: Al contrario, el paraíso —si es que lo hay— nos aguardaría al fin del recorrido, después de bien probada nuestra aptitud para la liberación, cuando hayamos gustado el sabor de lo esencial. Un recorrido, un camino, al cual el árbol de Rilke, una y otra vez, está dispuesto a dar sombra.

ALEJANDRO PATERNAIN

NOTAS SOBRE TEATRO

LOS DUENDES DEL TEXTO

Antes que nada: un saludo a los duendes del lenguaje, evocados y exorcizados en la obra postuma de Eduardo Benot; él mismo llama al proceso, en el Epítome, "intrincado laberinto de pormenores". Fue acaso la primera acometida formal a los proteicos trasgos del idioma y mucho hay que aprender todavía de sus acusativos desinenciales y de sus combinaciones de dativos.

Y en seguida: un recuerdo a Emma Gramática, y ya estamos en las tablas. Recuerdo ineludible: imaginemos una diva que se llamase Elena Aritmética, Paulina Economía o cosa por el estilo. ¿No sería de cajón el pseudónimo, el nombre de guerra? Pues bien: he ahí una ac-

triz que no temió a ese duende previo de la escena y exhibió llanamente su nombre civil.

Estamos pues en el escenario y la troupe tiene que hablar según el texto. Cuando los dialoguistas se tratan de tú, no hay problema. Pero cuando se tratan de usted surgen los duendes, esos duendes del texto, fautores de enredos y confusiones breves, pero tan fundamentales como breves.

Su de usted, segunda persona, vuestra merced; metaplasmo que lógicamente exige el verbo en tercera persona. Su de él, tercera persona. Esto basta y sobra para confundir en el lenguaje corriente. Y el caso se complica todavía porque en español se puede suprimir el pronombre; y es habitual esa supresión en dialogados. **No importa que lo diga, estoy seguro de que gana, ya debía comprender,** y mil más. ¿Se trata del mismo interlocutor, o es que se está hablando de una tercera persona? Sobre la troupe aparece el trouble.

El empleo persistente del pronombre aclaratorio gravitaría sobre el dialogado. Una de las mayores ventajas del español como idioma escénico se halla en la economía del pronombre, que lo salva de la monotonía y persistencia del *you* o del *vous*. Sin alcanzar las elipsis y concisiones del latín (1) tiene en este aspecto ventaja frente a idiomas contemporáneos de alcance universal.

Pero ya quedó sugerido: cuando dos personas se tratan de usted y hablan de un tercero, el duende del texto se diría insalvable: **comprendo su deseo, estuve en su casa, recuerdo sus palabras.** ¿Son el deseo, la casa, las palabras del interlocutor, o las del tercero en cuestión? La anfibología o el equívoco quedan a la orden.

El inconveniente no es desde luego insalvable, mas siempre nos llevará a modos regresivos o anticuados en la frase. Hay que alargarla o recargarla; renunciar a la elipsis que tanto agiliza el dialogado hispánico y volver a aquellos modos **su padre de usted, el coche de él, las amigas de ella,** etc.

Con el posesivo *suyo* casi se repite la situación: un **amigo suyo, una casa como la suya.** La duplicidad de significado es palmaria; solo

puede salvársela mediante un arbitrio semejante al anterior.

Las dificultades reaparecen y quizá aumentadas, con el nominativo pronominal *le*. Son breves y bravas. En el más simple dialogado, en la más corriente apelación, las hallaremos: **¿Qué le dijo?** Tanto vale por **¿Qué le dijo Vd. a él?** como por **¿Qué le dijo él a Vd.?** (2) Vemos que el duende alcanza, en este y otros casos, categoría de endriago, vestigio o fantasmón. Tanto vale para un significado, el contrario, el sub-contrario, y no sé cuáles más en la clasificación tradicional de Aristóteles.

Veamos ahora algunos otros duendes menos trastornadores pero igualmente usuales y acostumbrados. No se pregunta a quien llega **¿qué desea?** sino **¿qué deseaba?** Este pretérito para un acto presente consagra una de las más curiosas formas de cortesía idiomática. Un preliminar **¿qué desea?** podría resultar apelación demasiado directa, cortante. Y la pregunta, para hacerse ladera, se vuelve hacia el pasado. El interpelado contestará a su vez: **Yo venía** por tal o cual cosa. También coloca en pretérito su presente riguroso. Y tales alteraciones son de orden en el lenguaje teatral.

Curiosos son asimismo los duendes del tiempo futuro. **Seguro que mañana lueve, claro que mañana resuelven.** Nadie se molestará en acudir al correspondiente futuro; mañana lloverá, mañana resolverán. Y fijémonos que el correcto futuro incluso dejaría propuesta una incertidumbre. Así, locuciones tan frecuentes como **mañana voy a tu casa, el lunes próximo se embarcan** no admiten duda ni variante. Por el contrario, si expresamos "mañana iré" o "el lunes se embarcarán", quedan propuestas la incertidumbre, la posibilidad de variación. "Voy a resolver" es tajante e inequívoco; "resolveré" aparece ideas de vacilación o tardanza. Por eso el dialogado teatral prefiere en tantos casos antdatar los tiempos verbales; hacer presentes los futuros.

Veamos algo sobre la elipsis, necesaria ecónoma y ahorrista de textos teatrales y poéticos, abreviatura y supuesto indispensable en preguntas y réplicas, alivio y agilitación de diálogos de que tanto usara y abusara Lope de Vega, sin prestar mayor atención a sus duen-

des. Que no por eso dejan de asomarse a la escena: "—Pues habiéndole escrito, no me ha honrado —como merece la que tú me has dado". Queda aquí elíptico el sustantivo a que se refiere el artículo *la*, la que tú me has dado; y que podrá ser la fama, la honra, la prez, la estima, etc. Una elipsis ejemplarizada por la propia Academia, la cual además nos advierte:

"Hasta las más breves interjecciones encierran un pensamiento, y, por consiguiente, son oraciones elípticas (...). A veces los vocablos omitidos por la figura elipsis se suplen con el gesto o con la acción, lo cual es más fácil de comprender que de explicar".

Con lo que casi nos da una definición del arte escénico, o de su mímica.

Veamos otros aspectos de la elipsis incorporada al lenguaje corriente y por tanto, al teatro: **el chofer no puede dos cosas.** Oí esta frase en un ómnibus departamental, a cuyo chofer querían pagar directamente algunos pasajeros. Magnífica elipsis campera: la del verbo y la del adverbio. La frase completa diría: **el chofer no puede (hacer) dos cosas (simuláneamente).**

Otra, de una carta misiva: **con decirle que ni al café voy.** La frase completa sería evidentemente: **con decirle que ni al café voy, está dicho todo.** Un buen corte elíptico: no dice pero sugiere claramente.

Tales, en corta evocación, algunos de los tragos que complican, en nuestro idioma teatral, las preguntas y las réplicas habituales; no precisamente espíritus burlescos, sino paradójicamente secos y esmirriados en su propia brevedad.

¿Alguna receta para ahuyentarlos? No creo que la haya. **Acaso podría anotar:** para no ser equívoco hay que ser redundante, es preferible serlo. Acaso podría orientarnos la vieja sentencia de Leonardo da Vinci: **la teoría e il capitano; la pratica sono i soldati.** Receta de un genial teórico-práctico; quizá receta de recetas.

TEATRO Y COMENDADORES

Que es peligroso dar la mano a comendadores petrificados lo saben casi todos; por lo general se llevan al incauto a los quintos infernos. Pero con tan mala costumbre y todo, los comenda-

dores-estatuas gozaron de gran predicamento en el siglo XVII. Ahí tenemos en primera línea al del Burlador de Sevilla, de Tirso de Molina; o al del Convidado de Piedra, de Cicognini, que son patéticos y terribles sin vuelta, entre otros de menor celebridad.

Para el tiempo y surge, en el **Don Juan ou le Festin de Pierre**, el lacónico y vengativo Comendador de Molière. En la escena final no se anda con vueltas para asir la mano de Don Juan, el cual comienza desde luego a achicharrarse y acto continuo es precipitado al bátrio. La escena queda sin protagonistas; solo resta Sganarelle para exponer una casera filosofía del episodio, rematada sentenciosamente **mon maitre punie par le plus épouvantable chatiment du monde.** Reparemos: ese Comendador molieresco aparece en Sicilia y no en Sevilla, como es habitual entre Comendadores que se respetan. Tal vez por ello aspira tan formalmente a la vendetta funcional.

Sigue andando el tiempo y Bernard Shaw nos presenta un nuevo Comendador de talla escultórica, difunto y parlanchín, amigo de un Diablo predicador y de un Don Juan hastiado, filósofo y evolucionista acérrimo. Ya no piensa en seducciones, raptos ni duelos, sino en el super-hombre y el porvenir biológico de la raza humana.

Junto a esa dinastía de Comendadores ectoplasmáticos y marmóreos, se desarrolla la línea de Lope de Vega, de Calderón de la Barca, de Ruiz de Alarcón y tantos más. Son los de capa y espada; vivaces y pendencieros, pragmáticos en el amor, sentenciosos en el decir.

Naturalmente, una dinastía no suplanta la otra; así, hasta bien entrado nuestro siglo, siguió en repertorio aquel popular "Don Juan Tenorio" de José Zorrilla, y no faltaron por cierto las parodias al estilo de Vittono-Pomar, con Comendadores de carnestolendas. Pero prosigamos ahora con la antedicha categoría histórica.

Con "Peribáñez o el Comendador de Ocaña" Lope de Vega presenta un Comendador desde el título. La anécdota es bien conocida y afamada: honor, dignidad, venganza. Y un rey castellano que perdona y dignifica: no hay sangre donde hay honor. Así, con brevedad de salmista, justifica y enaltece esa muerte trágica: es tan adecuada como trágica.

Muy diferente aparece el caso en la más recordada de las obras de Lope, por algo apo-

(1) Valga al caso el celebrado diálogo epistolar entre Voltaire y Pirón: "Eo rus" (me voy al campo) escribe Pirón. "Y" (Vete) contesta Voltaire, batiendo un indiscutible record latino sobre los propios lacónicos.

(2) Queda además en el ajo **¿qué le dijo el uno al otro?** Mengano a Zutano, o Zutano a Mengano, frase entre tercetos, presentes o ausentes. Pero es preferible no explayar más el caso.

dado en sus tiempos El Cicerón de Castilla, el Padre Adán de la Comedia, el Honor del Manzanares y otros epítetos por igual rimbombantes: nos referimos a "Fuenteovejuna". El Comendador lo es aquí de Calatrava, don Fernán Gómez Guzmán. La anécdota es social, no individual; bien lo exaltan los versos imborrables, los que todos sabemos:

—¿Quién mató al Comendador?
—Fuenteovejuna, señor.
—¿Y quién es Fuenteovejuna?
—Todos a una.

No son precisamente Comendadores los personajes principales de "El Alcalde de Zalamea"; pero sí París bien valía una misa, la obra de Calderón de la Barca bien vale y justifica una cita. Y la presencia de Felipe II en el reparto también vale por la de un par de Comendadores de fuste.

Eso sí, no será en el venerable original español, sino en la traducción al esperanto, que se presta admirablemente al caso. Veamos pues, "La Urbestro de Zalamea", "dramo en tri aktoj", traducción de Enrique Legrand, impresión de Botella Hermanos, 1925, Montevideo.

Comencemos, y conste que no es para regocijo, sino para ilustración:

ACTO UNUA, Sceno XII.

KAPITANO. — Nu, kio nova? Cu vi povis vidi —La belulinon?

SERGENTO. — Tute ne, per Kristo! Trakuris mi cent cambrojn kaj cambregojn.

—La kuirejon ankaŭ— ne videbla, si restis!

KAPITANO. — Car sendube l'plebanaco. —Kasita tenas sin.

¿Quiere el lector traducir? Yo no tengo fuerzas para tanto. Aclaro tan solo que "la belulinon" no tiene ningún alcance indecoroso; significa simplemente la labradora. Y que "cambregojn" no se refiere para nada a cangrejos; solo dice aposento. (1)

Así hay de Comendadores (con Alcaldes y Capitanes), en el vasto mundo teatral. No podían ser menos. Son muchos más. Los de Calatrava en primer término. Y luego los de Santiago, Alcántara, el Temple, San Lázaro y demás, hasta

el arábigo Comendador de los Creyentes, pagano si se quiere, pero Comendador al fin.

Esta que va para finalizar no es una profecía sino una esperanza: el teatro resucitará cuando reaparezcan los Comendadores, no importa a qué título. Son necesarios. Para reemplazar a los muchos locos, sayones, bastardos y corrompidos que hoy hacen sus veces. O creen que las hacen.

Los Comendadores resurgirán. Voto por que así sea.

(1) No resisto al recuerdo: aquellos trozos o muestras de una versión al lunfardo ofrecida años ha por *Pescatore di Perle*, el de la revista argentina "El Hogar":
CRESPO. — ¿Vos sabéis que me robó a mi hija de mi casa?
..... Pues vive Dios que antes yo haré lo que se ha de hacer.
—¿No manyás que me piantó a la piba del cotorro?
Me cache'n Diá que he de hacer —lo que me se dé la gana!

Roberto Fabregat Cúneo.

COLABORADORES

Luce Fabbri Cressatti es profesora de Literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo. ● Ruben Cotelo ha ejercido durante varios años la crítica literaria en el diario *El País* y se desempeña como periodista. Como tal visitó Viet Nam recientemente. ● Fernando Ainsa es redactor del diario *Hechos*, de Montevideo, y ha colaborado en numerosas revistas. Ha viajado por Europa, EE. UU. y América Latina. ● Nelson Marra es uno de los más destacados poetas de la nueva promoción uruguaya. Acaba de publicar su segundo libro, "Naturaleza Muerta", que incluye su más reciente labor poética. ● Juan Liscano, de Venezuela, se ha destacado en las letras continentales con una importantísima obra poética. Dirige *Zona Franca*, en Caracas. ● Alejandro Paternain es profesor de literatura y se ha destacado como crítico literario. Publicó recientemente una antología crítica: *36 años de poesía uruguaya*. ● Julio Ortega se ha destacado como uno de los más importantes poetas de la nueva generación peruana. Ha publicado teatro, poesía y crítica literaria.

EDICIONES PENINSULA

Madrid

NOVEDADES

Enst Fischer

LA NECESIDAD DEL ARTE

Albert Einstein

ESCRITOS SOBRE LA PAZ

Barrows Dunham

LA FILOSOFIA COMO LIBERACION HUMANA

Erns Nolte

EL FASCISMO EN SU EPOCA

T. B. Bottomore

INTRODUCCION A LA SOCIOLOGIA

Antonio Gramsci

CULTURA Y LITERATURA

Representantes

LIBRERIA - EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389

Montevideo

novedades alfa 1968

3 libros para una aproximación al conocimiento del Uruguay contemporáneo.

Aldo E. Solari
EL DESARROLLO SOCIAL DEL URUGUAY EN LA POSTGUERRA

Dionisio J. Garmendia y otros
URUGUAY 67: UNA INTERPRETACION

Daniel Vidart
EL PAISAJE URUGUAYO

3 narradores de esta América

Enrique Congrains Martín
NO UNA, SINO MUCHAS MUERTES
(Una gran novela peruana)

Carlos Martínez Moreno
LOS ABORIGENES
(Un virtuoso de la prosa)

Mario Benedetti
LA TREGUA (4ª edición)
(16.000 ejemplares)

Editorial alfa
Ciudadela 1389 — Tel. 98 12 44.
MONTEVIDEO / URUGUAY.

Representantes en México, Argentina, Chile, Perú, Venezuela, España y EE. UU.
Solicite catálogo completo.