

temas

CeDInCI

leopoldo zea
integración de la cultura latinoamericana
a la cultura universal

pierre emmanuel
el desierto y el pozo

alberto paganini
el parque, la fábrica de botellas, etc.

nelson marra, homero aridjis, osvaldo rossler,
cecilia bustamante

poemas

12

MAYO - JUNIO 1967



Novedades Seix Barral

Lloyd Rodwin y otros

LA METROPOLI DEL FUTURO

Doris Lessing

UN HOMBRE Y DOS MUJERES

I. A. Richards

LECTURA Y CRITICA

Renzo Rosso

LA DURA ESPINA

Michel Butor

SOBRE LITERATURA, I y II

Representantes en Uruguay

LIBRERIA - EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 — Teléfono 98 12 44

MONTEVIDEO

Esteban F. Otero
28/VIII/67.

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. Editores: Editorial Alfa, Ciudadela 1389,
Montevideo (Uruguay)

N.º 12 - MAYO - JUNIO 1967

Artículos

- 2 Alejandro Paternain
RODO CINCUENTA AÑOS DESPUES
- 7 Leopoldo Zea
INTEGRACION DE LA CULTURA LATINOAMERICANA
A LA CULTURA UNIVERSAL
- 13 María del Rosario Fernández
UN SONETO DE RUBEN DARIO
- 19 Pierre Emmanuel
EL DESIERTO Y EL POZO

Narrativa

- 25 Alberto Paganini
EL PARQUE, LA FABRICA DE BOTELLAS, ETC.
- 29 Gley Eyherabide
DOS RELATOS
- 32 Diego Pérez Pintos
PUNTA ARAÑAS

Poesía

- 36 Nelson Marra
DOS POEMAS
- 39 Homero Aridjis
DOS POEMAS
- 40 Osvaldo Rossler
POEMAS
- 42 Cecilia Bustamante
POEMAS

Crítica

- 44 Alejandro Paternain
EL INFIERNO DE LA AMBIGÜEDAD
- 49 Fernando Aínsa
CUANDO UN AMOR SE REFLEJA EN LA MUERTE
- 55 Nelson Marra
36 AÑOS DE POESIA URUGUAYA
"REQUIEM" DE ANA AJMATOVA
- 57 Enrique Elissalde
JOSE MARIA CASTELLET: EL DRAMA DE UN ANTOLOGISTA
- 60 Esteban Otero
A PROPOSITO DE ¿QUIEN LE TEME A VIRGINIA WOOLF?
- 63 NOTAS VARIAS

PRECIO: Uruguay \$ 50.00 Argentina, \$ 150.00 - Otros países, US\$ 4.00 un año (6 números)

Alejandro Paternain

José Enrique Rodó cincuenta años después

“Nació con vocación de belleza y enseñanza, es decir, conducción de almas”. Así habló, de Rodó, Rubén Darío. Conjunción oportuna, en nuestro homenaje, de dos nombres cuya evocación y cuyos valores más nos importan y más nos alcanzan: señor del verso el uno, explorador de nuevos caminos, conquistador, para la actual poesía en lengua española, de su gracia, su riqueza, su libertad; maestro de la prosa el otro, sugeridor y formativo, ejemplo —en nuestra ensayística— de sensibilidad, de honestidad pensante, de sostenida calidad y de dilatada nobleza. Leído y releído el primero, interpretado, gustado, venerado. Cubierto de alabanzas el segundo, respetuosamente apreciado y celebrado con solemnidad. Aunque difícilmente seguido en los modos de conducta que propuso y en el arte de vivir que nos legó.

Por ello, y a despecho de los riesgos que implica, a despecho de fatigar con algo que amenaza convertirse en lugar común de la reciente crítica rodoniana, creemos necesario interrogar: ¿es posible, hoy día, leer a Rodó?

La pregunta tiene —en un año de homenajes, revisiones y actos evocativos— tono de inoportunidad cuando no de impertinencia desembozada. Sin embargo, es formulable. Más aún: lo ha sido cuantas veces las fechas han enfrentado al lector uruguayo con uno de sus escritores definitivamente instalado en el ámbito de lo clásico. Todas las posibilidades de respuestas, de exploraciones, de matices inquisitivos, están contenidas en ella. Todas las dificultades —de la obra o del ambiente, de la educación o de la avidez personal, del ditirambo o la diatriba— también. Siempre parece impostergable una revisión; siempre se desea una puesta al día, un examen a la luz de lo actual y de las imposiciones del momento.

¿Qué zonas de su mensaje permanecen y cuáles se proyectarán mañana? ¿Qué aporta al desarrollo de la cultura, en qué se reconoce su voz dentro del territorio de nuestro haber literario? ¿Cómo sostener —en la América de ahora— la posición arielista? ¿Quién puede seguir, en todas sus derivaciones y consecuencias, el programa vital de Proteo? Si es posible su lectura, ¿qué páginas leer? ¿Cómo leerlas? ¿Qué hay que pedirle? ¿Qué esperar de él?

De la reseña al ensayo, de la charla a la polémica, de la opinión a la cátedra, se respira una ebullición, un inquieto afán por cernir la obra rodoniana y por situarse ante ella. Pero también se respira, lamentablemente, el aire inconfundible de la improvisación, de la lectura hecha años cuando no —caso grave y frecuente— de la lectura que nunca se hizo.

La crítica ha sido, con excepciones honoríficas, culpable por la general incomprensión que hoy pesa sobre la obra de Rodó: incomprensión por carencia o por exceso. Porque incomprensión es el ataque cerrado, la acidez opinante, la negación de ideas o de estilo; e incomprensión, también, el desmedido elogio, la hinchazón de las celebraciones, el dispendio de lugares comunes, la exageración de la alabanza.

Rodó predicó el equilibrio, la actitud razonable, la ponderación del juicio, el esfuerzo hacia la armonía; pero en el eco que sus obras suscitan hay poco equilibrio y a veces, menos razón. La mayoría de los juicios soportan el lastre de la arrebatada fascinación o del hartazgo enconado. Salvo casos aislados —consignados algunos en comentarios esclarecedores, refugiados otros en el silencio de la íntima lectura— no ha surgido todavía el lector de Rodó. Los aportes, documentados, penetrantes, comprensivos, de Roberto Ibañez, Rodríguez Monegal, Real de Azúa, Arturo Ardao, Gil

Salguero, en la crítica uruguaya actual y los estudios extranjeros ya clásicos de Zaldumbide y Pedro Henríquez Ureña y las profundas observaciones de José Gaos, rebasan largamente y en muchos sentidos el nivel de ese lector en quien pensamos. Porque éste no tiene ni puede tener el instrumental crítico ni la orientación especializada ni la capacidad u oportunidad de formular observaciones y juicios. En otro tipo de lector pensamos: el que manifieste el placer de la lectura; el que, liberado de posturas críticas, puede reservar su apreciación o verterla con absoluta espontaneidad; el que sin apremios por abatir monstruos literarios, busque un libro, un artículo, una página más para amar; el de amplio registro, el que admite junto a la prosa arrítmica, nerviosa y urgida de ahora, la frase caudalosa, la coloración, la armonía y el vigor de una lengua a la que se ha intentado “henchirla de sangre y encordarla de nervios”; el que, convencido que leer no es resbalar sobre las palabras, acierte con la respiración —mental y física— debida al período rodoniano.

¿Lector ideal? ¿Lector imposible? Solamente lector educado, como tendría que hacerlo hacer una sociedad cuyo sistema educativo, universal y gratuito, cultiva individuos que devoran páginas deportivas, carteles de propaganda o listas electorales. Lector íntegramente educado, desarrollado en todas sus facultades, lúcido y fervoroso a la vez, consciente de que hay libros a los cuales, no pudiendo pedirles toda la verdad, es menester buscarles en el esplendor del estilo su permanencia. Lector cuya dimensión anima la rica y compleja materia de “Motivos de Proteo”. Lector humanista, en suma; excepcional hace cincuenta años y excepcional hoy día; lector impensable mañana, espécimen insólito que heredará las recetas del especialismo, se ufanará de su bandera utilitaria y habrá olvidado el arte de vivir.

Leer las páginas de Rodó es presenciar un infrecuente espectáculo: el del acto de escribir acompañado de placer. Una escritura que no se resigna a ser intermediaria entre autor y lector, que no se agota en la nuda comunicación de algo. Una

gozosa conciencia del estilo acompañada de agónico esfuerzo: la gesta de la forma es tal porque el escritor se propone un ideal de estilo; y el combate, admirable, porque el heroísmo obtiene aquello que el deseo ha bosquejado y que la voluntad ha impuesto. La “areté” del escritor, tras el sacrificio, se cumple. Y el secreto de su personalidad involucra su destino: varón nacido para el bien decir.

Si Flaubert es el Homero en esta épica contienda, bien pudo ser Rodó su Virgilio: como el mantuano, vigilante de la forma, tenaz en el ritmo, alerta el oído para explorar la opulencia sonora de la lengua; compartiendo, como él, el ocaso de un siglo y la alborada de una época nueva; como él, retraído, como él solitario; enamorado de una pasada leyenda y de una maravilla pasada; sin fe, como él, en los dioses antiguos pero inclinándose ante el altar del porvenir y de su dios ignorado; como Virgilio, crepuscular, añorante, ausente. Y melancólico. Progresivamente melancólico a medida que sus pasos por el suelo latino —nutricio suelo de sus convicciones y de su magisterio— lo acercaban a la muerte.

Reposo a Rodó. Accedo al deleite de la lectura. Admiro y me recobro. Soy consciente de los altos y bajos. No me inquieto por denunciar la retórica. Olvido lo que quiere significar. Suspendo la lectura, dejo reposar la página, la recuerdo en sus grandes líneas. Vuelvo a ella, y de la confrontación con la página real el acto gozoso renace. Rodó me confirma la valía de la relectura. Asumiéndola, no soporto la plebeyez de ciertas imágenes: prosa marmórea, labores de orfebre, cincelador de la frase. Empiezo a no entenderlas. A negarles crédito. A excluirlas de entre los inevitables perjuicios que se infiltran en toda relectura. La neblina de la adjetivación sobreestimativa o menoscabadora se disipa. Queda ante mí, entonces, el placer con que un hombre se ha expresado; y la suscitación, por ineluctable simpatía, de una corriente equivalente de placer.

¿Es solamente ésa la posibilidad de leerlo? ¿Una razón hedonista? ¿La búsqueda de un placer que bien podría expe-

rimentarse en otros prosistas del modernismo? ¿No sería desvirtuar la doctrina y la prédica del propio Rodó si nos quedásemos en el embeleso del bien decir las cosas y dejásemos escapar las cosas mismas?

No hay lectura válida de Rodó fundada en tal dicotomía. No es posible abstraer el placer del decir de aquello que se dice. El objetivo rodoniano no fué darnos pensamientos hechos, sino ponernos en camino de pensar; no cristalizaciones mentales sino ondas, suscitaciones, movilidad alma adentro. Si esta actitud de Rodó —uno de los últimos reductos donde buscarlo hoy día— es sospechosa de haber perdido vigencia, si una concepción del hombre sustentada en su riqueza interior, en su maleabilidad, en su potencia expansiva, en su muerte cotidiana y en su cotidiano resurgimiento no se sostiene en la actualidad, entonces o hemos conquistado una superior y más plena conciencia del hombre —lo que debería regocijarnos extremadamente— o hemos desembocado en una empobrecida, orgullosa y ciega actualidad.

Antes de averiguar ambos extremos conviene no desdeñar el justo medio. Obviamente, Rodó sigue siendo nuestro mejor prosista, sin que se avizore, en la ensayística nacional, alguien destinado a sobrepasarlo. Y ha sido el escritor que, con mayor resonancia, ha alcanzado ámbitos fuera de fronteras. El desarrollo de la prosa hispanoamericana tiene en él un hito relevante. “Color”, “resalte”, “melodía”: tales características, que Rodó manifestó expresamente como autoimposiciones de su ideal artístico, corren desde entonces en la sangre de nuestra prosa. Tratarla después de Rodó es —reflexiva o irreflexivamente— contar con ellas y hacérsenos carne la realidad y densidad del idioma.

Pero el lector uruguayo, nuestro estricto coetáneo, exige, implacablemente, humor. O, en niveles de más exquisitos gustos, ironía. O, con irritante franqueza, la exploración de las cosas vergonzantes y ridículas de nuestra vida de aldea. Si no encuentra ése su pienso (muy bien adobado por ciertos profesionales de la burla) el lector se fatiga, se hastía y, finalmente, se

irrita. Llegado a ese punto, se vuelve intransigente. Si caen en sus manos obras de Rodó, no tarda en comprobar que carecen de humor, o si se prefiere, de ese cosquilleo risueño, bordón con el cual unificar los ocios y el trabajo, y que tanto complace a los montevideanos. Rodó resulta —así— un autor al que no se puede ni se debe perdonar.

La risa es la máxima violencia que el uruguayo se concede, al menos en el ámbito literario. Rodó no tuvo siquiera ese género de violencia: más imperdonable aún. De haber poseído aunque fuera un adarme de escritura sanguinolenta, de predisposición para la rencilla o para la polémica grotesca, para la agresión disimulada, para la malicia o la caricatura, hoy la sola mención de sus obras despertaría un eco masivo de sonrisas aquescentes, tiernamente admirativas, como cuando se nombran las prosas festivas (novelas o ensayos) y los versos bufonescos en que se descargan muchos actuales resentimientos.

Fiel a su carácter, fiel a sus normas, fiel a su fondo visceral, Rodó nunca pretendió cambiar su vivir retraído y su natural gravedad por el ajeteo de la ironía y la burla o los vaivenes de las riñas y disputas literarias. Muy arraigados estaban los motivos de su retraimiento: desazones crecientes, originaria capacidad para la introversión, necesidad de un ámbito recluso desde donde organizar su existencia y depurar su conciencia del vivir. Deseada soledad, soledad conquistada al fin; soledad para respirar y para entender al mundo, soledad como sentido de las cosas y soledad como rasgo intransferible, como fuego que corre hombre adentro y marca para siempre. Soledad como destino.

Por ése su ensimismamiento pertinaz; por su celoso pudor y su confesión ponderada; por su congoja ante la rapacidad mediocre, la intolerancia y el sectarismo; por haber llegado a ser, a despecho del escita, del beocio y del fenicio, el mejor prosista de su tierra; por la esperanza de dejarla un día, y la angustia de morir intelectualmente si permanecía en ella, Rodó sigue siendo claro ejemplo en que los uru-

guayos nos vemos como tales y doloroso testimonio de la situación del intelectual en América.

Octubre de 1916. Rodó se encuentra en Florencia. Ha recorrido Lisboa, Madrid, Barcelona, Génova, Pisa. Su soledad se puebla con las imágenes de la tradición latina y su libertad interior crece al contacto con otros lugares y otros nombres. América es referencia abundante en sus escritos; fácilmente, el recuerdo de su tierra surge ante una incitación, un rincón ciudadano, un gesto. Su vida espiritual se reordena: los viajes permiten la expansión de un Rodó observador, cronista, fluido; y también de un Rodó explorador del misterio de la vida y de la muerte, más concreta y paulatinamente, de su muerte. Algunas de las mejores páginas suyas nacen en ambiente europeo. Paseante solitario, hace hablar al David de Miguel Ángel y al Perseo de Cellini, se estremece ante la tumba de Leopardi, palpa el alma de las ciudades, recuenta las tristezas de Pisa y el carácter de Nápoles o se extasia ante el agua de las cascadas de Tivoli. En todos y cada uno de esos momentos vemos al hombre perfilarse —solitariamente— contra las luces y sombras del mundo extranjero. La enseñanza de Ariel, la sugestión de Proteo, el análisis y la visión de Próspero quedan en suspenso: ahora es el hombre itinerante, trazador de un camino, quien adjunta a la calidad de su estilo, un nuevo grado de perfección: el de la nitidez y melancolía que brotan en las vecindades de la muerte.

Imaginémoslo en la más cabal de las soledades, en la quietud del aire de un museo, sin otra compañía que el pueblo de formas bellas recortándose entre un silencio dulce como un humo dormido; oigámoslo en el soliloquio que parece resurgir desde los manantiales inviolados de su personalidad: “...Y bien, formas divinas, Ideas de mármol...”. Ningún dictamen crítico va a alterar el curso estremecido de su pensamiento; ningún esfuerzo educador va a descomponer lo que se anuncia como una luminosa y desengañada introspección. Sólo permanece —más vivo, más noble, más sabio— el placer de la es-

critura. Y más sabia, más noble, más penetrante también, la mirada que arroja a “la final disolución”.

“Yo me figuro el mundo que se abre al otro lado de la muerte, como una galería de infinitos mármoles; como una asamblea de miríadas de estatuas, que resplandecen en la luz sin aurora ni crepúsculo”. Mundo, o transmundo, figurado con la inmovilidad y la hermosura de éste, con inalterable luz, exento de accidentes, “una supervivencia de la personalidad, reducida a sus líneas esenciales, a su valor característico...”. Pero mundo figurado al fin, en el cual no intervienen, para sustentarlo, la fe; ni para enriquecerlo, la esperanza. Mundo estético, librado a esa conciencia improbable que “abarca desde la conciencia del átomo hasta la del humano pensamiento”, pero que no se proyecta a partir de la energía interior, que no tiene la acuidad del creer ni la potencia del querer. Crepuscular sobrevida, impregnada de un desencanto singular: “¿A qué vivir, a qué cambiar, cuando se ha llegado a una serena perfección?” ¿Renuncia al numen proteico? ¿Desgano de la vida? ¿Penosa certidumbre del momento y la naturaleza de una “serena perfección?” El cultivo de la personalidad, la renovación incesante, racionalmente orientada e impulsada por la palanca de la voluntad, la “plasticidad infinita”, ¿no pueden decirle a los hombres: “Sois un momento eternizado?”. ¿Cómo cambiar, y para qué, siendo “gota de agua en el torrente que rueda a la muerte y al olvido?”.

Ante la aniquilación de todo lo humano, ante la extinción de los tiempos y las cosas, sólo quedarán las formas divinas, los arquetipos de mármol. Estos nada prometen, nada auguran. Son —clara y duramente— lo perdurable.

En torno a ellos, el aire de la galería permanece inmóvil; nada altera su paz y su deleitoso recogimiento. Dioses y ninfas, héroes y atletas convocan en la esbeltez de sus formas la condensación suprema de la vida. En sus siluetas queda comprendida la cifra de otro mundo, el signo de la eternidad. Ajenos al fluir de las horas, emancipados de la corriente irreversible y

perpetua que crea y devora, ningún eco del mundo los perturba. A solas consigo mismo, el viajero apura hasta el fondo la fruición del ensimismamiento. Algo de su verdad ha quedado junto a esas formas divinas. Volver, desde un tan seguro retiro, hasta el bullicio del mundo es amargo paso, un desgarrar apenas contenido por su natural pudoroso y su celosa reserva.

El peregrinaje ha de continuar, no obstante. Europa guarda aún mucho para este americano. Henchido de riquezas y de revelaciones, el camino de Paros se abre y extiende. Pero la experiencia de lo eterno

irá con él a través de la últimas etapas. Roma, Nápoles, y, al fin, Palermo. Un 1º de mayo de 1917 el peregrinaje se detiene. ¿A qué vivir? ¿A qué cambiar? ¿A qué el atormentado afán de verdad? Su muerte —como toda muerte— fue enigma y silencio. Recogido silencio, cerrado, inquietante. Silencio protector, como de quien vela. ¿Adónde la última palabra? ¿Cuándo oírla? ¿Y de quién? Difícilmente de Dios, porque éste “es niño todavía”, y duerme en su cuna.

Mayo de 1967

ACABA DE APARECER

Borges, el poeta

por GUILLERMO SUCRE

Colección de poemas y ensayos

Ediciones de la Universidad Autónoma de México

Solicítelo en

LIBRERÍA - EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 — Montevideo

Leopoldo Zea

Integración de la cultura latinoamericana a la cultura universal

Es en los principios mismos de nuestra historia, de esa historia a partir de la cual América Latina recibe el impacto de la llamada cultura occidental, cuando se plantea el problema de la universalización de nuestra cultura. Universalización entendida, limitadamente, a nuestra participación en los quehaceres de la cultura europea, en primer término, y luego, con visión más amplia, de la cultura occidental.

Un problema ligado, como es de suponerse, al sentido humano, pues es Europa misma la que al encontrarse con este Continente y sus hombres, se cuestiona la humanidad de los mismos: los habitantes del altiplano, de las llanuras y selvas del Nuevo Mundo, ¿son o no son hombres? Sus productos, sus innegables producciones, ¿son o no son cultura? Y si son cultura, ¿cuál es el origen de la misma? No faltan jueces que aun aceptando la humanidad de los habitantes de esta América, consideran que sus frutos puedan ser acaso, obra del demonio. La cultura cristiana, la cultura europea, la cultura occidental, como se le quiera llamar, se presenta como paradigma, modelo, a partir del cual ha de ser considerada cultura; y, la humanidad de los hacedores de esta cultura, como la medida de toda posible humanidad. Todavía resuenan en nuestros días las polémicas de los Sepúlveda y las Casas; las de los humanistas y las de los neo-humanistas como con tanto acierto los llamara Paul Rivet. Esto es, la de los humanistas que siguiendo la pauta grecorromana consideraban bárbaro a todo hombre o pueblo que no diese la medida de esa cultura, y la de los humanistas que sabían reconocer lo humano en cualquier expresión cultural.

La disputa sobre la humanidad de los indígenas en América, habrá de transformarse lógicamente, en una disputa sobre la existencia o inexistencia de una cultura americana, en general, y de una cultura latinoamericana en particular. Antoneo Gerbi, ha destacado con agudeza el sentido de esta disputa que llega hasta nuestros días; disputa en la que queda puesto a prueba, nada menos que el problema de la integración de la cultura latinoamericana en la cultura universal. Entendiendo, por supuesto, como cultura universal la cultura occidental o europea. ¿Existe una cultura Americana? ¿Existe una cultura latinoamericana? Y, si existe, ¿qué papel tiene dentro de la llamada cultura universal?

Alcanzada nuestra emancipación política de España y Portugal, se plantea de inmediato el problema de nuestra capacidad para incorporarnos a la cultura universal, cultura occidental. Es el problema que desgarró a la inteligencia latinoamericana a partir de la segunda mitad de nuestro siglo XIX. Ya lo habían tenido presente, en los inicios mismos de nuestra independencia política, Bolívar y varios de nuestros libertadores. Pero este problema se acrecienta en las angustiadas preguntas que se hacen sobre el mismo los Sarmiento, Alberdi, Lastarria, Bilbao, Bello, Mora, Montalvo y otros muchos más. Pues ya no es sólo el hecho de ser parte de un continente desconocido por Europa el que nos pone al margen, sino el de haber sido formados culturalmente por naciones que en ese siglo XIX se encuentran al margen de la marcha de la historia, de la llamada marcha del progreso. Terribles conflictos expresados en el pensamiento de esos

hombres desgarran el alma latinoamericana: hay que elegir entre lo que se ha sido y lo que se quiere ser, entre la barbarie y la civilización, entre el pasado y el futuro. Y para deslindar este problema, los latinoamericanos no sólo exponen sus ideas, sino que las defienden en lucha armada, lo cual hace que se destruyan entre sí. Hay que negar el pasado, y, dentro de ese pasado, la cultura en que han sido formados los latinoamericanos. Lo que debe ser afirmado es el futuro, ese futuro encarnado en las grandes naciones y culturas occidentales: Inglaterra, Francia, los Estados Unidos. Son los modelos a seguir la pauta a partir de la cual esta América ha de ser considerada como cultura o como civilización. Y con ello caemos en las falsas soluciones: la simulación, el ocultamiento de la propia realidad bajo una capa de conceptos que no responden a la misma. La América, nuestra América, sigue siendo la misma. Hagamos lo que hagamos, la América Latina no son los Estados Unidos del Sur, como deseaba un Sarmiento: la adopción de formas y fórmulas culturales eficaces en Europa y los Estados Unidos, no es suficiente para hacer de nuestros pueblos, pueblos semejantes a los que eran nuestro modelo.

Luego surge Rodó, y con Rodó, una pléyade de nuevos pensadores que empiezan a preguntarse si no hemos equivocado el camino; si, pese a todo queriendo o no, tenemos una expresión cultural propia. No una expresión distinta, extraña, exótica, sino la que corresponde a nuestra circunstancia o situación. Y entramos en este siglo XX en que vivimos con una nueva preocupación: no más desgarramientos, no más elecciones entre el pasado y el futuro, entre lo que hemos sido y lo que queremos ser. Lo que podamos dependerá, en gran parte de lo que hayamos sido. La acción humana, cualquiera que ésta sea, origina cultura; y esta obra, a su vez, está determinada, saca sus instrumentos del mundo cultural en que se ha formado. No se puede amputar, no se puede dividir; no se puede eludir lo que ha sido para poder llegar a ser lo que se anhela.

En México esta preocupación la plantea con toda crudeza un hecho histórico, lo que llamamos Revolución Mexicana. Una explosión que pone de manifiesto la realidad que en vano habíamos tratado de ocultar bajo fórmulas culturales importadas... Los artistas, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, etc., son los primeros en captar este hecho y lo expresan en su obra. Pronto serán seguidos por los literatos, hasta que, finalmente, preocupa a los filósofos. Paralelamente surgen expresiones políticas y sociales en las que tal preocupación se va plasmando, dando origen a lo que se ha llamado nacionalismo. Pero un nacionalismo de características especiales: no el nacionalismo agresivo que en el mundo occidental ha originado los imperialismos sino un nacionalismo como instrumento defensivo frente a la agresión de los primeros y como elemento coordinador y unificador. Viva, permanente, la asimilación de todas las expresiones de la cultura, venga de donde venga. Así lo siente el creador de la nueva Universidad mexicana, Justo Sierra, la que, simbólicamente, nace en el mismo año en que se inicia la Revolución. Así lo siente toda una generación, entre la que se cuentan los nombres de José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes. Para integrarse a la cultura universal no basta imitar: es un problema de asimilación. La asimilación de lo universal en lo concreto, en lo propio de los pueblos. No se renuncia a la cultura universal para afianzar lo nacional; sino, por el contrario, se hace de lo universal la materia con la que se forja el alma nacional.

Y se insiste en una nueva interpretación del humanismo. Es en el hombre concreto, el hombre de carne y hueso, que se dan esas aspiraciones de universalidad. Y es a través de este hombre que lo universal es asimilado y transformado en nuevas expresiones de la misma. Así la vieja polémica nacida con el descubrimiento de esta América se plantea nuevamente: del mismo modo que no existen hombres y superhombres tampoco existen, por un lado, hombres sin más y, por el otro subhombres. Pura y simplemente hombres. Hombres en unas determinadas circunstancias. Esto es

lo común a todos los hombres, lo que les hace iguales entre iguales, pares entre pares. Y en este sentido los hombres de esta América, como los de cualquier otro continente o región del mundo no europea, no occidental, son también hombres. Nuestro Alfonso Reyes, refiriéndose a estos hombres marginados, a los que se les ha venido poniendo en duda su humanidad, dice "Somos una parte integrante y necesaria del hombre por el hombre. Quien nos desconoce es un hombre a medias". Regatear lo humano, no saber reconocerlo en donde se expresa es más bien un signo de inferioridad que de superioridad. "Pueblos magistrales —dice Reyes refiriéndose a los hombres que han formado esos pueblos— que por bastarse a sí propios, han vivido amurallados como la antigua China, y mil veces nos han dado ejemplo de la dificultad con que salen de sus murallas". Frente al amurallamiento —que limita y amputa lo humano y con lo humano, sus frutos: la cultura—, está la asimilación, el afán por hacer que nada de lo humano pueda ser ajeno al hombre, a cada hombre. Tal es el sentido de la Raza Cósmica de José Vasconcelos, pura y simplemente razas de hombres buscadores y asimiladores de todas las expresiones de lo humano. "En la América española —dice el maestro mexicano— ya no repetirá la naturaleza uno de sus ensayos particulares, la que esta vez salga de la olvidada Atlántida; no será la futura ni una quinta ni una sexta raza destinada a prevalecer sobre sus antecesores; lo que allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis, raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal". Esta forma de integrar al hombre concreto, al Hombre en sentido universal; la cultura concreta de un pueblo o un continente, a la llamada cultura universal, había ya sido expuesta por Justo Sierra en el nacimiento mismo de la nueva Universidad mexicana. ¿Cómo iba a ser esta Universidad? "Me la imagino —así decía—: un grupo de estudiantes de todas las edades sumadas en una sola, la edad de la plena aptitud intelectual, formando

una personalidad real a fuerza de solidaridad y de conciencia de su misión, y que, recurriendo a toda fuente de cultura, brote de donde brotare, con tal de que la linfa sea pura y diáfana, se propusiera adquirir los medios de nacionalizar la ciencia, de mexicanizar el saber". "Para que sea no sólo mexicana, sino humana esta labor —agregaba—, ... la Universidad no podrá olvidar, a riesgo de consumir, sin renovarlo, el aceite de su lámpara, que le será necesario vivir en íntima conexión con el movimiento de la cultura general... La ciencia avanza, proyectando hacia adelante su luz, que es el método, como una teoría immaculada de verdades que va en busca de la verdad; debemos y queremos tomar nuestro lugar en esa divina procesión de antorchas".

Asimilar, hacer propio, integrar lo universal en lo concreto que es cada hombre de esta América, de México, de la Argentina, del Perú, de cualquier otro punto de la misma, debe ser el punto de partida para el movimiento a la inversa, la integración de la cultura latinoamericana en la cultura universal. Pues sólo haciendo propio lo universal, podremos aportar a lo universal lo que no es propio. No más mutilaciones, no más murallas ni anteojeras que limiten la visión sobre lo humano e impidan reconocerlo en donde éste se encuentre. Así lo veía también José Enrique Rodó cuando hablaba de la integración como tarea fundamental del espíritu de la cultura latinoamericana. "El principio fundamental de nuestro desenvolvimiento —decía—, vuestro lema en la vida, debe ser mantener la integridad de vuestra condición humana". "¿En qué consiste esta integridad?" "Debe velar en lo íntimo de vuestra alma —agregaba— la conciencia de la unidad fundamental de nuestra naturaleza, que exige que cada individuo humano sea, ante todo y sobre toda cosa, un ejemplo no mutilado de la humanidad en que ninguna noble facultad del espíritu quede olvidada y ningún alto interés de todos pierda su fuerza comunicativa". Imitar, sí, pero asimilando, dice el mexicano Antonio Caso. "Alas y Plomo. Alas para elevarnos a lo universal; pero partiendo de

la realidad concreta que ha de ser elevada. Nuevamente la idea de la asimilación, otra expresión de la integración que lejos de amputar, de restar, suma, agrega, acrecenta al ser del hombre. "Imitar —dice el maestro mexicano—, si no se puede otra cosa; pero aun al imitar, inventar un tanto, adoptar; esto es, dirigir la realidad social". Y haciendo un llamado al hombre concreto, en este caso al mexicano, agrega: "Idealistas que os empeñáis en la salvación de la República, volved los ojos al suelo de México, a nuestras costumbres y nuestras tradiciones, a nuestras esperanzas y nuestros anhelos, a lo que somos en verdad".

Postura que va a coincidir, en este tiempo nuestro, con la adoptada por la cultura frente a la cual se había medido nuestra humanidad, la Cultura - Europea, la Cultura - Occidental. Dos grandes guerras, la iniciada en 1914 y la de 1939, habían sacudido los puntos de vista de esta Cultura sobre la humanidad de otros hombres. Sus cerradas murallas se habían sacudido y sus ojos se habían abierto, nuevamente a los cuatro puntos cardinales. Un nuevo sentido de lo humano se había hecho patente como resultado de la trágica experiencia de estas guerras tremendas. El occidental había aprendido que lejos de ser él la humanidad, el único modelo de lo humano y su cultura, la única expresión de la cultura, era, pura y simplemente, un hombre entre hombres y su cultura una expresión de la cultura universal. En otros lugares existían otros hombres y, con ellos, los frutos de su quehacer, su cultura. Toynbee, Sartre, Schweitzer, enseñan a reconocer lo humano en otras latitudes y meridanos. Un reconocimiento que en nuestra América provocará graves conflictos a aquellas mentalidades de que hacia burla y crítica Alfonso Reyes, mentes empeñadas, con masoquismo, en amputarse, en limitarse. Hombres que sentían como una desgracia el haber nacido en este Continente y, dentro de Continente, al sur del mismo; el ser de una determinada expresión racial y hasta de un determinado lugar geográfico. Hombres que decidían el viejo pleito entablado en los inicios de

nuestra conquista y colonización situando a sus hombres en la calidad de subhombres. "Desterrados de cultura", hombres "en pecado" por la lejanía a que sus padres les habían condenado: nacer fuera de lo que se considera matriz de toda cultura.

¿Cuál ha sido entonces la función de la cultura europea, la función de la cultura occidental, si no era ya la cultura sin más, la cultura por excelencia? La más alta, la más elevada, había sido, pese a sus creadores mismos, muchas veces, el elemento catalizador, el elemento aglutinado, el instrumento universalizador de la cultura-sin-más. En su expansión material, el Occidente había llevado, hasta los más apartados rincones de nuestro planeta, el más alto sentido de lo humano, en forma tal que al encontrarse con él, todo hombre, cualquiera que fuese su raza, religión o cultura, se reconociese a sí mismo. O sea que ha ofrecido, precisamente, y a veces contra la propia voluntad de sus creadores, los instrumentos para la integración de todas las culturas a la universalidad. Las diversas culturas creadas por el hombre, entre ellas la de esta América Latina nuestra, han entrado a la universalidad a través de la cultura occidental. He dicho: "a pesar de sus creadores mismos, muchas veces"; esto es, a pesar del europeo o el occidental.

Creo que uno de los principales problemas que ha tenido que enfrentar la cultura occidental, ha sido precisamente este: el de las consecuencias de la expansión material de sus creadores. El principal problema de la cultura occidental le ha venido de esa su capacidad para aglutinar, el de ser, lo que hemos llamado elemento catalizador; algo que está en la obra de los creadores de esta cultura, no así en la voluntad o deseo de los mismos. De aquí que su problema sea un problema de ensanchamiento, de un ensanchamiento que trasciende a sus creadores y transforma lo que era concebido como un patrimonio particular en un patrimonio universal. Lo que parece sólo para uso y abuso de los creadores de la cultura occidental, se ha transformado en valores de uso de cualquier otra cultura, de cualquier otro hom-

bre. No podríamos hablar en nuestros días de un enfrentamiento entre la cultura occidental y determinadas culturas no occidentales. No es un problema de amputación, sumisión o aniquilamiento. Es un problema de ensanchamiento. Lo que el No - Occidente reclama, exige al Occidente, es la universalización de sus valores, la universalización de su cultura. Hombres de diversos orígenes raciales o culturales han hecho suyos, se han asimilado a sí mismos, valores de una cultura que parecía considerada exclusivas para los que habían sido sus creadores. Y en este sentido ha sido la América Latina, hija de esa cultura, la primera en reclamar para sí esos valores, la primera en hacer suya una cultura en la que se había formado sin renunciar, por lo mismo, a lo que ha sido y es su realidad concreta. Y en este buscarse a sí misma en la cultura de que era hija, en la cultura universal, se ha encontrado otras culturas que han realizado el mismo camino en la búsqueda de una auténtica universalidad. A través de la cultura europea occidental, la cultura latinoamericana se ha encontrado con la cultura sin más, la cultura universal; esto es, la obra del hombre sin más, el más auténtico humanismo.

Ha sido a través de la cultura occidental, asimilada, hecha propia, que el latinoamericano se ha encontrado con hombres de otros pueblos, de otras razas y culturas, sus semejantes, en una búsqueda similar a la suya. Latinoamérica se ha visto en el espejo de la cultura occidental y se ha encontrado a sí misma. Y, al pasar al otro lado de ese espejo, se ha encontrado con otros hombres, otros pueblos que como ella, aspiraban a pasar también al otro lado del espejo, a llegar a la auténtica universalidad de que es parte, instrumento importantísimo, la cultura occidental.

¿Se ha integrado la cultura latinoamericana en la cultura universal? Primero deberíamos preguntarnos si poseemos o no una cultura. Y la respuesta es afirmativa. Poseemos una cultura especial, la propia de un conjunto de pueblos como los nuestros. Distinta, pero no ajena, a otras expresiones de la cultura: ¿Cuándo hemos ingresado a la cultura universal? Desde el

mismo momento en que hemos tomado conciencia de esta integración. No a ésta o aquella determinada cultura, sino a la cultura sin-más. En este sentido podemos repetir con Alfonso Reyes: "No nos sentimos inferiores a nadie, sino hombres en pleno disfrute de capacidad equivalente a las que se cotizan en plaza"; y agregar lo que decía ya hace algunos años a un conjunto de representantes de la cultura occidental reunidos en Buenos Aires: "Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocednos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros".

¿En qué ha consistido esta mayoría de edad? En mi opinión, pura y simplemente en la toma de conciencia de nuestro ser hombres sin más. Ya que al reconocernos a sí mismos, hemos sabido reconocer a nuestros semejantes. Al encontrarnos, hemos encontrado a los otros. Al encontrar al hombre que somos, al hombre de esta circunstancia llamada "América", hemos encontrado también a otros muchos hombres. Nuestra humanidad, y con nuestra humanidad, nuestra cultura, se ha acrecentado, se ha aumentado; esto es, se ha universalizado. Por un lado el europeo se ha arrancado la máscara de la pretensión que hacía de su propia y concreta humanidad el modelo de toda humanidad posible, para reconocer otras formas de humanidad en otros hombres. Por el otro, el latinoamericano se ha arrancado, a su vez, la máscara que le hacía pensar que no sería hombre en cuanto no fuese semejante a un determinado modelo. Y ya unidos, el occidental y el latinoamericano, y con ellos, hombres de otras regiones del mundo que han seguido senderos semejantes, se han encontrado con la auténtica, con la real universalidad de la cultura. Arrancándose pretensiones y complejos han acabado por quedarse en la soledad de sí mismos, en la soledad de lo humano, para encontrar dentro de ella a otros semejantes, a los otros sin-más. Y aquí valen las palabras de otro mexicano, latinoamericano, hombre-sin-más, Octavio Paz, al decir: "Estamos al fin

solos. Como todos los hombres... Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezamos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí en la soledad abierta nos espera también la trascendencia a las manos de otros solitarios. Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres". Esto es, universales. En esa búsqueda incansante de sí misma, que ha sido la cul-

tura latinoamericana, ha acabado por encontrarse a sí misma, y, dentro de ella, su ineludible universalidad: la que le da lo humano de sus creadores. Buscándose a sí mismos, sus creadores, se han encontrado con los otros. Y con los otros han podido saltar, integrarse, a la anhelada universalidad.

Texto presentado por el autor al **II Congreso Latinoamericano de Escritores**, celebrado en México en marzo de 1967.

A P O R T E S

Revista trimestral de estudios latinoamericanos
publicada por el I.L.A.R.I.

NUMERO 4

El ocaso de las oligarquías y la sobrevivencia del hombre oligárquico
Desarrollo socioeconómico y estructuras estatales en América Latina
Introducción al estudio de las idolatrías ...
La actitud ante el pasado de los Incas

François BOURRICAUD

Marcos KAPLAN
Luis MILLONES
Juan M. OSSIO

Inventario de los estudios en ciencias sociales sobre América Latina (IV: Política - V: Historia)

Director: Luis Mercier Vega

Redacción: Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales
23, rue de la Pépinière, Paris 8e

Administración: 97, rue Saint-Lazare, Paris 9e
Suscripción anual: 4 \$ U.S.

María del Rosario Fernández Alonso

Un soneto de Ruben Darío

"...y en un intenso amor a lo absoluto de la belleza, sostuve la primera condición de mi existir".

RUBEN DARIO Prefacio de "Cantos de Vida y Esperanza".

YO PERSIGO UNA FORMA...

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mí alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella - Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

I—RAZON DE ESTA ELECCION

Si pensamos que cada poema y aun cada verso es expresión cabal de un poeta, de su mundo y de su alma, a mi juicio, pocos poemas de Rubén Darío dirán tan directamente su gran preocupación por la belleza como éste. Si bien en cada poema y en cada verso está implícita, tácita, pero elocuente y clara su permanente ansia de belleza, su obsesión por el detalle y el cuidado de las formas, aquí esta preocupación y estas ansias se han convertido en tema del soneto, en su idea esencial.

Si pensamos además el lugar que ocupa dentro de lo más representativo de su obra

literaria —Azul (1888), Prosas Profanas (1896-1901) y Cantos de Vida y Esperanza (1905)— este soneto es como un alto en su peregrinar por el camino amado de las letras (1), un examen y una confesión de alto valor dramático aunque en Rubén las más difíciles crisis se resuelven con suavidad y gracia.

Ocupa un lugar culminante no sólo dentro de la obra misma de Rubén Darío sino dentro del Modernismo ya que siempre se ha considerado a Prosas Profanas como la obra definitoria del mismo. Max Henríquez Ureña ha señalado cómo Darío que se negaba a hacer un manifiesto del Modernismo termina haciéndolo en sus "Palabras

liminares" de la 2ª edición de *Prosas Profanas* precisamente cuando agrega este soneto que no estaba en la primera edición (2). "Sea como sea, sin proponérselo, mediante la expresión de las principales ideas de ese prefacio estaba haciendo algo semejante al manifiesto que se había resistido a escribir. Pero el verdadero manifiesto era el libro mismo, donde campeaba el modernismo con todos sus indiscutibles atributos (3).

Por otra parte, Rubén Darío que es ejemplo de artista altamente consciente y vigilante no habría colocado precisamente como poesía final este soneto si no hubiese tenido particular trascendencia. Con mirar la poesía inicial y la que cierra "Cantos de Vida y Esperanza" (4) tenemos buen ejemplo de la trascendencia que daba a la ubicación de sus poemas.

Finalmente pienso que este soneto, si bien podría ser representativo de la lucha que todo creador sostiene con sus medios expresivos para llegar o acercarse a la cumbre de su búsqueda, particularmente lo es del Modernismo, ya que este movimiento literario es esencialmente un movimiento esteticista.

Max Henríquez Ureña ha destacado como rasgo característico del Modernismo "trabajar el lenguaje con arte" y en su "Ojeada de conjunto" al hacer un resumen de las características señaladas en particular, escribe: "Dentro del Modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en el refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento" (5).

La trascendencia que el modernismo literario y su infatigable búsqueda de lo bello tuvieron dentro de las letras españolas sería muy extensa de historiar y escaparía sensiblemente al tema de este trabajo. Baste señalar simplemente que esta preocupación de Darío —de la que puede ser símbolo este soneto— bien puede tener un antecedente inmediato muy próximo y claramente cercano en la Rima I de Bécquer y una repercusión de gran resonancia en la poesía española peninsular, repercusión que podríamos simbolizar en Juan Ramón

Jiménez y su preocupación por la belleza, por la poesía pura (6).

II — ESTRUCTURA METRICA Y TEMATICA DEL SONETO

a) Estructura métrica.

Este soneto está formado por versos alejandrinos polirrítmicos. Aunque predominan levemente los alejandrinos yámbicos —acentuados en 2-6-9-13 sílabas— es muy sensible la armonía producida por los alejandrinos anapésticos —acentuados en 3-6-10-13— dada su posición en el soneto. Estos, particularmente lentos y musicales predominan en el primer cuarteto: son anapésticos el verso primero y el último y el hemistiquio final del tercer verso.

En el II cuarteto predominan los alejandrinos yámbicos, pero los hemistiquios finales de los versos pares son anapésticos.

En el primer terceto son anapésticos el primer verso y el primer hemistiquio del tercero, yámbicos el 2º verso y el 2º hemistiquio del 3º. Puede aclararse que los acentos rítmicos en el 2º verso de este terceto los acentos importantes se hallan en 4-6-11-13 sílabas, porque los de 2 y 9 sílabas, son muy débiles.

En el último terceto se equilibran casi estos ritmos (dos hemistiquios son anapésticos, tres son yámbicos y uno —el que cierra el soneto— es mixto o datílico, según sigamos la nomenclatura de Navarro Tomás o la de Balbin. (7)

Todas las cesuras son centrales o sea que los hemistiquios son siempre de siete sílabas, salvo en el verso 7 que se encuentra entre las sílabas 9 y 10.

La rima es consonante y sigue el orden clásico: ABBA, ABBA en los cuartetos y CCD EED en los tercetos.

b) Estructura temática.

Distinguimos tres apartados; 1º) Búsqueda infructuosa de la expresión de la belleza; 2º) Visión de la gloria y sentimiento de paz interior; 3) Sincera confesión de sus hallazgos.

El soneto se inicia con el pronombre personal de primera persona que tiene indudable valor enfático y que da a todo el

poema carácter de confesión, de soliloquio, de examen de conciencia cuyo posible carácter dramático ha sido atenuado por un ritmo de equilibrio y de medida muy sensible.

Señalábamos en el análisis métrico el predominio de alejandrinos con acento en 3 - 6 en cada hemistiquio dentro de este primer cuarteto, lo cual produce un efecto de lentitud majestuosa y grave.

La búsqueda de la belleza —idea esencial de este cuarteto— y la dificultad de expresarla están dichas con imágenes de gran plasticidad: "botón de pensamiento"; "rosa", metáfora que aquí significa el poema; "el abrazo imposible de la Venus de Milo". Al detenernos en estas imágenes y metáforas de Rubén Darío pensamos si esta "rosa" simbólica con el sentido de "poema" no habrá sido el punto de partida para que luego Juan Ramón Jiménez nos dijera "Mañana de la luz" (8): "Mi novia es la rosa verdadera - y va a quererme con todo el corazón"; o en "Piedra y Cielo". El poema: "No le toques ya más - que así es la rosa!". En ambos textos rosa tiene el significado de poema o poesía.

La rosa es además la flor de Venus la diosa de la belleza y el amor (9).

A esa plasticidad de las imágenes que evocan lo inaccesible e inefable de la belleza se une la sensación levisima del beso. Esa ligereza y suavidad de este beso alado —que es como Darío imagina la presencia de la belleza en su alma— la inspiración— ha sido lograda por el poeta por el verbo "se posa" que nos transporta inconscientemente al mundo etéreo de mariposas, pájaros, ángeles y sueños y ha sido lograda además por la alteración de "s" que empieza ya en el hemistiquio anterior: "que busca ser la rosa; - se anuncia con un beso que en mis labios se posa - y obtiene así un efecto de susurro, un sonido aterciopelado y como en sordina que evoca el roce del aire por las alas.

En el último verso del cuarteto, unido por el encabalgamiento con el anterior insiste el poeta en la idea de lo inaccesible de la forma perseguida como expresión de belleza —idea que nos da el poeta directamente en el primer verso a diferencia de

la metáfora con que aparece en este último— y esta inaccesibilidad está sugerida por ese abrazo doblemente imposible ya que la Venus de Milo es una estatua y además carece de brazos.

Es de gran elocuencia este símbolo de la belleza elegido por Rubén Darío: nos habla de ese amor por Grecia que el Modernismo recoge de los Parnasianos y por la Grecia apolínea de la que la Venus de Milo es alto testimonio; pero nos dice más aún.

Sabemos que Venus fue la diosa elegida por Paris en su famoso juicio sobre cuál era la más bella diosa del Olimpo y —preferida a Palas Atenea y a Juno—; es también la diosa del amor. Venus entrega a Paris —como ofrenda ganada en su juicio— el amor de Helena la mujer más bella de la antigüedad (10).

Toda esta alusión a la belleza apolínea contenida en la mención de la Venus de Milo parece apoyarse en el ritmo anapéstico de este cuarto verso alejandrino que cierra el primer cuarteto; ritmo que es el del primer verso también. Coinciden pues ideas y ritmo del primer y cuarto verso. Creo que importa insistir en la trascendencia musical y expresiva del ritmo que Darío ha elegido para iniciar este soneto alejandrino y cerrar su primer cuarteto, ritmo con el que consigue un sensible apoyo para sus ideas y anticipación feliz para el cuadro que nos presenta en el segundo cuarteto.

Ya se ha señalado cómo el segundo cuarteto presenta un cuadro que puede desdoblarse en dos planos: en uno el espacio ornado por verdes palmas y este espacio circundado tiene un nombre que nos lleva de nuevo al ámbito clásico; es un "blanco peristilo" rodeado por solemnes columnas de mármol.

La palma nos dice junto a su simbolismo de "gloria" de "fama" su color verde rico complemento de esa blancura mármorea; y este patio griego airoso en su equilibrio y en su blancura nos habla nuevamente de un ideal de belleza ya evocado.

Y Darío insiste: a esta visión de gloria y consagración victoriosa se suma la certeza de otra visión: la de la Diosa. ¿Quién

es ella? Pensamos que no puede ser sino la diosa de la belleza y del amor, Venus, la diosa ya nombrada en el soneto a través de una de las más famosas representaciones de la escultura griega. Camina el poeta seguro en su esperanza de alcanzar la belleza.

A ese primer plano que es la visión de la belleza y de la gloria se suma la visión de sí mismo como creador inspirado y consagrado.

Si el sentido de equilibrio podía ser lo dominante en los dos primeros versos de este cuarteto, salta a la vista que en los dos últimos domina un sentimiento de paz luminosa. La reiteración del verbo "reposa" situado al fin de cada hemistiquio, cuya presencia es subrayada por los acentos rítmicos de las sílabas 6 y 13, se une a la imagen de la luna sobre un lago tranquilo, adjetivo éste que además de su valor explicativo o de epíteto está propuesto y en situación de gran intensidad expresiva y rítmica ya que es la palabra que cierra el cuarteto.

Este sentimiento de quietud, de paz y de reposo se enriquece con una sensación de luz amortiguada, que invita al descanso como la luz de la luna. El poeta logra hacer aún más fina y alada su luz por una imagen bellísima: el ave de la luna. Surge así el contraste: lo negro del lago en la noche reflejando la luz tranquila de la luna.

En síntesis la visión que Darío nos da de sí mismo como creador inspirado es la de una inmensa paz interior. ¿Proviene ésta de la inspiración misma, del amor a la belleza y su atracción o del sentirse creador afortunado que ha logrado en plenitud sus ansias de belleza? Los tercetos que siguen nos permiten responder negativamente a los últimos supuestos.

Al iniciarse el primer terceto aparece la conjunción "y" con claro valor adversativo. Ya habíamos señalado cómo los tercetos continúan el tema iniciado en el primer cuarteto y particularmente en los versos 1 y 4 del mismo: lo inefable de la expresión de la belleza. Ahora y para contraponernos el contenido de estos tercetos

al del segundo cuarteto esta "y" con valor adversativo y restrictivo a la vez.

La confesión de Darío se completa aquí con humildad auténtica, con sentido profundo de la verdad, ya que, como afirma Santa Teresa, "la humildad es la verdad". Sentido de confesión y de impotencia le da ese verbo en primera persona precedido del adverbio de negación "no", "y no hallo sino la palabra que huye". A este verbo le van a seguir tres complementos directos que a su vez están complementados por tres oraciones adjetivas de relativo. Hay en este terceto una triple enumeración con paralelismo de estructuras:

la palabra que huye
la iniciación melódica que de la flauta fluye
la barca del ensueño que en el espacio boga: (11).

Las oraciones adjetivas tienen no sólo una función sintáctica semejante sino hasta una función semántica casi paralela; destacan con respecto a los sustantivos a los que complementan su fugacidad y por eso aún estos hallazgos se vuelven en cierto modo inasibles, inalcanzables, huidizos. De nuevo la lucha del creador con sus medios expresivos; sólo reconoce haber hallado la iniciación melódica y ser un soñador. "El dueño fui de mi jardín de sueño" nos dice al iniciar "Cantos de Vida y Esperanza" unos años después.

Como ondas concéntricas y sucesivas, que se agrandan, pueden ser consideradas estas estructuras paralelas señaladas en el primer terceto con las que se corresponde el último verso del soneto y que sería como la onda que circunda, termina y completa todas las anteriores que han venido anunciándola. Consigue así el poeta por medio de la repetición de estructuras no un "creciendo" sino por el contrario un efecto de distensión, de apaciguamiento, de suave movimiento y de misterio.

Contribuyen a esta sensación de calma y lentitud la imagen de "la barca del sueño que en el espacio boga" y la imagen del cisne que —aunque aquí trae un específico sentido de misterio— lleva siempre consigo

la placidez de su figura blanca, apolínea, serena, inmaculada, un sentido de movimiento imperceptible, casi estático, que es lo que predomina en la última parte del soneto. A esa impresión de movimiento suave nos llevan: la barca, boga, el chorro de la fuente, el movimiento del cuello del cisne; al estatismo el complemento: bajo la ventana de mi Bella-Durmiente. Y en este movimiento casi estático, en este balanceo armonioso expresa Rubén Darío su angustia existencial.

En el último terceto tenemos lo más denso y hondo de su confesión aunque bien velado y aligerado en sus símbolos.

¿Qué significa aquí su Bella-Durmiente? Creemos acertar en su significado preciso al recordar el sentido que tiene en "El reino interior" poema que cerraba la primera edición de *Prosas Profanas* y de hondo valor moral y psicológico.

"Unos y otras se pierden por la vía de rosa, y el alma mía queda pensativa a su paso.

—¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?

Ella no me responde.

Pensativa se aleja de la obscura ventana,
—pensativa y risueña—

de la Bella durmiente del-Bosque tierna
[hermana—,
y se adormece en donde
hace treinta años sueña" (12).

La interpretación se vuelve así clara: esta imagen "bajo la ventana de mi Bella-Durmiente" significa: en su alma. Y en su alma el poeta ¿qué halla?; desde ella ¿qué contempla? "El sollozo continuo del chorro de la fuente —y el cuello del gran cisne blanco que me interroga". A través de dos imágenes de gran plasticidad y frescura —en contraste con su significado profundo—, tal como su alma, pensativa y risueña, el poeta nos dice su angustia y el sentimiento de misterio que lo domina.

Por su propia angustia el caer del agua es para el poeta un sollozo continuo, su propio llanto contenido; por su sentimiento del profundo misterio de las cosas, el movimiento del cuello del cisne es para él un signo de interrogación. ¿A qué misterio alude? A la vida, a la muerte, al misterio de

la belleza, a lo inefable poético? A esos hondos misterios de la vida y de la muerte alude en "Lo Fatal":

Ser, y no saber nada y ser sin rumbo
[cierto,
y el temor de haber sido y un futuro
[terror...

¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...!

Pensamos que en el soneto que comentamos el poeta ha querido ceñirse al misterio de la poesía, al misterio de la belleza, porque el tema del poeta es muy claro y preciso y no hay por qué pensar en misterios que sin duda el poeta ha sentido y expresado pero que aquí sería gratuito suponer.

Importa recordar además el simbolismo del cisne, de tanta trascendencia en la poética modernista, y que es en la expresión del poeta el que pregunta, aunque sea clara la traslación de significados.

Si leemos el último terceto de "El cisne" (13) comprendemos que simboliza la misma poesía modernista, si bien puede atribuirsele por muchos otros poemas en los que aparece una simbología mucho más amplia.

"bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el
[ideal."

El cisne es símbolo de la belleza, de la gracia, de la armonía suave, del ensueño y del ideal, de todos los ideales y valores a los que tiende y aspira la poesía modernista; es símbolo de ella misma. Y el origen y sentido de este símbolo le viene al cisne de Grecia. El mismo Darío nos los recuerda en el terceto anterior del soneto citado:

"¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la
[blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia
[llena,
siendo de la Hermosura la princesa
[inmortal."

El cisne simboliza a Helena, princesa inmortal de la Hermosura, simboliza la belleza pura que es el fin del arte. Hemos de concluir que ese interrogante final del gran cisne blanco, es el misterio de la belleza y de lo inefable de la poesía.

Notemos los dos adjetivos con que ha ornado Rubén al cisne, "gran cisne blanco"; lo ha precedido del artículo "el gran cisne" con lo que advertimos casi como un valor demostrativo del artículo, como una alusión al cisne cuyo simbolismo y significado es bien conocido de todos.

Para terminar importa aún señalar el tiempo y modo de los pocos verbos empleados por el poeta. Si bien la persona ha variado —primera en los versos 1 y 9 y tercera en los demás— el tiempo y el modo es sistemáticamente el presente de Modo Indicativo (14) salvo el pretérito perfecto "me han predicho". ¿Qué consigue el poeta con este tiempo y modo? ¿Por qué lo ha elegido? El soneto dicho en presente se vuelve actual, vivo, inmediato; la comunicación confidencial e íntima del poeta, que es su canto, se nos hace próxima, nos hierde de frente; pero con este tiempo presente el poeta sitúa su canto simultáneamente fuera del tiempo. Los problemas que allí él se plantea son suyos y eternos: han existido, existen y existirán; no son ni exclusivos de él ni siquiera del Modernismo que él representa mejor que nadie; son los eternos "quid" de todo creador, el permanente misterio de la belleza que no alcanzamos, y el sentimiento de nuestra impotencia y pequeñez para expresarla. Y esta eternidad de esa problemática nos la da el poeta al usar el presente de modo indicativo: tiempo que anula el tiempo. En él se expresan los principios filosóficos y matemáticos y científicos para los que el tiempo no cuenta.

El uso del pretérito perfecto "los astros me han predicho" no invalida lo recién afirmado sino que lo reafirma. Sabemos que este pretérito es también presente, porque si bien la acción que expresa se ha

ha realizado en el pasado sus efectos tienen vigencia, perduran, están vivos en el presente.

III — Conclusión.

Si toda obra de Rubén Darío tiene valores perdurables y perfiles personalísimos, este soneto se presenta dentro de su obra como la quintaesencia de su arte, como símbolo acabado de su preocupación de poeta, consciente y delicado; como clave de su personalidad humana, de su honestidad y humildad verdaderas al reconocer en momentos de apogeo y gloria, sin condescendencia a vanidades fáciles las limitaciones y carencias que sentía frente a su ideal de belleza, a sus ansias como creador.

- (1) "Prosas profanas" aparece en 1896 en Buenos Aires y es reeditado luego en París, en 1901. Es en la 2ª edición cuando Darío agrega composiciones nuevas entre las que se encuentra el soneto que vamos a comentar dentro de la sección "Las ánforas de Epicuro" —once sonetos—. Toda esta sección de sonetos y otras composiciones más son incorporadas en la 2ª edición.
- (2) Max Henríquez Ureña "Breve Historia del Modernismo" Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pág. 95.
- (3) Max Henríquez Ureña, op. cit. pág. 96.
- (4) "Yo soy aquel que ayer no más decía..." "Lo fatal".
- (5) Op. cit. pág. 31.
- (6) Tomás Navarro, Métrica española. Syracuse University Press, New York, 1956.
- (7) Rafael de Balbín, Sistema de rítmica castellana, Ed. Gredos, Madrid, 1962.
- (8) Baladas de primavera.
- (9) "Les animaux favoris de la déesse étaient les colombes. Un attelage de ces oiseaux trainait son char. Ses plantes étaient la rose et le myrte". Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine. Pierre Grimal. Paris, 1951, pág. 40.
- (10) Homero al nombrarla en "La Iliada" le da estos epítetos: "la de largo peplo" "la divina entre las mujeres" y en el canto III cuando Helena se acerca a las murallas pone en boca de los ancianos, de los antiguos caudillos de los troyanos estas palabras dichas mientras la contemplaban: "No es reprehensible que troyanos y aqueos, de hermosas grebas, padezcan largos años por tal mujer: terriblemente se parece su semblante al de las diosas inmortales". La Iliada, canto III, Ed. Losada. Buenos Aires, 1943, pág. 81.
- (11) Lo subrayado constituye el núcleo del complemento directo.
- (12) Poesías Completas, Aguilar, Madrid, 1954, pág. 679.
- (13) Soneto de Prosas Profanas, pág. 659.

Pierre Emmanuel

El desierto y el pozo

Misterio es el sentido oculto bajo la apariencia. Al formular esta definición soy consciente de que ella es válida únicamente para quienes están orientados hacia y por el sentido oculto. El sistema de significaciones aparentes, apuntalado en lo visible, no satisface la sed de comprensión que consume a ciertos espíritus. Otro sentido les exige unificar las apariencias entre sí, y unir las luego al Todo.

Que bajo la apariencia exista el misterio, no significa que aquella no sea real: por el contrario, es tan real que nos permite sobrepasarla.

No hay dos mundos. Las apariencias, para quien sabe mirarlas —aún sin descifrarlas, Incomprensible, Inagotable, ya no muestra. Para acercarse al misterio, o mejor, para dejarlo acercarse, hay que ser un Vidente. Puede uno ser aprehendido por el misterio sin renunciar al "mundo de las apariencias": pero no sin manifestar respeto y una íntima atención a estas apariencias.

Stanislas Fumet definió el misterio como la trascendencia de la unidad en relación con el mundo. Yo cambiaría esta fórmula clara por otra más enigmática: misterio es lo que permanece inexplicable porque rebasa siempre toda explicación. No se trata de un reducto imbatible, sino de una realidad perteneciente a un orden distinto al de la realidad explicable, y del mismo explicador. Esa realidad accorrala a ambos, los penetra, los hace uno en su recíproca concordancia; pero por más lograda que sea esta concordancia o unidad, no será más que un débil reflejo de la realidad una. Desde que presiento esta Realidad, incomprensible, Inagotable, ya no confundo lo inexplicable con lo todavía no explicado. Yo me atrevo a reconocer el misterio.

Crear en el misterio es creer que todo es signo, y que todo no es más que signo. Todo, incluso yo, somos figura en permanente actitud de significar. O más bien, es mi verdadero yo quien da permanente significado a la apariencia en la que elijo y cambio mis figuras. Jamás me evado del mundo, y sin embargo, en virtud del acto simbólico, estoy en el misterio. Provoco signos para comprender su eco orientando mi escapatoria; lo esencial, el misterio, es este pensamiento que, de figura en figura, escapa a toda la limitación objetiva y se regocija en el presentimiento del eterno infigurado.

Yo no puedo asir lo Incomprensible, sino que lo Incomprensible se apodera de mí. Ocupado en la tarea más banal, héme aquí cercado, súbitamente colmado. Sin dejar de ser lo que aparenta, el mundo se transfigura. Me siento religado, consagrado: pleno de una superabundancia contra la que intentaba luchar para no ser engañado. En vano: lo Incomprensible no se deja soltar. Me atrae más fuertemente, abriéndose sobre mí y sobre mi abismo. A partir de entonces, ya no sabré nada más acerca del mundo y acerca de mí mismo. Jamás aprehenderé el misterio, aun cuando sean cotidianos esos momentos en que la alabanza llena mi boca como una saliva. Mi relación con el misterio es también misterio. No puede ser objetivada; cuanto más, figurada y presentida en la acción de crear esta figura. Para hablar del misterio en mí, de mi parte misteriosa, diría como Claudel:

"Tú eres el canto mismo en el momento en que se elabora, la actividad del alma compuesta por el sonido de su propia palabra".

Vivo en el doble plano de las apariencias y el misterio, al mismo tiempo que en su unidad. Mi existencia dividida y una,

se resume en la frase de León Bloy: "En realidad todo hombre es simbólico, y en la medida de su símbolo él es un ser viviente". La palabra símbolo implica una fragmentación, una ausencia. Un objeto simbólico es un signo que clama por otra cosa, que se relaciona con otra cosa. Lo que tengo en mi mano no cobra sentido para mí sino en vistas de esa otra cosa con la cual forma un todo. Yo mismo, no me contengo a mí mismo; si digo: mío, es porque tengo —que no me tiene a mí— evidencia todo lo que me falta. Hablé de la superabundancia casi física, de la saturación misteriosa que a menudo experimento. También podría hablar —y lo haría sobre lo mismo— del vacío indecible que me invade, mucho más allá de toda angustia: de la ausencia, en la que todo se aleja de mí. Padecer el abismo de la distancia y presentir su plenitud: he ahí la vocación simbólica del espíritu.

Esta vocación es, para mí, ser poeta. Ella hace de mi poesía no solamente un lenguaje sino una intención. Yo defino la poesía por lo que quiero que ella sea: un lenguaje orientado hacia el sentido oculto; lenguaje de un ser al que le falta el Ser y que tiende al Ser pronunciando esta ausencia. Así comprendida, la poesía es una actitud particular: la mía. En poesía, yo soy mi propio definidor. Pero Yo es otro: mi poesía sobrepasará siempre lo que yo soy en el momento de escribir. Es Acto total: el Acto de quien se pone y se busca en su propia palabra. Quien se busca a sí mismo, busca más allá de sí mismo, porque pone a su ser en la búsqueda del Ser; aunque no lo sepa necesariamente.

En un poema de "Sueur de Sang" titulado "Cerf de la Nuit", Pierre Jean Jouvé describe simbólicamente, bajo forma de una cacería espiritual, esta aproximación nocturna del Ser. El que es apuntado —el ciervo— y el que apunta —el poeta— se enriedan en un drama que los enfrenta y en una complicidad que los une.

"Si buscas al ciervo, es necesario recogerse acurrucado en el calor de la unidad secretamente arrodillado antes del alba, sin aliento, en la espesura del bosque".

Tal es la actitud del creador, del suscitador de lo que todavía no existe o sólo es silencio cada vez más concentrado, encarnado por una atención aparentemente inmóvil, cuya inmovilidad es el resultado de indecibles movimientos interiores. Es necesario penetrar este silencio hecho carne, abrirlo a la palabra. Aquí comienza el enfrentamiento unitario de un doble y común destino: el del cazador y el de su víctima.

"Votre âme ce chasseur maudit est sortie pour lier très loin l'âme du cerf bien avant qu'il soit, et l'âme de la bête bien avant que vous évenete sa narine".

Esta corrida entre hostiles y profundas tinieblas, en este lugar de trampas, de una densidad casi visceral, que rotulamos con el nombre de inconciente, es una marcha hacia la arcilla más espesa, hacia el modelado y el afloramiento de un lenguaje que se aferra cada vez más a sí mismo y se convierte en algo completamente distinto: "la bestia inaudita... la bestia invisible" cuya alma, el sentido, es la verdadera presa del cazador. Pero ¿quién es el cazador?, ¿quién la presa? ¿O which one? Is it each one?" pregunta Hopkins al final de la cacería. en el momento del combate final, de la cópula que los une, ¿quién dirige la última metamorfosis? ¿quién muere y quién resucita? Monstruosas, las energías que por la palabra han tomado cuerpo son también divinas, o se divinizan en el proceso de este combate. Las fuerzas del instinto, desembozadas y sublimadas, dominan al poeta en toda la dimensión de su espíritu. El acto simbólico de matar al ciervo ya no es más un asesinato —un suicidio de los instintos— sino un sacrificio en el que se identifican el sacrificador y la víctima.

"...Todo vuestro destino proyectado en el sublime destino del ciervo mientras la sangre os recompensa misteriosamente".

La ambigua lucha con el ángel o Dios, para adueñarse de su luz, a la vez espíritu y sangre, es un autosacramental poético del que "Cerf de la Nuit" se nos presenta como impresionante modelo.

Si a veces esta lucha es a muerte, llega el momento —incluso en esos casos— en que se convierte en un abrazo. Cuando el poeta hace de la poesía su destino, ella es —lo examinaremos en este libro— una elevada forma de la infatigable potencia erótica. El acto de crear el poema ejerce sobre quien lo crea una eficacia no comparable con su resultado formal. En el escenario del poema, algo esencial acontece entre el Ser y yo. Concentrándome sobre la hoja en blanco —análoga a la Noche y a la unidad— me despojo de mi ser cotidiano, provocho el vacío y la oscuridad, y me introduzco en la callada espesura. Es como si olvidara la existencia y entrara en la totalidad del ser, en la oscura ósmosis donde yo soy el otro y el otro es yo. Me recojo: me colmo de presencia; me dispongo a escucharme. Este estado es duro y tenso, "sin aliento, en la espesura del bosque". Esta vigilia es un acto de piedra, un acecho que provoca lo inaudito. Vigilia y acecho orientados: estoy a la espera de mi necesidad de ser; me convierto completamente en disponibilidad para que el Ser me posea, en posesión de mí mismo. Poco a poco mi ser me va creando, me va sacando de la noche donde se encuentra. Y entonces comienzo —como escribe Claudel en "Tete d'Or"— a decir claramente cosas oscuras. Justamente al comienzo de la primera versión de "Tete d'Or", el monólogo de Cébes dramatiza la pregunta fundamental, principio y germen del acto creador. Un hombre enfrenta al mundo y confiesa su propia nada. Pero en el mismo suspiro clama por el Ser, y experimenta profundamente quién es. Cébes dice: "No existe otra cosa que yo mirando", ávidamente, substancialmente, con una necesidad y una certeza que no son más que una misma cosa: la presencia del espíritu. Y he aquí que a fuerza de estar de frente, el ignorante abierto a lo desconocido, su recíproca presencia se anima. No se sabe quién es el eco del otro, si de Cébes que grita: "No sé ni puedo nada. ¿Qué decir? ¿Qué hacer?", o del mundo que lo acosa: "Oh, ser juvenil, nuevo. ¿Quién eres? ¿Qué haces? ¿Qué esperas?".

Pregunta insistentemente formulada por el mundo, en su lenguaje "más vago que el murmullo del mar"; pregunta de la vida al espíritu, imperiosa, definitiva, que se convierte en una orden, en una intimación del ser. El mundo me impone la obligación de ser con él, pues su ser depende del mío, y su forma de mi palabra. De esta manera, en la soledad donde me concentro y me interrogo en vistas a la obra, ya no estoy solo, sino centrado, atento, en una atención que crece a medida que se concentra. Menos egoísta y más simbólico, yo soy, tanto más cuanto mayor es mi olvido de mí mismo. Esta presencia, esta vigilancia de todo mi ser en el seno del Ser —mi función— no debería debilitarse nunca. Pero la obra se me escapa, está siempre por hacerse; cuanto más sé, más ignorante soy; cuanto más modelo la forma del mundo, tanto más incapaz me reconozco. Apenas acabada, esta forma modelada vuelve a la arcilla, por sí misma, o bajo la acción de mis dedos impacientes. Y nuevamente me siento instigado a responder a la doble pregunta de mi ser y del universo.

La celda donde me encierro para contemplar, para incorporarme en la pregunta enigmática, es el lenguaje. A cada instante de mi trabajo interior soy como aprehendido por una palabra, por una imagen, por un ritmo, por la articulación de dos pensamientos. Por todos lados compruebo mis límites. Sin embargo, en esos elementos está comprendido todo el conjunto: a veces, a fuerza de pensar en una palabra, en la unión de dos vocablos, me abro a la infinita riqueza del ser. A la luz de la significación, comienzo a resplandecer: o mejor, la palabra comienza a resplandecer en mí, a iluminar mi ser más amplio que me colma y que me inunda. ¡Qué poco, entonces, cuento yo para mí mismo! ¡cuánto más importante es ese otro que me enfrenta desde la palabra!

Yo amo las palabras, esos grandes espíritus cargados de presentimiento y de experiencia. Cada una cuenta los días del mundo y abarca la historia del género humano. Ellas son los Angeles que nos instruyen en silencio, abiertos los ojos. Ahon-

dando en el ser de las palabras, yo comulgo con todas las significaciones que les han sido dadas y que ellas mismas se han dado, y con la multitud de formas que adquiere, por ellas, la presencia del hombre en el mundo.

Por ellas articulo esta presencia en mí; y esto me hace más plenamente hombre, conciente, por el ejercicio del lenguaje y por la exigencia de una plenitud creciente, y de ahí la dificultad de la encarnación. Las palabras me enseñan a amar, que es comprender; y me muestran lo que aún me falta para comprender y amar. Incluso cuando no llego a abarcar su significado, más me seducen. Y si lo que ellas ofrecen a mi sensibilidad, más que la alegría de estar en el mundo, es la tortura de estar en el infierno, esta cruel utilización de la palabra es, también, un amor de compasión, un don que yo recibo para transmitirlo. Yo creo en el lenguaje. Creer en el lenguaje es ensanchar en todo sentido un común espacio espiritual: y no sólo ensancharlo, sino orientarlo, ordenarlo hacia el Ser. Si esta liberación del orden es del hombre, el Oriente, el Sentido, va más allá. El principio de este ordenamiento, la fuente anhelante de este Oriente que nace de su deseo, es la atención de un espíritu solitario que se sabe y se quiere ligado a todo. Cuanto más en singular es expresado este lenguaje, tanto más desaparece en un profundo anonimato. Al decir que la poesía está orientada por y hacia el sentido oculto, no se le asigna un fin que a la mayor parte de los hombres les resultaría imposible comprender: el sentido oculto vive en la espesura (que es también el abismo) de los vínculos comunes. Todo verdadero lenguaje es simple y uno, no porque sea inmediatamente explícito, sino porque puede y debería ser comprendido por los variados niveles del ser que corresponde a la jerarquía de sus significaciones.

Diversas alturas coexisten en él, pero fundamentalmente ordenadas, cuya ósmosis obedece a este ordenamiento. Esto último nada tiene de arcano, ni su conocimiento integral es patrimonio de iniciados. Ni lo más alto ni lo más bajo es privile-

gio de unos pocos. Sólo la amplitud de la comprensión varía de acuerdo al potencial de atención y a la intensidad de presencia. El respeto de la palabra es idéntico a la capacidad de decirlo y vincularlo todo. Presente, atento, respetuoso, yo aprehendo el ser de cada cosa. Presente y atento a todo: respetuoso de todo. Todo es materia apta para la poesía, todo es signo de poesía. Cualquiera sea la diversidad de mi expresión, no es otra cosa que una aproximación a la unidad; siempre la unidad es el punto de mira, lo que garantiza mi palabra. Tengo la facultad de decirlo todo y de simbolizar también el Todo. Cuanto más se ejercita mi apetencia por el ser —de mi ser, del ser del mundo, y esta otra hambre del Ser total— mayor es mi preocupación por no perder el sentido latente, la continuidad secreta de las cosas: mi mirada es de una sola pieza. A la interperie, en el ruido y en la distracción de la vida, la contemplación y el silencio interior tienen su morada eterna. Si es preciso someterse a la transfiguración cotidiana del lenguaje, que ésta sea fruto de una severa economía, a partir de las palabras más comunes. Que esa transformación sea, de golpe, en el corazón mismo de esas palabras, una reactivación del silencio, por cuya falta se debilitan y pierden su sentido. El poeta sólo crea palabras para inventar este silencio, por el que se siente hermano, misteriosamente.

Ese silencio que es un vértigo. Que se apodera de mí, no sé cuándo ni dónde. Se instala en el seno de la existencia, precisamente en el sitio donde la existencia me colma, donde su cohesión masiva me subyuga. Se manifiesta en ella, no para delatar su vanidad, sino para mostrarle el sentido del vacío y abrirla a otra dimensión. Pues la certeza es también un abismo: este Ser que me clava aquí es incomprendible, y el desgarramiento que me produce tender hacia él sin jamás aprehenderlo, rasga el lenguaje de arriba a abajo: más aún, este desgarramiento es el lenguaje puesto al desnudo, la nostalgia bienaventurada. Tal es el grito de Claudel al final de "L'Esprit et l'Eau", justamente al resolver el poema:

"Ahora soy perfectamente claro para mí
[mismo, todo
amargamente claro, y ya no hay nada en
[mí
fuera de una perfecta privación de Vos!"]

Entonces comienza un nuevo movimiento de la atención, no ya para ser dicho, sino para disponerse a la llegada del silencio. Claudel, que supo definir con rigor estos instantes límites donde la otra realidad irrumpe en nosotros, llama a este último estado poético "la invención de la pregunta maravillosa, el diálogo transparente con el silencio inagotable". Aquí el verbo se despoja de vocablos, apuntando únicamente a lo más desnudo y a lo más amplio, abriendo, así, espacios cada vez más aereados. El mismo sentido está en suspenso, como indecible; la palabra trata de callar, para ser elipsis de la inmensidad. Palabra hecha del silencio de Dios: plenitud del sentido, claridad enceguedora, inefable calcinación de las palabras no esenciales. Sin embargo este vacío —ese poema abismado en su propia ausencia, Noche en la que aguanto mi respiración para no turbar el murmullo de Dios— es también una obra de arte. Desde la toma de posesión de la tierra hasta la proximidad figurada de la nada mística, todo arte poético es un rito cuyo objeto es la seducción del ser: el ser seducido por el Ser. Pero es también un rito por el cual convocamos al ser en nosotros mismos y el Ser nos llama hacia sí. De ahí que el respeto religioso por la palabra es lo que caracteriza a los verdaderos poetas, y lo que otorga sentido a la frase de Heidegger; "Antes de pronunciar una palabra, el hombre debe dejarse reivindicar por el Ser".

Ninguna obra de arte toma forma sin informar a su vez a quien la crea. El obrero la trabaja más en sí mismo que en ella. Mientras dura esa labor vivificante, el artista permanece escondido en el interior de sí mismo: el espíritu lo penetra y lo abraza, una ósmosis vital se produce en su alma entre las zonas que ordinariamente se desconocen: y este cambio misterioso lo nutre sin que él advierta qué es lo que ha cambiado. Tal es la acción del **sentido**

oculto, del cual sólo la huella aparece en la forma. Esta huella se convierte, a su vez, en el crisol o en el molde interior donde se vaciarán otros espíritus. Leyendo, contemplando, abandonándose al espacio y al movimiento de la obra, esos espíritus captarán el acto que la modeló y se conformarán con el sentido cuyo nicho es la figura.

Pero, artista, sólo soy tal mientras trabajo en mi obra. Una vez acabada, me encuentro exilado de ella, extranjero de mí mismo, yo que la creé. Ese sentimiento de exilio oscila entre la nostalgia más amarga y el gusto diabólico de la nada: el verbo se reduce a un juego de palabras, y la idea que guardaba un sentido oculto sólo me provoca sarcasmo. Incapaz ahora de comprenderme, reniego de mí mismo. No acepto confesar la miseria de mi alma distraída, que ya no conserva ni aprehende ninguna experiencia. Evacuado en el poema, olvido mi verdadera identidad, que solo reencontraré al olvidarme de mí mismo en un nuevo acto poético. Esta vida en partida doble es mi sufrimiento de cada instante. Pero es posible que la tensión que ella mantiene me salve, y que su horrible ambigüedad, dividiéndose fibra a fibra contra mí mismo, me sature con la sed insaciable que es el llamado mismo de la unidad.

La obra de un poeta puede ser, perfectamente, lo esencial de su vida: jamás lo liberará de la angustia de no haber hecho nada todavía; por el contrario, ella está siempre presente en él ante el sufrimiento de su unidad. La obra y la angustia crecen juntas, se nutren recíprocamente. Cuanto más profundiza un creador en su obra que lo sobrepasa como un destino, tanto más se evade de sí mismo, hasta no ser más que una sombra en su vida cotidiana. Como para el místico la expresión poética es inferior, en orden al ser, que la experiencia de la que aquella es reflejo, así el poema, para el poeta, es un grado superior del ser: la cima de una aspiración contradicha por la realidad. De ahí la diferencia de **tono** entre el misticismo de los poetas y el lirismo de los místicos: entre una poesía que tiende hacia el silencio

inalcanzable, y el silencio que a veces des-
ciende y elige su morada en la poesía. El
lenguaje místico es, en expresión de Louis
Massignón "un arpón destinado a dispa-
rar el alma hacia Dios". El místico sólo
habla con la mira puesta en esa transfe-
rencia. Su plenitud se realiza más allá del
lenguaje, mientras que la palabra poética
sólo va más allá del poeta, lo indecible, a
la vez dicho y jamás pronunciado.

Tal es la pasión de la palabra, dividida
contra sí misma por su propia naturaleza,
requerida al mismo tiempo por el mundo
exterior y por el alma en la paz de su propia
intimidad. Estos dos universos no fueran
más que uno, si las palabras conservaran
el mismo significado: pero el proceso de la
existencia los aleja progresivamente al uno
del otro. El "mundo exterior" ha dejado de
ser un mundo para convertirse en esta
pura exterioridad de objetos triviales, don-
de utilizamos palabras sin comprometer en
nada nuestra alma, como si se tratara de
signos convencionales y no de vocablos. La
mayor parte de los actos útiles empobre-
cen y hasta destruyen la palabra que se
fracciona en terminologías cuyos términos
son, cada uno, el resultado de una abstrac-
ción. En ningún otro ámbito es más noto-
ria esta mecanización que en el de las
ciencias del hombre, donde éste es, a la
vez, sujeto y objeto. Por lo demás, qué
peor que la subjetividad entre hombres
consagrados a la pura inteligencia... Pue-
de suceder que el funcionamiento de esa
mecanización agrave en nosotros la nau-
seosa sensación de una ausencia, de una
realidad perdida o rechazada.

Lo que falta a la tierra y a los hombres
es el agua que pone fin a la aridez espi-
ritual: es el Canto. Cuanto más nos preo-

cupa la obligación de ser útiles, tanto más
somos minados por la vanidad de nuestro
esfuerzo babélico y vacío. Sólo aquellos en
los que se abre el abismo interior descu-
bren la nulidad de lo útil que no es más
que eso, y experimentan la inmensa necesi-
dad de lenguaje que podría irradiar en
todo acto humano y, así, triunfar del ab-
surdo. Siempre están dispuestos a hacer
silencio para recrearse en el silencio del
Ser. Para ellos no se trata de esconderse
en sí mismos, cerrándose al mundo que
los rodea, sino de estar presentes ante la
Presencia que se dá, de comprender la
gratitud sagrada de la alegría y de res-
ponder a ella mediante una palabra igual-
mente gratuita y necesaria, por el Canto
del mundo y del alma. De esta manera, en
el mismo acto creador, el verbo será re-
cibido como una gracia y ofrecido como un
lenguaje, indisolublemente.

Yo soy el pozo, y el desierto alrededor
del pozo. Extraigo de mi mismo el agua
que me fecunda. Soy incapaz de verificar
en mi vida cotidiana estas palabras que
ahora pronuncio. Pero creo y atestiguo
que ellas me son dadas. Yo asumo la res-
ponsabilidad. Las bebo, y después las de-
sumergir en el silencio. Lentamente, mis-
teriosamente, seré cambiado y renovado
por ellas. Obedeceré, sin ni siquiera saber-
lo, la sugestión del Ser: su intención so-
bre mí, que es mi propio ser. Amo esta
presencia profunda, este sentido cuya ex-
plicación permanece oculta. No se me ha
dado otra cosa que escuchar y decir exac-
tamente lo que escucho. Paro la oreja, y
hablo.

(Del libro "Le Gout de l'Un"
Traducción de Juan Carlos Somma)

ALBERTO PAGANINI

El parque, la fábrica de botellas, etc.

Como tantas otras mañanas, el Simca
entró en el Parque y aceleró lentamente.
Atrás quedaban las calles hormigonadas
de la capital departamental, un bloque de
viviendas económicas, las barreras, a ban-
das rosadas y blancas, del ferrocarril. Fre-
no, cautamente, observó a derecha e iz-
quierda, como si no existiese barrera, acos-
tumbrado al paso a nivel que viene luego
del puente Belinzon, y donde más de una
vez, tras un recodo alevoso de la vía, gua-
recido en un montecillo de eucaliptos,
acechaba un vértigo de hierro y fuego hi-
riendo el aire con súbito pitazo.

Aceleraba con lentitud. Atrás quedan las
calles blancamente hormigonadas, el blo-
que de viviendas, el cielo demasiado azul,
unas nubes deshilachándose en la mañana
de primavera. Son las siete y cuarenta y
dos. Es más temprano de lo necesario. A
las nueve lo esperan en Santa Lucía. Ha
madrugado: imprescindible pasar por el
Parque (como todas las semanas en que
viaja a Santa Lucía). El acto de escritu-
ración ha sido fijado para las 9.30 (escri-
tura de compra-venta, abultados honora-
rios). Acelera, atraviesa el Parque, ve la
pérgola del rosedal; imposible a la distan-
cia discernir los tímidos, ateridos brotes,
muy tempranos para esta primavera que se
parece a una adolescencia. No ve los bro-
tes, sí el estanque, fangoso, triste, las chil-
cas devorando el pedreguyo. Vira a la de-
recha, el pabellón, de rejilla de madera,
despintada por el tiempo, cierne su tré-
mula cúpula por donde trepa la santa rita.
Sí, es el pabellón. Luego el depósito del
Concejo Departamental, burdo. Busca otro
edificio y no lo encuentra, algo así como
un bar, como una galería, una veranda,
donde se sentaron hace catorce años, el
día del pic-nic, después que se recibieron.
Tal vez no exista ese bar, esa veranda, lo
ha reconstruido en la mente, ha sintetiza-

NARRATIVA

do un edificio que no existe, ha super-
puesto en un raro, cinematográfico mon-
taje instantáneo, las rejillas del pabellón,
el aire fino de la pérgola, las macizas pa-
redes del depósito, la veranda del fondo
de la casa de Olga (donde habló con
Luisa), el cielo azul, a media tarde, de otra
tarde. No existe tal edificio: los recuerdos
se borran, se esfuman, luego se integran
salidos de la niebla que ahora se levanta
sobre el Parque, tiemblan como piezas de
un aéreo rompecabezas, crean lo que no
existe: el cielo azul de una tarde (hace ca-
torce años, sí), un bar donde sorbieron
con delicia una coca-cola tibia. Siente el
gusto dulce y fácil de aquella coca-cola.
Mordisqueaba el borde del vaso de papel.
Miraba a Luisa en los ojos, hablaban de
cosas sencillas, en un mundo sin peso, le-
vitado. No existe, no existe. La ventana
estaba abierta.

Enfila derechamente por una avenida.
Ha preferido una avenida lateral. Ve el
molinete —ése sí, estaba— separando el
predio propiedad del Concejo, afectado a
División Parques y Paseos Públicos, de un
baldío, de unas casuchas que insinúan
otras, hechas de mampostería, aladaños de
un barrio de viviendas económicas. Se tra-
baja en el mundo. No hay lugar para los
recuerdos. El molinete estaba. Por él entra-
ron dos peones, venían a hacer el asado,
a charlar con Dighiero, a ganar unos pesos
luego del asado, en rueda de baraja, de la
cual Luisa y él salieron para beber la
coca-cola en el bar. Sorbe otra vez el lí-
quido granate y dulzón. La coca-cola era
bastante novedosa todavía, la introdujeron
allá por 1944. Ocho años no es nada. Si
se los compara con catorce. Si se los com-
para con los infinitos años del futuro en
que él —y Luisa— no estarán en el Parque.
Acelera, acelera, las piedritas rebotan
dentro de los guardabarros, hacen un rá-

pido y desgranado chapoteo. Acelera, los neumáticos ruedan felices, desapiesgan el balasto, amortiguan baches, trazan una doble estela de finos retículos, huella de gigante, sin solución, infinita como riel hacia el paraíso. ¡Allá en el fondo asoma el lago! El sol de la mañana espejea, deslumbra sobre el barro de las aguas, lo hace de oro sucio, de verde de sauces llorones, verde que huele a eucalipto, a juventud, a pic-nic de graduados. Centellea el lago. Y hay un caminito de barro, recoleto, aflorando a la izquierda, que lleva hacia. **Hacia.** Un caminito y un muro de ladrillo rosáceo. **Caminito que el tiempo ha.** ¿Bailaron? La tomó de ellos. ¿Era acaso la primera vez que oía música? Música, cerveza, coca-cola, baraja o ruleta, y olor de los juzgados de la Ciudad Vieja. Todo eso debió empezar en un día, tiene una fecha, un comienzo, necesario, olvidado, borrado. Como el camino que se abre a sus pies. Frenó bruscamente, el sol dardeó en los niquelados del Simca, restalló, el barro se apartó solícito, se apelotonó a ambos lados de los neumáticos, como una pasta cremosa, hecha de tantas hojas descompuestas, agua, olvido.

El camino se adelantaba en la espesura de los álamos y sauces. Sobresalían troncos erguidos en un cielo alto, tiritantemente tibio —las siete y cincuenta y cuatro—. El bar no existía, pero sí algo a la vuelta del camino, antes de llegar a la represa.

Se echó a andar.

Al costado del camino se eleva un muro semiderruido. Ve sobre él, recorridas en el sol satisfecho de las tres de la tarde, a Luisa, a dos o tres muchachas y muchachos marchando salvados del barro de otra tarde, de otra primavera. Da un salto, se encarama al muro, avanza como sobre un pretil. ¿Para qué servirá ese muro, con contrafuertes espaciados y ruinosos, hundido en el follaje? A la derecha se remansa un brazo del arroyo. A la izquierda, adelante, se insinúa un murallón energético, perfilado, duro. Sigue haciendo equilibrio. ¿Qué busca? Algo que exista. Pasa junto al murallón. En la esquina de dos paredes, al final, brilla un pico de luz olvidado de apagarse.

Gotea rocío de la visera del farol, como si la luz no tuviese fuerza y no evaporase. La helada se levanta en el brazo del arroyo. Mira la bujía, brillando para nadie, absorta entre los árboles, errata de luz contra la pared de ladrillo. Da un paso adelante, traspone la esquina, el muro sigue, zigzaguea escurriéndose, ahora al descubierto en una vasta zona de luz solar, de neblina exhalada, de trémulo aroma a arroyo, a aire libre.

Y corre sobre el muro, corre. Y entonces, como si fuera un descubrimiento, deteniéndose un segundo, jadeante, ve contra el cielo ya claro y fijo, a la fábrica.

Seis plantas altísimas, ventanas con celosías, techo de zinc sobresaliendo como una pirámide trunca, y en el vértice superior, el asta de un pararrayos, un espolón que explora las últimas nubes presurosas. Más allá la chimenea, del otro lado del edificio.

Salía de adentro un ruido monótono y tintineante que alcanzaba a tapar el rumor del agua en la represa cercana.

Los casilleros, repletos de botellas, se alineaban bajo el cobertizo. Un camión se acercaba a los portones. Seguía el ruido, desde adentro, como resollar de enormes fuelles, un palpar que duraba desde cuándo, tal vez tanto como el agua deslizándose en el tobogán de la represa.

Pero él no recordaba, no recordaba. ¿Estaría allí la fábrica hacía catorce años? (Sí, catorce: día por día). No recordaba. Se llevó la mano a las sienas, angustiado tal vez, intentó develar un recuerdo, entrecerró los párpados, la silueta aquella, erecta en la inmensidad azul ya barrida por la brisa, se le emborronó, pero nada, nada llegaba desde aquel día, desde el día del sabor en el vaso de papel rodando, desechado ya, pisoteado. Nada. Sólo la dulzura de la tarde en la terraza de Olga, y el recuerdo de unos rostros a quienes la tarde va ensombreciendo, unos amigos, una señora encinta, la plenitud, la serenidad de la madre de un niño que habrá nacido en diciembre de 1952. Dio otro paso adelante, trastabilló, a lo lejos se sintió el claxon del motocar, la campanilla del paso a nivel, alerta ingenuo, mundo sonoro, ladri-

dos, gritos, lejanas voces. Y aquí el resoplamiento de los hornos de la fábrica. Un lampo rojizo se desvaía, reflejándose en la banderola de la tercera planta. Se le ocurrió pensar que el edificio sería hueco y oscuro como el seno de aquel botellón que estaba mirando, el gollete rajado, enclavado de cuajo en la esquina del muro. No. imposible recordar. Detrás de la fábrica el cobertizo anidaba casilleros repletos de botellas. Le pareció que de los picos de bruñidos bordes salían palabras, sílabas apenas murmuradas. Y quedó atónito al ver el color de las paredes de la fábrica. Habría sido colorada, y ahora la habrían recubierto de un tono más oscuro que aquí y allá se descascaraba, dejando ver la primitiva pátina. ¡Y no recordaba! Se sintió humillado, rebasado, infimo. Imposible creer que la fábrica hubiera sido construida después. **El inmueble data de 1916. Los aquí comparecientes, Rufino Antía y Ramona Castro de Saravia, personas de mi conoci.** Se apretó las sienas. **El tradente ante mí declara.** Ya estaba allí, el 28 de setiembre de 1952. El jadeo tintineante lo envolvió como una bocanada. Quiso apoyarse en algo, se bamboleó, cayó, se encontró a sí mismo derribado en el barro, manchado, le dio vergüenza, miró a su alrededor, del camión descargaban casilleros vacíos, un obrero empinado sobre la cabina gritaba algo gutural, y bajaban casilleros, rítmicamente, casillero tras casillero. Se recompuso, dio un salto, otra vez se sintió sobre el muro. Hubo de reflexionar, inducir que la fábrica estaba allí, pero no la habían visto. La tomó de la mano y siguieron andando. "Mirá, esto parece un desfilarero". Luisa se detuvo. Sus ojos contemplaban la fábrica de botellas. El la tomó del brazo y quedaron súbitamente unidos durante un segundo. Contemplarían una ventana abierta, la maciza chimenea, la luz de la tarde destellando en el vientre de las botellas. Los ojos de Luisa tenían una mirada dulce y aviesa, triste y alegre. Sonreía con inocencia.

Volvió a ver las seis plantas, enhiestas, de un rosa sombrío, de cal descascarada y antigua. De cal mezclada con barro. En la quinta planta vio a la ventana. Era

la única abierta. Otras perforaban ciegamente la pared del edificio. Sí, estaba abierta. ¿Quién lo miraba desde adentro? Siguió andando.

Siguió andando. Apretó el paso. Sobre la represa había un puente, un pasadizo apenas tendiendo sus tablas de pilote a pilote, una barandilla. Quería atravesar el puente, sentirse en medio, el embalse a un lado, al otro la catarata resbalando entre espuma. Quería llegar hasta allí, donde Luisa y el hermano de Olga se habían sentado sobre las tablas, y pendían sus piernas en el vacío, contemplaban el deslizamiento líquido, hablaban sin interés. Luisa se aburría. La pollera, larga —qué pasada de moda—, dejó entrever una tersa rodilla, y las medias humildemente arremangadas en el comienzo del muslo, blanco y puro, de niña. Comenzó que la amaba.

Corría sobre el muro, tropezaba, hacia la represa. Sentía que la amaba ¿A quién, a quién? Corría. El fragor era más intenso, el muro se metía en una espesura de sauces, sintió las ramas chicotearle el rostro, el muro hizo un recodo, el ruido de las aguas lo aturdió, llegó a la represa.

El tiempo, el agua se habían llevado al puente, a sus tablas ennegrecidas. Sólo quedaban los pilotes y varillas de hierro retorcido, como raíces aflorando sobre los cabezales de hormigón. No reconocía al lugar. Le costó comprender que ya no estaba el puente. Dio un salto, quedó sobre el primer pilote, extrañamente erguido como sobre un capitel. Se arrodilló, extendió la mano, quiso tocar el agua que se iba allá abajo, se desflecaba, se arremansaba, volvía a cobrar su tristeza marrón.

Se puso de pie. Atónito. Quedó largo rato inmóvil. Luisa había erguido un muslo, alzado el pie sobre el borde de las tablas, echaba el cuerpo hacia atrás, entrecruzaba manos y dedos en la rodilla sosteniéndose y pendulando el torso, dándose impulso con el otro pie. Parecía una hoja, trémulamente incierta en el extremo de una rama. Una hoja demasiado triste para estar en el extremo de la rama.

* * *

Pero Luisa no lo sabrá nunca. No sabe que él vuelve por aquí, peregrino solitario. (Los miércoles o los jueves, casi todas las semanas, de escritura en escritura). Ni siquiera se acuerda de la fábrica de botellas, que un día vieron, del bar, de la veranda. Vivir olvidando, olvidada. Luisa nunca sabrá. Y él se yergue, vuelve el rostro, ve la fábrica allá atrás, empequeñecida, alcanza a oír su ruido entre el borbollón de las aguas. El sol se levanta vigorosamente. Será un hermano día de nueva primavera, y él cobrará, cobrará en Santa Lucía. (Cobrábrá en el acto: Antía cruza la pierna,

abre la chequera, desliza su estilográfica y su firma). Con un gesto de fastidio regresa, con paso rápido recorre de vuelta el muro hacia el Simca, que espera al final del prado. Su paso es elástico, seguro, ajetreado de escribanías.

El agua sigue cayendo, a sus espaldas, se despeña en el pulido tobogán, hace un lago, se aquieta, besa impalpablemente la orilla donde crece el canelón.

El sol de las ocho y treinta y dos hiere las aguas del lago. Un súbito espejeo sobre la superficie. Pero ni él ni Luisa sabrán, nunca.

Educación y Artes Visuales

Aparece cada 2 meses

Solicítelo en las librerías

Única Publicación de EDUCACION y ARTES VISUALES

Suscripciones: Marco Bruto 1428 Ap. 103

Montevideo — Uruguay

Gley Eyherabide

DOS RELATOS

EL CIRCULO

El hombre descendió a lo largo de la rampa de hormigón escalonada. Caminaba con un montón de ropas bajo el brazo, una camisa corta y blanca le cubría el pecho y llevaba pantalones claros y ajustados. Los zapatos negros terminaban en finas puntas que pisaban con cuidado a cada escalón que descendía. Allá abajo, en lo oscuro, se vio el círculo.

Redondo, grueso y luminoso. Con cuatro recuadros negros en la superficie blanca, chata y circular. El hombre siguió descendiendo por la larga rampa de hormigón y se detuvo. El círculo se iluminó.

Una luz blanquecina, lechosa y circular lo recorría incesantemente y se detenía en cada uno de los cuatro recuadros oscuros, parecía entorpecerse, trabarse y luego incesantemente volvía a reiniciar el circuito. El hombre volvió los ojos y la cara hacia atrás y sus cejas y su pelo miraron a la oscuridad. Sintió una música suave y lejana, luego más ligera y finalmente la oyó con nitidez.

Era la música que venía de la taberna de madera que él acababa de dejar. Escuchó una vez más y empezó a bajar de prisa. Sólo faltaban tres escalones para llegar a lo hondo del círculo oscuro. Miró las paredes chatas, blancas y circulares y las dejó atrás.

El círculo luminoso lo cegó y se cubrió el rostro con el brazo en el que había tenido el montón de ropas, que cayó al suelo. El hombre se afirmaba en las piernas que marcaban las arrugas del pantalón y en las puntas finas de los zapatos negros apenas clavadas en el piso. La música seguía oyéndose lejana. El hombre vio a la mujer del otro lado.

La luz lo cegó pero dio un paso hacia la circunferencia blanca y chata. Se detu-

vo. Bajó el brazo que le cubría el rostro, miró desde abajo de las cejas y su pelo negro se recortó contra la luminosidad. Y vio a la mujer de pantalones negros ajustados y pullover oscuro. Estaba tendida sobre una corta y chata superficie blanca que salía en línea recta desde el círculo.

Se movió hacia adelante. Hizo un esfuerzo por ver y se volvió a cubrir el rostro con el brazo. La mujer se movió sobre la superficie blanca. El hombre vio su alargado brazo estirarse, afirmarse en la corta y blanca línea y cómo se sentaba en la rampa y luego se ponía de pie. Vio su figura esbelta recortada contra la luminosidad que venía ahora de atrás y empezó a sentir el ruido de las olas en la playa.

El hombre se quitó el brazo de la cara. Miró desde abajo de sus cejas y del pelo oscuro recortado ahora contra la intensa luminosidad del círculo que apretaba las vueltas. Vio los cuatro recuadros oscuros. Y pensó en voz alta: "por uno de ellos tengo que salir". La mujer se movía ahora del otro lado y desprendía lentamente los botones redondos y claros de su pullover negro.

El hombre se lanzó con ímpetu contra uno de los recuadros y la luz centelleó y lo arrojó de espaldas al suelo. Golpeó contra el fondo oscuro y se puso de pie. La mujer acababa de desprenderse el pullover y lo abría suavemente y el hombre comenzaba a ver la mancha alargada y blanca debajo de la superficie negra. Se preparó de nuevo, hundió las finas puntas de los zapatos en el piso, se lanzó con fuerza contra el segundo recuadro oscuro y cayó de espaldas. La mujer se había quitado la mancha blanca y alargada y ahora un color lechoso era su cuerpo. El hombre se lanzó contra el tercer recuadro y un nudo luminoso le impidió salir del círculo. Fue entonces que sintió con niti-

dez el ruido de las olas contra la playa y comprendió que tenía que romper el cuadro negro. La mujer ya era un cuerpo sobre el otro lado. El hombre se lanzó con furia sobre el último cuadro pero bastó que la mujer diera un simple paso, estirara los brazos y las manos para que él las tomara y el círculo luminoso se hiciese un redondel de paredes chatas, hormigoadas y blancas.

El hombre había dejado a un lado el círculo y ahora caminaban viendo con claridad la playa.

LA PANTALLA

Federico se puso de pie y caminó hasta los amplios cortinados que protegían el cuarto de la luz. Los corrió un poco y miró hacia afuera: vio el patio con grandes piedras achatadas y bordeadas de pasto. Guillermo le habló desde atrás. Federico se dio vuelta y le dijo: "Te voy a contar una historia. Pero... mejor la vemos". Federico cuidó bien de que las cortinas gruesas y oscuras estuviesen corridas; indicó a Guillermo que se sentara en la butaca que miraba hacia una pantalla blanca, rectangular y achatada, sostenida desde el piso por dos cilindros alargados y grises. "Ahora verás —dijo—: es una bella historia". Y apretó el redondel luminoso que proyectó un haz de luces

"dos o tres peces achatados y con formas redondeadas se movían ondulantes al paso del agua, uno de ellos miraba con ojos saltones y labios muy gruesos: a través de la extensión de agua se podía ver una casa dibujada contra un banco de arena en el fondo del mar o del río. La casa estaba hecha con simples trazos de lápiz oscuro sobre una cartulina blanca y mojada y formaba cuadrados, rectángulos o triángulos como si fuese un dibujo garabateado por un niño. El pez seguía mirando con ojos saltones y movía suavemente hacia adentro y hacia afuera el par de labios gruesos. Ahora un hombre salió de la casa, abriendo la puerta y colocó en el fondo de arena un balde de aluminio y con asa. El hombre volvió a entrar a la casa, cerró

TESTIGO

Revista trimestral

Director:

Sigfrido Radaelli

Galería Nexo

Viamonte 458

BUENOS AIRES

(Argentina)

ZONA FRANCA

Revista mensual de ideas
y literatura

Director:

Juan Liscano

Apartado 8349

CARACAS

(Venezuela)

la puerta y al poco tiempo estuvo con la cabeza sostenida por las dos manos, mirando su obra. El balde empezó a echar burbujas y burbujas y más burbujas que, saliendo del recipiente colocado en el fondo del mar o del río, viajaban a través de la espesura del agua hasta la boca del pescado que miraba con los ojos saltones y los labios carnosos en movimiento. Las burbujas, invariablemente, empezaban el viaje en el fondo (el hombre levantaba los ojos y seguía cada burbuja desde el balde hasta la boca del pez) y se perdían en el cuerpo gris del pescado. Así estuvieron largo rato. Hasta que un hilo descendió por la pantalla y sosteniendo una lombriz (o un hombrecito) en la punta (que pataleaba) penetró en la boca del pez que la abrió muy feliz y gozoso. El hombre sonrió con una carcajada veloz desde la ventana de la casita y después rió como si una descarga eléctrica lo recorriera de pies a cabeza y de un costado a otro. Entonces el animalito comenzó a hincharse y a inflarse hasta que pareció reventar. La cara del hombre también se agrandaba y agrandaba y empezó a poblar su rostro una preocupación por algo creciente e incomprensible que le ocurría. Y de pronto abrió la

boca, el agua toda entró dentro de él y se tragó el pez y el hilo con la carnada y todo: solo quedaban los trazos de la casa dibujada sobre el banco de arena (en la cartulina) y su cara. La movió, articuló una palabra, dos (los ojos empezaron a hacerle saltones, los labios carnosos se movían hacia adentro y hacia afuera, la frente se le hizo comba y grisácea) y después de la tercera, a la cuarta palabra que dijo ("soy un pez") se movió como un pecesito (igual al que se había visto al comienzo), movió la cola hacia uno y otro lado y quedó achatado y redondo moviéndose ondulante al paso del agua y observándolo todo con sus ojos saltones".

El film terminó con un sonido alargado y extraño. Federico apretó el botón, encendió la luz y vio despavorido que su amigo Guillermo era un pecesito de ojos saltones cuya frente se había vuelto grisácea y comba en tanto que sus labios se habían hecho un círculo redondeado y carnoso que se movían hacia adentro y hacia afuera, hacia adentro y hacia afuera... Federico lo miraba ahora con la cara apoyada entre las dos manos y empezaba a reír a carcajadas como si algo creciente e incomprensible se hubiera adueñado de él.

Diego Pérez Pintos

Punta Arañas

Todavía puede recordarse el viento.

Soplaba incansable del mar, atezaba los rostros, curtia la piel, reseca y salaba los labios, despeinaba, irritaba los ojos, quemaba las cortinas... pero cierto cambio en la fauna trajo, junto con tensiones dolorosas, un gran beneficio para el confort: esta niebla opalina, iridiscente, que nos cubre amorosa y nos protege en la insoportable tibieza de nuestra felicidad.

Todo empezó una tarde en Marisco's, el restaurante de moda, a la hora del almuerzo. Pudo producirse el pánico, pero primó nuestro característico buen sentido. Fue a eso de las dos: el salón estaba lleno, la gente conversaba y bebía como si nada, pero más todavía que habitualmente; y comía menos. De vez en cuando, alguien que no podía resistir la tentación echaba una mirada furtiva a la gran sombra gris que se deslizaba bamboleante entre las mesas: después, ése debía mucho, a grandes tragos. A veces también, una exclamación o algún alboroto reprimido denunciaban que alguna de las damas había sentido un desagradable roce en las piernas. Pero nada trascendía con exceso, hasta que de pronto resonó la caída de una bandeja con tal violencia que, a pesar de haber sido allá en los fondos, acalló las voces del salón. Quedaron temblando algunos pocos diálogos, extinguiéndose, y sobre el silencio se oyeron gritos airados, allá por las cocinas.

Y la puerta del fondo se abrió, y apareció uno de los mozos, vestido de calle en mangas de camisa, y con corbata, una horrible corbata roja. Roja también la cara se lanzó furibundo esquivando mesas hacia la salida, y haciendo esfuerzos desesperados por ponerse un saco. Justo cuando el hombre terminaba de cruzar el salón, un rayo gris, espeso, silencioso, saltó desde un rincón sombrío de los techos y cayó blan-

damente sobre sus ocho patas, ante la puerta.

Ahora sí todo se había quedado en foto fija, y sólo se notaba el correr de las gotas de sudor por la frente y los párpados de aquel senador gordo, como las de agua sobre el cristal del vaso de whisky que tenía en la mano. Y el único sonido era el tintineo cristalino de su hielo. El mozo, que todavía no había logrado ponerse el saco, retrocedió de espaldas, lento, la mano en la corbata que aflojaba, el pecho distendido, los ojos fijos, desorbitados, en el monstruo. Pero el monstruo no mostraba ningún especial apetito: así podría haber sido un extraño taburete en terciopelo gris, con ocho patas de acero articulado. El mozo, en cuanto hubo retrocedido cuatro o cinco pasos mientras se sacaba la corbata, viró y emprendió una carrera enloquecida hacia las cocinas donde, hundiéndose, desapareció.

La araña entonces comenzó a moverse en lento bamboleo, el murmullo retomó su intensidad de antes, y algunos de los clientes, los más audaces, fijándose comprobaron que esta era otra araña, y que ahora había dos, paseándose delicadas entre las mesas.

Al rato, reapareció el mozo, otra vez en correcta etiqueta y sirviendo, sólo que pálido, amarillo. Su pulso temblaba un poco, otro tuvo que hacerse cargo del consomé.

Naturalmente, nadie se atrevía a salir. A las cuatro y media la situación hubiera empezado a volverse muy incómoda ya, aún aquí, si no se hubiera resuelto de manera inesperada: se oyó una voz que decía: "Bah, déjenme en paz, ¡soltá te digo!". Todos se volvieron buscando, y algunos tuvieron ánimo de pararse para ver. Y vieron al gordo senador, que sostenido penosamente por el Maitre, se sacudía en un principio de movimiento posible, y mientras palmeaba paternalmente a su apoyo, le de-

cia: "Dejá, yo voy, le paso por encima le paso, ya estoy acostumbrado: me tienen harto, ¿sabés?, las verdes, las azules, las rojas, también". Y ante el asombro de todos se dirigió, ahora abandonado a sus propias fuerzas, haciendo eses, peleándose contra alguna mesa imprevista, hacia la puerta y el claro día. Pero la alarma fue inútil: nada intentó, salvo las mesas, interponerse en el camino de su delirium tremens, y se perdió en el sol del verano.

Visto su éxito y poco a poco, cada vez en mayor número, los clientes fueron precipitándose en su partida. Pronto no quedó nadie sino los mozos, y las dos grandes arañas que al encontrarse en el comedor vacío, bailaron en el claro central. Dieron tres vueltas en su danza, y después muy juntas se fueron, embistiendo los batientes en una sola línea, simétrica, isócronas, exactas. Los mozos atisbaron su partida y recién entonces entraron a arreglar: el que había tenido corbata roja se deslizó hacia uno de los ventanales, y agitándole el puño cautelosamente vio cómo se iban por la avenida, ocupando en toda su anchura el empedrado.

Entrecruzando las patas, caminando con sus cuerpos en estrecho contacto, llegaron al baldío que baja hacia el puerto y se dejaron caer por él hechas un gran ovillo. Una vez en la playa emprendieron una veloz carrera, en aparentes persecuciones mutuas, y después de unas eses rapidísimas se ocultaron entre las rocas, ante la mirada temerosa y extasiada de algunos paseantes.

Muchos días después, y cuando el rumor de su presencia comenzaba a olvidarse, tan notable es nuestra memoria, ocurrió un nuevo suceso. En el gran edificio frente a la plaza vieja, funciona uno de esos hoteles propiedad horizontal, que durante el verano se llena de familias numerosas, con muchos hijos adolescentes.

Los muchachos formaban "barras", y había una exclusivamente de chicas, muy risueñas, que se paseaban en una bulla suave desde mediodía hasta altas horas de la noche, absolutamente por todos lados.

Ese día salieron en seguida de almorzar, cuando la gente mayor todavía dormía o

comenzaba a dormirar la siesta. El sol caía a plomo sobre la avenida, y el portero las vio partir, no sin alivio, y perderse de vista hacia la ciudad vieja. Pero al rato, ante su desilusión, las vio reaparecer en el pailier. Irrumpieron en tropel por la puerta vidriera. Venían riéndose como locas, coloradas, los ojos brillantes, se sacudían el pelo, se golpeaban la espalda, caían en abrazos histéricos: hubo una, de larguísima piernas y shorts blancos muy sucios, que se tiró al suelo y pedaleaba entre gloteos de excitación. El ruido era considerable, y el pobre portero no sabía qué hacer. Pero mientras él dudaba, fue decreciendo el estrépito de las risas: una a una fueron sentándose abatidas, entre murmullos aislados, por todos los sillones, abandonándose a un lánguido reposo y suspiros.

Entonces recién fue cuando el portero se dio cuenta que afuera y a todo lo ancho de los cristales, había grandes arácnidos contemplando, inmóviles. Antes de que pudiera reaccionar, una de las chicas, una morocha alta, delgada, de labios finos, ahora con sonrisa despectiva y cansada, se había puesto de pie, diciendo: "Bueno, basta, vamos a dar una vuelta, tengo calor". Y sin más todas se levantaron, y reunidas ya en sus grupos habituales, pero con des-acostumbrada lentitud, con extraña gravedad, sin parloteos ni brusquedades, con parsimoniosa parodia de sus salidas torrenciales, abrieron la puerta vidriera y pasaron por entre los bichos, algunas por encima, tal como si no los viesen, como si sólo fueran naturales volúmenes de roca interpuestos en su camino para marcar los términos barbudos de un jardín.

El portero, caído en su silla, se secó la frente, y reaccionando ante el ejemplo se acomodó la gorra, y se sentó con corrección.

Este fue el principio de una heroica y definitiva manera de solución: el número, ya enorme y siempre creciente de los monstruos, la absoluta repugnancia que inspiraban su visión y contacto, y la ausencia de la menor intención de atacarlos y destruirlos por la fuerza, hubiera obligado a dejarles en exclusividad y para siempre las delicias de la península, si el impulso

nacido de aquel viejo borracho y misteriosamente adoptado y popularizado por las jovencitas, no hubiera sentado un ejemplo precedente de conducta: las "arañas" no existen, ni nosotros para ellas. Quizás un día las arañas se aburren de soñarnos, y se decidan a actuar con nosotros, quizás "contra". Entonces habrá que reaccionar. Mientras tanto, sin convenirnos sino en lo profundo de nuestros corazones, como si fuera el significado de una antigua y querida palabra, nosotros ya hemos decidido la más constante sensación de su horror, y la más absoluta negación de su existencia.

Evidentemente, el éxito de esta actitud dependía, de manera enorme, de la colaboración tácita de las propias arañas: debe consignarse que, en ese sentido, ellas también han sido ejemplares.

Hay, sin embargo, dos excepciones, por lo menos, que cabe anotar: una, habitual, de parte de ellas; otra, singularísima y muy lamentable, de parte de uno de los nuestros.

Algunas noches, si una pareja solitaria se aventura entre las sombras de los bosques, o se desliza por entre las altas dunas de arena, no es extraño que de pronto comiencen a tener la desagradable sensación de ser observadas.

No demoran mucho los enamorados en advertir a alguna de ellas que avanza, apenas discernible en la oscuridad. Entonces, quizás tratan de apartarse, de huir, pero en cualquier dirección que tomen se encontrarán con otra, y otra, y otra, hasta advertir que alrededor de ellos se ha formado un círculo de sigilosos y vigilantes espectadores. No tienen los amantes otra posibilidad que sentarse y esperar. Se usa entonces una correcta indiferencia: otra actitud sólo lleva a excesos histéricos, pues las arañas no reaccionarán de ninguna manera y continuarán en su perfecta formación, aunque quizás estrecharán un poco las distancias y su proximidad se hará un tanto desagradable. Tarde o temprano el círculo se deshará y la pareja podrá continuar su paseo. Si el miedo o el tedio de la espera llevan a los apresados a expresarse por el más leve gesto su cariño, las

arañas comienzan a mostrar una desusada inquietud: si aún así, o por inadvertencia, los enamorados insisten, ellas, caminando de costado por la línea de su círculo, sin avanzar ni retroceder, caen en una especie de danza silenciosa, cuyo acelerado movimiento oscila en ambos sentidos de la circunferencia, como la rueda de un enorme mecanismo de áncora. La aceleración alcanza un paroxismo en el que algunos aseguran que puede oírse el siseo de las patas en la arena: entonces comienza a decrecer muy lentamente hacia la inercia. En estos casos puede asegurarse que la ruptura del círculo y la liberación de los accidentales prisioneros vendrá de inmediato. Naturalmente, decimos "prisioneros" por una razón descriptiva, dado que en realidad nadie ha intentado seriamente romper ese círculo, y es difícil afirmar que haya intención alguna de aprisionar, y ni siquiera prisión efectiva, en esa extraña actitud.

Esto en cuanto a las arañas. En cuanto al ser humano, el episodio es menos curioso, y mucho más deplorable.

Justo sobre los farallones, hay un bodegón de falsa apariencia portuaria, donde se bebe con abundancia hasta la madrugada.

La concurrencia es tan falsamente fascinosa como el decorado: en realidad está compuesta por banqueros y negociantes prósperos, y sus señoras. Una noche de luna, de aire tibio ya serenísimo, uno de esos banqueros, que a pesar de la costumbre había bebido más de la cuenta, pretendía cantar y bailar, por lo cual su esposa lo arrastró hacia la terraza, donde el espectáculo no sería tan notorio. Lo estaba conduciendo hacia una de las escalinatas, cuando vieron subir por allí, trabajosamente, un enorme arácnido, casi el doble de grande que lo normal. El hombre advirtió quién sabe qué oscura correspondencia entre él mismo y el pesado monstruo, de un gris parduzco y reflejos aceitunados. Desprendiéndose del brazo materno, sin dejar su botella y lleno de simpatía, se avalanzó en zig-zags hacia la araña. Ya a su lado, apoyó el pesado cuerpo contra la gris peltre, y acomodándose entre una pata

delantera y la siguiente pasó su brazo por lo que podrían ser los "hombros" de la araña, que se mantenía quieta. El hombre había quebrado en un instante todas las cuidadosas reglas de mutua invisibilidad, y la araña, con una pata todavía en el aire, parecía desconcertada.

En la terraza, la gente hablaba y paseaba tratando de disimular su turbación, mirando de reojo. Mientras, una idea descabellada germinaba en el cerebro del financista: siguiendo quizá un hábito demasiado profundo de fraternidad alcohólica, o un impulso infantil perverso, acercó la botella a las grises barbas del otro, y la inclinó en el "pico" entreabierto: el líquido corrió plateado y su chorro se perdió en las frías profundidades. La gente, que advirtió el gesto, quedó electrizada. Pero, ellos sí fieles, supieron mantener la distracción. Y el rumor habitual, controlando su curva, recuperó el volumen de su normalidad. La araña, en cambio, comenzó a reaccionar. Primero bajó el cuerpo, extendiendo sus larguísimas patas, restregó su barriga contra el filo de los escalones. Después se elevó y dándose vuelta, comenzó a descender hacia la playa. Pero el desventurado, insistiendo en su entusiasmo, estrechaba su abrazo y, ya incapaz de andar solo, siguió la compañía apoyándose en ella, descendiendo la escalinata hacia la sombra. Aún su esposa, desde lo alto, tuvo que verlo perderse de vista entre las dunas, y mordiéndose para no gritar, soportó que él desde lejos le hiciera grotescos adioses, entre los que intercalaba nuevos convites.

Nadie sabe qué ocurrió esa noche en la triste parranda. Sólo que de los altos bosques llegaron los ecos de un sonido agudísimo, como un melancólico aullido de plata. Los que lo oyeron dicen que se tapaban los oídos con pesar, porque tenía, en su intensidad helada, una especie de incisiva belleza.

Tarde en la mañana siguiente, el hombre fue encontrado en la linde del bosque. Estaba en apariencia durmiendo con tranquilidad el sueño que sigue a la borrachera, pero cuando al fin se despertó, ya transportado a su blanda cama y bajo los cuidados solícitos de su esposa, pudo compro-

barse que aquella violación de las reglas había traído su implacable sanción: el pobre hombre parece haber perdido las facultades de su inteligencia, y hasta el lenguaje, o la mecánica habilidad del caminar. Apenas si a veces, ante la vista de la comida o de un ser muy querido, contrae rítmicamente los brazos. Cuenta también su esposa que, alguna vez, estando a solas con ella, la ha llamado con un suave rasgueo de sus uñas contra el mango del sillón en que reposa, y teniéndola ya junto a él la ha mirado con una mirada cómplice, casi burlona, se ha llevado el dedo a los labios y tiene ella la impresión de que fuera entonces sacudido por una profunda risa inaudible, como si gozara de algún secreto.

Aunque el pobre no da otras muestras de sensibilidad, ella no está del todo desolada, porque dice que, dentro de su estado, no se puede negar que irradia una especie de alegría, algo así como cuando antes, de joven, se concentraba hasta la locura en sus misteriosas especulaciones de negocio.

Los médicos no le encuentran ninguna lesión, y han intentado hasta la psiquiatría, pero sin ningún éxito. Una sola reacción obtuvieron: un día, haciéndole un test de lenguaje frente al que permanecía totalmente inerte, al llegar a la palabra "araña", hábilmente deslizada entre otras, el financista se alzó de pronto, con los brazos en alto, galvanizado, para caer de inmediato nuevamente en una inercia todavía más completa, como si hubiese sido alcanzado por un rayo de brevísimo pero intenso entusiasmo.

Desde éste, ya no se recuerdan episodios singulares, ya todos habituados a esos tercios y silenciosos vecinos. Los grises, cada vez en mayor número, tejen telas sutiles con que atrapan la viva danza de los aires, que calman. Sobre hombre y cosas y paisajes se extienden las telas, que cada vez se rompen con menos facilidad, y son, de manera constante, renovadas. Sus girones deflecados ascienden en la vaga brisa, y desde lejos se ve a toda la península brillar magnífica en nieblas arcoiris, que la protegen del viento, aquel viento amargo, limpio, libre, que venía del mar.

Nelson Marra

DOS POEMAS

POEMA DEL TIEMPO PRECIOSO

Este tiempo precioso no es mi tiempo:
el tiempo de la ciudad y las risas
y las muchachas,
y las muchachas exhibiendo sus pijamas
y sus blusas de colores alegres
a lo largo de la costa,
y el tiempo de las niñas desnudándose entre aplausos,
no es mi tiempo tampoco el de las cabelleras rubias
alaciadas contra la brisa
y a favor de las contorsiones del baile.
Otro tiempo precioso me aguarda
lejano de los murallones
y del gran ruido que los envuelve a todos,
fuera de los parques y las canciones de moda:
es el tiempo
de las aves envenenadas en el pantano,
quemadas bajo el ala; destruyéndose
tenues, arrugándose
frente a la mujer con rostro de medusa
que las mira.

Cuando llego al sitio señalado
sólo puedo hurgar entre sus restos,
sospechar que hubo vida,
contenerme
ante el mar extraño que las toca,
las babea.
Pienso en mi infancia entonces
lejana y esbozada en el sueño,
matada lentamente, día tras día,
con armas de precisión y rabia
(y un día sin darme cuenta llegué a la adolescencia
y me desperté junto a la ramera
exigiendo la paga)
en la infancia terrible
como dirían las letras de algún verso olvidado.
Vuelvo hacia atrás entonces
y veo al amante mordisqueando el pezón
(los pezones de Alicia eran grandes y útiles)
y me reconozco en su figura
en su piel inflamada de canceroso
que ya respira muerte y sabe.

Numero Ardi
DOS POEMAS

Respirar muerte: es
sentir las manos mezcladas en el humus,
es respirar la tierra con su olor a mojado
y a lluvia,
es confundirse con las piernas, las orejas,
la estructura averiada de un hombre cualquiera,
que ahora es el sabio, el que no vuelve,
el que se atrevió a golpear la puerta.

Y ahora agradezco la invitación
a presenciar el tiempo precioso de los otros,
el tiempo de la superficie y del miedo
el tiempo de la noche mojada con perfume
y sin lágrimas.
Apenas me alejo del estudiante, del amante,
queda un hombre temblando que no mira
al que la vida le rompió los ojos
porque le temió a los amaneceres
y a la infamia.
Atrás hay lágrimas,
hay protesta y rebeldía
cayendo en el vacío,
hay los nombres iguales
de cien muchachas rompiéndose los brazos
esperando el dolor
que suba y se detenga para siempre,
mientras el hombre que escribe
sentado allá, en la arena,
espera la tormenta.

TIEMPO DE NOVIEMBRE

El tiempo de noviembre supone todavía
masacres, vendavales y terrores.
Volarán hojas secas para siempre
y nada servirá,
y este verso es inútil: el
ojo del Intacto lo ausculta desde lejos,
es el Omnipotente, presente
en todas partes,
y el miedo sumará los rostros
de aquellos que serían los mutilados
de otro tiempo.
Para que ser poeta?
Para qué vivir en esta casa alejada del mar?
las hojas del otoño
se mantienen adheridas
a la corteza del tiempo
y luego serán musgo.

El mar; y digo el mar
como si fuera poco tocarlo, aspirarlo, verlo furioso
traspirando contra los ventanales,
ignorando
a la prostituta cansada
que camina descalza
en un parque lejano (o en los barrios)
y que mató a la mujer a través del tiempo.

Ayer era lo del fusilado
que también ocurrió cercano al mar
(la casa del poeta se aleja lentamente)
con sus detalles sucios y su olor a sangre
y el deseo incumplido
de sobrevivir
pese a quien pese.

Pero el mar está aquí y noviembre se opone
con el ímpetu extraño
que tiene lo decrepito,
y lanza viento, horrores, destrucciones
y un árbol duro, anciano,
como un miembro antiquísimo,
penetra al mar tembloroso y vencido
que se agita en espasmos de amor o de violencia,
y quedan pocas cosas: sólo
un libro cerrado
o la anécdota oscura de muchachas besándose.

Homero Aridjis

DOS POEMAS

I

Rápida maravilla es la luz
que sube baja de los montes
y por tu cuerpo cae
llena de ojos

Trémula bendición es
la que invisible llueve sobre tu corazón

la que deja en tus senos
brillantes puntos de oro de azul

la que te ha convertido en un largo rayo puro
en el alba

II

El canto bajo la bruma
alumbra en su vuelo
un camino

el alba
abre en el nido de un ave
la luz

el sol
mira el poema
ya vivo

mirado
el fruto
tiene peso

mueve su sombra
en el árbol

POEMAS

OFICIO DE TINIEBLAS

1

Niñez

Recordar mi niñez es recordar
una madre muy joven contemplándome
con un orgullo melancólico.
Es recordar una inquietud
que siendo mía es de ella,
que continuando en mí sigue perteneciéndole.
Es recordar la mano de mi padre
revolviendo mi pelo,
y luego transportándome a sus brazos,
al universo claro de su rostro.
Es recordar la vieja y ya extinguida casa
que aún habita una parte de mi cuerpo,
que aún recorro con la imaginación.
Recordar mi niñez es recordar
una alegría, un gesto de inocencia
que fue lo más sencillo y lo más puro
de mis días vividos,
y es recordar una tristeza
que llegaba de súbito
como una ráfaga de oscuridad,
y es recordar la lágrima,
ese ardor de los ojos
que me calmaba y a la vez me hería.

Ambitos

(La calle)

Al niño no le basta
la quietud de los cuartos,
la diminuta selva
que respira en las hondas
macetas de los patios.
De pronto quiere ir
más allá de los límites
que custodian las puertas,

quiere encenderse el ánimo
con lo desconocido,
con ese otro mundo
prohibido de la calle:
el niño busca espacios.
Y logra huir al fin,
logra escapar del centro
de la casa que oprime
con sus paredes diarias,
y camina, camina,
se confunde con otros
seres que van y vienen;
eso es lo que buscaba,
la libertad de andar,
los vínculos con algo
que no sabe nombrar
y que se llama vida.

Seres

(La amiga mayor)

Tiene el calor del mediodía,
la calma de ciertos espacios,
la densidad de las arenas,
el gesto altivo de la ola,
la lejanía de la nube,
el equilibrio de las aves,
es la amiga mayor, la sola
amiga que comprende al niño.
Tiene cordialidad de playa,
la paz de montes en estío,
la libertad de los aromas
que van y vuelven por sí mismos.
Tiene del árbol la firmeza,
la gracia límpida de la hoja,
la intimidación de los follajes,
la flexibilidad del ramo,
esa rotundidad del fruto,
ese secreto de raíces.
Existe como existe el aire,
con soplos ininterrumpidos,
ambula como ambula el viento,
con cánticos acrecentados.
Amiga, amiga cómo dueles,
tú, tan mayor, y yo tan niño.

POEMAS

MATRIMONIO CIVIL

A las ceremonias
las gentes acudieron
vestidas de amarillo
y con sombrero negro.
En las mañanas de las ceremonias
los balcones negros
sobre el aire lanzaban sus sonrisas.

Las tías, los hermanos, los alcaldes,
todos se ponían amarillos,
áureamente matutinos y estucados.
Las blancas pantorrillas
apuntaban la presencia
de muchachas distinguidas.

Las plazas secas y lustrosas
mezclaban sus veredas
como cintas de un torneo
en los jardines — Ofrecían
pocitos de petunias
en un claro día.

Las niñas y sus madres,
sus padres y relacionados,
enseñaban los zapatos
rielando como flores raras
de raíces al revés.

TODO ES HERMOSO

De mí misma,
de intrincadas edades salvo
palabras entredichas.
Nuestra tierra, carne y relente,
equilibrado relente,
borde que hiede y duele
absurda calle entre nosotros
idioma balbuceante
que al borde nos promete
huidizo espejo en que miramos.
Nuestros ojos que amamos,
nuestros ojos
no se si son así como los miro,
ni el clima que percibo
hora matutina o nieblas de brazos desasidos,
bosques invertidos. Hermosos y no existen.
¿Acaso no es el color del aire,
la savia, el brillo que atraviesa el mundo
lo que indescriptible corona la ciudad,
la seca planta, lo a medio hacer,
el pozo donde los chicos entristecen?
Bajo nuestra tierra
cada ojo penetra un tanto
y se separa
en su estival oscuridad o día,
en la desbocada forma que tenemos de mirar.

El infierno de la ambigüedad

Libros hay en los cuales la relectura confirma un contacto inicial pleno y dilatado. La sorpresa queda abolida. Pisamos terreno conocido. Volvemos a zona segura. Nuestra avidéz lectora se apresta al ahondamiento del goce. Al tránsito moroso de la repetición, tanto más deseada cuanto que enriquece; al necesario e impostergable reaparecer de la emoción. Pero en otros libros la relectura es no solamente obligación premiosa, sino aventura en terreno, incierto, descubrimiento, sorpresa renovada. En los primeros, la relectura opera sobre el ámbito abarcable y poseído; en los segundos, se lucha por reconquistar algo que no concluye de entregarse. En esta última modalidad incluimos —atendiéndonos a nuestra sola experiencia de lector— la reciente novela de José Donoso, "El lugar sin límites" (1). Su lectura nos muestra un triste caserío chileno, un ambiente sórdido, el vivir resignado de las prostitutas, el horror y los abismos de la existencia de un homosexual, la férula del senador-caudillo y dueño del fundo y las viñas, la penumbra de fiestas y danzas, la furia que se descarga sobre la Manuela, o Manuel González Astica. Pero su relectura enseña la contracara enigmática o aterradora de las cosas: el fundó El Olivo cual un mundo (¿el mundo?) con sus leyes, su orden, su inminente y apocalíptico fin; la Manuela, padre o madre de la Japonesa; la furia, embriaguez, horror, o asco; don Alejo Cruz, el amo de todos los destinos, el que dispone de vida y haciendas, el que gobierna las voluntades y tiene poder para borrar El Olivo de sobre la faz de la tierra.

Una profunda ambigüedad se va desprendiendo a medida que otras relecturas nos lanzan a la búsqueda de límites entre el mundo y el infierno. Hemos sido desa-

CRITICA

tentos para con el título. Se nos ha advertido que se trata de un lugar sin límites. "El infierno no tiene límites," reza además la cita de Marlowe, "ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer...". Sin embargo, la persistencia de las lecturas, la fruición con que repasamos las páginas rinden frutos ambiguos; frente al aquí demoníaco con que se afina la experiencia infernal, sentimos a los miserables destinos de El Olivo como posibles encarnaciones en cualquier lugar y en cualquier tiempo.

¿Todo es sin límites en este lugar? Al final del capítulo XI, la Manuela, brutalmente castigada, queda "sola junto al río ilimitado, real y fantástico lugar?"

La viña y el señor

Viñas extendidas, viñas inmensas, viñas rodeándolo todo: después de la últimas casas, las posesiones de don Alejo Cruz forman el mundo que envuelve a El Olivo. "Más allá, detrás del galpón de madera encanecida, más zarzas y un canal separaban el pueblos de las viñas de don Alejandro. La Manuela se detuvo en la esquina para contemplarlas un instante. Viñas y viñas y más viñas por todos lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera". Don Alejo Cruz es el dueño, el poderoso, el hombre de dinero, de prestigio y de influencia. Irresistibles son sus palabras y sus gestos; generadores de confianza y de respeto sus pareceres, su experiencia, su voluntad. Aparece cuando se lo precisa, como por milagro; es amparo de débiles y desgraciados. "Tan bueno él," piensa la Manuela, "si hasta cara de Tatita Dios tenía, con sus ojos de loza azulina y sus bigotes y cejas de nieve". A él se le

deben dineros, favores, reconocimientos; él es el destinatario natural de las voces que se oyen en El Olivo tanto para la alabanza como para el desafío y la protesta.

En el corazón de esta novela, en su capítulo VI, se narra el festejo del triunfo electoral de don Alejandro Cruz. El prostíbulo de El Olivo es el escenario de la celebración; allí se planearon las campañas, allí se trabajó y se orientó el programa político; allí acuden todos los hombres para rodear al vencedor; allí convergen los pensamientos de las mujeres del pueblo para quienes la presencia de don Alejo excusa cualquier extravío y redime las faltas de sus maridos. "...se trataba de una fiesta en honor del señor", "...cualquier cosa que se relacionara con el señor era buena...".

Muchas son las promesas con que don Alejo hará vivir a los moradores del pueblo y creará las expectativas, las aspiraciones prolongadas, los insaciados deseos. Mucha es, también, la fe que don Alejo despierta. Sobre todo en la Japonesa, patrona de esa casa donde se calman los sentidos, el vino corre y todos hablan de política. O de lo que se entiende por tal. Porque es necesario preguntar: ¿cuál era el partido de don Alejo, qué programaba, que ideas sustentaba? ¿Y a quiénes reclutaba? A los mismos a quienes la Japonesa admitía en el prostíbulo: ella "no abría las puertas de su casa a cualquiera. Siempre gente fina. Siempre gente con los bolsillos llenos. Por eso es que ella pertenecía al partido político de don Alejo, el partido histórico, tradicional, de orden, el partido de la gente decente que paga las deudas y no se mete en líos, esa gente que iba a su casa a divertirse y cuya fe en que don Alejo haría grandes cosas por la región era tan inquebrantable como la de la Japonesa".

Además de fe, miedo inspiraba don Alejo. "Aquí en el pueblo es como Dios. Hace lo que quiere. Todos le tienen miedo". El pueblo tiene su dueño y también su creador y su posible destructor. Es caudillo y más que caudillo. Es un hombre y, en ocasiones, parece más que hombre. Besa a las mujeres, bebe del inagotable vino, ríe, bro-

mea, tiene esposa, exige el pago de las deudas como cualquier criatura de ese tenor que abunda en las tierras de América; pero también es capaz de despertar los amores más arrebatados, los impulsos más inéditos y más absolutos. "No hay nadie como don Alejo, es único", dice la Japonesa. Y la Manuela, al recibir la dávida del mirar de don Alejo, comprende que "no recordaba haber amado nunca tanto a un hombre como en este momento estaba amando al diputado don Alejandro Cruz". ¿A quién sino a él irá a buscar refugio, años después, el desventurado homosexual? ¿Quién sino él habrá de librarlo de la muerte que lo persigue? ¿Quién sino ese que "es el señor y lo puede todo?". Pero ¿qué señor? ¿Qué alcance tiene la palabra? En el momento en que creemos ver una presencia sacra, el lenguaje, endiabladamente ambiguo, nos devuelve al plano más terreno y trivial: "Usted puede matar a este par de rotos" (monologa Manuela) "sin que nadie diga nada, al fin y al cabo usted es el señor y lo puede todo?" Pero ¿qué señor? ¿Qué alcance tiene la palabra? En el momento en que creemos ver una presencia sacra, el lenguaje, endiabladamente ambiguo, nos devuelve al plano más terreno y trivial: "Usted puede matar a este par de rotos" (monologa Manuela) "sin que nadie diga nada, al fin y al cabo usted es el señor y lo puede todo?" Pero ¿qué señor? ¿Qué alcance tiene la palabra?

Ambigüedad, oscilación de lo sórdido a lo trascendente y de allí a lo sórdido otra vez. Lo bueno y lo malo, la pesadumbre y la fiesta, el amparo y el desamparo: el lugar sin límites está en un punto de Chile y —al mismo tiempo— en el corazón de todo hombre.

Los pilares de la ambigüedad

Frente a don Alejo Cruz, frente al señor que puede matar a dos rotos y arreglarse con los carabineros, encontramos el otro polo de la ambigüedad: la Manuela, o Manuel González Astica. Su condición de homosexual lo coloca en un plano más radical y profundo de ambigüedad. Mientras don Alejo es ambiguo visto desde fuera, gracias al juego de distintas perspectivas, la Manuela vive desde dentro, desde su intimidad desgarrada, el drama de su condición. Hay todo un dolorido perfil femenino que busca —en este ser— expresarse, expandirse, afirmarse en el mundo. Criatura demoníaca, en quien la conciencia del mal parece anularse por una suerte de hu-

(1) "El Lugar sin Límites", por José Donoso. Ed. Joaquín Mortiz, 1966.

milde devoción a la vida cotidiana, la Manuela no tiene historia. O no quiere tenerla. Cuando recuerda, su evocación adquiere el sesgo aguzado del presente. Su memoria disuelve los tiempos en un fluir ambiguo donde se entrelazan y se repulsan la mujer que siempre quiso ser y el hombre cuya existencia es un fantasma, un ente creado en aquella noche de espectral lujuria en que entregó a la Japonesa un único, abismal instante de amor.

Los distintos tiempos narrativos están ensambados de modo que la ambigüedad permita un deslizarse del hoy al ayer sin sobresalto y sin que el transcurrir de los días muerda el corazón de los seres. El lugar sin límites es también el tiempo sin límites: este infierno de la ambigüedad contiene en cada partícula de su tiempo, el presente y el pasado. Hábilmente, Donoso elude los mecanismos del racconto. Se instala en el tiempo necesario sin advertencias; vuelve al presente narrativo (ese que siempre busca el lector) sin comunicarnos el cambio. En verdad, ninguna razón hay para prevenciones. ¿Acaso son distintos los tiempos en seres como la Manuela, o la Japonesa, o las demás prostitutas? ¿El vivir de ellos no consiste en ir anulando, paso a paso, la fuerza del transcurrir, la movilidad de los tiempos, la disparidad de las edades? El infierno no mantiene otra memoria que la del horror del infierno mismo. Y si la Manuela se siente envejecer, sabe que puede ganarle al tiempo porque conserva el vestido de baile, ese vestido de colores con el cual ha de sentirse reina de la fiesta. Vestido de mujer, poderoso talismán con el cual hacer que todos los tiempos sean uno. Cuando la Japonesa vivía, eran mejores los días y había muchos clientes. Sí, el recuerdo aparece y lastima. Pero el tiempo es ambiguo. Sólo puede zafarse de él por las puertas del vino o de la fiesta, del baile o del éxtasis.

El lenguaje de la novela participa también de las ambigüedades: Donoso pasa del estilo coloquial a la narración directa, y cuando parece querer presentar las situaciones desde afuera, los coloquios interiores de estas criaturas, sus acentos particularísimos, se reinstalan y crean la situa-

ción con una carga mayor de intensidad, de vivacidad y de ternura: "Inútil negarlo. Su hija tiene razón. Pancho va a venir esta noche aunque llueva o truene. Tomó su vestido, la percala viejísima entibiada, por el fuego. Todo el santo día dele que te dele a la aguja, preparándolo, preparándose. Vamos a ver si es tan macho como dice. Me las va a pagar. Si pasa algo esta noche no va a quedar nadie en todo el pueblo que no lo sepa, nadie, a ver si le gusta decir las cosas que dice de las pobres locas, hasta las piedras lo van a saber. La Manuela dejó su vestido, puso la vela encima de la mesa del lavatorio, debajo del pedazo de espejo. Comenzó a peinarse. Tan poco pelo. Apenas cuatro mechales que me rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. Ya pasaron esos días".

Ya pasaron esos días y no hay otro remedio sino resignarse y esperar a la muerte. O a la pelada, como se le dice con familiar graficismo. "Pero la pelada era mujer como ella" (la Manuela) "y como la Ludo, y entre mujeres una siempre se las puede arreglar. Con algunas mujeres por lo menos, como la Ludo, que siempre la habían tratado así, sin ambigüedades, como debía ser". Esta criatura esencialmente ambigua, desea el trato sin ambigüedad; esta figura de submundo quiere un mundo donde se la considere de acuerdo a su aspiración; esta vida frustrada, triturada, ese callejón sin salida de la existencia busca una relación como debe ser. Co-deándose siempre con la burla, el desprecio y la perversidad, la Manuela intenta la justificación de sí, un destino, un sentido para su vivir. Un lugar donde arraigue la esperanza.

El horror de la esperanza

Pero, ¿es posible la esperanza? Las ambiguas criaturas de un mundo novelesco también ambiguo, ¿pueden tener esperanza de algo? ¿Qué esperanza cabría en ese lugar sin límites? ¿Qué esperanza alberga la Manuela con sus sesenta años de vida insoluble? ¿La de bailar al fin, para Pancho Vega? ¿La de la lúgubre danza grotes-

ca con el deteriorado vestido de española? "...voy a bailar para que todo sea alegre como debe ser," dice la Manuela antes de presentarte a danzar. Si algo ha faltado siempre en este ámbito, ese algo es la alegría. Y para la persona que habita en el escuálido cuerpo de la Manuela, la alegría es orden del mundo, razón de las cosas, modo natural de la esperanza. No la esperanza de algo concreto sino una suerte de esperanza ampliada, sin objeto definido. O siendo ella misma, tal vez, su propio objetivo. Alegría y esperanza maleables, como criadas a la sombra de la ambigüedad; alegría y esperanza que justifican y que liberan pero que desembocan también en el furor demoníaco. A partir del final del capítulo IX, la novela adquiere una sombria tonalidad, un helado aire de horror y de muda tragedia, de vértigo filosófico y agresivo. No sólo nuestra mera curiosidad lectora queda atrapada: nuestra memoria reproduce la lectura y nuestro interés humano se compromete en la rumia de ese mundo y esos destinos que lo integran. La Manuela sólo sabe bailar y no tiene puños para defender a su hija de la brutalidad de Pancho Vega. Al baile, entonces, habrá de entregarse. A esa única sabiduría confiará la resolución de su dramático encastamiento: "ya, vamos mijito, lléveme que tengo el diablo en el cuerpo". La posesión demoníaca ha sido confesada. ¿Por amor al diabólico ser que le habita? ¿Para desviar a Pancho Vega de la Japonesita, su hija? ¿O para disipar el aburrimiento y salir del pozo sin límites y alcanzar la ley que todo lo rige y vivir para siempre en la alegría? "Me estoy muriendo de aburrimiento en este pueblo y yo no quiero morirme debajo de una muralla de adobe desplomada, yo tengo derecho a ver un poco de luz yo que nunca he salido de este hoyo, porque me engañaron para que me quedara aquí diciéndome que la Japonesita es hija mía, y tú ves, qué hija voy a tener yo, cuando somos casi de la misma edad la Japonesita y yo, dos chiquillas".

Reparemos en este angustiante reclamo: "Yo tengo derecho a ver un poco de luz". Toda la escena ha sido guiada, sutilmente,

a través de las horas nocturnas. Una pesantéz de noche y de tiniebla se siente de continuo; el prostíbulo vive en la noche; todos los ecos del mundo, los ruidos de la calle, los murmullos de la viña, colman la noche. Ella lo envuelve todo; hasta las mismas horas del día arrastran tonalidades penumbrosas: cielos grises, tardes y mañanas lluviosas, humo que se expande por las calles, electricidad deseada y que al fin no llega para alegrar la noche. Y señoreando todos los otros ruidos, haciendo más negra y profunda a la noche, el ladrillo lejano de los perros de don Alejo. Suetos en la viña, el Sultán, el Moro, el Negus, el Oteló recorren la inmensa oscuridad imantando la atención y los pensamientos. Cuatro perros negros que son nombrados igual desde hace muchos años. Don Alejo, diabólicamente, los va sustituyendo en cuanto pierden ferocidad. Siempre negros, siempre jóvenes, como el símbolo de un poder indestructible. ¿No ha de tener derecho la Manuela a un poco de luz? Un poco de luz... Ruego insolente y cínico; pero ruego desgarrador porque la sed de este ser exige una inagotable luminosidad redentora. La Manuela quiere irse y seguir la fiesta. Y si la fiesta fracasa y lo golpean y lo persiguen, acudirá a don Alejo, apelará a sus promesas de protección: "...no se haga el sordo don Alejo ahora que me quieren matar y que voy corriendo a buscar lo que usted me prometió...". Esperanza que pende de un hilo. Esperanza que da horror.

Al fin, Octavio, Pancho Vega y la Manuela se van. Sólo los ladridos resuenan y colman el prostíbulo vacío. La Japonesita habla y don Céspedes no la escucha. Sus palabras se pierden en el aire. Como sus sueños. Como su esperanza de que el pueblo tendría electricidad y reviviría. Como su ilusión de comprarse un Wurlitzer. Porque no hay más compras que las de siempre: "azúcar, mate, fideos, sal, ají de color, lo de siempre". No hay ilusiones, no hay salida: "lo terrible es la esperanza", piensa la Japonesita. Esta es la sabiduría del libro, la sabiduría de ese ser nacido del amor atroz entre una prostituta y un homosexual; de ese ser al que ahora nadie

oye, que nada siente ante la ausencia de la Manuela, porque a esa altura de la noche ni siquiera la muerte aterra. Sólo da horror la esperanza. Cualquiera forma de la esperanza. Aun la más insidiosa y quemante: la del deseo. Pues si la Manuela quería un poco de luz, su hija ha rechazado aun ese deseo.

Infierno de la ambigüedad, apuntamos. Sólo una cosa no es ambigua: la piedad del autor. La conmiseración con que Donoso trata su mundo novelesco. Firme terreno, de una sola fase. Hondamente íntegro. Piedad acompañada de ternura, de comprensión y de benevolencia. Fuerte y pura como para rescatar de la miseria y de la sordidez cuanto pueda subsistir de imagen humana. Piedad que no se adultera en pujos de denuncia ni se entibia con fácil sentimentalina. Por el contrario, Donoso se mueve en un ámbito extremadamente difícil de los sentimientos; la misma ambigüedad de los personajes hace ardua su labor de crear un mundo de horror y asco sin que el asco ni el horror sean convocados. Una profunda vena de simpatía humana, una cordialidad que opera no sólo en las relaciones de autor a personaje sino como centro de una particularísima visión del mundo, purifica cuanto toca y legitima el esfuerzo creador imponiéndole dignidad y veracidad artísticas. Es el mismo hábito de entrañable simpatía que impregna buena parte de su producción: cuentos como "El Charleston" (estupenda pieza narrativa en donde se aúnan el estremecido sentido del misterio de la vida y la cabal simpatía con que el personaje es visto), algunos de los momentos más logrados de "Coronación", y sobre todo "Este domingo", novela que, conjuntamente con "El lugar sin límites", muestran al Donoso más pleno, más dueño de su poderío expresivo, más inconfundible y único. De este centro de simpática irradiación parten varios de los valores evidentes de Donoso: el interés de sus narraciones, obtenido sin apelar a fabulaciones extremadas o detonantes, sino gracias a la apatencia de frecuentación que despiertan en el lector esas criaturas novelescas. Tampoco es el pintorequismo o la tipicidad aque-

llo por lo cual los personajes de Donoso nos inquietan y nos fuerzan a seguirlos. No tanto lo que hacen, o lo que dicen, sino lo que constituyen como inéditas entidades vitales, la refracción del alma del autor en ellos: he ahí los motivos del interés narrativo, del sabor de la escritura, de la alegre fuidez de lo contado.

Por tales razones, Donoso ha conquistado en la actual narrativa hispanoamericana un territorio absolutamente propio. La joven generación de un Carlos Fuentes, de un Vargas Llosa, de un García Márquez se enriquece ahora con la más reciente obra de José Donoso. Su idioma narrativo está a punto de tentar, mano a mano con la voces mencionadas, una empresa novelística de insospechable enjundia y de resultados que sobrepujan, aún a los ya obtenidos. De este modo, la novela chilena actual se abre a la amplia perspectiva continental. Discutida y problematizada (Mundo Nuevo, Nº 11, "¿Existe la novela chilena?") esta novelística, según declara el profesor Juan Loveluck "es tan sólida y promisoría como la de otros países nuestros y, como la de ellos, atraviesa por etapas de búsqueda y definición que la crítica debe respaldar e iluminar, apartando el oro fino del oropel de buena venta, ya que no lo hacen las casas editoras". Y más adelante: "La tarea de los escritores que están cerca o muy poco más allá de los cuarenta años inspira confianza en el futuro de la literatura de ficción en Chile. Y el principal respaldo de los novelistas ha de ser el de sus lectores, porque ellos no escriben para solaz de la crítica". (Mundo Nuevo artículo citado). Con respecto a Donoso, no cabe remitirse al futuro sino a un rotundo y rico presente. Sin lugar a dudas, ese respaldo de los lectores es brindado ya con generosa admiración. El buen gustador de novelas no dejará pasar por alto la oportunidad de una nueva visión arrojada hacia los abismos de la naturaleza humana, allí donde se juegan las razones últimas de la existencia y del destino, de un nuevo ahondar en las potencias infernales, de un enfrentamiento nuevo con el ambiguo horror: el del lugar sin límites.

Fernando Aínsa

"LA OTRA MITAD"

Cuando un amor se refleja en la muerte

"CMM dice por arriba del hombro: déjate de esas ineptias, que el sentimentalismo te abre un boquete por el que se te ve una estropajosa entraña viva"...

(De un reportaje periodístico a Martínez Moreno)

Es indudable que Carlos Martínez Moreno al llegar a los cincuenta años y con cinco libros en su haber (1) ha decidido un lento retorno a sus primeros temas literarios y lo hace con un estilo más desnudo, espontáneo y al mismo tiempo más perfectamente trabajado. Intuye que en los temas de sus primeros cuentos y especialmente en su "nouvelle" Cordelia (2) están sus mejores posibilidades, sus grandes amores literarios. En este sentido, tal vez con una excesiva premura y acuciado por lo que creía necesario y "útil" en literatura, Mario Benedetti se equivocó en 1963 (3) cuando vio en la tendencia apuntada en dos cuentos de Martínez Moreno, "El salto del tigre" y "El simulacro", y en los libros de más largo aliento, "Los aborígenes" y "El paredón", a "un escritor cada vez más urgido, en varios órdenes, por el tiempo y el lugar en que vive" y felicitaba al escritor capaz de "sentir la fascinación del acontecer, de la peripecia en estado natural". Finalmente, vaticinaba satisfecho: "No más ventanas abiertas al pasado; ventanas y puertas se cierran sobre un hecho, confinan al lector a una intimidad comprometida y comprometedora". Pero pasó 1963 y los fáciles entusiasmos de la hora retornaron al cauce monótono de la realidad cotidiana y Martínez Moreno volvió a "abrir ventanas al pasado", volvió a urgar morosamente en sus personajes los episo-

dios de infancias complejas, edificó cuidadosamente los seres por los cuales no sentía amor, pero tampoco odio, volvió a superponer episodios, como sucesivos círculos concéntricos, alrededor de las aguas quietas sobre las cuales se ha tirado una sola piedra (el hecho desencadenante de la novela y de la memoria) y cuyo análisis se hace desde la orilla, fuera de toda posible contaminación. Sus dos últimas novelas son la mejor y más válida demostración de este retorno a sus temas y procedimientos más queridos y al mismo tiempo pautan sus mejores logros hasta el presente. Porque, antes que nada, "LA OTRA MITAD" (4) y "Con las primeras luces" son dos novelas acabadas, aún siendo desiguales. En ellas se percibe el trazo inequívoco de algo concebido en su conjunto, en su más cabal y necesaria integridad. Si "El Paredón" mostraba excesivamente los costurones de páginas de origen diverso, unidas por la urgencia de la hora, "Con las primeras luces" prueba lo que es una arquitectura única, un solo impulso, un solo aliento. "La otra mitad" —objeto de este análisis crítico— lo anticipaba ya adecuadamente.

EL AMOR, UN TEMA INEDITO EN MARTINEZ MORENO, ES TRATADO EN SU UNICA FORMA APARENTE DE LOGRO INTEGRAL: EN EL ADULTERIO

Con un procedimiento ya utilizado exitosamente en novelas anteriores —una detallada incursión en el pasado a partir de un presente que permanece inmóvil— ("La última morada", "Los aborígenes" y especialmente "Cordelia"), Martínez Moreno aborda en "La otra mitad" un tema inédito.

dito en su narrativa: el amor. Apenas tocado lateralmente en la aventura cubana de Julio Calodoro en "El Paredón", el amor como sentimiento había sido generalmente objeto de las más crueles disecciones psicológicas de las que Martínez Moreno es capaz. El amor en sus cuentos aparecía siempre ya corrompido, en estado de putrefacción, en la faz gastada y caduca del amor conyugal, nunca envuelto en el entusiasmo juvenil y adolescente, en la pasión, el lirismo o el sentimiento puro. Había sí un Víctor y una Sara en "Tenencia alterna" mirándose flanqueados por sus abogados en una audiencia de "divorcio por mutuo consentimiento", un Primitivo Cortés hostigado por el rostro destrozado de su esposa Leonor, "una historia de amor en que el sentimiento va averiándose a medida que pasa de personaje" como "El salto del tigre", nada más.

Pero el hecho de que Martínez Moreno ingrese a la resbaladiza temática del amor con "La otra mitad", no indica que esté borrando con el codo las innumeradas y agudas acotaciones que ha hecho sobre la vida amorosa, especialmente la conyugal, sino que, por el contrario, al dedicar una novela entera al tema, aprovecha para redondear muchas de sus breves reflexiones anteriores en páginas de contenido psicológico envolvente (5). Porque si "La otra mitad" es una novela de amor, ese amor está marcado desde su mismo origen por el sello de su ilegitimidad: es un amor, sí, pero es un amor adúltero, condenado aún en sus momentos más sublimes por la presencia ominosa del marido engañado. El amor no será, pues, conyugal, ya que entre Carlos y Cora Saez no hay amor, hay apenas "un compañerismo tranquilo" (6), existe la conciencia de que Carlos era un ser tenue y no apremiaba con su existencia, no la proponía de una manera imprecisa, no parecía pedir para ella una atención compleja" (7).

Aparentemente, en la cerrada cosmogonía axiológica y sentimental que propone Carlos Martínez Moreno, este será el único amor posible: el que es fruto del adulterio y antes que la piedra de dos muertos revuelva las aguas de esta relación, a su al-

rededor se hilvanan las mejores páginas que conoce la literatura amorosa uruguaya. Olvidando a Carlos y la sombra de culpabilidad pecaminosa que puede tender sobre los amantes, Mario y Cora viven jocunda y alegremente una aventura amorosa, más pasional que sentimental, en un torbellino que tiene mucho de juego adolescente recién descubierto en la cuarentena que frisan los dos protagonistas. No importa que Cora esté casada en esas páginas en que se recorren playas desiertas tomados de la mano, se mira el cielo, se descubre la espontánea primitividad de una noche pasada en un albergue, se toma leche recién ordeñada, en las cuales, pura y finalmente, se dejan vivir los amantes más allá de existencialismos librescos y angustias mal leídas y peor digeridas. Pero esta pasión que une a los amantes, explicada con ciertos pudores y circunloquios en su faz activa, reflejada indirectamente en lo que fue hasta el momento la vida sexual conyugal de Cora (8), no es el eje sobre el cual gira la novela.

HAY ADULTERIOS CON CRISIS Y GRANDES SENTIMIENTOS PUESTOS EN JUEGO, PERO TAMBIEN HAY ADULTERIOS VICIOSAMENTE INTELLECTUALES, PRO-CESIONALES Y ANONIMOS

Es el mismo protagonista Mario Possenti quien, en el pormenorizado conocimiento que se propone de "la otra mitad" de Cora el día en que esta aparece misteriosamente muerta junto a su marido, califica a ese amor como "un adulterio procesional y anónimo", sin momentos "tristes o culminantes". Más adelante escribe que su amor era "un amor intelectual, razonado, recatado a los ojos de los demás, evasivo de sus peligros, comprimido en su clausura" (9), "con zonas que ahora me parecen viciosamente intelectuales" (10) y donde "nadie seducía, nadie era seducido... nadie poseía, nadie era poseído" (11). Estos serán, pues unos amantes un poco "sui generis", un poco fuera del catálogo manido de los amantes conocidos en la vida real, llevados a los ribetes de la tragedia,

el drama o el melodrama en la ficción. No vivirán crisis, no tendrán grandes conmociones sentimentales y no habrá página alguna de la novela que vibre más allá de las amables disquisiciones que hacen sobre su presente y, muy especialmente, sobre sus respectivos pasados, los únicos cargados de crisis y complejos, de la subjetividad que la novela necesitaba enteramente.

Pero es la trama de la novela la que hace sospechar que Possenti al reconstruir su amor, cuando el cuerpo de Cora ya está frío, enfria a su vez toda las vibraciones pasionales y no meditadas que ese amor tuvo y lo convierte en más "viciosamente intelectual" de lo que probablemente fue en realidad. Porque la novela no está "vivida" más que en un estático presente y toda ella está construida con los recuerdos de lo vivido y con los recuerdos recordados (todos los episodios que Cora cuenta sobre el pasado que vivió antes de conocer a Mario). El protagonista lo único que hace es recordar tratando de entender "la otra mitad" de Cora y lo hace por razones éticas ("no hay derecho a desconocer al ser que amamos" reflexiona), tratando de permutar "valores de conocimiento por valores de culpabilidad" y reconociéndose "culpable por omisión, como son las culpas de los egoístas: no haber indagado bastante en la criatura de mi goce". Su amante, después de un año de relaciones ha aparecido muerta junto a su esposo en un episodio que mezcla, en cuotas de difícil adjudicación, suicidio y crimen. Esa posibilidad (y capacidad) del ser amado—matar, matarse o dejarse matar—obligan a quien la amó a una total revisión de lo vivido, tratando de descubrir el "nexo causal" que una su amor y lo que conocía de ella y ese inesperado desenlace. Y aquí empieza la novela y aquí termina y todo funciona alrededor de esa búsqueda emprendida por Mario. Los procedimientos utilizados no rehuyen visitas a la morgue, al cementerio, al vecindario y un frecuentar amistades comunes. Hasta se permite un paralelo literario con Delmira Agustini, una mujer que tuvo un similar desenlace (apareció muerta a tiros junto a su esposo).

No es extraño, entonces, que en esta "segunda versión" que construye Mario de la realidad se opaque el indudable sensualismo suyacente, se asordinan las jubilosas vivencias, se agrisen los tonos luminosos, se acalle toda la fuerza que en vida pudo tener Cora y su amor y esté siempre planeando, sobre los momentos recordados, la sombra de la muerte final y primera. Martínez Moreno tiene una probada solvencia en teñir el pasado con los reflejos que revierte sobre él, el presente en el cual se vive y desde el cual se narra. En "Los aborígenes" un hombre recuerda su pasado activo en función de su presente inmovilizado y estéril que oficia como espejo que devuelve las imágenes recordadas con los colores que no tuvieron cuando fueron acción pura y no recuerdo. Más nitidamente aún en "Cordelia", Robledo recuerda un ser amado (la hija) a partir de un presente solitario al cual, únicamente las cinco últimas líneas apuntan una salida: "las mujeres" (así en un frívolo plural) dándose a conocer por un insistente bocinazo." Lo mismo sucederá, con los visos de una terrible agonía, en "Con las primeras luces" donde el presente es un fatal acercamiento a la muerte y el pasado que lo precede cobra la máxima fuerza e importancia que puede tener: es la vida ante el presente que es la muerte. Martínez Moreno apostará allí todas sus cartas y no habrá opción posible, pese a la vaciedad de esa vida y de ese pasado. En todos ellos la muerte—sea ambiental ("Los aborígenes" y "El paredón"), accidental ("Cordelia" y "Con las primeras luces") o buscada ("La otra mitad")— estará presente más allá de los adjetivos terrestres que rodean sus ritos entre los mortales, más allá de hipocresías (bien trazadas en "La última morada" y "El violoncello") y de costumbres no revisadas. Emir Rodríguez Monegal (12) ya señaló la importancia del tema de la muerte en la narrativa de Martínez Moreno y aventuró el anhelo de encontrar su íntima esencia que parece gobernarle cada vez que se aproxima a su presencia inequívoca.

¿A qué se reduce el amor por este reflejarse sobre la muerte? ¿Qué imágenes de-

vuelve el pasado de un amor cuando se revierte sobre la fría superficie del presente? Mario filtra sus recuerdos y el resultado no es doloroso. Nos da una imagen de una relación amorosa llevada en dos planos simultáneos y estancos: el físico y el intelectual, sin comunicación aparente, sin deslices hacia lo dramático, lo irracional o lo meramente angustioso. Cora no tiene siquiera noción de cometer un pecado y respeta a su esposo, aún yaciendo en jergón ajeno. Mario no piensa nunca (y confiesa no pensarlo) (13) en tratar de resolver el triángulo en una lógica línea a dos puntas. Sin ser cínicos —porque aquí no hay ribetes de morbosidad o satanismo— merecerían serlo, aunque más no fuera que por la irresolución (tan uruguaya) de un amor que se pregona, pero que se mantiene naturalmente en el único estado en que se piensa que protagonistas y autor lo ven en definitiva: en “el adulterio procesional y anónimo”.

EL FRACASO DE UNA PESQUISA POLICIAL LLEVA EN SI EL PELIGRO DE DESCONOCER DOS PRINCIPIOS QUE MARTÍNEZ MORENO CONOCE PERO NO APLICA CABALMENTE

Pero a no engañarse. No es posible dejarse llevar por las posibles disquisiciones intelectualizadas que Mario hace retrospectivamente sobre el amor adúltero vivido con Cora. Al principio mismo del libro, antes incluso de abrir sus páginas y empezar la acción, ha habido dos muertes no accidentales y no es posible sustraerse a la íntima violencia y ruptura que proponen apenas son conocidas y cuando se la sienten planear a lo largo de toda la novela.

Sin embargo, esa violencia original está desmentida en el presente casi estático en que vive Mario y por el pasado “procesional y anónimo” de la aventura que se sospecha como la desencadenadamente de las dos muertes. Es aquí donde el autor Martínez Moreno y no el ocasional plumífero por interpuesta persona que es Mario Possenti— tienen que hacer sus mayores equilibrios, franquear los más difi-

ciles riesgos, coser paños de más diversa traza y diseño. Y lo más grave es que los cabos no siempre se atan como debieran.

Es evidente que Martínez Moreno conoce dos viejos principios de la novelística, uno ya anunciado en 1762 por Hurd (14) sobre como “antes de impresionarnos, primero hemos de creer” y el otro por Richard Cumberland a propósito de que “en el campo de la fantasía, sunt certi denique fines”. Pero conocerlos no le ha supuesto practicarlos adecuadamente y así se impresiona al lector con una doble muerte en la cual difícilmente podrá creer al no vivir ni un solo elemento que pudiera hacerlas previsibles, “creíbles” para utilizar la palabra de Hurd. Está bien que Martínez Moreno haya escamoteado el “nexo causal” que las desencadena y es novelístico que así lo haga, aún sin llegar a aplicar a pies juntillas el enunciado de Jean Genet de que “la oscuridad es la cortesía del escritor hacia el lector”. Sin embargo, no es tan novelístico que la oscuridad sea la misma en la página 1 que en la 343 en que termina la novela y que, aún no dando la clave del “nexo causal”, como buen abogado penalista Martínez Moreno no de “indicios”, algunos anzuelos para que el lector, mordiéndolos, se deje llevar por los largos párrafos y evocaciones memoriosas sin la fatiga que será posible descubrir en su ausencia. Hubiera sido una habilidad poner una sucesiva serie de señuelos en esta búsqueda y rastreo del pasado por parte de Mario, para sin llegar a dar luz a “la otra mitad” no conocida del ser lunar Cora, al menos insinuar una penumbra.

SOLAMENTE EN EL PASADO EN “SEGUNDA INSTANCIA” SE LOGRA UN ATRACTIVO Y DEMONIACO SENTIDO DE LO QUE ES EL HOMBRE EN DEFINITIVA. EN LOS RECUERDOS DE LO RECORDADO ESTAN LAS FANGOSAS ZONAS DE “LA OTRA MITAD”

Martínez Moreno, pese a todo, parece sospechar el peligro y le introduce algunos remedios parciales, demostrativos como

pocos de su capacidad de exploración y buceo de las oscuras fuerzas del hombre, diseñadas en la infancia y que nos gobiernan de adultos. Pero este remedio es parcial y sólo funciona en el pasado, nunca en ese presente sin progreso, excesivamente oscuro, sin nada que lo enriquezca más allá de un literario (y excelente) paralelo con la muerte, también violenta, de Delmira Agustini.

Es indudable que aquí, trazando la personalidad de lúcidos testigos de su época, Martínez Moreno descubrió el gozne por donde chirrían los seres humanos cuando de racionales e intelectualizados se los quiere hacer asesinos o suicidas. Supo algo de lo que no tuvo en cuenta Mario Benediti en “Gracias por el fuego” cuando quiso convertir a “un preocupado medio uruguayo” en “parricida”. Es evidente que tales dobles personalidades difícilmente pueden conciliarse y solamente son concebibles los asesinos y suicidas cuando vienen precedidos de tales cargas psicológicas (y aún patológicas) que conviertan dominios interiores en catapultas homicidas. De otro modo una “conversión repentina” de un lúcido observador de su propia conciencia (como lo es en cierto modo Cora al objetivar episodios y sentimientos de su vida) en enceguedo asesino, amenaza ser lo que el crítico Richardson definía como “conversiones repentinas que no tienen ni arte, ni naturalidad, ni siquiera verosimilitud”. Es por ello que Martínez Moreno, esquivando algunos de los máximos peligros a que una violencia volitiva en las puntas de la novela lo obligan, anota al amor adúltero algunos de los toques morbosos y subjetivos que necesitaba. Mario se siente tentado a “ayudarla (a Cora) a sentirse culpable” (15) y luego, justificando el quietismo en que se ha instalado en la relación triangular en que vive, llega a “querer el riesgo, el acostumbramiento vicioso, la forma de no hacerse a vivir sin él, la de irle concediendo cada día una importancia más invasora, más susceptible, más desdeñosa. “Jugamos con la antorcha sobre el barril de pólvora —decía Cora— y no debemos hacerlo. Porque

la sensación más culpable es la de que también esperamos algo, la de que también tenemos algo que ganar si el barril salta”.

Pero no basta esta incipiente explicación de una relación que ya se vive algo morbosamente, si no hay serias crisis entre los amantes, si no se vocifera en alguna oportunidad el barro que se salpican mutua e inconscientemente, si no perciben nunca que están descendiendo los círculos de un infierno propio que se fabrican sin saberlo. Hay un atisbo de crisis en el episodio de “la mellada” (16), pero no basta cuando el tono general de la relación es un “simple vivir, un haber caído el uno en el otro”. En el pasado en primera instancia, es decir, el vivido y recordado por Mario, la tonalidad es ésta, pero en el pasado en “segunda instancia”, el recordado por Cora a Mario y recordado por éste a su vez, no hay intelectualismos, ni razones que valgan: todo son demonios, pesadas y complejas cargas llenas de significados, fantasmas angustiosos de una infancia que, como toda infancia, tiene mucho de pesadillesco. Es curioso que solamente allí pueda descubrirse a una Cora que es algo más que “una mujer talentosa, llena de armonía, conclusión vital y redondez humana”. Es una lástima que Martínez Moreno haya tenido que ir tan lejos para descubrir los complejos que urden la desazonante psicología de sus personajes, cuando necesitaba de esa misma materia prima para trazar un amor adúltero apasionado y sórdido, capaz de matar a dos seres de los tres que componen el triángulo, capaz de condenar al único que se salva (¿?) a vivir acuciado por la permuta de “valores de conocimiento por valores de culpabilidad”. Es también una lástima que esas zonas del libro donde auténticamente se hunden las manos en la fangosa zona del mal y de lo subjetivo, no tuñan a toda una novela donde predomina el intelectualismo y la lucidez. Es tal vez el pecado más grave que se ha cometido en páginas tan bien escritas, tan llenas de ricas metáforas, tan provistas de un estilo trabajado y pulido, tan demostrativas de que Martínez Moreno domina rotunda y definitivamente el lenguaje. Pero es tal vez el

tributo que le quedaba por pagar para escapar, en su novela siguiente "Con las primeras luces", de los peores vicios que tienen los escritores de su generación, vicios que, paradójicamente, salvan a los críticos y arruinan a los novelistas cuando temen "el sentimentalismo que abre boquetes por los que se ven estropajosas entrañas vivas".

- (1) "LOS DIAS POR VIVIR" (Cuentos), Asir, 1960. "CORDELIA" (Cuentos), Alfa, 1961. "EL PAREDON" (Novela), Seix-Barral, 1963. "LOS ABORIGENES" (Cuentos), Alfa, 1964. "CON LAS PRIMERAS LUCES", Seix-Barral, 1966.
- (2) Durante los años en que permaneció inédita y en declaraciones periodísticas posteriores, Martínez Moreno se refirió siempre con un personal afecto a "Cordelia". Ese hecho fue utilizado malévolamente por el crítico Ruben Coteló en el momento en que apareció editada "Cordelia" en un comentario que quiso ser caústico y sólo demostró ser envidioso.
- (3) "LITERATURA URUGUAYA SIGLO XX" (Ensayos), Alfa, 1963, pág. 99.
- (4) "LA OTRA MITAD" (Novela), Joaquín Moritz, Méjico, 1966. 344 páginas.
- (5) Una de las mejores, digna de figurar en una antología del "comportamiento matrimonial" es la página 194 y 195, arriesgando una teoría sobre "el tejido de incoherencias, de elipsis, de asociaciones de ideas absolutamente singulares e indescifrables, con historia propia, sobre el que se comprenden y a partir del cual conversan un hombre y una mujer que han convivido durante años".
- (6) "LA OTRA MITAD", pág. 191.
- (7) Ibid., pág. 254.

- (8) Está insinuada, muy al final de la obra (pág. 318) una incompreensión sexual entre Cora y Carlos que explicaría, un poco tardíamente, la razón que pudo tener para engañarlo y que habría nacido en la misma noche de bodas relatada como el comienzo de "un repertorio del placer limitado, voluntariamente ignorante de los abismos, con un horror mediocre e irreligioso a la concupiscencia y a la lascivia, con la sospecha de que las depravaciones se emboscan tras cualquier novedad".
- (9) Ibid., pág. 110.
- (10) Ibid., pág. 112.
- (11) Ibid., pág. 253.
- (12) "LITERATURA URUGUAYA DEL MEDIO SIGLO", "Las ficciones de Martínez Moreno", pág. 260 y sig. (Alfa, 1966). Es sin lugar a dudas esta la mejor aproximación crítica que se ha hecho a la obra de Martínez Moreno y abunda en sagaces observaciones, ya adelantadas en anteriores trabajos de E. R. M. sobre C. M. M. en la revista "Número" y "Puente".
- (13) Ibid., pág. 91. "¿Por qué —pienso ahora— no le pedí que se divorciara, por qué no nos insurgimos y nos publicamos, dueños de los únicos títulos que deberían valer en estas situaciones? No sé; tal vez por no "romper", por no ir contra el orden establecido y contra las tópicas conmisericordias que él defiende".
- (14) Carta X de las "Letters in Chivalry and Romance" citado por Miriam Allet en "Novelists on the novel" (London, 1960). Traducido por Seix-Barral en 1965 en su Colección Biblioteca Breve, Nº 229.
- (15) "La otra mitad", pág. 95.
- (16) Ibid., pág. 95.

Nelson Marra

36 años de poesía uruguaya

Ha aparecido una nueva antología. Continuando la línea comenzada por las ediciones de la Universidad, la editorial Alfa ("36 años de poesía Uruguaya" Ed. Alfa 199 Pp) ha querido dar un panorama de la lírica nacional segmentada, aprisionada a través de treinta y seis años de creación. Ha encargado la selección del material así como también el prólogo y la visión crítica-panorámica al joven profesor Alejandro Paternain. La aparición de este tipo de obras implica siempre en nuestro medio tibio y anodino la revisión de ciertos valores así como también las críticas, las sorpresas, las desilusiones.

A pesar de que esta antología no es en ningún sentido y bajo ningún concepto polémica, creemos puede influir en el ánimo o desánimo de los lectores que siempre esperan (o esperamos) otra cosa.

El profesor Paternain deja bien claro en un prólogo de cuatro páginas las coordenadas por las cuales se rige (1 "La delimitación del área cronológica" 2 "Las exclusiones de los autores surgidos con anterioridad a esa fecha" 3 "La selección en sí" "Pág. 1) así como también una serie de premisas inevitables que aparecen a manera de justificación como si todo ese prólogo no fuera más que una elegante disculpa ante los posibles errores que se pueden cometer. El prólogo así como el enfoque derivan de esa cita de Gerardo Diego con que abre el libro (Toda antología es un error") y con que hábilmente aceptará las réplicas que pudieran hacerse.

El libro está perfectamente dividido en una breve visión crítica-panorámica que abarca 60 páginas y en la selección del material poético propiamente dicho con una breve noticia sobre cada uno de los autores.

Paternain nos da en esta visión un panorama breve y general de la época en

que tenemos señalados los hechos sociales y políticos como condicionantes de una actitud, de una manera poética e incluso como motivadores promocionales o generacionales. Paternain va a rastrear con agudeza ciertas coordenadas generales que ordenan la época a estudiar y al mismo tiempo la relación del poeta con su medio, sus características y hasta en que medida está determinado por este.

Paternain va a observar también las características generales de nuestra poesía sus motivos, sus temas, sus tópicos ordenadores y que ordenan también una manera de decir. Va a tomar los distintos momentos fundamentales de esta época y tratar de desentrañar en ellos el núcleo poético realmente positivo, los elementos cardinales que preanuncian una mentalidad común, la característica de un instrumental lírico que se depura. Vamos a ver como Paternain ha encontrado en estas tres décadas una actitud comprometida de reacción e influencias.

Hay una reacción de esta poesía (más implícita que explicitada por Paternain) contra los amaneramientos decadentes y el lastre envejecido de cierta poesía post-modernista y hay una influencia señalada por el crítico acerca de las importantes influencias europeas o americanas que dejan un modal que se autentifica en nuestra poesía.

Paternain ordena su visión crítica en torno a tres fechas claves (1930 - 1945 - 1960) y precisando muy bien los estrictos límites del término "generación" nos dará las corrientes comunes que animan estas épocas literarias.

En definitiva desde un punto de vista estructural y sistemático el trabajo de Paternain sería un trabajo serio, honesto, correcto.

Pero tenemos también nuestras discrepancias y creo bastante importantes.

En primer lugar creemos que a toda la obra le falta profundidad, un mayor alcance y sobre todo una mayor fuerza en los conceptos que se emiten. Esa carencia de profundidad o alcance nos hacen ver en cierta expresión de Paternain una recopilación de opiniones conocidas en torno a ciertas figuras de nuestra poesía. Es decir que existe una ausencia de originalidad que puede estar justificada por la falta de desarrollo en el análisis de alguno de los poetas o de la misma visión panorámica. El estilo es bueno, la sistematización es seria pero falta esa fuerza de originalidad, ese intento de extraer algo más que hubiera dado un tono polémico, nuevo, fermental a su trabajo.

La otra discrepancia está en ciertas inclusiones y exclusiones. Si tenemos en cuenta la honesta afirmación de Paternain que en el criterio de selección no sólo influyó su gusto personal sino lo representativo de un momento, de un estilo o de una época que significaban ciertos poetas tenemos que

discrepar con algunos presencias y con ciertas ausencias.

Para ser concretos nos referimos a las presencias de Fernando Pereda y Carlos Flores, uno sin obra publicada en volumen, el otro con un libro de juventud publicado hace ya muchos años. Además lo que surge de ellos en la antología no da idea ninguna de "representatividad". Las inexplicables (y casi imperdonables) ausencias son las de Generoso Medina, Juan Carlos Legido, Ruben Yacovsky y Saúl Pérez. Y aquí sí que por encima de discrepancias con sus estilos, sus enfoques y sus actitudes existen obras realmente representativas y no sólo en el ámbito nacional sino en el ámbito internacional donde además fueron reconocidas como obras positivas. Me siento en la obligación intelectual de señalar por lo importante que han aportado estas cuatro figuras en el periodo estudiado.

En definitiva una nueva antología: grandes virtudes y grandes defectos como en todas ellas, confirmando el aserto fatalista de Diego con lo que se inicia.

"Requiem" de Ana Ajmatova

La importancia de Ana Ajmatova, poetisa soviética fallecida el año pasado luego de obtener el Premio Internacional de Poesía de Taormina, dentro de las letras soviéticas y universales es, a esta altura, fundamental e innegable. Su obra abundante y continua, su profundo tono elegíaco, la serenidad clásica que trascienden sus versos la ubican, junto a Boris Pasternak y Marina Tsvetaieva, entre los grandes líricos de su generación y la vinculan con cierta corriente importante entre los metafísicos ingleses.

Este libro (Requiem. Colección El Bardo, Barcelona 1967. Distribuido por Seix Barral. 47 Pp), fragmentario y polémico por las dificultades de su publicación, recoge un material coherente por su temática obsesiva y por su estilo tenso y despojado.

Vemos, primeramente, detrás de estos versos la deslumbrante presencia del alma femenina, comprometida con su realidad y con su situación, despojándose interiormente a través de enigmáticas claves emocionales que intentan descifrar la soledad sufrida y la madurez del poeta. La soledad sufrida que lleva a la poetisa a aludir a una sublimación del dolor a través de una trascendencia ("No, no soy yo / que es otra la que sufre. / Yo no podría" Pág. 27) no hace que abandone su lugar en el mundo, ni la integración con una sociedad que ama y forma ("Ni bajo extraño firmamento, / ni al amparo de alas extrañas / Que estuve entonces con mi pueblo / donde mi pueblo estaba por desgracia" Pág. 17). En otra medida, que hace de esta poesía una poesía testimonial, apreciamos la comuni-

cación o entrega que existe entre el alma femenina de la poetisa con el alma de toda mujer que deriva en su visión angustiada e inmediata en el alma de la mujer rusa. Con dignidad se muestra Ajmatova y con un sentimiento común dignifica a la mujer de su pueblo y a su situación.

Dentro del alma femenina vemos redondear en esta poesía de Ajmatova el motivo de la "madre".

Pero no aparece figurada a través de una concepción ortodoxa ni oficialista sino a través de su protesta original que mueve la injusticia ("que olvidaría las ruedas del siniestro "carro negro" / y el odioso cerrarse de la puerta y el grito / de una anciana que aullaba como animal herido" Pág. 47) y que aluden su aspecto animal y protector. El sugerido testimonio (a pesar de su lenguaje despojado) de la Ajmatova se re-

Enrique Elissalde

José María Castellet: El drama de un antologista

Después de tres ediciones y traducciones a lenguas extranjeras, "Veinte Años de Poesía Española" (1939-1959), acaba de conocer su cuarta edición bajo el título "Un Cuarto de Siglo de Poesía Española" abarcando ahora desde 1939 a 1964 y revelando, tal como ya sucedía en la primera edición, las condiciones más críticas que antológicas de José María Castellet.

Tal vez la poesía española sea una de las poesías que más fortuna antológica ha tenido en estos últimos tiempos. Son varios los intentos que existen en la materia, intentos que van desde las ya clásicas antologías de Gerardo Diego y Federico de Onís, aparecidas a comienzo de la década del 30, hasta las más recientes de José Luis Cano o José M. Castellet, pasando por la de Idelfonso Moreno y la célebre "Antología Consultada de la Joven Poesía Española", sin olvidar, por cierto, los panoramas anuales de Luis J. Martos a tra-

duce a su mundo y a su condición. El toque intimista que la anima no desdeña la carga de dolor común que cree compartir así como la permanente fidelidad con un carácter y con una defendida ubicación vital.

Un tono elegíaco sostiene este último opus de la poetisa donde se reiteran los felices momentos de su obra lírica.

Sabemos de las dificultades de traducción del ruso pero constatamos la fina traslación de un clima y de una musicalidad inherente a esta poesía a través de la cuidada versión de Aquilino Duque en esta edición bilingüe.

El traductor logra dejar a luz esos sugeridores elementos poéticos que iluminan la clásica postura, la melancolía sugerida, o el dolor sublimado que son un clima trascendido y digno de esta gran poetisa.

vés de las antologías de Aguilar. Incluso esta fortuna antológica, puede extenderse más allá de los límites de la propia España, siendo de recordar entre otras, las recientes antologías de Hellen Paterson (en el mundo anglosajón), o de Ruben Vela (Buenos Aires 1965).

Sin duda, la virtud de estos intentos, es que han contribuido a difundir poderosamente, la poesía española aunque en muchos casos, no se ha logrado más que confundir y atiborrar al lector de nombres y poemas no ordenados de acuerdo a un principio rector. Igualmente, la mayoría de estas antologías, han adquirido importancia, en la medida que fueron portavoz de una determinada generación. Así la antología de Gerardo Diego (2), resultó profética y fundamental para el encumbramiento de la entonces naciente generación del 27. La antología de Idelfonso Moreno, "Poesía Española Actual" (aparecida en 1946), ope-

ró de modo similar con respecto a la generación del 36, mientras que la Antología Consultada lo hizo a propósito de la poesía de la posguerra española.

En cuanto a la antología de José Luis Cano (publicada por Gredos en 1958 y ampliada en su segunda edición de 1963), si bien no es catalogable como representante de una determinada generación, se ubica dentro del tipo de antología muestrario, es decir que a través de 46 poetas se busca reflejar las tendencias principales dominantes en los últimos veinte años.

Muy distinto es el caso de José María Castellet: su antología no se puede encasillar en ninguno de los casos anteriores, estando sustentada por el método histórico.

Castellet se inscribe en una larga tradición que nace en el XVIII con J. B. Vico y que llega a nuestros días bajo diferentes rótulos y tentativas. Castellet busca delucidar la obra literaria, dentro del contexto histórico, político, económico, social, o sea, que no aísla al arte y al artista de tales esferas sino que es, a través de ellas, que alcanza una visión coherente y totalizadora del período que estudia.

El criterio histórico, a que apela Castellet le permite ordenar los últimos 25 años de poesía española, con un instrumental crítico capaz de otorgarle coherencia, realidad que en el plano de su labor antológica, le faculta para realizar un trabajo diferente a los habituales.

La poesía española de este último cuarto de siglo, es ordenada de acuerdo a su evolución temática y formal a la vez que integrada al proceso de la poesía europea actual. Castellet, asimismo, logra establecer coordenadas que entroncan este período con la poesía del 98, coordenadas que se patentizan en dos tendencias dominantes: la de aquellos poetas que siguen el impulso realista e histórico con posterioridad al simbolismo y la de aquellos, que por el contrario, buscan mantener y prolongar el simbolismo.

Al manejar el criterio histórico, Castellet, no sólo logra una fisonomía propia para su antología, sino que su labor constituye un intento de quebrar la crítica li-

teraria dominante en España a partir de Dámaso Alonso.

En oposición a la escuela estilística y siguiendo a Goldman y a Caudwell, Castellet concibe a la literatura "como una estructura significativa comprensible a través del análisis de las relaciones constitutivas entre los elementos que la componen y como elemento constitutivo de otras estructuras más vastas que la abarcan y la integran", adoptando, en consecuencia, un criterio dinámico e histórico de la literatura y el arte.

A diferencia de lo preconizado por Dámaso Alonso, Castellet subordina el estudio propiamente técnico (estilística, lingüística, estética), a la interpretación histórica, en la cual, caben factores como los sociales, políticos, económicos.

Sin duda, el intento de Castellet está sólidamente basado en la interpretación histórica no siendo difícil, pensar que con él, Castellet se ubica a la cabeza de quienes, en España, buscan nuevos caminos para la crítica literaria.

Sin embargo, conviene señalar que, aunque Castellet obtiene buenos resultados gracias a este método, el mismo no puede juzgarse superior al preconizado por la escuela estilística. Sin desconocer las virtudes que ofrece la interpretación histórica, cabe recordar que la investigación literaria moderna (a través de sus disciplinas lingüísticas y paralingüísticas), abre insospechadas perspectivas para este quehacer. Incluso en España, Carlos Bousoño actualmente, se haya abocado a la consolidación de la "estilística explicativa" la cual, supone un paso más allá de la estilística descriptiva de Dámaso Alonso en cuanto integra a la consideración propiamente técnica, aportes procedentes de disciplinas tan variadas como la sociología, la antropología, la economía, etc., etc.

Por otra parte, si bien los esfuerzos de Castellet son atendibles, los mismos llegan un tanto tardíamente. La interpretación histórica, en sus más variadas formas, ya ha sido profusamente transitada en diversos países (latinoamericanos incluidos), y no parece ser el mejor medio de llegar a la ansiada crítica nueva, máxime cuan-

do el método estilístico ha logrado sorprendentes posibilidades al amparo de diversas disciplinas lingüísticas y paralingüísticas, posibilidades que en el caso particular de Francia y los Estados Unidos se han canalizado a través del llamado "estructuralismo".

Sin perjuicio de estas observaciones, cabe establecer que la antología de Castellet resulta de interés: es coherente y precisa su ordenación, acierta en diversos planos de la consideración literaria y supone un esfuerzo unitario y bien gobernado.

Igualmente conviene apuntar, que tal vez José M. Castellet aún no ha logrado por más que acierta en su trabajo, los fines que se proponía. Ello resulta palmario al observar las dificultades con que trope-

zó al elaborar su antología. El prólogo y las justificaciones de la presente edición, revelan el íntimo drama de este estudioso que comenzó planeando una antología pero que pronto se vio desbordado e impulsado hacia planos más definitivamente críticos, lo que no pudo canalizar en las características y límites que toda antología impone.

Si bien como primera etapa el presente trabajo es valioso, cabe esperar que en breve, José María Castellet acometa de un modo más directo y total la materia propiamente crítica en la que alcanza buenos momentos, tal como lo atestigua la polémica y bien informada introducción de este libro.

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

Director: Emir Rodríguez Monegal

Jefe de Redacción: Ignacio Iglesias

Administrador: Ricardo López Borrás

Sumario del N° 12

JEAN-PAUL SARTRE: Mito y realidad del teatro - JUAN GOYTISOLO: Destrucción de la España sagrada - CESAR FERNANDEZ MORENO: Un argentino de vuelta - VICENTE LLORENS: Entre España y América - JOSUE DE CASTRO: Un plan para el Tercer Mundo - FERNANDO ALEGRIA: Romería a la memoria de Meza - CARLOS BEGUE: El perseguidor - ULISES CARRION: Otra versión - JORGE LAVELLI: El director como oficiante - EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: El mundo de José Donoso.

SUSCRIPCION ANUAL:

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

Solicite un ejemplar de muestra a:
97, rue Saint-Lazare, Paris 9°

A propósito de "¿Quién le teme a Virginia Woolf?"

Sin duda, el conflicto que se produce en el pasaje de un tema originalmente formalizado en un arte, a otro arte, es uno de los de estudio más fascinante en el plano teórico: *ópera* "Othello", basada en el *drama* de Shakespeare, *poema sinfónico* "Don Quijote", basado en la *novela* de Cervantes; éstos pueden ser ejemplos del pasaje de un medio a otro.

La más nueva de las artes, el cine, debido a su simultánea condición de industria, es, quizás, la que más ha hecho uso (y, sobre todo, abuso) de esta difícil, casi imposible posibilidad: se ven, en el cine, transposiciones de novelas, de cuentos, de obras teatrales, de óperas y de algunas cosas más.

Si se examina la generalidad de los casos, se verá que, por ejemplo, los filmes basados en novelas tienen personajes de mayor riqueza. Pero personajes ricos no hacen, solos, filmes ricos; la riqueza privativa del cine está en un complejo *plástico narrativo*, dentro del cual que los personajes sean o no "ricos" no importa *esencialmente*. Y puede afirmarse, entonces, que la enorme mayoría de las adaptaciones son un fracaso rotundo, desde el punto de vista cinematográfico.

Muchas veces se ha podido oír, sin embargo, el elogio de toda adaptación porque, sobre todo para el teatro, importa como medio de *divulgar* la obra en cuestión. El resultado es, a pesar de todo, un híbrido antiartístico que destruye tanto los valores literarios que podían estar presentes en el texto original como los valores cinematográficos. Sólo podría admitirse, para fines de divulgación, el mero *registro* de la representación teatral, sin la utilización de ningún recurso cinematográfico, de movimiento de cámara ni de montaje; esto se ha hecho últimamente, y es, efectivamente, divulgación del *teatro*. El cine cumple, en este caso, la misma función que cumple la cinta magnetofónica al registrar una conferencia.

Los únicos casos de transposición cinematográfica que pueden tener importancia artística son aquellos en los que hay *creación*, en los que la primera forma del tema ha desaparecido para dar lugar a la *forma* cinematográfica; sería el equivalente de lo que hacían los autores clásicos con los temas de la mitología.

Se puede mencionar, sin hacer un detenido repaso, tres versiones logradas, puramente cinematográficas, de temas de origen teatral: "*Trono de sangre*" de Akira Kurosawa, sobre "Macbeth", "*La antesala del infierno*", de William Wyler, sobre obra teatral de Sidney Kingsley y "Hamlet", de Grigori Kosintsev.

El film. Sin alcanzar el nivel excepcional que tienen los filmes mencionados, sobre todo los de Kurosawa y Wyler, "¿Quién le teme a Vir-

gina Woolf?" es otro ejemplo de teatralidad desaparecida en beneficio de lo cinematográfico, sin perderse nada de la temática original.

Hace dos años, la representación que hizo en Montevideo el TCM de esta obra constituyó uno de los puntos más altos del teatro uruguayo; era una excelente lectura del texto de Albee, hecha por muy buenos actores bajo una férrea dirección; dentro del espectáculo se destacaba la actuación de Claudio Solari, que respondía totalmente a las exigencias del papel más rico de la obra.

Cuando una película logra lo que ésta, sin duda, ha logrado, el mérito debe atribuirse en primer término al autor del libreto, en este caso Ernest Lehman. Sin abandonar, casi, el lugar de la acción teatral, el film está armado de tal manera que ya no es más teatro sino cine en su más pura expresión, y muy buen cine, además.

Es imposible, sin tener en la mano libreto y obra teatral, poder comparar uno y otro para ver cuánto ha quedado del texto original; sólo es posible comparar lo más llamativo que es, a la vez, lo más superficial: es indudable que el diálogo de la versión cinematográfica suaviza o suprime algunas expresiones soeces que abundaban en el texto teatral.

Pero la dureza del drama es la misma: con esta afirmación el que escribe estas líneas reconoce su discrepancia con quienes afirman que el film tiene un impacto menor que la versión teatral que aquí se vio; se trata, sin duda, de una materia totalmente opinable, incluso podría afirmarse que el impacto emocional del film es mayor. Se trata de un drama de amor torturado y sufriente que quizás no sea el drama "del matrimonio" o de "un matrimonio" sino el de toda la humanidad en sus posibilidades de relación interindividual.

También se ha dicho del film (peyorativamente, es claro) que tenía un final feliz "tipo Hollywood". Aparte de tratarse de una afirmación insensata por ignorante o maligna por mala fe, dado el hecho de que de esa pequeña ciudad de California ha salido el mayor número de buenas películas de la historia del cine (hechas por Griffith, Chaplin, von Stroheim, Ford, Wyler, Hawks, Welles, Preminger, etc., etc.), muestra una doble incomprensión: del film y de la obra teatral. Ninguno de los dos tiene un "final feliz" en el sentido superficial de esta expresión, sino en el más profundo: tanto el drama como el film concluyen afincándose en la esperanza.

Porque, en ambos, drama y film, el tema es el amor y no el odio. Un amor desgarrado, torturado, infeliz, y que será, además, en el futuro, solitario, ya que ambos han matado a su compañero, su hijo imaginado. Pero seguirán juntos, a pesar de todo.

¿No es demasiado dolor para una pareja? ¿No nos lleva esto a pensar que la obra sea una parábola de la convivencia humana, obligada convivencia, a pesar de todo?

El film tiene variadas excelencias, aparte de la ya señalada del libreto, y en primer término la de la notable fotografía de Haskell Wexler, quien ya nos había maravillado en el film "América, América", de Elia Kazan. El nivel fotográfico del cine actual es muy elevado y señalar excelencias en este rubro sería cosa de repetir en cada comentario de un film. Pero, a veces hay excepciones por la gran calidad, y éste es un caso; si bien el libreto había obrado en favor del cine, el uso de la fotografía y la iluminación como medios expresivos son contribución

fundamental al crear imágenes de una excepcional riqueza de matiz (Richard Burton en la puerta de su casa, por ejemplo), que están, además, beneficiadas por una copia de gran calidad; Wexler utiliza, también (director mediante, es claro) un recurso no-realista como es el de modificar sutilmente la iluminación como la narración lo pide, cosa que no se ve muy a menudo en el cine actual, tan afectado por una tendencia —que puede creerse lamentable y, a veces, teatralizante— al realismo.

El nivel de actuación es elevadísimo y muy cinematográfico. Entre cuatro actores perfectos, puede elegirse como mejor al gran Richard Burton. Muchas veces los grandes actores del teatro fracasan en el cine; incluidos Laurence Olivier y John Gielgud. Y fracasan porque mantienen la teatralidad del modo de actuar. A las grandes excepciones de Louis Jouvet y Vittorio Gassmann, se han añadido en los últimos años Peter O'Toole y Richard Burton. Esta película que se comenta constituye la mejor actuación de Burton para el cine, lo que no es poco decir.

DELFINOMANIA

¿Nunca has tenido en tus manos, lector, algunos de estos libros que, entre láminas de colores, delicadísimo papel y gruesos caracteres van contando, con paciencia, prolijidad y esmero, las costumbres de los animales que hay diseminados por la faz de la tierra? Supongo que en algunas de esas tardes lentas, de invierno o verano, habrás mirado libros así. Yo confieso que también lo he hecho; y sin ningún género de rubor, confieso que lo he hecho varias veces, tantas cuantas he sentido necesidad de acercarme a ese ancho y ajeno mundo de enigmas vivientes. Créeme, lector: he repasado esos libros con la reverencia de quien se asoma a la creación de un dios desconocido. Una y otra vez, en furiosa soledad, me incliné para ver al elefante hundir su trompa en el río, o al oso blanco perderse en los hielos, o al guepardo correr por la pradera, como una flecha. En todos el mismo arcano, la misma tajante, insalvable distancia entre sus seres y el mío, entre mi mundo y el de ellos. Todos seres para la contemplación, la admiración o la repulsa. Y esa distancia no me entristecía. Me llenaba de una actitud reverente, sabía que allí había un misterio ante el cual debía inclinarme, y que no podría desvelar con mis solas fuerzas humanas. Una certidumbre recóndita me iba naciendo, a medida que en mí se iban ordenando las palabras: la de sentirme morada del lenguaje, la de vivir en él, la de ser en él.

Pero en una de esas tardecitas lentas cayó en mis manos un libro moderno, muy al día, en el que habían puesto ingenio, observación y experiencia, los biólogos más conspicuos de la hora. Y me saltó a los ojos el capítulo dedicado al delfín. Como lo oyes, lector: me saltó a los ojos. Porque esa criatura acuática sobre la que se han tejido historias de heroicos y desinteresados salvamentos, esa graciosa figura, tra-

viesa y domesticable, veloz y glotona, posee, según los modernos profesores, un lenguaje que podría alcanzar la esfera del lenguaje humano y alternar con él. Previa y concienzuda traducción, por supuesto.

Lector: has de saber que —aunque apresuradas e incompletas— yo hice mis lecturas de lingüística. Y si no recuerdo mal, las teorías más recibidas coincidían en declarar que el lenguaje (éste que hablamos y a veces entendemos) era privativo del hombre. Ruptura entre lenguaje humano y lenguaje animal: yo siempre lo había tenido por artículo de fe. Hasta que llegué a los delfines. Aquellos sabios, concedores de muchas cosas además de los delfines, soldaban la ruptura, anulaban el gran salto, igualaban el lenguaje humano con el de los animales. Era una irreverencia —iba a escribir sacrilegio— hacernos hermanos de lengua con una familia que, no obstante su simpatía, carecía de títulos, de tradición, de historia. Y era una desconsideración para tantos esfuerzos gastados en demostrar que el lenguaje animal podía ser todo lo lenguaje que quisieran los animales (y los modernos biólogos norteamericanos) pero que nada tenía que ver con nuestro lenguaje de hombres.

El sostén de todo esto, querido lector, es una vieja decepción: el lenguaje no nos ha servido ni para hablar con los ángeles ni para decirnos unos a otros una palabra de paciencia y de espera. Y nos vamos al delfín: los ángeles y los hombres no nos han contestado. Más si quisieran hacerlo no tendrían —ahora— eco alguno. Hay mucho estruendo en el mundo, mucho delfín y mucho biólogo como para que el sabor humano y arcangélico del lenguaje se conserve. Pertenezco, lector, a la sociedad de los presuntuosos, de los que dan fe que el lenguaje es honor exclusivo del linaje humano. Grave defecto, lo sé. Pero ¿como

CeDi

corregirse? ¿Adoptando la modestia de biólogos y lingüistas de uno y otro continente, y corriendo a confiarle a los delfines mis plegarias adormecidas, mis deseos reprimidos, mis amores y mis odios, en cuáles dioses creo y en cuáles dejé de creer? ¿En ese pueril turismo zoológico puede resolverse nuestro perfil humano? ¿Aprobarías, lector, esa conducta?

No quisiera responder. No hay bases seguras. Por eso, lo más sensato es volver a los libros que, entre láminas de colores y gruesos caracteres, nos van contando el vivir y morir de los animales. Y repararlos una y otra vez, con atento sigilo. Porque, en cualquier instante, la noticia nos llega: "Y los hombres comenzaron a hablar con los delfines". Y hará más ruido que cualesquiera de las otras nuevas que hayamos podido escuchar. Y estará entre nosotros y la conoceremos.

Alejandro Paternáin

Plagios en la música popular

En los últimos años la difusión de la llamada "música popular" ha alcanzado cifras astronómicas en la venta de discos. Cada día se lanzan nuevos temas y canciones al mercado mundial con la esperanza de convertirlos en éxito. Y cuando ello ocurre, siempre la fortuna de los autores, intérpretes y editores, crece vertiginosamente. Esta perspectiva de enriquecimiento ha multiplicado, junto con otros facto-

res, las querellas por plagio. Ahora mismo se está debatiendo en Francia un sensacional pleito por cientos de millones de francos correspondientes a los derechos de la famosa canción "Strangers in the night", gran éxito en el mundo.

La verdad es que, atendiendo a las cifras de producción que alcanzan las novedades en materia de música popular, parece casi inevitable que se produzcan similitudes y sospechosas semejanzas, por el simple agotamiento de las combinaciones distintas posibles con los sonidos de la escala musical.

La cantidad de canciones registradas en la Sociedad de Autores y Compositores en Francia (Sacem) ha experimentado un crecimiento constante. Desde 1939 en que se anotaron 26.000 obras, las composiciones populares no han dejado de aumentar: en 1949 fueron 42.000; el año pasado, 60.000. Esta última cifra significa casi 200 canciones por día y ello induce a pensar largamente sobre la producción en masa de bienes culturales para el consumo de un mercado que no ha hecho más que multiplicarse a través de la radio, el disco, la televisión.

Naturalmente que la técnica que ha creado los mecanismos capaces de esa producción masiva para alimentar infatigables y multitudinarios oyentes, proveerá también los medios para controlar que los plagios no se extiendan en perjuicio del orden comercial. Se ha previsto para la Sacem un cerebro electrónico capaz de confrontar toda nueva composición popular con el debido registro de las 100.000 ya existentes para evitar toda semejanza que exceda los límites aceptables.

HGR

EDITORIAL LUMEN

BARCELONA

Presenta:

Colección Palabra e Imagen

Federico García Lorca

POETA EN NUEVA YORK

Mario Vargas Llosa

LOS CACHORROS

Alfonso Grosso

LOS DIAS ILUMINADOS

Colección Palabra en el tiempo

James Baldwin

BLUES PARA MISTER CHARLIE

Samuel Becket

EL INNOMBRABLE

Bernard Malamud

UNA NUEVA VIDA

Representantes en Uruguay

LIBRERIA - EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 — Teléfono 98 12 44

MONTEVIDEO

novedades alfa 1967

Mario Benedetti
QUIEN DE NOSOTROS
(Novela. 3ª Edición)

INVENTARIO/67
(Poesía. 3ª Edición aumentada)

Carlos Martínez Moreno
LOS ABORIGENES
(Cuentos. 2ª Edición)

Ernesto Contreras
LA TIERRA PROMETIDA
(Novela)

Enrique Congrains Martín
NO UNA, SINO MUCHAS MUERTES
(Novela)

Roberto Fabregat Cúneo
EL INCA DE LA FLORIDA
(Cuentos)

Juan Carlos Somma
FORMA DE PIEL
(Novela)

Reina Reyes
EL DERECHO A EDUCAR Y EL DERECHO A LA EDUCACION
(Ensayos)

Julio M. Sanguinetti
y Alvaro Pacheco Seré
LA NUEVA CONSTITUCION URUGUAYA
(Ensayo)

Carlos Germán Belli
EL PIE SOBRE EL CUELLO
(Poesía)

Alejandro Paternain
36 AÑOS DE POESIA URUGUAYA
(Antología Crítica)

EDITORIAL ALFA
Ciudadela 1389 — Montevideo (Uruguay)