

CERO



HO CHI MINH

MARECHAL

SAINT - JOHN PERSE

RENE MENARD

GOYTISOLO

UNGARETTI

LOVECRAFT

BATLLE PLANAS



Nº. 5-6

REVISTA CERO

R.N.P.I. (en trámite)

buenos aires, junio de 1966

Florida 142 Local 20

número cinco/seis

DIRECCION

vicente zito lema

RESPONSABLES

rodolfo ramírez

jorge carnevale

angélica manero

norman g. enz

nicolás casullo

maría del carmen sánchez

raúl castro

COLABORADORES

juan l. ortiz

juan batlle planas

raúl gustavo aguirre

daniel barros

héctor miguel angeli

DIAGRAMACION

v. z. l.

FOTOS Y TAPA

maría del carmen sánchez

EDITA

falbo librero editor

talleres, impresiones la estrella

lamadrid 300 - buenos aires

QUE y QUIENES

JUAN BATLLE PLANAS

de como una tempera nos dice de la soledad del hombre y su misterio (pág. 3).

LEOPOLDO MARECHAL

gente de CERO fue a casa de MARECHAL y le robó en otro **banquete** con pizza y aceitunas un poco del "humor trascendente" (pág. 5).

Daniel Barros y **Nicolás Casullo** analizan críticamente la obra poética y prosística del autor de Adán Buenosayres. Además como ejemplo de alta poesía publicamos tres de sus **epitafios australianos** (pág. 6).

HO CHI MINH

poesía del líder vietnamita, según una versión de **Juan L. Ortiz**. Vicente Zito Lema explica el por qué de esa publicación (pág. 14).

JUAN GOYTISOLO

literatura y política, y un lúcido ensayo del autor de Campos de Nijar (pág. 16).

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

el tamaño de lo inasible, según nos preannuncia Jorge Carnevale, en uno de los más logrados cuentos de LOVECRAFT, el **extraño** (pág. 19).

UNGARETTI

unos minutos con UNGARETTI, en las páginas de un "diario de viaje" de **Héctor Miguel Angeli**. Y el poema **Nelle vene** en italiano y en la versión castellana de Angeli (pág. 22).

SAINT-JOHN PERSE

edad y poesía, o la manera como RENE MENARD penetra en el pensamiento del poeta de Chronique. Raúl Gustavo Aguirre, poeta y estudioso, ha realizado la traducción (pág. 25).

OSVALDO SVANASCINI

y un ensayo sobre el **arte negro africano** (pág. 28).

GRUPO CERO

el testimonio de sus tres poetas: MANERO, RAMIREZ, ZITO LEMA (pág. 30).

POESIA AMERICANA

un trabajo de DANIEL BARROS sobre los poetas **ecuatorianos** Euler Granda y Jorge Enrique Adoum (pág. 33).

CEROCRITICA

algo más que viveza criolla, o el juicio crítico de JORGE CARNEVALE sobre Psicología de la Viveza Criolla de **JULIO MAFUD** (pág. 36).

AURORA Y CREPUSCULO DE LOS BRUJOS

el combate entablado entre la **unión racionalista** francesa y el equipo planète, en la visión de NORMAN G. ENZ (pág. 38).



TEMPERA DE JUAN BATLLE PLANAS que ilustra el libro "Pueblo en la Costa" de Vicente Zito Lema.

Leopoldo MARECHAL



EL OTRO BANQUETE

A eso de las 2 de la mañana dejamos la casa. Seis horas atrás hemos recorrido ese mismo pasillo sombrío, interminable, para desembocar en la ternura rubia de la mano que nos ofrece Elbia, al abrir la puerta. Luego será casi natural que él se acerque, que el saludo se convierta en varios más, que pasemos a sentarnos junto a otros rostros, dejando enfriar los dedos en torno de la copa que ella acaba de servirnos.

El ahora está hablando, y de pronto nos sentimos sonreír, recordando que hace cosa de seis años, cuando llegamos por primera vez al **Adán Buensayres** nos preguntamos tantas veces, qué habría sido de su autor, ya que nos resultaba mucho más fácil imaginar su inexistencia, o su vivir lejanísimo, que lesta rápida concreción a pocas cuadras de Plaza Once. Y así pasamos a maravillarnos de aquellas páginas, con esa sensación de ajenezidad irreparable que produce siempre la ausencia vital del autor. Cuántas veces nos preguntaron en algún café, en cualquier charla: "¿Che, este Marechal, vive todavía?" Y era, claro, tan ilusoria su presencia, tan contaminada de **Adán**, que preferíamos perdurarlo en poesía, o a través de aquella última imagen: la noche del sur, con un rumor lejano de lluvia, y el rechinar del camastro a cada giro, allá, en la calle Monte Egmont. (Pero, mientras tanto, él acaba de pinchar una aceituna.)

Al salir, en una madrugada apenas fresca, nos hemos mirado, y a medida que iniciamos el

retorno estamos sabiendo que de ninguna manera podrá salir algo que se parezca a una nota (cosa que, en el fondo, ni siquiera se nos ocurrió). Ya que nada excepcional ha sucedido, y sin embargo... De repente, él ha estado hablando de Roberto Arlt, de sus haches que sobran o faltan en cada original, de la pobre cortapluma torpe creciendo en sus manos para tallar al Cíclope, y es cuando (paradójicamente, claro) saltaremos a Borges, ineludible artifice de lo exacto, embotellador de vacío. A partir de aquí, es casi seguro que perdamos la cronología para atenernos a la lógica charla con Elbia, que nos cuenta de enfermedades incurables y súbitos milagros y un templo muy pobre, allá, en Ciudadela, donde todavía suceden esas cosas.

Luego habrá un lento narrar de viajes europeos, de cafés parisinos y almuerzos a ocho francos, en mesas frecuentadas por Picasso o Unamuno, mientras percibimos apenas el tenue ir y venir de Elbiamor llevando ingredientes para colocar platos, deteniéndose de pronto para interrogarnos porque ha escuchado que hablábamos del "humor trascendente" —esa rareza que sólo podemos descubrir en Macedonio, en Cortázar o en el inefable **Adán**— como un modo de solución para esta literatura nuestra tan enferma de tremendismos. Entonces ella preguntará inocente por **El Banquete**, por su omisión en la lista; y es cuando no podremos más que sonreír, porque cómo explicarles a ambos que el tremendo **Banquete** nos defraudó muy en el fondo, pro-

metiéndonos algo que para nosotros no acaba de resolverse, o que, en todo caso, no es nuestra búsqueda. De ahí la sonrisa tonta que se nos quedará pegada durante unos instantes, hasta que ella vuelva a perderse entre las piezas y reingresemos así a un diálogo donde Perón, Castro y la estupidez asesina de los yanquis en Vietnam juegan su necesidad de mención, entre citas bíblicas, anécdotas martinfierristas y esa pizza humeante y sorpresiva que acaba de irrumpir en manos de Elbia.

Si saber cómo, nos hemos ido aflojando en un letargo que mucho se parece a la dulzura, a una rara paz invadiéndonos a lo largo de estas horas con ellos. Hasta que, de pronto, nos veamos como de muy lejos, despidiéndonos y fragmentando sus rostros ya queridos con la puerta entrejada que completa la jaula, acordándonos apenas de gritarles nuestro teléfono mientras iniciamos ese descenso que nos llevará rápido a la calle, a un caminar sin demasiada fatiga y tal vez con una hermosura nueva cuando hayamos llegado a la plaza y nos detengamos, casi sin palabras, para el último cigarrillo o los ojos que vuelan hacia el colectivo probable y el breve trayecto hacia paredes conocidas, rodando entre cabeceos soñolientos y caras pegoteadas de sueño, intuyendo, a medida que corren las esquinas, que algo que debería estar al noroeste de la república y cuyo nombre es la Cuesta del Agua, ha empezado a crecernos ya muy cerca.

poeta argentino

Ahora que la personalidad literaria de Marechal (nacido en 1900) ha "reaparecido", un poco por obra y gracia de los golpes publicitarios como resultado de la publicación, meses atrás, de su novela "El banquete de Severo Arcángelo", no parecería anormal escribir sobre tan importante escritor. Pero no es del todo así, puesto que, por un lado, poco o nada se ha dicho sobre Marechal poeta, mientras que por otro, las jóvenes promociones (que parecieran ni siquiera ejercer el a veces fácil parricidio) vuelven a demostrar su despreocupación, entre otros, por el escritor de marras. Porque la literatura argentina no acaba de nacer, así como tampoco es pura obra de jóvenes más o menos vanguardistas; y esto lo digo en el sentido más bien despectivo del término.

Es lamentable que una revista presumiblemente de hoy ("El escarabajo de oro", n.º 30 - VI Aniversario), acaba de ocuparse de Leopoldo Marechal a través de un ensayo (de "hace como 15 años") sobre la novela "Adán Buenosayres" cuyo autor es el hace tiempo parisiense Julio Cortázar. El oportunismo (una vez más) con que dicha publicación ha salido del paso, es por demás reprobable.

Aquí nos interesa el Marechal poeta, autor de unos diez libros en verso, sin contar las antologías personales o colectivas donde figura. Más que dedicados a establecer acuerdos literarios constantes en su obra poética, como ser: el dominio de la construcción y de la metáfora, su barroquismo de alto curso y la propensión "a mitologizar su poesía" (1), entre otras cosas, para indicar una fuerte personalidad creadora; trataremos de ejemplificar su voluntad por captar las esencias del hombre en cuanto persona y en cuanto país, a través de un ambiente y de una forma de expresión que le son de especial incumbencia.

No parto de la premisa estúpida de si Leopoldo Marechal es o no un gran poeta, sino que pienso simplemente en que él como un grupo de verificadores argentinos, deben ser conocidos y analizados, como mandan los estudios crítico-literarios, por su ineludible importancia. Al margen de que podamos no gustar de muchos poemas de Marechal, no existen dudas que estamos frente a un autor serio y que ha dado, pese a nuestras predilecciones, obras de plena madurez. Todo esto nos obliga a considerarlo.

Quizás convenga omitir el vamos el primer libro de Marechal, "Los aguiluchos" (1922), para entrar al segundo, "Días como flechas" (1926), pues aquella primera obra no aporta elementos suficientes, aparte de parecernos una (respetable) efusión juvenil.

Nos detendremos en el poema "Siesta" del segundo de los poemarios, en el que, siempre dentro de un lenguaje de apoyatura castellana que lo habrá de caracterizar en toda su obra, L. M. trabaja con sus símbolos y sus palabras que van derecho a aquello que consideramos como "nuestro" como ámbito y hombre argentinos, incluso claro está sudamericano.

Se trata de un trabajo con evidentes signos de madurez, que depara muchas observaciones de interés. En principio se verifica muy bien lo que dice el ensayista español José María Alonso Gamo (2), que la poesía de Marechal es "directa y eficaz", dejando a la vez "una elegante distancia entre él y la emoción". Lo de "elegante" yo lo trastocaría por prudente, que es más fiel y, para nosotros, comprensible.

Los elementos que juegan en "Siesta" son previsible, pero debe anotarse que, aparte de su búsqueda de síntesis, hay un encuentro estrecho con el tema. Así lo dicen estos versos:

"Y los taladros
de la cigarrera,
que abrían agujeros musicales
en un silencio de madera!"

O estas otras líneas:

"y en el mate cordial se ahuecaban las manos
como en un seno virgen de muchacha..."

No lo abandona el castellano puro a Marechal, por eso tiene la necesidad de decirnos siempre en el mismo poema por ejemplo: "¡Ventre de la tinaja!", o "un alfanje de sueño!"

Sin alcanzar el "color" de "Siesta", pero asimilable a la mejor expresión del poeta, se nos brindan otros trabajos del segundo libro: "Largo día de cólera", donde por ahí nos dice:

"Cantamos a la vida o a la muerte,
y el motivo no importa."

El tercer título de Marechal se llama "Odas para el Hombre y la Mujer" (1929), "obra de equilibrio" para Juan C. Ghiano (3), "que cierra una primera etapa en la creación" del mismo. Y algo de esto hay, cabiendo decir que el siguiente libro de nuestro autor tardará siete años en salir, plazo que nunca había corrido entre los trabajos en verso anteriores. En realidad se observa un mayor alcance creador aquí, aunque siempre dentro de los lineamientos conocidos en los libros precedentes.

Por ejemplo, en el poema "Niña de encabritado corazón", el verso breve sugiere mundos de cretera integración, donde no falta ni sobra palabra. El creador es tan objetivo como tajante:

"Mi nombre atado al suyo
castigó la vejez
de un idioma sin ángel".

En el trabajo "De la adolescente" hay imágenes puras, como una nueva muestra de la prodigalidad del creador:

"Y el mundo es una rama que se dobla
casi junto a sus manos."

Los temas de la patria ("... un dolor / que aún no tiene bautismo") y de la muerte ("Y la muerte del árbol / estaba más distante que la muerte del buey;") van a acentuarse a partir del presente libro, de un modo más directo, acaso por momentos obsesivo. En el poema "Cantada en una lejanía" tenemos en plenitud al Marechal enunciativo de entidades, principios y situaciones en torno a un ámbito que es pasión y búsqueda. De ello dan perfecta definición, entre tantos, estos versos:

"(Extranjero soy en un país grado al mar:
tu recuerdo llamó, abrí temblando, digo tu
[historia].)"

"Laberinto de amor" (1936) es el cuarto libro, y una nueva tónica en la poesía de L. M. ya veremos por qué.

Son versos bislabos y rimados, los del largo poema titulado "Primer encuentro con amor". Ya no se observa el verso ceñido, que le fuera habitual, tanto por sus dimensiones como por su contenido. Un ejemplo de tantos sería éste:

"¡Trabajaría entonces en oficio más siendo
Tu guitarra de sangre, que se templea llorando!"

Se barajan en el poema mencionado palabras en mayúscula, que buscan una atención más absoluta, como ser: "Amor Consejero", "Composición", "Caballería", etc. Es evidente que la obra se estructura en otra dimensión, quiere entrar a la poesía por el lado de las cosas y categorías esenciales. Ahora es "el arcano / País..." / "la noble Prudencia", etc.

No es raro que Rafael Squirru (4) haya evitado incluir poemas de este libro al damos la antología (después de una pobre presentación de Marechal) de éste.

Un libro, en fin, que no nos impresiona y tampoco nos importa, y al que debemos tomar como una particular imposición del autor, que maneja el verso con maestría pero sin profundidad y la síntesis que lo venían caracterizando.

Otra cosa es el siguiente libro: "Cinco Poemas Australes" (1937), con poemas fundamentales: "Gravitación del cielo" y "A un domador de caballos", tan conocido; sin dejar de reconocer los méritos de "Cortejo", donde podemos leer versos así:

"(Mi hermano va en un potrero de color de la noche,
yo en una yegua blanca
sin herrar todavía)."

En el mencionado "Gravitación...", apreciamos estas tres líneas, como punto de referencia:

"Pero hermoso era el día y venerable
(tal un abuelo firme
que aún se tiene a caballo)."

No hay espacio ni tiempo aquí para analizar su poema básico, "A un domador de caballos", donde el autor nos brinda cinco cantos plenos de hondura, como una entrega total, pese a los inevitables retoricismos de toda la obra de Marechal. Como muestra, recordemos, nomás, el comienzo:

"Cuatro elementos en guerra
forman el caballo salvaje.
Domar un potrero es ordenar la fuerza
y el peso y la medida."

En "Sonetos a Sphía" (1940) su autor hace predominar el oficio, en un sentido recreativo, aparte de hacer valer un pensamiento revelado por el tiempo. Su lengua se torna placentera, en su explayar casi siempre espolizante. En realidad, aquí lleva a extremos una particularidad reconocida y señalada ya en Marechal.

No podemos dejar de señalar, especialmente, en este poemario el sentimiento religioso del poeta, y ello se observa además en el tono general, en las referencias directas: "la beatitud de la azucena", "un dominio santo / Donde no tiene llanto la hermosura", tratando siempre de poner por delante el Amor, así, con mayúsculas, como un remedo deseado de San Juan de la Cruz, profanando humildad y aventura a nivel supremo: "¡Mi señor tiene un prado sin otoño!"

Marechal, sus obras

- corregida "Rev. de la Universidad Nacional de Buenos Aires".
- EL CENTAURO, poema, Ed. Sol y Luna, 1940.
- SONETO A SOPHIA, Ed. Sol y Luna, 1940.
- Con estos dos últimos libros, obtiene el Primer Premio Nacional del año 1941.
- LA ROSA EN LA BALANZA, selección antológica, Ed. Sudamericana, 1944.
- VIAJE DE LA PRIMAVERA y una selección antológica, Emecé Editores, 1945.
- ADÁN BUENOSAYRES, novela, Ed. Sudamericana, 1948.
- EL CANTO DE SAN MARTÍN, oratorio dramático (Música de Julio Perceval), Universidad Nacional de Cuyo, 1950.
- ANTOLOGÍA POÉTICA, colección Austral, Espasa Calpe, 1950.
- Obtiene con LABERINTO DE AMOR y CINCO POEMAS AUSTRALES el Tercer Premio Nacional de poesía del año 1938.
- ¡Trabajaría entonces en oficio más siendo
Tu guitarra de sangre, que se templea llorando!"
- DESCENSO Y ASCENSO DEL ALMA POR LA BELLEZA, Ed. Sol y Luna 1939, y 2ª Ed.

"El Centauro" (también de 1940) es un largo poema escrito en heptasílabos, estructurado a la manera de su libro anterior "Laberinto del amor". Otra apertura al terreno místico, además de una necesidad impostergable de universalizar la historia de su país, buscando la prolongación de éste, su perennidad a todo trance. Y elegir mitos no significa lavarse las manos, ni haber allanado todos los caminos: "Yo diré mi congaja; / porque duro es el viaje / y escondida la gloria / de hablar con un centauro / junto al agua sonora".

Un salto hasta 1945 para encontrarnos con el próximo libro de Marechal, titulado: "El viaje de la primavera", cuyo largo poema que da el título al libro está escrito en octava real o simplemente octava. Insiste el autor en ofrecer una simbología expresiva, con verso cuidado y formal, y alusiones mitológicas concretas: Flora, Triptolemo, Uliana, Clio, etc. Pero el poema se apelmaza y los artificios quitan densidad y reconocimiento nacional al poema, por más que aluda a "La venus mañanera", al "arisco pecho de león el Plata" o a "la ribera donde / Con el inglés enríramos en batalla".

No puede apartarse el creador de su arquetipismo castellano, que se observa en varios versos: "Desde los ocho rumbos, que sonora / Chusma corre al bajel..." o "Bienvenida también a este costado / Del mundo sea tu peinada hueste!". En el poema "Envío", de este mismo libro, retoma con su "José del Sur" la enumeración de lo nacional, pese a sus deslices románticos y hasta idílicos en algunos casos.

El resto de la obra poética de Marechal aparece como casi totalmente inédita, con excepción de "La Poética" (un canto del "Heptamerón", inédito, edic. El Hombre Nuevo, 1959) y "La Patria", otro canto del "Heptamerón", edic. Cuadernos de Amigos, 1960.

En líneas generales, se observa en esta parte de su creación una firme voluntad por ser fiel a su país (y por consiguiente a su mejor y auténtica gente) y a su idioma escrito, tan querido y respetado. Pero de esto hablaremos en otra oportunidad (5).

Daniel Barros.

- (1) "Cien Poesías Rioplatenses" (1800-950), Antología, por Roy Barthelemy, Editorial Raigal, Bs. As., 1954, pág. 310.
- (2) "Tres poetas argentinos", Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1951, pág. 20.
- (3) "Itinerario poético de Marechal", como introducción a la "Antología Poética" de L. M., Espasa-Calpe Argentina S. A., Bs. As.-México, 1950, pág. 10.
- (4) "Leopoldo Marechal", por R. S. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.
- (5) Hoy este trabajo trata de ser una síntesis de otro más extenso en preparación.

LA POÉTICA, (un canto del Heptamerón, inédito).

LA PATRIA, (un canto del Heptamerón, inédito), Editorial Cuadernos del Amigo, 1960.

LA ALEGROPEYA, (un canto del Heptamerón, inédito), Editorial del Hombre Nuevo, 1962.

EL BANQUETE DE SEVERO ARCANGELO, Ed. Sudamericana, 1925.

AUTOPSIA DE CRESO, Ed. El Barmitie, 1965. Tiene inéditas y sin estrenar las siguientes obras:

DON JUAN, EL ARQUITECTO DEL HONOR, LA BATALLA DE JOSÉ LUNA, EL SUPERHOMBRE, ALIHERANDRO, MAYO EL SEDUCIDO, MUERTE Y EPITALIO DE BELGOMA, DON ALAS O LA VIRTUD, UN DESTINO PARA SOLEMÉ, LA PARCA (en colaboración con Elibio Barbato Marechal), ESTUDIO EN CICLOPE, DIDACTICA POR LA HUELLA DEL HERMOSO PRIMERO, y la versión definitiva del DESCENSO Y ASCENSO DEL ALMA POR LA BELLEZA.

en narrativa

Nicolás CASULLO

I — AL RESERO FACUNDO CORVALAN

Aquí yace Facundo Corvalán, un resero. Porque había nacido en la cama del viento, sopló todo un día.

Empujando furiosas novilladas al Sur, atropelló el desierto, vió su cara de hiel, y le dejó una pastoral montada en un caballo blanco.

Vivió y amó según la costumbre del aire: con un pie en el estribo y el otro en una danza. Y, como el aire, se durmió en la tierra que su talón había castigado.

Nadie toque su sueño: aquí reposa un viento.

II — LA PETITE HISTOIRE

Quando todavía no habían terminado de venderse los primitivos y eternizados tres mil ejemplares de *Adán Buenosayres* —inicial novela del hasta ahí poeta Leopoldo Marechal, publicada en 1848— su segunda obra en narrativa, *El Banquete de Severo Arcángelo*, casi agotada su primera edición en un lapso fulmineo y sorprendente.

Es indudable que los tiempos cambian, y el caso Leopoldo Marechal resulta en este aspecto una prueba exacta de las transformaciones empresarias que ha "sufrido" la literatura en nuestro territorio inabarcable, sobre todo en estos dos últimos lustros y pico. Transformaciones que por supuesto nada tienen que ver con las obras de creación en sí, cuestión demasiado distinta, sino con toda esa confabulación de aparatos teledirigidos que nuestro inigualable siglo XX (y por cargarle las culpas a alguien) fue imponiendo poco a poco hasta comprobar que sus ocasionales hijos concluían perfectamente envueltos en esa maraña de exitismos, imposiciones publicitarias y verdades absolutas engrudando las paredes del subterráneo. Era lógico entonces, y esperado por otra parte, que la literatura, en este caso la nuestra, penetrara por la variante del disloque y del todo va mejor con. Estamos habitando una época en la cual un libro es considerado importante si alcanza o trepa la adjectivación de *Exitoso*, calificativo éste que se prepara sin tapujos de ninguna especie a través de un grandilocuente círculo de intereses recíprocos, en donde están incluidas las editoriales lanzadoras del volumen, ciertas revistas de informaciones generales que lo van anunciando con alguna nota humana del arriñe en "plena labor", que lo comentan luego simplemente tomando como medida de referencia valorativa el espacio de publicidad con que se arriesgue el editor ('Gran Personaje de nuestra Actualidad'), y que lo hacen competir sanamente más tarde, al libro digo, en una sostenida y costosa ubicación en las listas de Best Sellers, ingeniosa adquisición foránea vestida de clase ejecutiva, que las lee, las obedece, compra y cierra este círculo del nuzvo mercado tragaletas.

Ahora bien, toda esta trastienda extraliteraria, toda esta suerte de fiebre modificadora que se advierte por parte de las editoriales nativas fundamental-

mente con respecto al autor argentino, al que parecen haber descubierto, o permitido —valga la ironía— publicar, aunque de una manera confusa con respecto a los verdaderos valores y buscando más el "boom" impactante y negociable que el encuentro del hombre lector con auténticos aportes a través de la palabra escrita; todo este comienzo de viaje ha encontrado en el camino la segunda novela de Leopoldo Marechal, a la que le ha brindado su tremendo armazón de espaldarazo calculadamente organizado en todos los planos que configuran la aparición de un libro, actitud ésta que por rara paradoja se le había negado al propio Leopoldo Marechal, en una intensidad casi idéntica pero en dirección opuesta, con respecto a su primera novela, *Adán Buenosayres*.

Porque *Adán Buenosayres* es libro ya en 1948, recorre casi dos decenios en un muy cercano anonimato, en un silencio premeditado al principio y en un olvido natural luego, salvo en los grupos deambuladores de las cuitas literarias y sin superar esos límites. Y va a ser allí, y a posteriori donde la novela irá tomando el relieve que inicialmente (con excepción de un comentario de Julio Cortázar) no había obtenido por factores que se relacionan sobre todo con Leopoldo Marechal y no con su obra de escritor. Marechal se había separado del grupo Martinfierrista, rondó no muy definitivamente por el socialismo, y se adhirió en su momento al movimiento peronista apartándose con esta postura de la reacción intelectual ante esa nueva realidad argentina, para terminar recludo en un ostracismo que también tiene mucho de propia decisión. Toda esta pequeña historia intenta demostrar las evidentes diferencias exteriores que encuadraron las publicaciones de sus dos novelas. Y en este sentido el caso Marechal se ve dominado por los dos extremos del reconocimiento. Su figura aparece por lo tanto marcada por móviles que vienen de afuera y hacia su creación: las dos historias antagónicas de su libro que lo colocan dentro del panorama de las letras contemporáneas en una posición especial, determinada por causas que muchas veces poco tuvieron que ver, y siguen teniendo poco todavía, con esa misma literatura que lo denomina. Y es esa misma desigualdad la que trae aparejada una serie de equívocos, concientes o inconcientes, de falsas posiciones y otras yerbas frente a su segun-

da novela, *El Banquete de Severo Arcángelo*, mucho más "manoseada" que la primera.

Desde anteriores años rondaba brumosamente por los densos rincones donde suelen situarse los sospechosos amantes del vocablo impreso, un intento nunca alcanzado, o siempre postergado, de tardío reconocimiento a Leopoldo Marechal, al autor de *Adán Buenosayres*. Ya no estábamos en la década del 50 y una nueva generación, si es que así podemos llamarla, se iba delineando. Y fueron éstos, los de ahora, los que vienen en *Adán Buenosayres* algo de lo muy poco rescatable de los últimos veinte años. Existía una deuda pendiente, una especie de culpa heredada con respecto a esta novela. Pero tan extensa fue esta postergación que finalmente resultaron los de la cultura en pildoras standard los presuntos reivindicadores que dispusieron la palestra y allí colocaron a Marechal, especulando financieramente con su segunda obra concluida. El aluvión vino con tanta fuerza que mezcló todo y lo arrastró en desbande. Marechal fue noticia, portada en colores, justificación del año literario, nombre pedido, respuesta de "agotado": Ya no se distinguió "aquello" con "esto otro". La pequeña historia volvía, con su carga a la onésima potencia, a manejar los destinos de sus escritos.

Lo cierto fue que el núcleo que había masticado sinceramente el *Adán Buenosayres* esperaba con auténtico interés el nuevo libro en prosa de L. Marechal. Un interés que nació por esos 17 años de mutismo, y por sobre todo vislumbrando un nuevo aporte del escritor teniendo como base crítica al primero. Y ésta es una actitud irreversible: juzgar al *Banquete* no desde el *Adán Buenosayres*, pero sí con esa obra permanentemente visualizada en todo lo de alguna u otra manera nos había dejado. No con el ánimo de comparar buscando los esquemas fáciles para transformarnos en simples perseguidores de similitudes ni mucho menos reducirla mediante una personal y apriorística idea de continuidad con lo ya conocido. No, mantener a *Adán Buenosayres* como obra de L. Marechal, con sus limitaciones y proyecciones, con su ubicación en el tiempo y su perdurabilidad aceptada, y de antemano con la ignorancia de haber si el autor había dado su "todo" allí atrás, o le sobraba paño todavía. Y tomar su segunda novela como un ente aparte, como una ficción que no sólo está separada en años de la otra, sino en momentos creadores, en motivos y en situaciones diferentes. Sin duda que las analogías existen, como también las identidades y hasta las repeticiones; pero nunca confundir sus dos novelas, unificadas en el denominador común del mismo orfebre. Es decir: no juzgar al *Adán Buenosayres* desde las páginas del *Banquete*, ni valorar o dejar de valorar a este último en nombre de *Adán Buenosayres*.

III — ADAN BUENOSAYRES

Ateniéndonos a su primera parte, o determinadora de la obra; y es por eso que la separamos de las otras dos que vienen luego; no por alguna idea manifiestamente dogmática sobre lo que debe



II — A UNCO, EL IDIOTA

Unco el idiota, cortador de juncos, yace aquí sin machete ni juncal. Para el techo del hombre cortó juncos: para el amor del hombre cortaba juncos verdes: juncos llenos de viento, para el hombre y su risa cortó en el aguazal. Y él nunca usó ni techo ni amor ni risa ni hombre.

Rojo de mediodías, pero sin luz adentro: gallardo y fuerte, pero sin canción, fue una rica viñeta que no tuvo cordaje y una lámpara hermosa que no encendió su dueño. Su Dios fue un huevo de chajá mecido a flor del agua negra.

juncos insonoro, yace largo a largo: el Cortador Celeste lo ha cortado.

III — A LA PEONA EZEQUIELA FARIAS

Nació y murió junto a una vaca. Entre sus manos duras la suavidad del mundo tomó formas de vaca.

Un silencio de vaca la ciño hasta los pies, como su delantal: un silencilo cantante, más puro que la égloga.

Delante de sus ojos los días y las noches australes desfilaron como vacas macizas

La tierra en que hoy descansa —gorda, sumida y útil— se parece a una vaca.

ser o dejar de ser dentro del género narrativo el concepto "novela", ni tampoco manejados por la diversidad de subtítulos, sino porque en este trozo se concentran los mayores logros de Marechal con respecto a dos posibilidades intentadas: 1) la creación de un personaje, Adán, y 2) los distintos "mundos" de ficción por donde el protagonista transita. Son dos presencias paralelas desarrolladas en tercera persona por un narrador omnisciente que se aparece en todas direcciones y se va introduciendo en cada uno de los personajes circunstanciales. Comenzando desde aquí tenemos entonces, por un lado a Adán, al que Marechal desde su "Prólogo Indispensable" ya anticipa en el tiempo novelístico alcanzándonos un final: la muerte del mismo. Y serán precisamente las secuencias hacia esa fin las que conformarán esta primera parte como explica casi iniciándose el autor: "... porque nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que ir hilvanando los episodios de mi novela" (pág. 171). Por lo tanto lo que nos propone es un regreso, y posteriormente, un límite hacia el cual hay que ir a través de una desespecialización, de un hombre sin salidas, ni posibles sorpresas.

Adán está designado así, de antemano, y su trayectoria se deslizará casi dos días completos, desde que abre los ojos y despierta en esa misma cama donde más tarde se recostará para encontrar tal vez un nuevo sueño. Ese es un foco emergente de la novela; las peripetias de un ser señalado. El otro, paralelo a aquél, resulta ese universo que gira y converge sobre un Adán núcleo que sirve de atracción en algunos casos, que se ubica de simple testigo en otros, que se esfuma, se funde al resto o brota según los instantes, en aquello que ronda sobre su eje y lo circunda configurando el derrotero de falsas alternativas para un Adán irreversiblemente. Un Adán que progresivamente se irá empujando a medida que surjan los demás personajes, para cobrar relieve otra vez en el final. Y ahí radica uno de los triunfos de Marechal: la fuerza con que se presenta el protagonista y que retoma más tarde en su eclipse. Una potencia que trascenderá las páginas para convertirse en un Ser por la literatura, un Ser auténticamente creado en la novela, en la ficción, un Ser que atrapa sus caracteres, sus esencias profundas, sus sentidos incondicionales, para invertir luego su misión receptora de lo vital en dadora por medio de esa misma letra, de esa misma palabra generadora.

Umberto este punto de vista Adán se ubica en la narrativa argentina con otro hermitaño personaje quizá pretéritamente único: Erdosain, primitivo sustanciador de un desarraigo, y hacia el otro extremo de la cronología es Horacio Oliveira (1) otro solitario que enlaza, salvados los años y las circunstancias motivadoras, esa idéntica herencia de desespecialización ante la inabundancia de lo que buscan; ese Absoluto, ese Otro, esa lado donde apenas tienen un pie sin dar el salto, ese destino del hombre sudamericano, y si nos introducimos ya en el vértice originario, en la raíz ancestral de ese desasosiego que los alinea, es esa indiscifrable conformación del hombre de Buenos Aires, del ya gastado voca-

blo que lo nombra: el portento, lo que les da la causa y los cita, a los tres, en un único y atascado punto de referencia; sobrevivir esa angustia.

Porque Adán habita esta ciudad; la siente y trata de comprenderla. En ocasiones como simple espectador de esa vorágine de razas y costumbres que esclallaron en ella en una época y transformaron su proceso de una manera hiperbólica. El tiempo es de la ciudad. Su infancia, adolescencia y juventud pertenecen a Maipú, al campo. A todo lo que pueden significar esas edades para un espíritu tempranamente sensible, contemplativo, atrapador de pequeñas y bellezas; para un inclinado hacia lo poético en medio de las inmensidades de la pampa. En muchos sentidos entonces es un extranjero. Un ser alcanzado por la ciudad, pero después, cuando ya está hecho a otra actitud vital. Para Adán el barrio es un gran escenario abierto a otra de sus experiencias; sus habitantes, personajes encontrados con sus historias partidas y nostálgicas. Su recorrida al principio de la novela es casi una presentación de arquetipos. De un período singular de Buenos Aires avasallada por seres que no la denominarían sino fuera porque la ciudad va a tener desde allí, su sello inconfundible. Generación inmigrada: la rencorosa Chacharola, la vieja Cloto, el viejo Pipo, el turco Abdalla y otros, todos vencidos, arrastrando aquí esta mitad de vida que le queda a cada uno para recordar la otra; inconscientes hacedores de Buenos Aires.

Y Adán se topa con ellos, se convierte en el cicerone que va mostrando una estampá. Durante esta descripción de barrio Marechal se acerca en mucho a aquellas que Roberto Arif despenó a través de sus obras. Igual sensación de pintura directa, de aproximación analítica hacia sus prototipos. Crece por lo tanto el barrio en plena aclimatación de su fisonomía, consecuencia inmediata de ese otro fenómeno anterior en el cual, como explica Julio Mañud: "El alud migratorio llegó a la ciudad como una inundación. El país comenzó a desfondarse estructuralmente. Los que venían o llegaban traían sus sueños y sus deseos en la mochila de su esperanza. Eran trozos de países que llegaban desgajados del tronco que aún permanecía en las tierras de origen (2)". Y el trastocamiento se ha producido ya en la novela, los seres que va vislumbrando Adán formalizan la etapa siguiente, en la que siguen siendo actores pero ya con un decorado irreparable de frustraciones y tristezas.

El lenguaje irónico que utiliza Marechal en algunas oportunidades contrasta entonces con esa mediocridad de vida y llega a su cenit en la pelea de Doña Filomena y Doña Gertrudis, narrada con reminiscencia de gesta homérica y pausas de nomenclatura olímpica, con lo cual consigue eludir pintoresquismos fáctiles a los que nos tienen acostumbrados los memorizadores de la leyenda porteña. Marechal se aparta en estilo, por medio de una prosa intencionalmente culta, de eso que el mundo a representar le entrega, y en esa diferencia de la expresión con el estrato expresado en este caso, o en el acoplamiento unificativo de la palabra con lo que se desarrolla, en

otras circunstancias, conquista esa heterogénea fortaleza de ritmo narrativo que irá "realizando" estos primeros cinco libros de su obra, con otras características además, siempre en lo que respecta al tratamiento de la forma, que iremos comentando luego.

Porque ahora volvemos a concentrarnos en el protagonista. Un rasgo sustanciador en él es su nostalgia por la niñez, por esa edad de campo, paisajes y aromas de hierba. En la memoria de ese tiempo halla Adán su despertar y también su desencuentro. Y la ahora, en parte simplemente por cosa pasada, perdida, aunque por otro lado como un retrogrado impulso hacia una pretendida inocencia, hacia una olvidada espon-taneidad. Y vuelve, regresa en años a su abuelo Sebastián, a una dama lejana, al canto de su madre arrancándolo del sueño, a los instantes en que se afianza a esa soledad de tiempo y espacio que le violará un primer grito de aflicción y pesar. Porque es y se siente poeta; lo fue antes de comprobarse hombre, lo fue sin entender del todo qué significaban las palabras de su maestro, y lo seguirá siendo allí, en la España de sus antepasados y en las noches vacías de la ciudad donde desmonta definitivamente, donde la vive como un hijo adoptivo que la va desentrañando precisamente a partir de su ser poético. Desde esa altura metafórica y laberíntica que transforma a una realidad palpable, concreta y repetida tal cual se da en la cotidianidad del hombre, en su universo íntimo, ultratrasnisible, no toma las cosas, aprehen-dese caos interior que soporta y lo conduce el que se agiganta el que se extiende hasta aniquilarlo. Porque Adán es un ser partido, escindido en dos regiones de las cuales una es aquella, la de su espíritu excelso, la buscadora de belleza, la constructora de imágenes, la perseguidora de ese Otro que la eternice. Es esa zona a la manera de un denominador común que lo hace muchacho acorralado en su juventud, viajero alucinado en Europa o forastero aportado en la ciudad que atraviesa. Es desde ella donde contempla al hombre universal, desde donde parecería ser todo eso y al mismo tiempo nada. Es en ella donde se funden la tierra de color de espiga del Adán niño, las colinas cantábricas de sus mayores, las nocturnidades huecas de Buenos Aires. Y está la otra región, la que produce el desgarramiento, lo que la terriblemente asumida a pesar de las fugas, la que tiene manos y cuerpos y miserias enfrentándolo, la finita e ineludible y en la cual se estrella para no levantarse finalmente. Es cuando escala esta última que se comprueba: "Un jugador trampo, un tejedor de humos, ¡eso había sido él y eso era! Más habría valido jergarse todo, como el abuelo Sebastián en la gran ilusión que afuera tejía cada hombre y que se llamaba 'un destino': buena o mala, sublime o ridícula, de cualquier modo habría sido un gesto real, una postura honrada frente a lo absoluto. Pero él, inmóvil como un dios que se ha envasado, plomo, y se hace espejo de sí mismo, había dado siempre en la lucra poética de adjudicarse, desarrollar y sufrir 'ad intra' sus destinos posibles mediante cien Adanes fantasmagóricos que su imaginación ha-

cia vivir, padecer, triunfar y morir." (pág. 33).

Este combate entre estas dos posiciones vitales lo que harán de Adán un peregrinador sin salvación. Sin salvación entre los hombres, claro, en medio de eso exterior, ubicado con nombre y función. En esa vertiente es donde no encontrará la oportunidad, el signo alentador. En ese frío que siente "ante una realidad sin vuelo que se daña, todos los días, inevitable y monótona como el grito de un reloj." (pág. 20). Esta imagen sombría y negativa es entonces producto de su ineptitud para ese tiempo de vida que debe intentar alguna vez. Su imposibilidad de afirmarse o, en último caso, de encontrar una salida, es por lo tanto constante, porque nace de él, tiene su génesis en él que inmoviliza la existencia en una sola percepción, ésa esdrújula y petrificada, ésa impedida de cambio. Esa que lo enfrenta o a la que se enfrenta y con la cual se destruye, sin que su reacción aflore, al contrario. Busca diluirse, escapar de ese todo. "¿Quizá, y al sólo cerrarse de sus ojos también la ciudad se habría disipado afuera, y se habrían desvanecido las montañas, evaporados los océanos..." (pág. 18). Huye. El que se anhela desvanecerse, evaporarse. No encontrará su puerta porque tampoco la buscará aquí, entre los límites del hombre y de la vida, sujeto a un tiempo y a un espacio, a través de su sangre y de su piel, en el amor del hombre por el hombre. La buscará en el Otro "Por su tendencia irresistible a la unidad, aunque vivía en el mundo de la multiplicidad, por su noción de una dicha necesaria y sólo dable en un Otro absoluto, inmóvil, invisible y eterno, aunque vivía ella en lo relativo, cambiante, visible y mortal; por su vocación de todas las excelencias (Verdad, Bondad, Hermosura) que son atributos divinos y a los que el alma tiende como a su atmósfera natural, o a su patria de origen." (pág. 36).

Es búsqueda solitaria, apartada del "otro" con minúscula, lo llevará a la antítesis, hacia ese Otro en el cual encontrar la unidad, la síntesis, su pretendida salvación. El único camino final que vislumbra y que podrá romper esa dualidad en la cual desespera, Dualidad irremediablemente cristiana de cielo-tierra, de mal-bien, de cuerpo-alma. Dualidad de vida como castigo y muerte como redención (3). Dualidad que se plasmará con sus dos extremos irreconciliables en su postuma recorrida nocturna, cuando apoye su cabeza en el pórtico de la curtiembre, y reciba el asco de esas emanaciones, y sufra aquella primera náusea que provocará su vómito, y más tarde se confiese frente al Cristo de La Mano Rota, frente al Verbo sublimado, frente a eso que siente como la encarnación de lo divino. Allí estará el Todo de un Adán Buenosayrés como "un ojo desvelado que se vuelve a sí mismo y se contempla en una fría mirada." (pág. 416). Un Adán que desciende hasta su centro, que se abre a lo que es, que por fin busca el combate y se juega, pero a perder. Porque será la muerte lo único que abrazará del sueño.

Retomando ahora nuevamente estos cinco libros iniciales, pero apartándonos del protagonista, el otro logro de L. Ma-

rechal recae ya en el tratamiento de situaciones. En ellas Adán desaparecerá en importancia y relieve para fundirse entre los demás componentes del grupo. Y Marechal es un creador de situaciones. Creador en cuanto al desarrollo del momento que se propone; equilibra la monotonía en la que luego caerá en otras partes de la novela, es decir: las páginas al fluir. Creador porque los trazos acostumbrados por donde ubica al lector son perfectamente visibles y aceptados (con la libertad a pesar de la cantidad máxima o mínima de bagaje fantástico o enfrentador de una realidad dada que esos mismos trazos arrastren. Y creador también en el manejo y caracterización habilidosos de los personajes con que se anima. De estas situaciones sobresalen tres, que son: la tertulia en la casa de los Amundsen, la incursión anochecida por los suburbios de Saavedra y el velorio de Juan Robles. Trilogía sucesiva en el tiempo de la novela y en la cual se acumula una voraginosa conjunción de ideas alocadas, situaciones extremas, posturas filosóficas, discusiones metafísicas, apariciones demenciales, diálogos imprevisibles, todo un conglomerado de tremendas desproporciones y en donde sus actores van adquiriendo, a través de sus palabras y actitudes, la fuerza necesaria para permanecer en la vida, no desaparecer. Samuel Tesler, Franky Amundsen, el astrólogo Schultz, el petiso Bernini; cada uno de ellos se va personalizando, apartando del otro mientras la acción cobra la intensidad o el declive que lo pulsa. Y entonces el acierto se re-encuentra en ese "forzar" el asentamiento del que va trasponiendo las páginas, mediante esos seres concretados, conseguidos, que conducen la trama y pueden permitirse el llevarla a cualquier nivel imprevisible, desmesurado, difícil de compartir de lleno si no "ataran" por ellos mismos al lector, si no lo calentaran y desprendieran de la palabra en sí. Porque el interés por el expuesto o el asidero con lo que importa se ve impulsado, envuelto, "realizado" por y desde las dimensiones de los personajes, por su forma y poder de atrapanos sin regladas condiciones. Porque sea; porque tienen figura y fondo, frases para este lado y profundidad para aquél otro. Y es Marechal aquí, quien los va introduciendo o sacando a la luz por momentos, quien los agrupa y los aleja haciéndolos transitar por la solemnidad, por el miedo, por la furia y el llanto, y sobre todo por el humor. Un humor que quizá sea el elemento expresivo con que mejor trabaja Marechal, y que le sirve en algunas instancias no sólo para que trabaje ridículos prejuicios o como radiografía aproximación al habla porteña, a nuestro idioma; sino también como talibet enjabonada y efectiva por la que desliza esos portentos, contrapuntos de alto vuelo especulativo, que de otra forma rondarían en la "densidad" de soportarlos. Para alcanzar ese humor Marechal utiliza, aparte de la vena humorística que posee (y esto no es un perogrullo puesto que sobre infinidad de escritores se puede comodamente decir "que no nacieron") para tal alternativa y cada vez que se le proponen fallan al cubel), además de ese innatismo Marechal juega con una serie de mecanismos de la lengua, por los cuales en-

cuentra el humor. Por ejemplo la unificación de los niveles del idioma; es decir, una hebra culta con el habla vulgar ("¿No lo adivinan? —insistió el filósofo. Pues bien, el Homo Sapiens, al reflexionar en su antepasado el gorila, oyó la voz de la sangre y empezó a hacerse la del mono", pág. 128). Los funde en una misma estructura en pos de llegar al choque, de producir la diferencia que destruye la uniformidad, el efecto psicológico del cambio. O en otras circunstancias corta el tono del relato, su cariz científico, comenzando una frase u oración que se desprende de aquélla, como ferirse a algo que no viene al caso, o lo continúa pero desde una mira más burda, interrumpiendo así la actitud de atención del probable lector desprevenido. ("Rodeado en su lecho por la flor y la nata de sus discípulos, les rogó que no le lorasen, ni cubrieran sus frentes de cenizas, ni rasgaran sus vestiduras — esto último en atención a la trampa carística de los casimires ingleses." Pág. 69.)

Y Marechal se permite y logra, por medio de esas situaciones, morfarse de ciertos sobrios de la época: el nigromántico criollismo de intelectuales aburridos; ridiculizar la atmósfera chata y empalmeada de la velada de los Amundsen, pe que ve a ña burguesía, familia tipo acostumbrada a las costumbres, mujeres que hablan de enfermedades, mifos en edad de merecer, el candidato joven más delirante, el piano, un vals, sillones celestes; una descripción exageradamente irónica de un arrabal que no parece tener límites; la aventura del velorio en plena cama de taitas con la llegada de la hija perdida que viene a ver al difunto, relatado con cadencia tanguera; el encuentro afofadamente senil de los dos guapos, la payada en la florietta de Giro, la visita frustrada a un burdel de los de antes, secuencias que crecen y se esfuman, que escalan instantes admirables (la contestación del liniero a los presuntos descubridores del necrólio, el zapatillazo en la cabeza de Samuel Tesler, la descripción geológica y orográfica del malevo) y a las que el autor va diagramando como sacadas de una galera, desordenándolas en un orden, dispersándolas entre los accidentales componentes que la perciben, entregándosela, en fin, con perfecta certeza en su manera de denominar al hombre, de predisponerlo y al mismo tiempo producir esa identificación con la calidoscópica visión que presenta, en la que se entrelazan sueños, divagaciones y derrotas, esencialmente humanas; y sobre todo con el aporte de un lenguaje que se acopla al intento, que lo acompaña y se asimila, que reproduce o traduce en palabras, giros y expresiones eso que quiere significar como tremendamente nuestro. Retomando a este punto argumenta Julio Cortázar: "El idioma de Adán Buenosayrés..." aunque "...vacila todavía, retrocede cauteloso y no siempre da el salto; a veces las napas se escalonan visiblemente y malogran muchos pasajes que requerían la unificación decisiva. Pero lo que Marechal ha logrado (...) es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras" (4) Hasta ese momento: 1948; después tal vez el mismo Cortázar como único se encargaría de continuar la proyección de esa apertura. Pero en Marechal tenemos que

apreciar esa agosta, esa toma de posición dentro de la narrativa argentina porque, como luego agrega Cortázar: "Adán Buenosayres constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras..." a lo que substituyendo lo de "desconcertadas", diría "inexistentes", en ese período (la excepción de El Túnel, de E. Sábato).

En cuanto al Cuaderno de Tapas Azules, segunda de las tres partes en que se divide la obra, difiere en muchos grados y aspectos de la recién comentada. Por empezar, y aquí viene la aclaración, el que haya omitido hasta este instante toda referencia a las penurias amorosas de Adán Buenosayres fue una postergación deliberada y con el fin de colocar aquí, en el análisis de este mentado Cuaderno, destinado precisamente, en la ficción, a la causante de tales penurias Solveig Amundsen.

Teniendo en cuenta lo dicho ya sobre Adán resulta más accesible ahora el dilema. Aunque es evidente que la desazón sentimental que alberga Adán no se convierte a la postre en el factor desencadenante de su final, como tampoco en el nudo vertebral de la agonía que padece, sino que la existencia de este proceso sirve para manifestar, rotular y ponerle nombre definido a esa dualidad del protagonista, tal tribulación concurre con frecuencia a las páginas de aquellos primeros cinco libros, y es por reiterada, entonces, presencia perpetua en el naufragio de Adán.

Pero la angustia del personaje es otra; abarca un campo terriblemente mayor que el de su imposibilidad ante esa Joven. Ella es algo contenido en un continente de más vastos límites, pero que es indudable que marca a la perfección la causa del hundimiento del actor central.

Adán concibe, siente y toma el amor de la misma manera que concibe y siente la vida. Excelsa e ideal por un lado, terrena y destructora por el otro. Ya en la página 68 reconoce al referirse al Cuaderno "..." que sólo tenían la frágil esencia de una construcción ideal aunque no basaran en una mujer de carne y hueso." Y cuando va acercándose a la cita reflexiva: "reconociera él a la Solveig ideal de su cuaderno en la Solveig de carne y sangre que lo había llamado y a la que se aproximaba en aquel instante" (pág. 79).

Es decir que el conflicto está presentado en una forma directa, tal vez demasiado directa e intencionalmente clara, y es por eso que argumenté que hallamos en su notoriedad una manera de traslucir menos completamente la partitura de Adán frente a los hechos de la existencia que la stañen.

Ahora, en cuanto al Marechal escritor del Cuaderno de Tapas Azules, poco se puede decir, si no es para oponerlo al narrador de las páginas que le anteceden, y por ende a lo que sostuvimos de él. El Cuaderno son apenas treinta páginas de ritmo lento, abundante de vueltas y más vueltas, barroco en su estructura, plagado de explicaciones analíticas y sintéticas propias de un tratado de física amorosa, que a pesar de su ciudadana y corta extensión se hace mucho más nuevo en tiempo de interés y aguanete que las primeras 425 páginas anteriores. Porque toda esa autobiografía que in-

tenta Adán sobre su desasosiego ante el espacio y el tiempo infinito que descubre, frente a las estaciones de su vida interior que va dejando atrás, y con la nueva problemática de su amor filosófica, están expuestas con un estilo rebucado y estará donde se lee por ejemplo: "Si su entendimiento había dado luz a su voluntad, señalándole, no sólo una manera de traslación, sino también la existencia necesaria de un Amado hacia el cual debería moverse, la voluntad, con todo, no lograba salir de su quietud; porquía, si bien tenía ya el saber, le faltaba el sabor del Amado; y faltándole el sabor, su apetito estaba como desierto; y desierto el apetito..." (pág. 438) y así hasta el noveno infierno de la inutilidad, del amor de laboratorio, entre tubos y recipientes de ensayo que lo estudian, lo miden, lo gradúan y lo embalsaman para el instante de lo desmesuradamente olvidable.

Y llegamos a la última sección del libro, la cual es casi una novela aparte, encadenada a lo otro por los dos protagonistas que la recorren: Adán y el astrólogo Schultze. Lo que Marechal nos propone aquí, es un descenso hacia los infiernos ciudadanos; un dantesco cristal de anteojos a través del cual pretende darnos la contrafigura de la ciudad, o platónicamente, la imagen inteligible de Buenos Aires, con un viaje fantasmal por la atormentada Cacodora en un principio y por la Gloriosa Calidelfia más tarde, alejándose por medio de esta alucinación que abarca cerca de 300 páginas, de esa permanencia constante en que había ubicado a su ficción con respecto a una realidad percible de este otro lado del libro (realidad que no limita ni impide posibles trasposamientos, sino que en todo caso los fundamenta con exclusividad de causa) apartándose entonces de este hilo retentivo para adentrarse de lleno en lo simbólico, en lo alegórico, en un colocarse detrás de un espejo multiforme y dar piedra libre a la imaginación, temiblemente especuladora de ese mismo y amplio albedrío en el que puede caber todo, y en el que Marechal precisamente pareciera poner todo, no ya por iniciarnos en el recuento de lo que sin duda (le) faltó a la cita, sino por esa rara manera de situarnos como avasallados lectores dirigidos por lo que venga, y mucho más si eso que viene resultan ser casi 300 páginas atiborradas de aporiciones, seres monstruosos, personajes apocalípticos, cuadros totalizadores, escenarios temebundos, es decir: una manera de, o un medio para significar lo que se quiere demostrar. Pero conviniere que esa elección da como final que el estado de lectura vaya perdiendo ante esa continuidad sin pausas, su capacidad de asombro, se sentía impactos, y consecuentemente con esto, de aumentar el área de retención a medida que se van dejando atrás las hojas. Y lo que en esa primera parte ya comentada, produce el surgir repentino del Gliptodonte por ejemplo, o de Juan Sin Ropa —es decir; un rompimiento sorpresivo con el nivel de realidad con el cual se está jugando— en ésta llega a no motivarlo por su abundancia "enfriadora", "acimafadora", por sus imprevisibles esperanzas, y en donde, por contrariedad, el toque de cambio para un lector progre-



sivamente "ablandado" ya a los increíbles agujeros helicoidales, planos inclinados, luces fantasmagóricas y atmósferas volcánicas, hubiera sido en un momento el hacer volver a los personajes a su casa y unirlos en una mateada indiferente, sin que con esto le neguemos al Viaje muchas o pocas hojas (ya que la crítica no se da negando de entrada, sino en la aceptación previa para el posterior juicio), porque a lo que nos estamos refiriendo es a la forma de encarar esta parte, y no a los posibles o imposibles aciertos que a partir de ahí alcance el autor.

Marechal busca destripar a Buenos Aires; penetrarla globalmente, remover sus fondos, extraer de allí a sus "responsables" y exhibirlos en un desfile incansante, que resultaría inútil precisar debido a la cantidad extrema de sucesos que brotan uno detrás del otro casi sin intervalos, por cuanto caeríamos en una simple enumeración inservible para el caso presente. Son seres con sus historias algunas veces (El Señor de los Ojos Intelectuales, Don Eucémico, El Personaje); escenas simbólicas otras (El Estanque de Parejas Desnudas, La Torrentera de los Adulteros, El Frontón de Los Verdivejos); diálogos dispersos (el del colectivo gallego, el del vecino de arriba) que paulatinamente, y así, a la manera de un cardumen onírico con situaciones de toda índole, intentan abarcar el Ser de Buenos Aires sin permitirse omisiones.

III — EL BANQUETE DE SEVERO ARCANGELO

Leemos en la dedicatoria del libro una especie de frase sintetizadora del mismo, con pretensión de anticiparnos un legado postumo para cuando más tarde nos encontremos con la contrapata: "El Banquete de Severo Arcángelo propone una "salida". Este augurio de problematización y posterior resolución, sumado a como está dispuesta la obra: en movimiento hacia una meta, hacia un banquete del cual iremos absorbiendo su aproximación, sus preparativos paso a paso, nos condiciona a aguardar aquel desenlace mesiánico,

aquel anuncio de un mandala que irá adquiriendo los síntomas concretos de una acción, escena o revelación Marechal, a desarrollarse allí, en las postimerías, donde toda esa construcción premonicionadora —que se va estructurando a partir de una serie de encuentros dirigidos y luego por un desarrollo de hechos proyectantes— tendrá que converger en un punto luz (no ya tanto exterior a la novela, aunque por lo menos al libro en sí).

Pero esto no se da. El Banquete o toma de posición final no aparece, y en este sentido la obra queda exactamente amputada en su móvil fundamental, el ya citado como proposición a una salida.

Es evidente que si lo que va trascendiendo está en función de aquello hacia lo cual tiende, ese mismo apuntar a, queda trunco ante la ausencia de un blanco solamente mencionado, por cuanto la dependencia de todo el recorrido con respecto a su dar en algo es imprescindible. Y Marechal impulsa a su obra hacia una ausencia; en pos de un acontecer, llamémosle banquete, que se esfuma dejando de esta forma todo —lo que, en substancia, tenía su razón de ser en aquella que iba a dársele— inconcluso, estéril. Entonces la inexistencia de tal banquete desproporciona el motivo trascendente de la novela, a la que le falta una de las dos instancias en que se asienta, y por otra parte nos perpetúa a nosotros, lectores, con un gusto a muy poco en lo relativo al por qué no lo intentó Marechal. Como un no jugarse, o como no saber finalmente cómo jugarse después de la arquitectura acumulada a manera de promesa.

Y lo que acumula Marechal en El Banquete de Severo Arcángelo, configura, desde el capítulo IV en adelante, una introducción a un tipo de absurdo, que luego se continuará durante toda la narración para, desde ese campo genérico, manejar los vaivenes de la trama. Absurdo en cuanto a que el escenario, los actores y sucesos nos son impuestos de una forma especial y con sus respectivos caracteres, como ser: una quinta en San Isidro donde se reúnen edificios centrales, subterranos, zonas vedadas por alambrados, manifestaciones delictivas; actores como un ex profesor universitario vestido con ropas de practicar golf, clowns en camisetas, y acciones que van desde seres estaqueados a concilios revolucionarios, pasando por confabulaciones en gallineros, gabinetes disolventes, expedientes inviolables, microfónos ocultos y espías y contraespías. Es en esta escenografía aventurera y jamebondeana desde donde se desprenderán las alternativas. Contrariamente a lo que sucede en Adán Buenosayres, lo insólito no es producto de algo, sino que ya está establecido como primer principio. No surge por la vía natural y alcanzada a través de un coeficiente de posibilidad que permite el salto. Aparece y se instala definida y en todos los planos, con intenciones de afianzarse a una palpable realidad bonerense —y de allí nace el absurdo— mediante una serie de datos reconocidos como San Isidro, Avellaneda, Villa Ortúzar, etc., que realizan el presunto encuentro de lo cuestionado en la obra con la ya gastada y postulada Buenos Aires.

Dice en un momento Lisandro Fariás: "Algunas veces... he pensado que la concepción del Banquete monstruoso tal como se dio en Severo Arcángelo, sólo pudo cuajar en Buenos Aires" (pág. 21). Argumento muy dudoso por cierto, ya que lo que ocurre en la quinta y con esos elegidos personajes, bien puede suceder aquí, como en cualquier parte. Cosa que no tendría importancia, si no se buscara fundamentar dicha portenidad, como también otros "hallazgos" por demás inciertos, pero que, al postularse, la tiene, y aquí volvemos a lo ya dicho sobre la estratificación del material creado, porque las perspectivas que presuponen la extrema maleabilidad del absurdo, enfocando ya exclusivamente El Banquete de Severo Arcángelo, son muy fáciles de extender en palabras y hojas, aunque muy dificultosas de lograr como concreción que auténticamente importe. Y de esto desprendemos el inicial acto fallido de Leopoldo Marechal. Porque del absurdo deviene la significación o permanencia en la inutilidad del propio absurdo. No hay otra salida. Y dos locos encadenados a una perra, o estaqueados en castigo, y así otras parecidas, pueden significar simplemente y nada más que la comedia que representan. Y no es cuestión de buscar claves ni cofres ocultos en lo gratuito con forma de verdad periférica y engañosa. A esta altura de la literatura en la que ya se ha dicho demarcan algunas veces resistiendo cualquier teje maneje, resulta el recurso inútil el ponerse a desentrañar "posibles" en parodias rebuscadas, ideas oscurecidas o diálogos gelidamente "claves", cuando de este asunto ya se han alcanzado varias cubetas —y a través del hombre, de su pasión, de su furia, de su locura, sin necesidad de deshumillar la creación convirtiéndola en titiritero de muñecos parlantes. Que es lo que hace Marechal en la novela; prolongarse en páginas y más páginas como mover de hilos de peles huecos que van de aquí para allá, que se transforman en (o son) guiones de diálogos y entonces hablan; seres con una sola dimensión, la de la letra, que no arrastran fondo ni se nos acercan para acá con algo que cambie, a no ser a través de literarios discursos de sus vidas, al momento la instalación de concilios prefabricados. Es decir, lo que falta es ese venir de lo profundo de aquellos reproductores de lo vital que obligan a aceptar cuando uno ya está adentro.

Y cuando ahora a lo cuestionado en la obra, a lo que algunos enfatizan como "temática central", vislumbramos en ella la segunda declinación de L. Marechal. El autor vuelve a rondar con algo que ya había discurrido en Adán Buenosayres: la problemática del tiempo y el espacio tomando al hombre y al universo como guías equidistantes. Desde ese punto entonces advertimos que nada nuevo será lo cuestionado. Y no es que estos como los pretendientes eternos de la originalidad. Pero resulta que lo que nos presenta Marechal por medio de sus dos concilios es algo gigantescamente transitado y removido ya casi como divertimento o hobby de exquisitos. El tiempo infinito y la infinitud del ser; el espacio sin límites del universo y la pequeñez humana, agregando a esto que, para

exponer tan sabidas posiciones beligerantes Marechal, retoma y se moviliza por frases repetidas, hechas, por lugares comunes, con apliques de manual y opiniones cruelmente primarias. Todo lo que a la postre configura una información periodística llevada a la ficción. Y es por tal causa que no viene al caso el darle o no merecimientos. Los posee o carece de ellos según lo que para cada uno signifique una novela argentina en una época tan crucial como la nuestra. Y lo mismo ocurre con el desenlace, en el que regresa Marechal a una alternativa confusa, catóricamente explicada por el Salmodiante a plena lógica, y por lo tanto, como que el hombre traspasa la tierra, y a través de la cruz, de cristó, del raciocinio teológico persigue y conquista esa idea de paraíso, o Cuesta del Agua, como última etapa de la que no trazando nada, pero en la que seguro retrozará como un conejillo feliz y contento.

IV — PALABRAS

Y muy pocas ya. Dijo J. Cortázar que su juicio sobre Adán Buenosayres: "Para Marechal quizás sea un arribó y una suma; a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva..." Creemos que sí; que aquello fue su aporte. Que aquello fue lo importante en Marechal, y por lo tanto: importante en nuestra literatura contemporánea. Después, o mejor dicho: hasta ahora, nada más.

Nicolás A. Castullo

(1) Erosain, protagonista de la novela de Roberto Arlt "Los siete Locos", y Horacio Oliveira, personaje central de "Rayuela", de J. Cortázar; seres éstos, que al igual que Adán, recubren a través de la ficción un motivo y verdadero rostro, el de sus autores, como argumenta H. A. Mureña (El Pasaño de la Realidad, capítulo al referirse a Arlt diciendo que "... lo arrastraron a confiar en el dolor como lo único capaz de infundir certidumbre al propio ser..."). "Tuvo que desmenuzarse en Erosain de "Los siete Locos" que sólo hundido se siente padecer". Como lo hace J. Cortázar al comentar Adán Buenosayres (Realidad Nº 14) novela que "... consiste en una autobiografía mucho más recatada que las corrientes en el género...". y como el propio J. Cortázar luego, es descrito por Jorge Carrievale (Cero Nº 11) en ese "... tener que disfrazarse de Morelli o de Oliveira para poder desnudarse y abrazarnos". (2) "Psicología de la Viveza Criolla" de Julio Mafla, capítulo: El Sexo y el Amor; El Impacto y sus Consecuencias, página 64, Editorial Américalea, Buenos Aires, 1965. (3) Diez J. L. Romero, en cuanto al cristianismo: "Religión de origen oriental, religión de salvación, religión de conciencia, el cristianismo negaba de modo categórico el valor supremo de la vida terrena y transfería el acento a la vida eterna que esperaba al hombre después de su muerte. Todo lo que podía ambicionarse y perseguir en su breve vida sobre la tierra no era a sus ojos sino vanidad, según las palabras del Ecclesiastes" (pág. 20). La Cultura Occidental; Editorial Columba, Colección Esquemas, Buenos Aires, 1953. (4) Crítica de Adán Buenosayres escrita por J. Cortázar en la Revista "Realidad" Nº 14.

Esta delicada versión de los poemas de Ho Chi Minh pertenece a Juan L. Ortiz. Es decir, nuestro mayor lírico, tratando de hacernos participar en el mundo poético de alguien presente diariamente en los titulares de la prensa, no ya como artista, sino como estadista, máximo dirigente de un pueblo en el doloroso camino de la libertad y de la paz con dignidad.

Cuando Ortiz nos dió estos poemas para publicar en la revista, muy servido y muy indignado, comentó una nota que había aparecido en "La Prensa", donde prácticamente confundían a Ho Chi Minh con un bandolero (falta de información, cinismo...?), y destacaba en contraste publicaciones francesas, que difundían y criticaban en forma elogiosa, la obra del poeta vietnamita.

Dado que la versión francesa del "Diario" de Ho Chi Minh no se encuentra en las librerías de nuestro país, y no existiendo desde ya versión castellana del mismo (los únicos antecedentes que encontramos son poemas sueltos en una versión sin firma publicados en la revista Ultramar de Chile, dirigida por Enrique Beilo, en un número del año 1961; y más reciente dos poemas publicados el año pasado en Cormorán y Delfín), nos hallamos sin elementos para hacer un trabajo crítico con un mínimo de seriedad.

Sin embargo, el hecho de la publicación de estos cinco poemas, compromete nuestro juicio. Y lo compromete aún en la difícil tarea de independizar la poesía con el mitológico caudillo que la creó.

Aclarando en demasía estos conceptos, decimos que estos poemas tienen valor en sí, y no hacen depender su reconocimiento de una postura política determinada.

Llama la atención la forma mesurada, constantemente lírica con que el poeta trata su material, teniendo presente las circunstancias que rodearon a su creación. Y este señorío del alma, tan ligado por cierto a toda una filosofía, a toda una milenaria tradición del concepto de vida que tiene el pueblo chino, no niega la claridad de su mensaje, pero tampoco se permite rebajarlo o prostituirlo, sometiendo su literatura a un fin de propaganda o panfleto.

Nos parece correcto entonces transcribir por toda crítica, los conceptos que sobre su obra publicara uno de sus estudiantes, el escritor francés J. Boudarel: "El hombre, esté por todo en el "Diario", hasta en la estructura misma del verso. Clásico en la forma, Ho Chi Minh no es nunca prisionero del cuadro que ha elegido."

"Adopta aquí un tono nuevo, un argot de prisionero que la tradición pura apartaría. Por otra parte, un grito cargado de cólera rompe la rima clásica de la cuarteta."

: "Detalle directo de la nota de ruta o paisajes, escudriñador y estilista, ironía cortante o bonachona, clasismo puro y audacia moderna."

"Ho Chi Minh toca todos los resortes."

Finalizando esta nota queremos aclarar que la cuarteta que publicamos con el título, "A la salida de la prisión...", no figura como poema en el Diario. Es en realidad un mensaje. Un día del año 1944, dos años después de la desaparición de Ho Chi Minh, a quien se creía muerto y enterrado, Vo Nguyen Giap, responsable del maqui De Cao Bang encontraba un número de un "diario" a cuyo margen figuraba manuscrita la cuarteta. La escritura era del desaparecido. Puesto en claro, el mensaje significaba: "Ten buen ojo y buen pié (el espejo que nada desluce). Marcha hacia el sud. Salud a los camaradas".

El muerto, por consiguiente, estaba vivo.

Vicente Zito Lema.



Diario de la prisión

No me han apasionado, ciertamente los versos, pero no teniendo otra cosa en que ocuparme aquí para pasar los días y ayudarme a abreviarlos, rimo mientras espero mirar la libertad.

Leyendo la antología de los mil poetas

Los antiguos cantaban a la naturaleza; río, monte, humo, y flor y luna y viento. En nuestro tiempo al verso hay que armarlo de acero, los poetas también, deben saber luchar!

A la salida de la prisión me entusiasmo con la perspectiva de franquear las montañas

Los montes y las nubes... y los montes con nubes... Espejea, abajo, un río. Y nada lo desluce. Solo con mi latido sobre el Si Ling camino la mirada hacia el sur, pensando en los amigos.

Velada

Cuando se pone el sol y la cena ha concluido, se oye por todas partes subir música y cantos. La prisión de Tsing-Si, sombría y melancólica se transforma, de súbito, en una alta academia.

Las vicisitudes del camino de la vida

Muchos montes pasé, muchas costas salvé; los caminos del llano serían, pues, los más duros! Encontré, sin perjuicio, los tigres de las cimas. Encontré un hombre y él fue, fue él, quien me detuvo. Siendo el representante del Viet-Nam que amanece, visitaba los Jefes de un hermano país, Habría el mar volcado sobre la tierra. el mar? Yo me vi destinar el honor de una celda!

Yo me vi destinar el honor de una celda! Se sospechará en mí no sé que chino oscuro! El camino de la vida siempre es de peligro, Pero hoy vivir la vida, como nunca, es difícil.



LITERATURA Y POLÍTICA

En el transcurso de las últimas reuniones internacionales de escritores y artistas —no sólo en Leningrado, Edimburgo o Florencia, sino también en Formentor o Madrid—, las relaciones entre política y literatura, los conceptos de arte fin en sí y arte al servicio de una Causa han constituido el tema obligado de las discusiones. Una desconfianza creciente en los valores de la literatura impulsa a un número considerable de escritores a buscar una justificación a su obra basada en razones extra-artísticas. Las posiciones defendidas son irreductibles, y el espectador imparcial tiene a menudo la impresión de asistir a una disputa de sordos. "Literatura y política son cosas distintas", dicen unos. "La literatura, en cuanto sale a la luz, es un hecho social y, como tal, cumple una función política", responden otros. En realidad las cosas no son tan claras como parecen en un comienzo, ni tampoco tan simples. Estas alternativas apresuradamente fabricadas, estos conceptos de arte-fin o arte-instrumento no resuelven ni mucho menos los problemas que los intelectuales nos planteamos; antes bien, los escamotean y, acaso, los complican. Se trata, como veremos luego, de clasificaciones superficiales, que, en lugar de ceñir y de limitar el tema, lo dejan escurrirse y escapar entre sus mallas; de dilemas aparentes que, si examinamos con mayor detenimiento, no contienen ni pueden contener verdad o posibilidad de verdad alguna.

En un reciente ensayo titulado "La Literatura perseguida por la Política", Alain Robbe-Grillet criticaba la politización de la obra de arte en estos términos: "Los escritores no son necesariamente cerebros políticos. Y es sin duda normal que la mayoría de ellos estén limitados, es este campo, a pensamientos cortos y vagos. Pero, ¿por qué tienen tanta necesidad de expresarlos en público en toda ocasión? ... Yo creo, simplemente, que tienen vergüenza de ser escritores y viven en un perpetuo terror de que se lo reprochen, de que se les pregunte por qué escriben, a qué sirven, cuál es su función en la sociedad. ... El escritor

sufre, como todo el mundo, de la desgracia de sus semejantes; es deshonesto pretender que escribe para remediarla. ... El escritor no puede saber a qué sirve. La literatura no es un medio que va a poner al servicio de alguna Causa. ..."

Las observaciones del principal teórico del "nouveau roman" son pertinentes sin duda alguna, pero exigen ciertas aclaraciones. Para calibrarlas como merecen me parece necesario, ante todo, situarlas en su contexto histórico; como expresión concreta de las aspiraciones del escritor en el marco de una sociedad determinada. En Francia, en donde la libertad de pensamiento y de palabra son una realidad y la igualdad de derechos políticos no es una fórmula hueca, la relación del novelista con el público es enteramente distinta, por ejemplo, de la existente en España y los países de Latinoamérica. La razón es muy sencilla.

Cuando los conflictos políticos, sociales y económicos que constituyen la fuerza evolutiva y dinámica de un país pueden manifestarse libremente a través de los órganos de representación naturales de los intereses en pugna, el encargo social del público al escritor no es el mismo que en aquellos otros Estados en los cuales los intereses y aspiraciones de los distintos grupos de presión carecen de un cauce legal para expresarse. El "status" peculiar de la sociedad francesa —desaparecido el anacronismo de las guerras coloniales, alejado el "peligro" revolucionario merced a la prodigiosa transformación técnica operada por el neo-capitalismo, etc.—, favorece la eclosión de una literatura que, para emplear una fórmula de Vittorini, tiende a pasar del plano de la consagración, del plano de la dirección de conciencia, al del tanteo y búsqueda, al de la contestación fecunda, al de la ciencia. Por el contrario, en los países subdesarrollados o en la fase preliminar de su desarrollo —como lo es actualmente España—, la literatura se esfuerza en reflejar la realidad política y social —exigencia cuyo abandono traería como consecuencia inmediata la elabora-

ción de una obra mimética, simple refrito de la de aquellos países que, como Inglaterra, Alemania o Francia, han alcanzado un nivel político, cultural y económico superior—, con olvido de su evolución en cuanto técnica, lo que propicia, como es lógico, el desenvolvimiento de una literatura que, al enfrentarse a la realidad con esquemas viejos y fórmulas desgastadas, lo hace conforme a un enfoque anacrónico, remedo del naturalismo de nuestros abuelos. Sobre este punto la insistencia de Robbe-Grillet en señalar la importancia del factor arte-técnica en sí me parece válida, no sólo para la literatura de su país sino para la de todas aquellas literaturas que, por razones diferentes y a veces opuestas, sacrifican la técnica artística, a la reproducción —convencional y, por lo tanto, falsa— de la realidad.

Pero Robbe-Grillet peca por orgullo cuando, "con este nacionalismo propio de los escritores franceses, que tienden a confundir la literatura francesa con la literatura a secas", como escribe Bloch-Michel, pretende generalizar su experiencia —producto de la específica situación francesa— a países cuyo nivel político, social y cultural no se ajusta ni mucho menos a los elementos que sirven de base a su análisis. Para bien y para mal, el mundo no se reduce a los cafés de Saint-Germain des Prés, ni las Tablas de la Ley de la rue Bernard Palissy (1) tienen la vigencia universal que algunos creen.

Cuando por una voluntad oficial de despolitización —como es el caso de España—, o de politización total al servicio del objetivo social prioritario del Estado —como lo fue la Unión Soviética bajo Stalin y, en menor medida, en la actualidad—, la prensa no refleja las tensiones fructuosas y contradicciones dinámicas de una sociedad; cuando los grupos sociales —me refiero a España— no pueden manifestar sus sentimientos ni defender sus intereses libremente el escritor —poeta, dramaturgo o novelista—, se convierte, a pesar suyo, en el portavoz de esta dinámica, de estos sentimientos, de estos intereses, desempeñando un papel que, en cierto modo, se asemeja al de una válvula de escape.

En otra ocasión apunté cómo la rigidez de la censura española había obligado a los novelistas a responder al apetito informativo del público trasponiendo en sus obras el esquema de una realidad opuesta a la irrealidad de los periódicos: ésto es, a cumplir una labor testimonial que en Francia y otros países correspondería normalmente a la prensa. Las críticas de Robbe-Grillet al compromiso político de los escritores pierden, en este caso, toda su eficacia. Mientras en Francia el compromiso es fruto de una elección libre del escritor —dado que la función de la literatura es menos de "consolación" que de "búsqueda" y el escritor, desembarazado de la presión acuciante de sus lectores, puede desentenderse de reproducir la realidad inmediata para centrar su atención en el desenvolvimiento de su arte en cuanto técnica —en la Unión Soviética y España— por diferentes motivos, como a vamos a ver—, el com-

promiso político viene determinando de antemano por la situación particular del artista dentro de la sociedad de estos dos países y en razón de las exigencias —más o menos formuladas, más o menos explícitas— de su público. La política destiñe entonces sobre el arte, y el escritor, independientemente de su voluntad, se convierte en el portavoz de las fuerzas que combaten en silencio contra la opresión de una clase social o el monopolio de una ideología transformada en dogma. De este modo, la literatura española contemporánea es un espejo de la lucha oscura, humilde y cotidiana del pueblo español por su libertad perdida como la poesía de los jóvenes soviéticos canaliza la rebeldía artística de las nuevas generaciones contra la alienación engendrada por el estalinismo. Política y literatura confunden sus armas en una misma empresa liberadora, y, como M. Jourdain la prosa, el escritor hace política sin saberlo.

Lucien Goldmann analizaba con gran perspicacia la relación existente entre las mutaciones de la forma novelesca y la evolución de la economía contemporánea: expresión del libre pensamiento originado por la Reforma, reflejo de la oposición creada entre el hombre y la sociedad tras la ruptura de la "civitas" medioeval, la novela entra en crisis al mismo tiempo que el individualismo que le servía de soporte. La decadencia y desaparición del personaje y la autonomía creciente de los objetos desde Joyce, Kafka y Camus hasta Robbe-Grillet y los demás representantes del "nouveau roman" correspondería, según Goldmann, a la disolución del individuo y la vida individual en el engranaje de las estructuras económicas del capitalismo monopolista del primer tercio del siglo XX y del neo-capitalismo de organización actual, proceso conocido en la literatura marxista con el nombre de **reificación**. Bajo este concepto, la obra de Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, juzgada generalmente como formalista, exoresaría mejor que la novela psicológica decimonónica y la narrativa de tipo behaviorista la realidad técnico-industrial de nuestros días (pese a su actitud cómplice y no crítica respecto a ella).

Con la bendición de Goldmann, Robbe-Grillet defiende un "compromiso casi artesanal limitado a los problemas de la novela" —compromiso reclamado anteriormente por Michel Leiris—, pero, en el momento en que agrega "problemas tales que la guerra; la conciencia social, etc., tocan a nuestra vida de ciudadanos, que empieza a partir del instante en que depositamos un boletín de voto en una urna electoral" (2) y establece un distinguo entre el compromiso del ciudadano y el compromiso del artista, su desdoblamiento no puede aplicarse a aquellos países en donde la falta de libertades políticas elementales —como es el caso de España—, o la adulteración de una gesta revolucionaria al servicio de una dictadura de tipo personal —como lo fue la Unión Soviética por espacio de cinco lustros—, obligan al público a utilizar la literatura como una válvula

de escape y empujan al escritor auténtico a colocarse a la cabeza de un combate que, saliendo de los cauces de lo estrictamente literario, es, pura y llanamente, un episodio más de la lucha ininterrumpida de los pueblos por su libertad.

¿Qué significa, en efecto, para España o la mayor parte de los países subdesarrollados de América Latina este compromiso al "nivel de la escritura" si el analfabetismo, la injusticia social, la violencia del poder, ¿impiden el ejercicio normal de los derechos ciudadanos? Si reclamar públicamente las libertades otorgadas por nuestros gobiernos conservadores del siglo XIX constituye un delito, ¿quién puede hablar sin sonrojarse de urnas electorales? Cuando no hay libertad política todo es política y el desdoblamiento entre escritor y ciudadano desaparece. En este caso, la literatura acepta ser un arma política o deja de ser literatura y se convierte en un eco inauténtico de la literatura de otras sociedades situadas a diferentes niveles (la proliferación de pequeños Robbe-Grillet españoles, mexicanos, portugueses o argentinos, tras la hornada de Faulkners y de Kafkas, es un buen ejemplo de lo que digo).

Basta dar una ojeada en redor de nosotros para advertir que en las 4/5 partes del mundo la obra literaria está condenada a mantenerse, por la fuerza de las cosas, en el plano de consolación, de la dirección de conciencia; a ser, como dijo Pavese durante el fascismo, "una defensa contra la ofensa de la vida". Si el análisis de Goldmann es justo — y personalmente creo que lo es —, el compromiso al nivel de la escritura representa la tendencia avanzada de los escritores en el seno de la sociedad técnica contemporánea, ya sea socialista o neocapitalista. Pero sólo la conquista de las libertades públicas en España y la casi totalidad de los países del tercer mundo, el fin del monopolio artístico llamado realismo socialista y de la presión estatal — gracias a la elevación de la cultura media — en los países en los cuales hoy se ejerce la dictadura del proletariado, pueden permitir, a largo plazo, la consagración universal de una literatura de exploración y tanteo (de la que el "nouveau roman" es únicamente un botón de muestra y no las Tablas de la Ley de un arte sacro, patrimonio exclusivo de la docena y pico de autores agrupados en torno a las Editions de Minuit); literatura que reflejaría los múltiples aspectos de la alienación del hombre-objeto, simple eslabón del gigantesco engranaje de organización industrial, de planificación omnimoda, de burocracia tentacular y ciega: este universo tan poco atractivo — por el que, no obstante, debemos luchar — del neo-capitalismo de organización actual o de la primera fase de la construcción socialista, universo que será fatalmente el nuestro hasta el derrumbe (improbable) de la economía de los países occidentales o el advenimiento (lejano) de la sociedad comunista en la U. R. S. S.

Así, no resulta aventurado profetizar que el compromiso del futuro será menos de orden político que de índole artesanal, en el plano de la

escritura y de la técnica, y ello por una razón que deriva de la misma naturaleza de la obra literaria: pues, en tanto que el primero es siempre ambiguo y circunstancial, el segundo se adapta al carácter ambivalente de un arte cuya exigencia primordial radica en no excluir la exigencia opuesta. Concebida, a la vez, como experiencia y utopía, como acción y como fuga, la literatura juega un papel político real en cuanto es el origen de todo un haz de decisiones y proyectos que modifican y transforman la faz del mundo, pero este papel se asienta, en realidad, sobre un equivoco. Como decía Maurice Blanchot: "el (escritor) escribe novelas, estas novelas implican determinadas afirmaciones políticas, de tal suerte que aparenta comprometerse con una Causa. Los demás que han abrazado directamente esta causa, tienden a reconocerlo como a uno de los suyos, a ver en su obra la prueba que la Causa es también su causa pero, desde que la reivindicación... advierten que el escritor no se ha comprometido, que la partida se juega tan sólo con él mismo, que lo que le interesa en la Causa es su propia operación". La coincidencia entre literatura y política se aniquila en el instante mismo en que dejan de actuar los factores que la provocan — opresión política, dogmatismo artístico, etc. — a menos que, como sucede frecuentemente, tanto en el Este como en el Oeste, el escritor abandone la literatura y se entregue en cuerpo y alma al panegírico pseudo-literario de la causa que abraza. Pero entonces no se trata ya de un escritor, sino de un plumífero, y su "mercancía" no tiene nada que ver con la literatura.

Por el momento — quéralo o no Robbe-Grillet —, los escritores españoles, como los soviéticos y los de la casi totalidad del mundo, con excepción de Francia, viviremos un largo tiempo perseguidos por la política. Pretender lo contrario sería, como dice Bloch-Michel hablando de los teóricos del "nouveau roman", tomar "su gota de agua nacional por el océano del mundo, y su propia fatiga por la desesperación de la humanidad".

(1) Sede de las Editions de Minuit, cuna del "nouveau roman".

(2) "Nouveau roman et réalité". Revue de l'Institut de Sociologie. Bruxelles, 1963.

H. P. LOVECRAFT, O EL TAMAÑO DE LO INASIBLE

Un extraño en este siglo y entre aquellos que todavía son hombres. Es apenas el penúltimo párrafo de la narración que incluimos, pero, quizás al mismo tiempo, una de sus tantas maneras de definirse. A partir de aquí, poco o nada es lo que puede agregarse sobre él. Acaso una imagen incierta caminando, sin mucho apuro, por la calles de Providence; o una supuesta obra de un supuesto y enloquecido árabe — el *Neonomicón* —, junto a la elaboración minuciosa de una extraña mitología, a través de trece historias: *Los mitos de Cthulhu*. Y tal vez mucho más, pero siempre demasiado poco y muy manso para continuarlo. Digamos solamente que, como corresponde a todo maldito, vivió tan ignorado como Edgar Allan — y quizá más —, con el tiempo suficiente para edificar una obra tan original como incompleta, y luego morir antes de los cincuenta para que sus contemporáneos tengan la suerte de descubrirlo.

Por nuestra parte, en la Argentina, con excepción de los infatigables lectores de *Minotauro*, o los ocasionales de *Planeta*, cumplimos en ignorarlo cuidadosamente. Imbuídos de revoluciones que no pasan del café, mediatizados en nuestra América tremendamente Latina, lo salteamos con agilidad, lo suprimimos con la misma certeza con que lo hubiéramos hecho de haber nacido aquí. No hay tiempo para tipos como él, donde la rareza a lo mejor se está acercando a la verdad, y entonces sería cosa de revisar todo, hasta un cuento.

En fin, agreguemos que *El Extraño* — que fue publicado en 1939, después de su muerte, junto con otros relatos, y que se halla actualmente agotado —, no forma parte (aparentemente) de la cronológica mitología de Cthulhu, que culminaría en *El que se aparece en las sombras* (1935); pero, rescatado de una antología editada en España (Acevo), por nuestra curiosidad de hormiga, creemos que sirve para configurar, con muchas de sus pequeñas claves, el tamaño exacto de lo inasible, de lo inexistente de Lovecraft.

Jorge Carnevale.

HOWARD

cuento

PHILLIPS

LOVECRAFT

Aquella noche, el barón soñó mucho; y todos sus antepasados, con figura y forma de bruja, y diablo, y cadáver, acompañaron sus pesadillas.

KEATS.

Desdichado ¿aquel a quien los recuerdos de la infancia sólo traen temor y tristeza. Infeliz del que mira atrás y no ve más que horas de soledad en amplias y lúgubres estancias con negras colgaduras y enloquecedoras hileras de libros antiguos, o espantosas vigilia entre sombrías perspectivas de árboles grotescos, gigantes, que agitan silenciosamente sus torcidas ramas. Esto es lo que los dioses me dieron a mí: a mí, el aturdido, el desilusionado; el estéril, el desarraigado. Y, sin embargo, me siento extrañamente alegre y me aferro desesperadamente a aquellos marchitos recuerdos, cuando mi mente trata de llegar más allá.

Ignoro dónde nació, y lo único que sé es que el castillo era infinitamente antiguo e infinitamente horrible. Lleno de oscuros pasadizos y con unos techos muy altos, unos techos en los que la mirada sólo podía distinguir telarañas y sombras. Las piedras de los ruinosos pasillos estaban siempre espantosamente húmedas, y en todas partes había un horrible olor, como de montones de cadáveres que se hubieran acumulado durante generaciones. No había nunca luz, de modo que yo solía encender velas para disponer de claridad, ni penetraba nunca la luz del sol, ya que los terribles árboles crecían a mayor altura que el punto más elevado de la torre a que yo tenía acceso. Había otra torre negra que se elevaba por encima de los árboles, en el desconocido cielo exterior, pero estaba parcialmente en ruinas y no podía subirse a ella a no ser que se trepara por la pared, piedra a piedra.

Debí vivir años enteros en aquel lugar, pero no puedo medir el tiempo. Alguien debió preocuparse de atender a mis necesidades aunque no recuerdo a ninguna persona excepto a mí mismo, ni a ningún ser viviente aparte de las silenciosas arañas, ratas y murciélagos. Creo que quien me alimentó debió ser alguien sorprendentemente viejo, ya que mi primera idea de una persona viva fue la de una burlona réplica de mí mismo, aunque retorcida, encogida y vieja como el castillo. Para mí no había nada de grotesco en los huesos y esqueletos que llenaban algunas de las tumbas de piedras excavadas en la parte más honda

del castillo, entre los cimientos. En mi imaginación asciaba aquellas cosas con acontecimientos diarios, y pensaba que eran más naturales que los grabados de vivos coloridos reproduciendo seres vivientes que encontraba en muchos de los enmehcidos libros. De aquellos libros aprendí todo lo que sé. Ningún profesor me apremió ni me guió, y no recuerdo haber oído ninguna voz humana en todos aquellos años. . . ni siquiera la mía; aunque he leído que existe la facultad de hablar, nunca traté de hablar en voz alta. Mi aspecto me era también desconocido, ya que en el castillo no hay espejos, y yo me limitaba a considerarme como semejante a las juveniles figuras que veía dibujadas y pintadas en los libros. Tenía la impresión de ser joven, debido a lo poco que recordaba de mi vida anterior.

En el exterior, al otro lado del pútrido foso y debajo de los sombríos árboles, me tumbaba a menudo para soñar con las cosas que había leído en los libros; y me imaginaba en medio de una alegre muchedumbre en el soleado mundo que había más allá de los interminables bosques. En cierta ocasión traté de escapar del bosque, pero a medida que me alejaba del castillo las sombras se hicieron más densas y el aire se llenó más y más de funestos presagios; de modo que retrocedí frenéticamente para no perderme en un laberinto de nocturnal silencio.

Y así, a través de interminables crepúsculos, soñaba y esperaba, aunque ignoraba el objeto de mi espera. A veces, en la oscura soledad, mi deseo de luz era tan intenso que alzaba desesperezadamente las manos hacia la única torre en ruínas que se elevaba por encima de los árboles hacia el desconocido cielo exterior. Y al final decidí escalar aquella torre, a pesar del peligro de caer que ello significaría; puesto que era preferible echarle un vistazo al cielo y perecer, que vivir en aquella perpetua oscuridad.

En el húmedo crepúsculo, trepé por la gastada y vieja escalera de piedra hasta que alcancé el rellano donde terminaba, y a partir de allí seguí ascendiendo peligrosamente apoyando los pies en unos pequeños asideros. Aquel cilindro de roca sin escalera resultaba fantasmal y terrible; oscuro, ruinoso y desierto, y siniestro con los sorprendidos murcélagos cuyas alas no producían el menor ruido. Pero más fantasmal y terrible era aún la lentitud de mi ascensión; por mucho que ascendía, la oscuridad encima de mi cabeza no era menos intensa, y un escalofrío recorrió todo mi cuerpo. Me pregunté por qué no alcanzaba la luz, y de haberme atrevido hubiera mirado hacia abajo. Imaginé que la noche había caído repentinamente sobre mí, y me aferré inútilmente con una mano libre al alféizar de una ventana, para mirar hacia afuera y tratar de calcular la altura que había alcanzado.

De pronto, tras una interminable, pavorosa y ciega ascensión por aquel cóncavo precipicio, noté que mi cabeza tocaba una cosa sólida, y supe que había llegado al techo, o al menos a alguna clase de suelo. En la oscuridad alcé mi mano libre y

palpé el obstáculo, comprobando que era de piedra e inamovible. Entonces di un mortal rodeo a la pared, aferrándome a los más leves puntos de apoyo que encontré; hasta que finalmente mi mano alzada encontró la abertura del obstáculo, y empecé a ascender de nuevo, empujando la losa o la puerta con mi cabeza, ya que tenía ambas manos ocupadas en el peligroso ascenso. Encima no se veía ninguna claridad, y a medida que mis manos progresaron en la subida supe que mi ascensión había terminado, puesto que la losa era una trampilla que conducía a una superficie de piedra de mayor circunferencia que la torre inferior, sin duda el suelo de alguna elevada y amplia torreta de observación. Me introduje cuidadosamente a través de la abertura, y traté de impedir que la losa cayera de nuevo, aunque fracasé en este último intento. Mientras me dejaba caer, exhausto, sobre el suelo de piedra, oí los fantasmales ecos de su caída, aunque confío en que podría volver a alzarla cuando fuese necesario.

Creyendo encontrarme a una prodigiosa altura, muy por encima de las más elevadas ramas de los árboles del bosque, me arrastré hasta una de las ventanas, creyendo que por primera vez iba a poder contemplar el cielo, la luna y las estrellas cuya existencia conocía a través de los libros. Sin embargo, mi decepción fue mayúscula, ya que todo lo que vi fueron unas amplias estanterías de mármol, que sostenían unas odiosas cajas oblongas de tamaño inquietante. Me pregunté qué espantosos secretos encerraba aquella estancia, edificada a tal altura. Luego, inesperadamente, mis manos se posaron en el umbral de una puerta, toda de piedra, labrada con unos extraños dibujos. La empujé, y descubrí que estaba cerrada; pero haciendo un supremo esfuerzo conseguí abrirla. En cuanto quedó abierta, caí en el más puro de los éxtasis que había conocido; ya que, brillando apaciblemente a través de una adornada verja de hierro, y encima de un corto pasadizo de escalones de piedra que ascendía desde la recién descubierta puerta, vi la radiante luna llena, la cual no había visto hasta entonces más que en sueños y en vagas visiones que no me atrevo a llamar recuerdos.

Imaginando ahora que había alcanzado la verdadera cima del castillo, empecé a trepar por los escalones que había detrás de la puerta; pero la luna quedó repentinamente velada por una nube, tropecé y me vi obligado a continuar mi ascenso más lentamente en la oscuridad. Era todavía muy oscuro cuando llegué a la verja. . . la cual empujé cuidadosamente para descubrir que estaba abierta, aunque no la abrí por miedo a caer desde una impresionante altura a que había trepado. En aquel momento volvió a salir la luna.

La más diabólica de todas las impresiones es la que procede de los abismalmente inesperado y grotescamente increíble. Nada de lo que había dejado atrás podía compararse en terror con lo que ahora vi; con las extrañas maravillas que el espectáculo implicaba. El espectáculo en sí era tan sencillo como asombroso, ya que era simple-

mente estc: en vez de una perspectiva de copas de árboles contempladas desde una elevada eminencia, detrás de la verja había ni más ni menos que el **sólido suelo**, sembrado de losas y de columnas de mármol oscurecido por la sombra de una antigua iglesia de piedra, cuyo ruinoso campanario brillaba espectralmente a la luz de la luna.

Medio inconscientemente abrí la verja y avancé unos pasos por el sendero de blanca grava que corría en dos direcciones. Mi cerebro, sumido en un verdadero caos, seguía aferrado a su frenético deseo de luz; y ni siquiera la fantástica maravilla que acababa de presenciar pudo detener mis pasos. No sabía, ni me importaba, si lo que me estaba sucediendo era locura, sueño o magia; estaba decidido a contemplar la claridad y la alegría a toda costa. Ignoraba quién era o qué era yo, y qué podía ser lo que me rodeaba; aunque, mientras seguía avanzando empecé a tener conciencia de una especie de espantoso recuerdo latente que hacía que mi avance no fuera totalmente casual. Pasé debajo de un arco que daba fin a la zona de losas y columnas, y vagabundé a través del campo abierto; a veces siguiendo el camino visible, a veces abandonándolo de un modo muy curioso para cruzar unos prados en los que sólo unas ocasionales ruinas hablaban de la antigua presencia de un camino olvidado. En un momento determinado crucé un riachuelo por un lugar en el cual se veían los restos de lo que había sido un puente.

Habían transcurrido más de dos horas cuando llegué a lo que parecía ser el término de mi excursión, un venerable castillo de muros cubiertos de hiedra, en medio de una frondosa arboleda, sorprendentemente familiar, aunque lleno de extrañas perplejidades, a mis ojos. Vi que el foso estaba lleno, y que algunas de las torres se habían caído; en cambio, veíanse unas alas nuevas que confundían mis recuerdos, si es que se trataba de recuerdos. Pero lo que observé con más interés y deleite fueron las abiertas ventanas. . . esplendorosamente iluminadas y dejando pasar al exterior unos alegres sonidos. Acercándome a una de ellas, miré al interior y vi un grupo de seres extrañamente vestidos; estaban muy alegres, y se hablaban vivamente unos a otros. Hasta entonces, aparentemente, yo no había oído hablar a ningún ser humano, y sólo vagamente pude intuir lo que estaban diciendo. Algunos de los rostros parecían traerme recuerdos increíblemente remotos, otros me resultaban completamente desconocidos.

La ventana era muy baja, y decidí pasar al interior de la estancia, emocionado y feliz al creer que habían terminado mis horas de negra desesperación. Pero entonces empezó la verdadera pesadilla, ya que en el momento en que entré en la estancia, se produjeron las más espantosas manifestaciones de terror que puedan imaginarse: Mi presencia provocó en los reunidos un repentino e irrefrenable miedo, desencajando todos los rostros y haciendo surgir los más horribles gritos de casi todas las gargantas. La huida fue general, una huida precipitada, en tropel. Muchos se

habían cubierto los ojos con las manos, y en su afán por escapar tropezaron ciegamente contra muebles y paredes antes de conseguir llegar a alguna de las numerosas puertas.

Los gritos resultaban impresionantes; y mientras estaba de pie en el centro de la iluminada estancia, solo e intrigado, escuchando los pasos precipitados de los que tan misteriosamente acababan de huir, temblé al pensar en lo que les había aterrorizado y que yo no había sido capaz de ver. A simple vista, la estancia parecía desierta, pero cuando avancé hacia una de las alcobas creí detectar una presencia allí; tuve la impresión de que algo se movía detrás del arco dorado que conducía a otra estancia similar. A medida que me acercaba al arco, aquella presencia se hizo más clara; y luego, con el primero y último de los sonidos pronunciados por mí —un aullido que me impresionó casi tan profundamente como la visión que lo causaba—, me encontré delante de la inconcebible, indescriptible y espantosa monstruosidad, cuya aparición había convertido a un grupo de alegres contentillos en un rebaño de delirantes fugitivos.

No puedo describir su aspecto, ya que estaba compuesto de todo lo que es sucio, desagradable, detestable y anormal. Era una fantasmagórica mezcla de putrefacción, vejez y descomposición; la pútrida imagen de una malsana revelación, la espantosa representación de lo que la piadosa tierra debe ocultar para siempre. Dios sabe que no era de este mundo —que hacía muchísimo tiempo que no era de este mundo—, pero noté, horrorizado, que su aspecto general recordaba la forma de un cuerpo humano.

Quedé paralizado, y ni siquiera tuve fuerzas para huir, como habían hecho los demás. La visión de aquel monstruo me había sumido en una especie de hechizo. Mis ojos no se apartaban de aquellas cuencas vacías, que se negaban a cerrarse. Traté de alzar la mano para interponerla entre mis ojos y la monstruosa visión, pero estaba tan pasmado que mis nervios no conseguieron hacer obedece del todo a mi brazo. La tentativa, sin embargo, bastó para hacerme perder el equilibrio, hasta el punto de que tuve que avanzar unos pasos, tambaleándome, para no caer. Y mientras avanzaba me di cuenta, con creciente horror, de que la cosa **se acercaba más a mí**, respirando de un modo espantoso: me pareció oír el sibilante sonido de su respiración. Enloquecido, encontré las fuerzas necesarias para alzar una mano, protegiéndome contra la fétida aparición, y en un cataclismológico segundo de pesadilla cósmica, **mis dedos tocaron la putrefacta garra del monstruo detrás del arco dorado.**

Y en aquel mismo instante algo pareció desgarrarse en mi cerebro y me sentí inundado por una avalancha de recuerdos. En aquel terrible segundo supe todo lo que había sido; recordé más allá del terrible castillo y de los árboles, y reconcí el modificado edificio en el cual me encontraba; y, lo más terrible de todo, reconocí la impía abominación que me estaba mirando fijamente

mientras yo apartaba con rapidez mis manchados dedos de los suyos.

Pero en el cosmos, del mismo modo que existe la amargura, existe también el bálsamo, y este bálsamo es la nepente. En el supremo horror de aquel espantoso segundo olvidé lo que me había aterrizado, y la avalancha de negros recuerdos se desvaneció en un caos de reverberantes imágenes. Como en un sueño, huí de aquel lugar maldito y corrí silenciosa y rápidamente a la luz de la luna. Cuando estuve de regreso en el lugar donde se alzaban las losas y las columnas de mármol, me di cuenta de que no me era posible abrir la trampilla de piedra; pero no lo lamenté, ya que había llegado a oíar el viejo castillo y los árboles que lo rodeaban. Ahora cabalga con los burlescos y amigables vampiros en el viento nocturno, y de día juego entre las catacumbas de Nephren-

Ka, en los ocultos y desconocidos valles de Hadroth, en el Nilo. Sé que la luz no es para mí, excepto la de la luna sobre las tumbas de roca de Neb, y sé que no puedo aspirar a ninguna diversión, aparte de los festejos que Nitokris celebra detrás de la Gran Pirámide; pero, en mi nueva selectividad y libertad, casi doy la bienvenida a la amargura de ser un extraño.

Ya que, a pesar de que la nepente me ha tranquilizado, siempre sé que soy un extraño. Un extraño en este siglo y entre aquellos que todavía son hombres.

Lo he sabido desde que alargué mis dedos hacia la abominación que se encontraba detrás de aquel arco dorado; desde que alargué mis dedos y toqué una fría y firme superficie de pulido cristal.

H. P. Lovecraft.

a un estremecimiento. ¿Con qué lo ha logrado Ungaretti? El poema se abre y se cierra perfectamente, poderoso y compacto en su unidad. Bajo la lupa parece nada, pero en libertad es todo. Otro poema, aún más breve, da un ejemplo distinto:

Mi illumino
di immenso.

Aquí observamos ya un lenguaje mágico y una situación metafísica. La poesía se hace visible. El ejemplo, por lo tanto, no es tan asombroso. ¡Pero qué admirable en su trascendental economía! Cada palabra no sólo es insustituible como estructura, sino también como significación humana. Y adviértase la entidad del sonido obligándolas a ser, no simplemente a transmitir. Ese sonido esencial (y gustoso) de cada palabra constituye la característica más representativa de los principales poemas de Ungaretti. El mismo ha revelado sus fermentos al decir:

Cuando encuentro
en este silencio mío
una palabra
cavada está en mi vida
como un abismo.

Nápoles, 28 de marzo de 1963.

La poesía tiene su memoria, su propia memoria. Cada poeta es un hecho destinado a avivar esa memoria. El dolor del poeta penetra en la dificultad de llegar a ser un recuerdo. De ahí la indefinible sensación de vacío (muy parecido al de la eyaculación) que deja hasta el poema más logrado. Expresa también Ungaretti (es una pena que no tenga a mano el texto italiano; me sirvo de una traducción de Rodolfo Alonso:

De esta poesía
me queda
esa nada
de inagotable secreto.

El hecho que produce cada poeta está gobernado por diversos elementos. Cabría opinar que en Pavese lo está por el drama, en Montale por la metáfora, en Quasimodo por la idea, pero en Ungaretti por la palabra.

La fogosa y traviesa mirada del poeta se detiene. Ha terminado de hablar. Como un mar saciado de su sed, retrocede ahora y permanece en expectativa. Recuerda también a un león limitado de sombra después de reinar en la máxima claridad del sol.

Es innecesario decir que esa tarde sólo existió Ungaretti. Poseyó el principio y el fin del acto con algo que bien podría llamarse "advirtiéndome su persona" y dando al adjetivo toda su carga terrible, "infamí gravitación". No quise decirlo sin hablarle, a pesar de esfuerzo que eso representaba para mí insuperable timidez. Mi amiga Federica recordaba, y rara mujer que escribe severos versos en San Juan, fue, lo reconozco, el mayor estímulo. Estábamos juntos y juntos nos acercamos. Le dije yo unas cuantas palabras estúpidas, algo menos estúpidas por ser muy pocas. Como conclu-

sión, Ungaretti sacó papel y lapicera y escribió su dirección, su teléfono y la hora en que podíamos encontrarlo para concretar una visita a su casa del E.U.R. Federica se mostró más ilusionada. Yo desconfié porque me pareció que todo había sido muy rápido y sencillo, muy "a la italiana". No me equivocué. Llamé a Ungaretti varias veces durante casi tres meses. Su grave voz marina arrojó siempre la misma respuesta: "Sono sopraccarico di lavoro". Disculpa bastante aceptable, pues los escritores italianos, por lo menos los que viven en Roma, trabajan con una constancia envidiable, que resulta también fatal en esta ciudad tan insólitamente bella como aburrida.

No volví a ver a Ungaretti. Todos mis intentos fracasaron. Pero aunque no estuve conmigo, lo realmente válido es que yo estuve con él, esa tarde fría, en la salita Einaudi, y que, tal como corresponde a la poesía, todo haya sido revelación.

to a un compañero masacrado. Tampoco la guerra es igual. Ahora es otra guerra, más cruel y asesina, inexplicable y atónita, capaz de destruir la esperanza y la fe de los hombres y de los pueblos, una guerra —lo estamos comprobando— que no tendrá fin. No, Ungaretti no es ya el soldado, sino el testigo, el lúcido testigo. Por eso el miedo dinámico y abrasador de los poemas del 14 se transforma en dolor. Ungaretti se repliega sobre sí mismo, se hace más íntimo y humilde (si es posible afirmarlo recordando "La pietá", su poema supremo, publicado en el período 1919-1935). Pero el ensimismamiento de "Il dolore" no surge de puertas cerradas, sino de una coincidencia con el prójimo. El poeta ha sufrido mucho. La tragedia universal queda unida a la personal: la muerte del hermano, de su hijo Antonietto... "Tutto ho perduto" se llama sintomáticamente la primera parte.

"Ora che ci misura ad ogni palpito
Il silenzio di tante ingiuste morti".

Nadie puede ser ya inocente. Ungaretti absorbe la dimensión del mundo en su propio padecimiento. Los años lo han dejado solo, pero con todos, frente a sí mismo.

"La memoria non svolge che le immagini
E a me stesso lo stesso
Non sono già più
Che l'annientante nulla del pensiero".

¿Qué pasa entonces? ¿Qué pasa cuando un hombre ve su imagen desolada bajo la terrible luz del tiempo? Eso hombre había preguntado en su juventud: "¿Por qué ansío a Dios?". Y ahora se responde.

Tal vez sea la nota fundamental de "Il dolore" el definitivo regreso a Dios. Aunque no el regreso, sino el prendimiento de Dios. Del "porto sepolto" del soldado al "porto divino" del testigo. Que permanezcan intactas las almas que creen, propongo mientras hallo la mía entre las que no pueden hacerlo.

Recuerdo en la noche modesta del cuarto el día sobre el mar de Nápoles, abierto y fulgurante como el deseo de volver a verte. ¿Qué travesía nos aguarda desde nuestro particular "porto sepolto"? "Dios, mira nuestra debilidad", dice "La pietá".

Mañana pasaré otra vez por la bahía. Pero he de llegar a mi cuarto y ante la repentina luz, también saldrá otra vez "Il dolore" de las sombras de la mesita. Saldrá para hablarme del contraste en versos como éste que ahora oprime mi mano:

"E t'amo, t'amo, ed è continuo
[schianto!..."]

Héctor Miguel Angeli.

páginas de un "diario de viaje"

CeDInCI

Roma, 3 de mayo de 1963.

Apenas se inicia la curva ascendente de la convencional Vía Veneto (si se parte de Porta Pinciana) sorprende la librería de la editorial Einaudi, nombre tan ligado a nuestro conocimiento de la literatura italiana y, sobre todo, al cariño por Césare Pavese, uno de sus hombres más importantes. Allí, en uno de los habituales actos de presentación de los nuevos libros editados, conocí a Ungaretti. Fue una tarde de las primeras semanas del año, en pleno enero del "invierno piú frodo del seculo", según gritaban los diarios romanos. Esa tarde, Ungaretti y otros tres escritores debían hablar sobre un libro recién aparecido. Cuando llegué a la pequeña sala, los cuatro se habían sentado ya a la mesa, frente al público. De Ungaretti podía pensarse que era sólo uno de esos claros viejos serenos que toman sol en las plazas. Pero descubrir su profunda mirada celeste, era descubrir al demonio; era descubrir, por lo menos si no aún al poeta, a la poesía que lo asaltaba con

ese resplandor que pasa una vez para siempre. Más tarde, cuando empezó a hablar, se produjo algo insólito. Todo ese cuerpo robusto, era cara saludable, esas manos enérgicas, y la misma recóndita voz que lo transportaba, todo Giuseppe Ungaretti desbordó como un torrente. ¿Cómo hablaba ese hombre? Todavía me lo pregunto. Nunca he oído decir así. Un párrafo tras otro, una oración tras otra, una palabra tras otra: en esta escala, la voz avasallante quedaba unida a la más elemental unidad del lenguaje, pero no a la palabra, ya ni siquiera a la palabra, sino al sonido o mejor, a la música de vida que la palabra esparce. El concepto no importaba más o menos que la manera de ser sonoro. El concepto era esa manera. El uno sin la otra no podían darse separados. Vivían ambos porque estaban juntos. Comprendí entonces, después de pensar en sus libros, que pocas semanas antes había frecuentado en la biblioteca de la Città Universitaria, que Ungaretti hacía algo más que hablarnos. La fascinación se producía porque también nos

entregaba, sí queriendo (¿o queriéndolo?) la clave de su poesía.

El hermetismo en que Ungaretti está históricamente ubicado no es más que despojo, sustancial despojo, que no es escasez, como parecen creerlo algunos conscientes o inconscientes imitadores. Pudo hacer del verso solitario un poema íntegro (privilegio de muy pocos). Nos brinda muchos ejemplos. Uno de ellos es éste:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie.

El poema se llama "Soldati". No es el mejor entre los mejores. Pero es tal vez el más asombroso. Uno se pregunta: ¿dónde reside la poesía de esas cuatro escuetas líneas? Hay un lenguaje lógico, la situación no por patética es menos vulgar dentro de lo que suele llamarse fácilmente "tema literario", la forma sólo juega eligiendo una medida para los versos pares y otra para los impares. Sin embargo, la lectura equivale



U
N
G
A
R
E
T
T
I



SAINT - JOHN PERSE:

edad y poesía

René Ménard

Nelle vene

EN LAS VENAS

Nelle vene già quassi vuote tombe
L'ancora galoppante brama,
Nelle mie ossa che si gelano il sassco,
Nell'anima il rimpianto sordo,
L'indomabile nequizia, dissolvi;

CeDi

En las venas ya casi vacías tumbas
El ancla galopante anhela,
En mis huesos que se hielan la piedra,
En el alma el sordo lamento,
La indomable maldad, disuelve;

Dal rimorso, latrato sterminato,
Nel buio inenarrabile
Terribile clausura,
Riscattami, e le tue ciglia pietose
Dal lungo tuo sonno, sommuovi:

Del remordimiento, ladrado exterminado,
En la inenarrable oscuridad
Terrible clausura,
Rescátame y tus piadosas pestañas
De tu largo sueño, conmueve;

Il roseo improvviso tuo segno,
Genitrice mente, risalga
E riprenda a sorprendermi;
Inesperata risuscitati,
Misura incredibile, pace;

El rubor tu súbita señal,
Madre mente, asome
Y vuelva a sorprenderme;
Resurrección inesperada,
Medida increíble, paz;

Fa, nel librato paesaggio, ch'io possa
Risillabare le parole ingenuè:

Otorga, en el equilibrado paisaje, que pueda
Volver a silabear las palabras ingenuas.

Traducción: Héctor Miguel Angeli.

No cabe duda de que todavía es necesario llamar la atención sobre dos escritos de Saint-John Perse, publicados en el transcurso de esas semanas en que el eco de la concesión del premio Nobel a su autor colmó la prensa y las revistas francesas de una justa satisfacción nacional. Permiséme preguntarme si la naturaleza de la vocación asignada a la poesía por el discurso de Estocolmo (editado luego como folleto con el título *Poésie I*) fue interpretada en todas sus consecuencias, y si la altiva —y de alguna manera paradójica— alegría de *Chronique* repercutió en todos los espacios espirituales sobre los que se extiende este poema.

Al situar su pensamiento en perspectivas por entero actuales, Saint-John Perse descarta, desde un comienzo, en *Poésie*, el conflicto que algunos creen poder vislumbrar entre esos hermanos enemigos que serían el poeta y el sabio "Porque parece aumentar la disociación entre la obra poética y la actividad de una sociedad sometida a las servidumbres naturales." Pero, "la separación... sería igual para el sabio sin las aplicaciones prácticas de la ciencia. Porque ellos (el sabio y el poeta) sostienen una interrogación idéntica sobre un idéntico abismo, y sólo difieren sus modos de investigación".

De hecho, estos dos "ciegos de nacimiento" están frente a un "misterio común". El uno "fantea"... "la noche original"... "equipado con el instrumental científico" y la "herramienta lógica" el otro, "asistido solamente por las fulguraciones de la intuición". Y el primero, un Einstein, por ejemplo (aunque Saint-John Perse no lo nombre), ¿no reclama para sí, a veces "el beneficio de una verdadera visión artística"?

Saint-John Perse hace suya, por lo tanto, y de manera-muy-explicita, la tesis de que la poesía es un modo de conocimiento. Es importante subrayarlo (numerosos críticos, a quienes la poesía moderna provoca una mala conciencia permanente, y que se anexaron alegremente el nuevo "premio Nobel" con la intención apenas disimulada de oponerlo a otros poetas contemporáneos, se sentirían muy molestos si se les hiciese notar que, con esto, dieron su conformidad a una opinión ante la cual tienen por costumbre esconder la cara). Porque no hay, evidentemente, otra justificación que ésa para los cambios que el poeta trata de introducir en el lenguaje conceptual. Las equivalencias que este último nos ofrece no se refieren sino a un mundo perceptible según un sistema de referencias ya establecido. Pero, si de lo que se trata es de procurar "conocer", el objeto mismo de la expresión poética se sitúa por definición, fuera de este sistema. Los intentos del poeta tienen además como fin integrar este objeto en el dominio general, y también, a veces, simplemente repatriarlo. Pero, ¿cuál es este objeto? Saint-John Perse responde que surge de una "expansión en la infinitud moral del hombre —ese universo—", y, al trazar una distinción entre "la tarea del sabio y la del poeta", formula su pensamiento con una exactitud que me parece admirable:

"Tan lejos como la ciencia haga retroceder sus fronteras, por el inmenso arco de esas fronteras, todavía escucharemos correr la jauría de caza del poeta. Porque si la poesía no es, como se ha dicho, "lo real absoluto", es, sin embargo, su más próxima codicia y su más próxima aprehensión, en ese límite extremo de complicidad en que lo real en

el poema parece informarse a sí mismo. Por medio del pensar analógico y simbólico, por medio de la iluminación lejana de la imagen mediadora, y por el juego de sus correspondencias, sobre mil cadenas de reacciones y de asociaciones extrañas, por la gracia, en suma, de un lenguaje en el que se trasmite el movimiento mismo del Ser, el poeta se invade de una superrealidad que no puede ser la de la ciencia... Cuando los filósofos mismos abandonan el umbral metafísico, le ocurre al poeta relevar allí al metafísico; y es la poesía entonces, y no la filosofía, la que demuestra ser la verdadera hija del asombro..."

Saint-John Perse admite, por consiguiente, que el espíritu humano no es una entidad intangible y finita, sino que se es susceptible de expansión. Hay que advertir que semejante opción —una de las más esenciales para la comprensión de las búsquedas de la poesía moderna— indigna a un buen número de espíritus. Pero no se comprende bien por qué estos mismos espíritus no se rebelan contra los matemáticos que introducen objetos matemáticos perfectamente extraños a toda representación racional y que, sin embargo, demuestran ser medios eficaces para sondear la realidad. ¿Es porque los poetas emplean las palabras del lenguaje corriente? Es necesario responder entonces que la comprensión poética no es analítica y que un poema no surge de la misma gramática que un texto en prosa. Las palabras, en poesía, no deben entenderse por separado, sino por grupos. De hecho, el lenguaje poético no contiene quizá más que sujetos y verbos, porque su finalidad es expresar el Ser en su aparición. Tomo por ejemplo al azar, una frase de *Chronique*: "Las mujeres se levantan en

la llanura y caminan a grandes pasos en el cobre rojo de la existencia."

Veo, como sujeto, el grupo: "Las mujeres se levantan en la llanura", y como verbo el grupo: "y caminan a grandes pasos en el cobre rojo de la existencia."

Entre la simple frase: "Mujeres caminan", que todo el mundo comprendería, y "Mujeres se levantan en la llanura y caminan a grandes pasos en el cobre rojo de la existencia", no hay otra diferencia que una prolongación repentina del vector de comprensión. El espíritu sigue el movimiento o no lo sigue. Un gran poeta se reconoce menos en el número que en la naturaleza de los espíritus que, en su tiempo, lo acompañan. De hecho, la iniciación en sus operaciones mentales se extiende con mucha mayor rapidez de lo que a veces se dice, y hoy se venden por decenas de millares los ejemplares de la obra de Rimbaud.

A esta difícil cuestión de la inteligibilidad de la poesía, Saint-John Perse no ha dejado de contestar en Poésies:

"Ligada (la poesía) a su propio destino, y libre de toda ideología, ella se sabe igual a la vida misma, que no tiene que justificarse a sí misma... La oscuridad que se le reprocha no reside en su propia naturaleza, que es iluminar, sino en la noche misma que explora: la del alma en sí misma y el misterio en que se baña el ser humano. Su expresión siempre se negó a la oscuridad, y esta expresión no es menos exigente que la de la ciencia."

"Ella se sabe igual a la vida misma... Esta es la tercera de las tesis propuestas, y Saint-John Perse la sitúa también en primera fila, dado que escribe: "Pero, más que modo de conocimiento, la poesía es antes que nada modo de vida —y de vida integral—. También infiere de esta interinidad que la poesía se encuentre en el origen de las religiones y que es, eventualmente, "su relevador". 2. Esta opinión me parece justificada en lo que se refiere a los propios poetas. Por el contrario, me parece que existe cierta contradicción entre el espíritu religioso y el espíritu poético. Este tiene siempre tendencia a hacer estallar, a franquear por lo menos, los moldes de aquél. Toda religión se funda en cierta revelación, exige ciertos acuerdos previos. Pero, justamente, Saint John Perse escribe de la poesía: "... ella es poder y novación que desplaza los límites. El amor es su lar, la insuñición su ley..." Afirmación a la que suscribo plenamente y que concuerda, en particular, con este otro testimonio: la poesía "... se alía, en sus caminos; con la belleza, alianza suprema, pero no hace de ella su fin ni su solo alimento..." Imagino que algunos encontrarán escandalosas estas palabras, aquellos precisamente que, por querer reducir la poesía sólo a la belleza (y sólo la formal, por otra parte) no admiten que pueda estar por naturaleza en contradicción con el pensamiento religioso o filosófico.

Por ser "igual a la vida misma" y que, por este hecho, el poeta tenga para nosotros "vinculación con la permanencia y unidad del Ser", su "elección" siendo "de optimismo", confiere a la poesía, no el poder de oponerse a la historia

o de sustraerse de ella, sino el de dominar sus "pobres trastornos", de ser testimonio de una "misma ley de armonía rige... el mundo entero de las cosas". Para Saint-John Perse, la poesía se trasunta por lo tanto en una especie de sabiduría superior, de la que el canto, en contrapunto con los acontecimientos del Ser testimoniaría a la vez la presencia y la grandeza humanas. Incorruptible, permanente, ella es el lugar de nuestro despertar intemporal, y el de las proyecciones de nuestra esencia, más allá de las peripecias del "muy largo tema en curso" que desarrollan la vida y, en cuanto a los hombres, las civilizaciones. El hecho de que trate de formular así la naturaleza de la poesía, testimoniaría un pensar que tiene la valentía de ir en busca de sus fronteras y de trazarlas. Poésies es, por ello, una pieza importante para incluir en el gran memorial escatológico que los poetas de este siglo se dedican a reunir. Fenómeno además en extremo significativo es el de estas múltiples temas de conciencia, y que habrá de adquirir sin duda un sentido muy importante en la evolución dialéctica del pensamiento humano. Para los poetas, tratar de elucidar el misterio de la poesía es un deber humano natural, como lo es para los sabios ante los de la materia, la vida y el Universo. Incluso si este deber se cumple en el temblor del que viola dominios sagrados o el miedo del que siente sobre sí los rayos de lo oscuro. Asumir por entero la condición de poeta, es adoptar este riesgo que no es quizá, después de todo, más que una apuesta: la de creer tan firmemente en lo sagrado, la de amarlo tan verdaderamente, que nada de lo que por él pueda sufrirse pueda compararse siquiera con el alivio de su revelación.

Al final de Poésies, Saint-John Perse distingue entre el hombre temporal y el hombre intemporal y ve el verdadero drama en la distancia que dejamos crecer entre ambos, en tanto la variante temporal del hombre es violentamente iluminada por el progreso de la ciencia. Atribuye al "poeta indiviso el atestiguar la doble vocación del hombre", y colocando "frente a la energía nuclear, [su] lámpara de arcilla", la tarea de concurrir a la "circulación de la energía espiritual en el mundo". Cree que el poeta puede conseguirlo "si la arcilla se acuerda del hombre". No puedo sino unirme a su esperanza y a su restricción. Y su dar a "arcilla" su doble sentido, el de tierra común, que sirve para hacer objetos simples, esencialmente designa, en aquel según el cual la palabra designa, en sentido figurado, el cuerpo humano. El acceso de los hombres a la poesía no podrá perpetuarse a menos que si la valentía mental que exige es tomada de las fuentes mismas de la vida física, y en la proximidad del corazón con todo lo que en este mundo es a la vez natural y vulnerable. La poesía se aparta de los sobrios.

Por el contrario, confieso no sentir las palabras finales: "Ya es demasiado, para el poeta, ser la mala conciencia de su tiempo". Ellas, me parece, contradicen el entusiasmo que inflama todo el discurso, y que éste finalice con una "frase" de separación un tanto altanera, me decepcionó. Tanto más cuanto que semejante afirmación mal podría con-

cordar con la vocación que Saint-John Perse confiere al poeta.

Es reconfortante que un poeta "de elevada edad" 3 haya aprovechado la tribuna que se le ofrecía para dirigir a la época del átomo y de la investigación espacial el mensaje que contiene Poésies. Ya en 1957, Albet Camus, al recibir el premio Nóbel, asignaba al escritor y al artista un papel esencialmente activo en la sociedad humana. "El arte no es a nuestros ojos un placer solitario". Pero Camus era un hombre joven, comprometido, y su discurso en Suecia no podía sino confirmar su vida. Saint-John Perse, poeta reputado difícil y un poco al margen de la escena literaria, hubiese podido, sin sorprender, pronunciar palabras más veladas. Por el contrario, hace suyas las proposiciones de la poesía moderna y contribuye a informarlas. Es que la poesía ha seguido siendo para él animación íntima. A los sesenta y dos años, escribe un bello poema: Chronique, y la academia sueca habrá coronado a un poeta viviente.

Frente a la eternidad, los hombres y los poetas no son en verdad más que hombres ante la muerte, no profieren otra cosa que palabras de pesar, de renunciamiento, de temor, de esperanza en Dios y, a veces, de apelación a sus obras sobre la tierra. Pero ninguno de estos lugares comunes llega a aflorar en Chronique. El poeta se mantiene lícido, intacto, libre, fuerte, de "la pureza del alma frente al alma". "La muerte está en el tragaluz, pero nuestro camino no es hacia allí. Y hemos aquí, más altos que el sueño sobre los corales del Siglo: nuestro canto". El poeta se confunde con la poesía: inexpugnable e incorruptible. Se separa de su figuración humana. "¿Estamos, ¡ah!, ¿estamos —o alguna vez estuvimos— en todo esto?" No importa si "el escudero disfrazado de huesos que habitamos, y que nos sirve de fiado, desertará esta noche al doblar el camino". Porque "esto queda por decir: "vivimos de ultramuerte, y de muerte incluso vivimos". La vida es la única realidad. "Y la granada de Cibeles tiene aún con su sangre la boca de nuestras mujeres". Nada más es seguro: "... grandes Primogénitos —vosotros no habéis dicho la palabra que eleva y que nos sige". Y "Dios luce la ordenación". "Y Dios el cielo luce en la sal y en la piedra negra, obsidiana o granito. Y la rueda gira en nuestras manos como el tambor de piedra del Azteca". En el movimiento y el honor del canto, todo lo que pertenece a la tierra es aceptado. "Irreprochable, oh tierra la crónica a la mirada del Censor". Sin duda "todo esto nos vino bien, nos vino mal". De cualquier modo, "nuestras capturas: vanas son, y libres nuestras manos" y "es tiempo de nuestras nuestros viejos cascos cargados de algas". Pero que la tierra reciba también el elogio: "¡Honor a los pilones en que bebimos!"... "Alta edad, alabas: Las mujeres se levantan en la llanura y caminan con grandes pasos en el cobre rojo de la existencia." "La voz del hombre está sobre la tierra, la mano del hombre está en la piedra y extrae un águila de su noche". La voz permanece. "Alta edad, mentiras: camino de brasas y no de cenizas..." "Alta edad, hemos aquí. Citados, y hace tiempo, con

esta hora de importancia." "Levanta tu cabeza: habrás de la noche la gran rosa de los años gira en tu frente serena." La voz es suficientemente poderosa a pesar de la "gran edad" y, puede ser, a causa de ella —porque es preciso dar a "gran" su doble acepción— para que el misterio del destino sea, desde el fondo de las tinieblas humanas, desafío. Parece que no subsisten en el hombre, y trascendiendo sus obras, más que una esperanza y una grandeza innatas, una especie de fuerza bruta singular y sagrada, que lo sostiene hasta delante de la muerte y da "la medida [de su corazón]".

"La orinda, oh noche, ¿dónde llevarla y confiar la alabanza? Elevamos hasta donde llegan los brazos, sobre el plato de nuestras manos, como medida de alas nacientes, este corazón entenebrecido del hombre donde estuvo lo ávido, y estuvo lo ardiente, y tanto amor sin revelar.

Escucha, oh noche, en los patios desiertos y bajo los arcos solitarios, entre las ruinas santas y el desmigajarse de las viejas terrimoras, el gran paso soberano del alma sin guardia.

Como en las lomas de bronce donde merodea una fiera.

Alta edad, hemos aquí. Tomad medida del corazón del hombre".

Así termina Chronique. Una de las bellezas del poema es su continuo ascenso hacia esta alocución de un alma que, después de haber hablado consigo misma, no se vuelve hacia su oscuro sostén de naturaleza, historia y de destino sino para tomar con él sus distancias definitivas. A lo largo del texto, se ha dado lugar al sentido de la interrogación misma, a la afirmación de sí, a los recuerdos de la vida, a "todo ese gran hecho terrestre", y no queda a su término más que un hombre de edad elevada que uno imagina silencioso y total en el goce de un "alma ávida de su riesgo". Con toda mi simpatía humana, encuentro que esto es hermoso, y sobrepasa toda exégesis de orden literario. Poco me importa advertir aquí y allá, y por otra parte mucho menos que en los otros grandes textos de Saint-John Perse, maneras del autor que responden poco a mi propio gusto.

La cuestión no reside allí, sino en mi parecer, en el hecho de que Chronique es un "poema de existencia", en el que el hombre ya no está más que en sí mismo y en la humanidad. Poema del todo actual, en el que el poeta se arroja en sus espacios mentales sin tender una cuerda metafísica, donde, por más alto que se eleve, no cesa de seguir siendo terrestre. Análogo, en espíritu, a lo que las noticias nos dicen hoy de un "hombre del espacio" en el universo físico, "La lámpara de arcilla del poeta" libera una energía comparable, en su orden, con la de los motores de reacción en el suyo. Chronique es una ilustración de Poésies... Y es un "hombre de edad" el que ha escrito una y otro texto... En tanto las hazañas de naturaleza científica se acompañan de un enorme aparato preparatorio, movilizan fuerzas generalmente jóvenes, llenan el mundo entero con sus ecos, alteran, ay, con frecuencia de manera terrorífica, las perspectivas de las sociedades humanas, ¿de qué se trata aquí? Nada más que de un anciano solitario, de la

proximidad de la muerte, de algunas páginas que no alcanzaran, a pesar de la gloria del poeta, más que a un público limitado y que, a una parte demasiado extensa de este último parecerán todavía probablemente oscuras. Sin embargo, sólo trata de la misma expansión, de la misma "plena integración del hombre", de la misma actualidad para la especie.

"El alma sin guardia", "la fiera" que dice "Dios el ciego", se confía a la sola poesía como el "cosmonauta" a las solas energías de la naturaleza. Y he aquí lo que quizá sea de tan grande importancia para lo porvenir como las hazañas de la ciencia moderna. No estoy seguro del todo, oh Saint-John Perse, de que la poesía, en el sentido en que usted lo entiende, haga que "la chipsa de lo Divino [viva] para siempre en el sílex humano". A fuerza de ser depredadores, de aventar los santuarios y de tomar nota de la ausencia del Húspod, ¿qué quedará de la esperanza de los hombres? Ya los Cielos, donde para la mayor parte de los de nuestra raza, se encontraba hasta hace poco todavía el Padre, y para todos los demás hombres el lugar de la divinidad, atravesados hoy por proyectiles humanos, ¿siguen siendo los mismos cielos? Ya las palabras de la poesía, algunas ilusiones que se mantienen, no son las mismas palabras que las de la plegaria. Son las de una segunda realidad que, a sustraerse de las leyes naturales, se sustraen por ello de lo que los hombres imaginan como leyes divinas. La "Muerte engalanada con el guantelete de marfil" ya no es la que conduce al alma a su juicio. El poeta, además, la desprecia en seguida: "cruzas en vano nuestros senderos ornados de huesos, porque nuestra ruta va más allá", y agrega: "vivimos de ultramuerte". Pero, ¿qué es "la ultramuerte", sino la sola perpetuación de la vida, es decir, para el hombre, la reabsorción de sus fines personales en los de la especie? Todo esto concuerda con el sentimiento de haber tenido bastante con el dedo de tiz bajo la ecuación sin maestro" y la declaración de que "Dios [es] ciego".

Si hay Resurrección, ella se levantará sobre "los senderos ornados de huesos" y las pobres manos sólo estarán enguantadas de tierra.

¿A dónde lleva "esta ruta [que] va más allá" Este hombre de "edad elevada" ha visto su dirección? Chocamos aquí con el misterio de una persona, y también con el angustioso misterio de la poesía, confrontada con la Muerte. ¡El don real de la poesía de la "edad elevada" es permitir que sea dominado! El poema de Saint-John Perse es por entero un poema de manumisión y también de más allá. "La cara ardiente y el alma en alto, hacia qué más allá corremos todavía?". Es justamente esto lo que me fascina en Chronique. Esta libertad soberana, esta altura, este movimiento orbital alrededor de una existencia entera que no tiene un sentido sino por las miradas que el poeta quiere tener bien dirigir hacia ella. Esto es hermoso. Esto me exalta en nombre de la poesía. Esto me da miedo en tanto hombre forzado a la elección de su destino espiritual. ¿La poesía se abre sobre "una ruta sin límites", al igual que nuestros telescopios sobre el universo? ¿Reside en ella

la "medida del corazón del hombre"? Y si yo llegara a conocer una "edad elevada", ¿también la poesía vendrá a testimoniar que Dios es "ciego"?

René Ménard.

Versión de Raúl Gustavo Aguirre.

(1) N. del T.: Estas líneas se refieren a dos escritos del poeta de Exil: la alocución pronunciada en Estocolmo, en ocasión de recibir el premio Nóbel (1960) y el poema Chronique, publicado por la editorial Gallimard, de París (1960). Ambos han sido editados conjuntamente en traducción de Ly-sandre Z. D. Galtier (Buenos Aires, 1962). Las citas aquí incluidas corresponden a nuestra propia versión, que circula en forma particular.

(2) Relais: reforzador de corriente eléctrica. Grand age: literalmente, gran edad, es decir, la edad elevada, la vejez. Como Saint-John Perse y René Ménard aluden al adjetivo grande con que se forma esta construcción nominal, el lector deberá tenerlo presente para la clara comprensión del sentido —cable— que surge de ella.

Oswaldo
Svanascini

arte negro africano

No es excesivo considerar al arte negro como precursor de un planteo abstracto, de un hurgamiento expresivo, dentro del arte europeo del primer cuarto de siglo. De una manera general puede advertirse, sin embargo, que en el arte negro las representaciones de seres o cosas, siempre se hallan ligadas a una subjetiva visión del mundo, con todo su contenido religioso, con aquello que Tempels tituló "filosofía mágica". Mas según el mismo autor, eso que nosotros llamamos magia, tal vez entrañablemente sorprendidos por esa concepción poético-fantástica del hombre y lo que lo rodea, no es para el Bantu sino "el despliegue de la fuerza de la naturaleza, que Dios pone a disposición del ser humano para conseguir un aumento de su energía vital". Además, el simbolismo de todas las tallas negras, de sus grabados, de incisiones y decoraciones, resulta complejo y a veces sin antecedentes en otras manifestaciones artísticas: la **Digitaria**, planta que míticamente fue la primera cultivada, es representada por un punto central sobre el que se halla un rectángulo o matriz cósmica, pero también se le agregan diferentes líneas verticales y horizontales, marcando los cuatro puntos cardinales, delimitando el espacio en donde se desarrollará la creación; asimismo el agregado de otra curva, la imagen que identificará el mundo, lo inabundante de las cosas, la dinámica y el progreso ("vida del mundo"). La máscara **kanaga** simboliza la "mano de Dios"; bajo diferentes formas las máscaras suponen una cosmogonía que se verá prolongada a través de los accesorios utilizados en la vestimenta de la danza. La imagen conocida como vida del mundo se convierne así mismo en un plan esquemático de una casa de familia: la habitación central (pecho) se halla franqueada por cuatro rectángulos (salones de ventas) formando los brazos, y de un quinto (cocina) que es la cabeza; por un pasaje entre dos jarras de agua (senos) se comunica con una habitación para la moñenda (abdomen), prolongada por un depósito ("piernas") al que se le agrega un color (sexo). Todo el argumento se halla plasmado a través de una figura masculina. Esta casa de familia, llamada también casa del patriarca, lo mismo que la máscara conocida como "mano de Dios", resume la creación, en su sentido generador.

El simbolismo se extiende también a los instrumentos de música. El arpa, por ejemplo, es la síntesis de la creación y se halla construida en cuatro tipos de madera que simbolizan los cuatro elementos, mientras la caja es el cráneo, las cuerdas son los cuatro puntos cardinales, y los restantes elementos poseen similar simbolismo. El arpa preside sacrificios, ritos purificadores, mediaciones o medicinales "constituyendo una fuerza simbólica de absoluta plenitud.

Corresponde también recordar ese va-



lor implícito en los ideogramas plásticos, ligados a creencias mágicas, a ritos propiciatorios, a ceremonias y cultos cuyo trasfondo metafísico se halla ligado a un principio de vida universal, que anima las "formas particulares y transitorias de la existencia". Mas son tantas y tan diferentes las regiones y los estilos, que sus caracteres dominantes muestran una multifacética cantidad de concepciones, casi siempre con el común denominador de la "invención", y nunca como simple imitación de la naturaleza. Paul Guillaume, primer anticuario que se interesó en este arte, afirmó que era "el descubrimiento más importante y más apasionante de la época contemporánea". La concepción de un dios único, creador del mundo, de manera directa o a través de intermediarios, aparece constantemente en estas obras, impregnadas por el fuerte "soplo vital que anima a todos los seres vivientes", por el culto de los espíritus de los antepasados y por la relación en-

tre el espíritu del difunto y su familia, como por el culto de las fuerzas naturales. Los ritos de las sectas secretas aluden a lo sobrenatural y su fuerza se halla contenida en un objeto simbólico que se convierte en el elemento central del rito. Las máscaras y las vestimentas especiales transforman en ese momento al hombre en un ser, precisamente en un ser sobrenatural, y es en tonces cuando el genio del artista negro se libera —a través de su interpretación de las máscaras— de la convención naturalista, para fabricar rasgos fantásticos, criaturas que a menudo son prolongaciones de una alegoría. En cuanto a los materiales usados, existe gran preferencia por la madera, cuya variedad es muy amplia, empleándose generalmente la más blanda, con la que llegan a crear tallas tan magníficas como la de los Balubas. Por otra parte la madera sigue siendo para ellos un ser vivo, sensible y por lo tanto es necesario descubrir su nervios y sus venas, pidiendo perdón al espíritu de los árboles por herir de esta manera a sus hijos. También usan el marfil y el hueso, especialmente para objetos de culto, y el bronce, preferidos por los Binis, Yorubas, Ashantis y algunas tribus de Camerún, empleándose algo menos la cerámica, la piedra, las calabazas, el cuero, el oro y otros metales, y los tejidos, de los que sin embargo existen obras refinadas. Por otra parte los escultores, especialmente en Nigeria o África Central, se hallan destacados en una jerarquía superior y se les confiere honores y privilegios.

"Es por una audacia del gusto que consideramos a estos ídolos negros como verdaderas obras de arte", escribió Guillaume Apollinaire en 1917. Sin embargo son muchas las controversias que ha suscitado el tema. Para los negros no existe tal arte, porque el escultor no tiene conciencia estética de la obra, señala Jacques Howlett, y se coloca en la dimensión del buen artesano y del mago. Tal vez esta afirmación sea parcial. El artista negro trabaja conscientemente la materia y ha llegado a delimitar a través de sus obras el concepto de estilo. Picasso ha sido más sutil al exclamar: "¿art negro? Connais pas!!" revelando, por extensión, un conocimiento más lúcido del tema. Pero, superando estas especulaciones y estas diferencias de apreciación o ese particular animismo, debemos considerar la obra en sí, en su aspecto virginal y vital, tal como se la aprehende de primera intención, con el hechizo implícito en la forma nueva, en su gravitación sensible. Es cierto que las formas irreales, esas que destacan grandes cabezas identificadoras de las energías espirituales, o figuras con ombligos que determinan la unión entre el hijo y la madre pueden orientarnos en esa dimensión en la que se mueven lentamente los conjuros de los antepasados, transformados en estimulantes fetiches.

Es cierto también que las máscaras de ceremonia prolongan una fuerza desconocida, transforman al disfraz en una simbiosis o el mismo espíritu evocado. Y a pesar de todo ello, lo que sobrecoge es más bien esa admirable fuerza primitiva y valiente, que determina con claridad los valores expresivos propiamente dichos, la noble abstracción de los elementos para ahondar en un rigor formal que se nos antoja como eminentemente actual. No sin emoción se pueden asociar **Les demoiselles d'Avignon** y la **Tete** de Picasso, las figuras de Modigliani, realizaciones de Klee, Kandinsky, Barlach, Ensor y distintas obras de nuestro tiempo, con muchas de las manifestaciones del arte negro.

Resulta atrayente la búsqueda de la expresión a través de una serie de conceptos tales como los de fuerza (cabeza prominente, extremidades pesadas, vientres amplos), de lo trascendente o de lo insalvable. Pero la ordenación formal resulta dificultosa; recuérdese, como ejemplo, que los **Wang** utilizan ochenta tipos de máscaras para sus danzas, y a pesar de que el estilo es el mismo, la variación dentro de sus modelos es evidente. El artista negro sabe que deberá economizar los medios para arribar a un tipo de representación que, aunque apartada de la realidad, se ceñirá a una imagen a veces antropomorfa, a veces sostenida solamente por una síntesis de los ojos, la boca, la mejilla o la nariz. De manera que se servirá muy escasamente de la representación verista, ya que ella no podrá deformar la imagen como para poder anticipar esa fuerza oculta que desea prolongar. Ahondando en la comprensión que existe una claridad en el artista negro que envaya un rostro chato y un ojo vacío y una boca saliente y hasta una repetición de arcos superciliosos para ahondar una expresión. Cuencas vacías (Modigliani), paredes cóncavas para señalar un volumen (Moore), planos netos del rostro (Picasso), sólo son algunos de los elementos que se convierten en función de estilo. Sin embargo no puede hacerse una catalogación definitiva en términos generalizadores. A veces son miles las transformaciones representativas, a veces resulta difícil discernir sobre los conceptos de abstracción y naturalismo. En el Sudán Oriental hallamos un sintetismo planístico, que se definió como cubista, en las zonas de Bambara, Dogon y Bobo; este estilo se extiende a Baga, Toma y Kuan, Oron-Ibidio, Mamak (Guinea); Bakwela, Bakota y Bateke (África Ecuatorial Francesa); Walega, Ababua, Basonge (Congo); Yabassi (Camerún) y también en el África Oriental y Sudoriental. La forma naturalista, con volúmenes más amplios, se afina en la Costa de Marfil (Sierra Leona y Costa de Oro; en Ife, Benin, Dahomey, entre los Yoruba, Ekoi e Ibibio, en las praderas del Camerún, en el este y sud del Congo y en particular entre los Baluba, Bakongo y Batshokw. Y estos dos estilos se hallan relacionados entre sí en el arte de los Senufo, Dan, Bidoyno, Panwe y los Makonde orientales.

H. Baumann establece claramente un "Cuadro de las razas y de las culturas africanas", que es necesario transcribir íntegramente: "1. **África Blanca:** Razas mediterráneas, etíopica, semita y cro-

magnoid. En la zona subtropical civilizaciones superiores frente al Mediterráneo y el Oriente. Egipto, Sahara y países del Atlántico (África menor) II. **África Negra:** a) **Negros:** 1. **Culturas Sudanesas** (desde la Guinea hasta el Alto Nilo, desde el Sahara y el Sahel hasta las selvas del Congo) **Cultura paleonegroide** (de carácter predominantemente camita, a) **Sudán Occidental.** Sudán francés, Alto Volta, Alto Níger), restos de diversas poblaciones paleosudanesas -mediterráneas - paleonegroide a los cuales se han superpuesto pueblos conquistadores neosudaneses, b) **Sudán Oriental** (Alto Nilo), al norte colonización neosudanesa y asiática (árabes); al sur, Niloticos, **cultura paleonegroide y camítica**. c) **Sudán Central** (Darfur, Uadai, praderas de Nigeria, del Camerún y del Ubanghi-Chari): **culturas paleonegroíticas, neusudanesas y paleomediterráneas.**

2. **Culturas de Selva del África Occidental** (países de la costa atlántica desde el Senegal al Congo y a la selva ecuatorial): **cultura paleonegroítica y selvática primitiva**, mezclada a elementos neosudaneses y mediterráneos, a) **Países de la Guinea:** en parte semitabán, en parte paleonegroide con superposición sudanesa. Zona atlántica occidental y Zona atlántica oriental (en la Costa de Marfil occidental y en el África Ecuatorial Francesa). b) **Selva Ecuatorial:** (Camerún meridional, Gabón, Guinea española, Congo francés, Congo Belga Septentrional). 3. **Cultura matriarcal Bantú** (desembocadura del Congo hacia el estado del Congo meridional, Angola septentrional hasta la Rhodesia y el océano Índico, cuencas de los ríos Zambze y Rovuma), razas bantuides con sobreañadidos rasgos e infiltraciones orientales. 4. **Cultura Bantu Oriental** (África oriental de las fuentes del Nilo hasta el África meridional y Madagascar): **raza bantuide**, con sangre etíope, e infiltraciones de elementos orientales y pigmeoides; **culturas pastoral, camítica, rhodesiana, euroafricana y colonial neo-oriental.** B. **Poblaciones no negras del África Negra.** 1. **Ganaderos Camitas Orientales** (África oriental con Etiopía, y grupos dispersos por toda el África meridional y occidental); clase dominante etíopica, pura o mezclada con negroides: Nilo-Camitas. 2. **Cazadores y cosecheros**, pueblos antiguísimos de baja estatura; pigmeos en las grandes selvas, bosquimanos en las estepas saladas y en las zonas semidesérticas del África Meridional. a) **Guineanos:** Bambuti del Congo Belga, territorio del Ituri; otros en el África Ecuatorial Francesa y pigmeoides Batwa en la zona de los Lagos. b) **Bosquimanos:** **Cultura euroafricana de cazadores de las estepas.** Kalahari, en Sudáfrica, residuos en el África Oriental (Kenya y Tanganika).

Pocas son las obras africanas de manera que subsisten de más de ciento cincuenta o doscientos años de antigüedad. Sin embargo Bernard Fagot descubrió al sud del Sahara, en Nigeria, algunos testimonios artísticos que datan del siglo V de nuestra era. Dentro de la llamada "cultura Nok", se halló en Jemaa, Nigeria del Norte, una expresiva cabeza en terracota de aproximadamente dos mil años de antigüedad. Otra fue hallada en Wamba y presenta igual refinamiento y síntesis en el

tratado. Tales obras muestran la antigüedad de las concepciones artísticas africanas, pero por sobre todo destruyen la idea de que las deformaciones en la escultura son el producto degenerado de un naturalismo transmitido a los negros por otra civilización más elevada. Así se afirma de manera definitiva la intención de un arte con características propias y absolutamente personales.

El arte negro se diferencia notablemente según las regiones. Así en el Sudán y el África occidental existen mezclas de culturas, influencias diversas y una riqueza de expresión muy diferenciada. En el Sudán occidental encontramos a los Bambara, cuya representación escultórica se realiza por intermedio de los Nuni, que imparten un gran vigor a las formas. Las esculturas no son policromadas pero tienen incrustaciones y portan ornamentos. Las máscaras son geometrizadas y buscan acentuar el ritmo con la interrelación de líneas generalmente rectas (Marka, distrito de San). Las bellas máscaras zoomorfas son igualmente severas en su construcción, pero las obras más importantes de los Bambaras son los adornos para la cabeza (Tijwara) utilizados en las danzas, que desarrollan con maravillosos sintetismo el motivo del antlope, a veces recordando el movimiento del pájaro, otras con un ritmo que puede parangonarse con el que imparten a sus obras algunos de los grandes escultores europeos del siglo XX. Entre los Dogon debe recordarse las esculturas o grupos escultóricos llamados **Tellen**, en madera dura, patinados, conservando una expresión.

Primitiva, claro sentido del volumen y hasta elementos simbólicos como la síplica por la lluvia, en una atmósfera de misterio. En todo caso la abstracción de los cuerpos es muy severa y sólo pequeños elementos, tales como la saliente de una nalga o un seno, marcan la intimidad de una figura humana. En cambio las máscaras Dogon son mucho más abstractas, tal como las **kanaga**, de planos muy netos, coronada por una cruz de Loreno, de imprevisible simbolismo. La abstracción predominará también entre los Massi y los Bobo, especialmente a través de las máscaras de estos últimos, con la acentuada fuerza impartida mediante sus ojos grandes y geométricos. En cambio los Senufo se encuentran anexados al **Poro**, ritual secreto, que antiguamente prohibía la exhibición de las obras. Los Senufo conceden importancia a una escultura de pequeño tamaño, de perfiles angulares y un ritmo compositivo admirable. No importa cierta deformación y hasta alguna prominencia; la armonía de la obra jamás se resiente. Una de las máscaras más interesantes de los Senufo es la del culto **Gbon** o el que "vomita fuego", cuya veracidad recuerda algunos de los bocetos de principios de siglo de Picasso, o su misma **Grande danseuse d'Avignon**, de 1907.

El arte de la costa de África occidental reúne las obras de los Baga, también abstractas en la representación, creadores de la máscara **Banda**, en donde se estilizan los rasgos humanos, mezclando los de diferentes animales, dentro de una atmósfera de irrealidad; los

(sigue en pág. 351)

66 A FONDO

1

El lenguaje del alma se ha gastado.
El cuerpo acecha por los pozos profundos de la piel
pero la ciega ha roto sus últimas palabras.
Ahora que hablen las tinieblas
en donde correrán los rostros sin augurios.
Ahora cuando nunca fue tarde
qué cansadas las piernas caminando por la mitad de todo.
Y es la hora por fin.
Vos agitás ya el único pañuelo entre la gente.
Quién se quede en la sangre nunca será lavado.
Mirás mi delantal bordado de cigüeñas
y casi podrías parecerme a las últimas cosas.
Nadie tan ampuloso debe andar por mi pecho.
Que vengan las guitarras me dijiste
para quien va a estar muerto más allá de la vida.
Pido solo una astilla para encender la casa.
Si de pronto te vas debería lloraros hermosamente.

2

Buenos días la cruz la época el abismo
66 a fondo mi lágrima te cruza por la espalda.
Qué pedazos de tristes aquí abajo del sol estamos todos.
Si no aguanta la luz sobre las cosas
si hay guerra de cenizas
perdón por la dulzura de los muertos.
Es cuestión de la vida la historia personal que trae el siglo.
Y es casi una memoria lo que hay que olvidar de recordarnos.
Allí donde te olvidó.
Allí donde te dejo tan desolado como el pan.
Tan lento como la lluvia de este otoño.
Allí en donde crecen las lámparas sin luz de las palabras
y tenés frío como los pájaros y las hojas.
Allí duele la frente nada menos.
Hasta aquí que he llegado.
Nunca habré perdido tantas cosas
que al entregar mi sangre en los poemas.

Angélica Manero.

El río arrastra los últimos dolores de la tarde
sobre la playa quedan abandonados a las instancias definitivas del
[destino.

Así
la vida arrastra amores y olvidos
y como el río
con esa manera muy suya los envuelve
hasta hacerlos dominio de otros días
adioses últimos de cualquier despedida
cualquier encuentro.

De este modo el agua siente flotar el abandono de los hombres
los siente irse río abajo
a esa muerte única
animal.

Mis amigos se niegan a bañarse en río que arrastre tanto desperdicio
no comprenden que esta desmesura de podredumbre y vicio
este abandono del hombre
de su propia existencia
es vida en transformación en movimiento.

Quiero decir
amor
que esos inmensos basurales que cruzamos para llegar al cuarto donde
[nos despedimos
flores maduros de aguas muertas
fermentos acumulados a instancias de la ciudad
son la intimidad de nuestra piel
igual
amor
que al subir las escaleras viejas del hotel que sabemos
subimos besándonos
no para despertar el deseo
sino
Por esa inminencia de orfandad que se siente en los límites del día.

El río vuelve a su cauce arrastrando los desperdicios que la torpeza y la
[vida dejaron en las costas.

Hemos terminado de cruzar los basurales y nos amamos
nos amamos con la intimidad y el dolor con que los alimentos de la vida
abandonados
cambian de estado
estaciones
vicios que les permiten transformarse.

Los pájaros amor mío!
los pájaros todos cruzan por este cuarto de hotel
por nuestra vida!

Rodolfo Ramírez.

Caminando por la tarde de noviembre este hombre
se asombra ante la lluvia. Ha imaginado, todo un invierno
de ciudad, que el sol es a las colinas siempre, y no este barro
por donde el pueblo se le muestra incierto. Borracho de manos
separadas preñando casas. Casas de tejas habitadas por el viento
y lagartijas.
Pero ya la mañana es un apenas de muerte; y es también la gente
y el saberse un extraño. Alguien ante quién se sacan la llagas
de paseo. Pero al tiempo lo olvidan y siguen en sus cosas;
venden gusanos, alquilar rieles y en verano la sombrilla.
Y nada saben de sostener la espalda del hombre que a solas,
camina por la playa.

Igual al mar; huraño. Siempre anda. No puede detener su marcha.
Hay noches en que lo han visto, al parecer desesperado, mojar
su rostro en la espuma marrón de fodo y luego reír seco
como las piedras con que perfora el agua. Y en otras, más tranquilo,

zumar caracoles y guardar en el bolsillo la pequeña cáscara
de un mejillón.

Pero siguen despreciando su fatiga mientras él ahora, va
en busca de la luna y la regala. Le dicen preferir que fuera
una pelota y jugar en el alba; o comerla con vinagre para
que nunca falte luz al parir sus mujeres.

Y fue de burla que le tiraron piedras cuando en la época
de las corvinas se marchó por las corrientes cálidas
dejando un poco de su cuerpo en las rompientes.

Sin embargo, quedaron tristes en el pueblo y han jurado,
si retorna el verano, aceptar la luna del hombre que a solas,
camina por la playa.

Vicente Zito Lema.

Como vivimos en un mismo continente (me refiero a América Latina), somos tan capaces de desconocernos en el mismo sitio. Raro privilegio éste, donde las buenas intenciones de comunicación empiezan (y antes terminan) en jornadas o concursos de efímera duración, aunque también por ahí suele darse alguna perdida carta que lleva implícito (en el mejor de los casos) que a uno le publiquen o lo tengan en cuenta. Tal nuestra modestia y nuestros ingredientes convivenciales. Por otro lado, hay en muchas partes libros amontonados en casas de cultura u otros entes parecidos, que váyase a saber por qué sus importantes directivos prefieren ocultar en lugar de propender en alguna medida con ellos a la información y al estudio.

Después de pasar por la embajada de Ecuador y recibir esa cosa "maldita" que se llama recomendación, escribí a la Casa de la Cultura Ecuatoriana para recibir de ella al poco tiempo los dos libros de poemas que luego comentaré. ¿Y lo demás de la poesía ecuatoriana, para nosotros argentinos y gente de otros países, dónde está? Bueno, acabo de recibir también la revista "Syrma" que desde Cuenca dirige Rubén Astudillo y A., mi último recíproco contacto a línea equinoccial. Y todo esto, valioso, es muy poco, apenas un puñado. Cada día pienso más en que vivimos entre la incomunicación y la informalidad, y esto a la altura de la llamada gente progresista.

Dice EULER GRANDA: ("Voz Desbordada", 1963):

"Vengo de andar,
.....
de ser euler granda
de matar el cansancio
.....
Yo no tengo la culpa,
siempre he sido incolmable."

Y ya lo tenemos presentado, con nosotros, al poeta que siente el extrañamiento en su vida como cualquiera (y desde su medio), y que en el fragmento del poema citado busca una "pausa" para vivir. Como única posibilidad de ser, le basta al poeta con darse a sus vivencias directamente, desde adentro, las que fluyen en verso corto, suelto y a la vez austero, sin necesidad de estridencias, y con una preocupación hacia el prójimo que se resuelve "sin llanto", como cuando escribiste:

"No hubo más
el patrón lo mató
porque le dio la gana."

Es Granda el poeta de lo sencillo y preciso, humanamente hablando, despojado de lo que puede ser agregarle un grano más a lo que es, como entidad suficiente y de única validez, así nos lo demuestra, por ejemplo, en su poema "Apreuramiento":

"Tengo que confesarte,
fuera de lo trillado
nada nuevo esperaba."

Esto no es pesimismo o simple abulia, sino dimensionar lo que sucede a escala vital, "de paso". Nada de impresionar porque sí, de tirar manteca al techo, sino la necesidad de contar cosas.

En "Noticias de la Esperanza", el poeta trae la contrapartida de lo hueco y sólo de palabra, para entrar a decirnos desde un plano común, referencial y como algo más ícada cual se detiene donde puede y hasta donde es capaz de asir), cosas así:

"Si te digo
que los peones están más endeudados
y tosen de manera fea."

Menos feliz en el mismo poema, cuando contrapone el azúcar a lo amargo y habla más adelante de la esperanza

que reverdece. Es evidente que donde Granda cumple su función a nivel de personal calidad, el verso se logra, ahora cuando trabaja con elementos abstractos o de manifiesta y vulgar relación, el poema decae sin atenuantes.

El tono irónico no pasa inadvertido en el autor, como ocurre en "Certeza", poema que finaliza (tras una serie de consideraciones sobre el hacer o no ciertas cosas inmediatas) de la siguiente manera:

"Tengo la certidumbre
que estar muerto debe ser muy aburrido"

Interesa el poema porque nos dice que el hombre al hacer o al negarse a hacer ciertas cosas, está dando las pautas dimensionales de la vida, que es lo que al final cuenta. El remate irónico-jovial está sosteniendo, en sentido contrario, cuál es la necesidad de vivir que tiene el poeta, tras haber descartado la vida en un instante determinado.

Dentro de una manera expresiva lindante con la anterior se encuentran varios versos de su poema "Trajin", en el que Granda se hace las cuentas de lugar, frente a un panorama circundante depresivo y en toda su pobreza (allí aparecen el "hojalatero tísico", "los pordioseros" que bajan a la ciudad, "indios con alegría estrangulada", etc.), y como si se arreglara el cuello de la camisa antes de ver de cerca y hacer de ello palabra, empieza:

"Me acomodé el humor,
el 'buenos días'
dispongo a flor de boca."

Luego, ya en el camino:

"Por decir algo
digo maldita sea
y me pongo a escarbar
entre los rostros."

El poeta-hombre se dispone ante el cuadro cotidiano como puede, y al percibir agrega su propia manera de ubicarse frente a lo que — pese a su desagrado — lo circunda y lo vivencia, determinándolo. No es que no haya salida, sino que simplemente, hasta allí, las cosas están dadas de ese modo.

Los improntus "vallejianos" ya han sido visibles en Granda al dar algunas citas previas, pero hay ejemplos más vivos y cercanos de tal tónica, por cierto válida, por motivos que pueden ser los de una "razón" regional compartida. De tal modo, leemos:

"Involuntariamente amanece tristes
como amarecidos con gripe."

O el cambio constructivo a la manera del autor de "Trilce", cuando el ecuatoriano empieza así su poema "El Mercado":

"Hoy, Sábado de Septiembre,
el día está de venta en el mercado."

No falta la nota íntima, que el hombre en una especie de repliegue suele reservarse, cuando ha adquirido conciencia y humildad suficientes para vivir y sentir lo vivido, entonces alcanza a ser él mismo o el otro, si lo comparamos con el que sale a la calle y pone su cara posible frente a todo:

"Me quedé conmigo;
no con el que se muda
de rostro y de vestido
y te aguarda en el parque los Domingo."

Es frecuente en Granda construir el poema con referencias negativas, como en el caso del poema "La lluvia", para luego rematarlo en un sentido positivo, digamos, frente a los no continuos ("No los ojos del sol / ... / no las calles / ... / no ruiseñores líricos, / ... / y cansado de esa pluviosa enfermedad sobre el medio frío, furioso de piojos y otras pobreza, diga:

"La lluvia nada más.
Como una maldición, la lluvia
cayendo sobre el día."

El poeta, que sabe ser íntimo hasta el fondo de su persona, aclara que él no vino a vivir, que a él lo trajeron, que más que la soledad él supo estar solo, y quién sabe además que: "Ineludiblemente / aburren las palabras, / (que) llega un momento / que no cabe media palabra más."; él mismo es capaz de ponerse a mirar la "monotonía" de la miseria y contarla siempre en verso breve y directo, lleno de fuerza, siendo incluso capaz de ocuparse de un pedazo de suela que se pudre:

"como ayer,
como antayer,
como hace un siglo,
de madrugada van las lavanderas
a enjuagarse las reumas
en el río;
un pedazo de suela
se pudre en una esquina."

Dejamos aquí este libro de Granda, de quién sabemos por el prólogo que es (o quizás fue) estudiante de medicina, lo que corrobora la juventud, dolida, que trasunta su serio libro.

Otra cosa es JORGE ENRIQUE ADOUM, del que comentaremos su libro "Los cuadernos de la tierra I-IV", también publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1963). Dicho tomo abarca cuatro significativos títulos: "Los Orígenes", "El Enemigo y la Mañana", "Dios trajo la Sombra" y "Eldorado y las Ocupaciones Nocturnas". El caudal expresivo del autor es desbordante, incluyéndose en este caso trabajos por los años 1952 y 1960/61.

Adoum es otra cosa y no porque lo consideremos superior a Granda, como poeta, sino a raíz de la proyección tomada por el primero en función de su ímpetu temático, aún en el orden continental estimulado, cosa no muy merecida por cierto. Su canto es altivo, violento y de tendencia a la exaltación, pero su calidad esencialmente poética está lejos de un Neruda del "Canto General", por ejemplo. El caso de Adoum es el del poeta nacional (no ya oficial, creemos) que ha merecido juicios laudatorios como los de un Jorge Carrera Andrade, coterráneo, quien lo coloca a aquél en un plano privilegiado dentro de "la llamada poesía cívica" o Gonzalo Escudero considerándolo a Adoum como un "poeta de númen", entre otros juicios.

Apresuramiento

El autor de estos "cuadernos" es una especie de vate particular en el Ecuador de hoy, un cantor apuloso, pero alejado bastante de lo que estimamos austeridad expresiva. La poesía de Adoum, de innegable ubicación americana, padece de lo que, por contradicción evidente, Benjamin Carrión pondera románticamente: su "dolor jubiloso". Pues a esta altura de las circunstancias, el dolor se lo toma como tal y no causa "júbilo" alguno. En el siglo pasado y principios de éste pudo ser así, pero hoy no cuadra.

Algunos ejemplos darán pautas sobre el poeta:

"... y el jaguar
como un relámpago del suelo."
"Pero sufro de ti, sufro
de valor y cordillera, como
de un túnel que de pronto me llamase."
"Todo lo heredas
tú, tú sólo, ecuatoriano, hijo
puntual, paciente establecido
en el sitio del amor y del esfuerzo."

Dentro de un tono lleno de alabanzas y de amor al medio popular, Adoum recorre la historia de su patria, la vida del hombre humilde, el mismo que cuando le preguntan "Cómo estás", responde "Aquí, viviendo!"; ello no obsta para que el poeta haga por ahí alguna digresión sobre la muerte en sentido personal, como cuando dice: "(La muerte, / ¿será como unas vacaciones largas, / durmiendo hasta muy tarde?)". Pero éstas son excepciones, pues el canto de nuestro autor es para-social, es decir que lleva una intención que alguna vez lo sobrepasa o lo coloca fuera de su misma circunstancia. El compromiso con su pueblo lo absorbe y a él se brinda, aún a costa de una poesía que, sin ser tan deliberada, podría alcanzar otra dimensión.

Acaso la poesía de Adoum sea necesaria en su patria, pero así no lo entendemos desde nuestro punto de vista, que creemos en la poesía que sólo tiene que ver con ella misma. Eso sí, así como no le pedimos que sea rigurosamente revolucionaria, tampoco le aceptamos que sea contrarrevolucionaria.

No sabemos si Adoum abre o cierra un ciclo dentro de la poesía de su país, lo cual no interesa para el caso más que por el hecho de que, tal cual, no podrá repetirse, o sea bajo la misma intención y el mínimo de rigor poético. Acaso había que hacer un recuento de hechos importantes y el poeta tuvo que hacerlo, pero la forma debe ser otra si ese inventario se lo propone otro.

Daniel Barros.

Con la costumbre al hombro
iba de prisa a clase,
al pasar me gustaron
tus piernas redondeadas,
el modo de llevar
tan ceñida la falda.
Tengo que confesarte,
fuera de lo trillado
nada nuevo esperaba,
no estaba tu sonrisa
anotada en mi horario.
A más de los mendigos
con su dialecto falso,
de los limpiapapatos
con las manchas de tinta
en los andrajos,
no pensaba encontrarte.
Y yo soy un viajero,
siempre vivo de paso,
no me ha quedado tiempo
para tratar de amarte.

La disculpa

Hoy, no pude venir,
estuve con la sonrisa desteñida;
manchones de fastidio
enturbiaban el día
y un río de aguas negras
empujaba mis huesos.

Involuntariamente amanecemos tristes
como amanecemos con gripe;
a veces al doblar una esquina
de súbito nos sentimos doloridos
y como un trozo de hierro
nos molesta la ilusión en el bolsillo.

No podía venir,
no fue posible liberarme
del animal que agazapado me roía;
estuve deprimido,
con la garganta traspasada
por la astilla de un grito.
Me quedé conmigo;
no con el que se muda
de rostro y de vestido
y te aguarda en el parque los Domingos,
ni con el que apedrea con bromas a la risa
y se frota las manos
y habla malas palabras
para ahuyentar el frío.
Me quedé con el otro,
con el desconocido
que arena
las paredes de acero de la noche
buscando un orificio.

EULER GRANDA

ARTE NEGRO AFRICANO

(viene de pág. 29)

Mendi, los Bundu, las máscaras Landa de los Toma, las excelentes máscaras de los Dan, con la simbología de la Diosa Madre, de perfil ovalado y una síntesis que recuerda las obras de Brancusi: los ojos son apenas una hendidura fina y la boca sobrepasa como la de la Negra rubia, del mismo escultor. En este sentido tal vez ninguna síntesis sea más encantadora dentro de una coherencia más o menos figurativa. Los Kran son igualmente creadores de un estilo dinámico que presenta máscaras en donde el rostro humano muestra rasgos sobrenaturales y tremendamente expresionistas.

En la Costa de Marfil se hallan los Baule, pueblo que conserva innumerables leyendas del pasado, cuyos héroes son llevados a la escultura bajo la forma del dios del viento (Ga), del dios del cielo (Nyameye) y otros muchos. Los Baule y los Guro han realizado obras de tan alto refinamiento que los entendidos de occidente las destacan en preponderante lugar entre las creaciones negras. Estos maestros africanos preferían armonizar sus trabajos con un poético sentimiento de intimidad, creando una síntesis a veces ingenua pero orgánica, ahondando una superficie pulida y redondeada. Las

máscaras son igualmente profundas en su expresión, parecen introvertidas en sus muecas y aspecto general, y con pequeñas alteraciones de la boca interpretan el optimismo o la tristeza. Obras de Ghana, el Togo (especialmente los objetos de plata), Dohomey, Esie, Benin, los Yoruba, tienen igualmente características muy definidas. El fundido de bronce entre los Benin es tradicional, en particular por la minuciosidad de la técnica, como, por ejemplo, la cabeza del altar de la reina madre, que dentro de su refinado equilibrio, tanto como en la interpretación de su melancólica mirada, mantienen el mismo audaz principio de ritmo asimétrico de la cabeza de Neferiti, aunque su planteo y la dirección dominante sean distintos. En cambio el arte de los Yoruba es más fantástico y se halla apoyado en las figuras de su mitología (Oshanim, dios de la medicina, se halla representado en forma de pájaro; Shangkpanna es el dios de las enfermedades, etc.). El Camerún y el África Ecuatorial han producido esculturas de admirable estilo, como las máscaras Bachan, de los Bamileke, concebidas mediante planos sintéticos, con hendiduras geométricas y ángulos casi cinéticos, conocidas como máscaras cubistas. También son sugestivas las figuritas Bien o espíritus de Tribu, que los Pangwe reali-

zan teniendo en cuenta un rigor de formas que no olvida el volumen y aseguran sin embargo su monumentalidad a pesar de su sencillez; igualmente impactantes son los rostros de espectro en el estilo Osowa, cuya belleza y misterio se ahonda merced a su carácter asiático.

Cabe señalar, en una tentativa ya definitiva, que el arte negro es, por sobre todo, un arte de una realidad fantaseada, de una proyección profundamente vinculada a los poderes sobrenaturales. El sentimiento de la abstracción que sin lugar a dudas entusiasmó a Picasso y Brancusi entre muchos otros, se halla previsto como una necesidad, en última instancia, de arribar a una solución figurativa determinada, pero sustituyendo los detalles en pro de una preocupación más simbólica de las cosas. Un plano para un rostro, una hendidura para un ojo, un triángulo para la nariz, dos columnas para las piernas y apenas un orificio para la boca; pero si el artista necesita aludir a un gesto, un rictus, una aproximación trágica, premonitrice o terrorífica, no vacilará en grabar gruesas rayas alrededor de los ojos, dar forma cuadrangular a los labios, achatar o alargar excesivamente el cráneo, formar largas filas de arrugas en la frente y las mejillas, hacer sobresalir dientes

(sigue en pág. 37)

Red

No hay de qué, Nocturna,
te agradezco.

Van pasando
las sombras y sus hijas menores,
aves a quienes dió un puntapie la brisa.
El soñoliento párpado del alba
espía los encajes de la ola.
Y yo, por qué he bajado,
si no es el día, aún tu falda.

Me ha desollado el páramo tan todo
con su silbo de solo, que no quería
nadie abrazarme, sino mi piel.
Algo es algo, ¿no te parece?
así fuera la mía, gris.

Yo te quisiera diaria, te quisiera costumbre,
amanecer sobre tus peces aunque me huyen
a cumplir su asamblea, entre tus algas
dulces ferruginosas, y todo tu perfume
abierto.

No hay de qué. Pero regreso
a mi niebla puntiaguada, a mi trabajo.
A la arena pídele mi primer paso, resúmenes
de lo que no sabes, como a un cartero. Me
conoce
por el pobre caer y el levantarme tanto.

JORGE ENRIQUE ADOUM

por Jorge Carnevale

ALGO MÁS QUE VIVEZA CRIOLLA

(Psicología de la Viveza Criolla, de Julio Mafud/Americale/65)

Curiosamente, este libro es uno y varios. Y tal vez lo correspondiente a la "viveza criolla", no lo más importante. O en todo caso, lo anecdótico. Pero vamos por partes. Si empezamos por decir esto, es porque al acabar la lectura de la obra (casi cuatrocientas páginas, sin mayores desperdicios), nos preguntamos la razón de haberle puesto un título casi pueril, que no sólo no la representa, sino que más bien entra a desmerecerla. Quedando como única explicación, que se haya pensado en un título "gancho" o "vendedor" para lectores pitorresquistas. Última, porque la obra no lo necesitaba.

Y ahora vamos a lo que importa. A este todo que continúa y ahonda esa búsqueda del ser nacional que inició Mafud en *El Desarraigo Argentino*, continuada luego, con ciertas limitaciones, en *Contenido Social del Martín Fierro*, para zambullirse y zambullirnos, después de varios años de silencio, en el buceo de esta "argentinidad" latente que intuimos sin alcanzar, que se nos bifurca a cada instante para caer casi siempre en un mero concepto de vacuidad y efeméride patria.

La obra se divide esencialmente en cuatro libros: *El Hombre, La Cultura, La Sociedad y La Integración Social*: al margen de la lógica *Introducción*, donde de como es costumbre en todo trabajo ensayístico, el autor nos adelanta, metodológicamente, lo que luego será su plan de trabajo. Es decir, treinta o cuarenta páginas que para lo más que sirven, en la mayoría de los casos (y no estamos hablando solo de Mafud), es para desanimar al lector. Y donde el ensayista nato, se nos vuelve eminentemente sociólogo, para explicarnos que "El estudio realizado trata de captar todo la originalidad de nuestra sociedad e intenta explicarla como una singularidad". A continuación se nos hablará de los distintos "estilos de vida" que conviven y, a menudo, se yuxtaponen en una "siedad global" y el descubrimiento del "carácter nacional" o "personalidad básica", que servirá para llevarnos a "una toma de conciencia de un país con su realidad total".

Pero va a ser recién a la altura de la página cuarenta y cinco al iniciarse la obra, cuando reencontramos al Mafud del *Desarraigo*; a ese constante verificador de sustantivos que nos retrotrae con sus "pistonear", "escarabajear", "arenizarse" o "espaldear", a la raíz indígena de nuestra "prehistoria cercana". De una "prehistoria desnuda de amor y teñida de sexo, donde la mujer empieza a ser marginada a una función de objeto satisfactorio. De ahí pasamos a las primeras pautas del "ser nacional". La mirada, ya que "hay que buscar su psicología por lo que no dice más que por lo que dice". El descubrimiento del "yo" y su "separación siempre tajante" con la sociedad. Individua-

lismo y desarraigo dados también a través de los dos arquetipos más caros a Mafud, dentro de nuestra literatura: Martín Fierro y Don Segundo Sombra. El surgimiento de la "imagen idealizada" como reacción en el argentino: "El ser argentino siempre pisará y actuará en la sociedad con pasos tímidos y frágiles por temor a que su comportamiento social quiebre los resortes constituyentes de su imagen idealizada". Llegando, al final del capítulo, al "culto de la amistad", donde el autor acentúa una "antiteñis nada deseñable": "Hay dos fenómenos sociológicos que siempre perduran umbilicados íntimamente a través del proceso argentino: el culto de la amistad y la falta de vivencia amorosa". Ampliando más adelante, al concretar que "En la imposibilidad de volcar el hombre su afectividad en la mujer. Por esa no posibilidad siempre viva en el ser argentino de ver el amor como blandura y debilidad, volcaría su ansiedad de comunicación y su sensibilidad en seres del mismo sexo".

Y aquí es cuando entramos en "la viveza criolla". Comenzando por una diferenciación entre el "vivo" y el "pícaro", que no agrega gran cosa al asunto, se pasa al "origen sociológico" de la viveza. Que, según Mafud, no es otro que la reacción frente al alud inmigratorio. "Al quedar fuera de competencia el nativo recurrió a la viveza criolla como arma de lucha contra los que venían más allá del charco grande, que es el océano". La inmigración, a fines del siglo pasado, produce la primera ruptura en un estilo de vida y una sociedad gestante, surgiendo, en este caso, la viveza criolla "como una legítima reacción contra una sociedad extraña y arbitraria".

Como consecuencia inmediata, nace "la cachada", originada en nuestro "temor pavoroso del ridículo", y que consiste en "burlarse sin que el burlado lo perciba o lo constate". "La cachada es una manera instintiva e inconsciente de emitir un juicio de valor negativo que concurre a una degradación de valores". De ahí resultaría, entonces, la viveza como la máscara más brillante del argentino que "suicida su ser natural por el papel que quiere representar (...). El vivo es siempre una expectativa, en el sentido de que su caparazón y su fachada exterior pueden caer en cualquier momento estrepitosamente". Continuando durante varias páginas con este tipo de observaciones igualmente —o pretencidamente— definitorias (sin descontentar ciertos como que "la política es el campo más propicio para la viveza criolla"), Mafud llega a la un tanto candorosa conclusión de que "El ideal del hombre argentino de hoy y sobre todo del joven es único e inconfundible: ser vivo".

Siempre fiel a la premisa de que "Cuando se quiera estudiar al ser argentino en muchas de sus pautas, lo racional debe ser dejado de lado o puesto entre paréntesis", el autor completa el estudio de la viveza con un "análisis de los lugares comunes argentinos", y la lista es larga. Se inicia con los "motivos" para casar con la "fiaca", el "palpito", la "farrá", el "rebusque", etc. De todos ellos, sólo tres o cuatro calan hondo y logran salvar el capítulo de ser,

en sí, otro lugar común. Al hablar del "piropo", se señala, "el entroncamiento del comer con el amor" (ej.: "qué kilo y medio!"). Donde "desde un ángulo psicoanalítico se puede anticipar que la obsesión por comer en el argentino se debe a una falta de satisfacción sexual y efectiva". El segundo lo encontramos en "el rebusque". Ahí Mafud nos desnuda en cuatro líneas la patética alienación del hombre contemporáneo (no sólo argentino). De un hombre que para sobrevivir "ya no trabaja 8 horas sino 14 y 18. Sólo que si quiere, aparentemente, puede dejar de hacerlo. Tiene la libertad de decidirlo. Pero dejar de hacerlo es volver a arañar mínimamente el sustento". De este modo "El punto más trágico de este proceso es que el hombre argentino ha perdido el sentido exacto del término vivir. Supone que vivir es simplemente estar", marcando una vez más su individualismo, su ajenezidad en que "no piensa en una defensa sindical y hasta revolucionaria para un mejor nivel de vida. Sólo piensa resolver su cuestión económica trabajando solo y a oscuras".

El resto es campo fácil para la refutación o el olvido. Mafud se encierra muy a menudo en toda esa serie de esquemas del "argentino tipo", que desde Discepolo hasta Sábato (pasando por Borges), nos vienen saturando de tristeza tanguera, de soledad, de amor a la vieja y otras lamentaciones que si bien jugaron su parte hace cosa de tres o cuatro décadas, nos gustaría saber hasta qué punto se acercan a una realidad de Argentina 65. Pero no nos apresuremos. En una de esas Mafud dice que "Buenos Aires es una ciudad que vive como si estuviera bajo un toque de queda. No hay exteriorizaciones auténticas en sus calles o en sus locales". Y tiene razón. Pero esto lo lleva, como en otros casos, a la rápida síntesis de que "Su estado natural (el del argentino) es la soledad y la indiferencia en un ámbito social que no lo comprende" (*). De ahí cae en "la memoria argentina", que "ama a hombres solos (...). La mujer no tiene tampoco vigencia en su recordación". Afirmación que podría aceptarse si no tuvieramos un ejemplo tan cercano como el de Eva Perón. Omisión imperdonable, querido Mafud. Tan imperdonable como que volvamos a caer en ese sentimentalismo de pasocolón-vuelta-de-rocha, donde "cada mito argentino tiene una historia de frustración escrita en esa literatura sin libros que es el tango". Y a continuación, esta otra: "Se demuele un teatro o un café. Para construir un rescacelo en un edificio de departamentos. Y el hombre que un día quiere recordar su pasado amoroso o infantil vuelve al lugar, pero no encuentra nada". Chán, chán. Un perfecto final de tango, y una verdadera lástima para algo que iban tan bien como este libro. Porque después seguimos con el "mate", que sería "puente de comunicación no visible más desesperado que hace el argentino para vincularse con los otros"; el "truco", con imágenes borgianas como ésta: "Encarcelados en ese cosmos cuatro hombres o seis se machan a gritos, se embaucan con señas o se visten en prontos", donde "todo es palpitir, pulseo e intuición". Para terminar definiendo

como "el único juego que permite al argentino, ser en su mundo como él quiere ser". Y finalmente, "la barra", que "es una estructura que parte del individuo, pero que no llega a la sociedad", en la que "el integrante es casi siempre un ente o un ser solitario, que necesita de los modos de la barra para actuar en comunidad". Culminando el capítulo con la certeza lamentable de que "Para el argentino siempre todo tiempo pasado fue y será mejor" (*).

Acá se cerraría el libro de la "viveza criolla", para dar paso al otro; al que de veras importa. Si, porque a partir de la página 190, a partir de *La Cultura*, nace otra obra. Un todo trascendente que excluye lo anterior para adentrarse en un auténtico revisionismo de esa historia que, de falsa, se nos cae a pedazos a cada instante. Rescatando al indio en su escenario, "habitante natural y profundo de ese jerojífico garabateado de pasto y tierra...". Su primer choque con una civilización que va a surgir siempre "agresiva, aplandada y avasallante", donde "Los civilizados sólo los aceptaban en sus status para su explotación y su servilidad. No para su convivencia". Sin tener en cuenta que "El indio, en cuanto ser social, no podía vincularse repentinamente a motivaciones o hábitos de la cultura o el status civilizado". Es así que va a ser marginado desde un comienzo, y considerado siempre como "ser extraño, ajeno, excluyente". Así, hasta su conquista definitiva y exterminio, con las sucesivas campañas al desierto, premiadas luego con la repartija de tierras "por las acciones cumplidas". Una acción de sangre y despojo, donde el objetivo inmediato fue acabar a cualquier precio con "el salvaje".

De ahí pasamos al "europeísmo"; punto de partida de nuestra "autodenciación", donde "incorporarse a la civilización europea era conquistar el porvenir definitivamente (...). Con el europeísmo queda admitida la idea permanente en el quehacer argentino que únicamente el engrandecimiento del país ha de venir del exterior". Fue dar la espalda al país, a su posibilidad de ser, para transformarla en ese obsesivo "deseo de sustituir lo americano por lo europeo". Sin detenerse a aceptar que "la realidad americana no era inferior ni superior, sino distinta". Partiendo de esta falacia, "Cada vez que se intentaba estructurar el país se recurría a las abstracciones en lugar de los hechos (...). Se usaba el sustantivo Pueblo en lugar del pueblo palpitante y vivo. Se hablaba de Nación o de la República constituida en la teoría o en el papel sin considerar las diferencias íntimas, que desintegraban al país". El impudor de una cultura va a traer consigo, como consecuencia directa, la imposición de un sistema económico, el capitalismo. "No se sabe muy bien porque en lugar de proponer la integración inexorable al sistema 'universal' económico o capitalista, no se propuso justamente lo contrario. Es decir, negarse a integrarlo".

El Capítulo se cierra con un lúcido llamado a despertar, a ver claro: "No es hora de adecuar los sistemas a nuestro propio estilo de vida antes de que desaparezca de raíz toda espiritualidad

y personalidad peculiarmente argentina y latinoamericana" (...). ¿No es hora de advertir sobre los dos poderosos escatios de vida actuales que nos deslumbran: el ruso y el norteamericano? Bastería advertir que América latina tiene la vez de un estilo, la vocación de un destino...".

Y a continuación se nos larga a rastrear los orígenes del "capitalismo en América". De un capitalismo que va a nacer como "filibusterismo" en las naves de Drake, de Raleigh, bajo una corona que los consiente y los apoya. Así la trata de esclavos, el contraando, el saqueo pirata, todo válido en el suelo americano. En este proceso hacia un imperialismo que disfrazaba sus métodos pero no sus constantes: "Ayer, los que venían eran los conquistadores y los que estaban eran los vencidos. Pero hoy los que vienen son los 'mismos conquistadores' y los que están son los complícetes". De esta manera, todo parece natural, asimilado de a poco" y no se percibe o no se palpa la brutalidad de un vasallaje que lleva implícito un concepto de superioridad y otro de inferioridad (...). lo que cambia fundamentalmente son los procedimientos y los argumentos para justificarlo y defenderlo. No las situaciones de hecho ni los hechos consumados". De lo cual, tendríamos ejemplos bastante certeros.

Luego se pasa al estudio de las *Instituciones*: de ese Estado absolutista, que se concretó conjuntamente con la centralización en la Capital-monstruo, "se fue constituyendo como recurso único y extremo para perpetuar e imponer el status de la ciudad sobre el status indígena y gauchesco". Surgiendo como "organismo de eliminación y no de organización". Al punto de que "No se puede hablar históricamente de Estado argentino sin hablar de totalitarismo". Ya que "se transformó la idea de gobernar en mandar".

En el capítulo de *La Ley*, se vuelve a caer en lo anecdótico, en lo conjetural, en Martín Fierro y el repudio a las instituciones que engañan y abusan del pobre gaucho. A esto sigue *La Política*, esbozado apenas, con alguna que otra afirmación dispersa, como que "la división partidista es la prueba más cabal de que el país está disociado"; conclusión no muy ambrosia y una notable omisión del fenómeno peronista, soslayado a lo largo de toda la obra, con una breve mención hacia el final.

Con *La Integración Social*, Mafud cierra su estudio, retomando su tema clave: el desarraigo. Desarraigo e individualismo que aqueja el autor se empuña en diferenciación marcadamente, van a yuxtaponerse muy a menudo en el ser argentino. Aquí se concretan, sin embargo, muchos de los aciertos de Mafud. Su visión clara de una sociedad que "muy pocas veces palpita el dolor subyacente y peculiar del mundo americano". Donde constantemente "Se van a exacerbar los valores y las fórmulas en oposición con los hechos y la realidad". En un medio signado por el individualismo, tremendamente "yoísta e inorgánico", con una estructura que "se constituyó sobre miedos". Para vislumbrar, finalmente, que "Tal vez no haya

en América un país que huya más de su pasado, de su carnadura nunca cicatrizada con su propia tierra espiritual, como la Argentina".

Terminado esto, la obra se completa con una *Conclusión*, donde además de sintetizar las pautas de lo anterior, se postulan soluciones: "Iniciar una reforma agraria total y racional para eliminar el mal de la extensión" y el gran desarraigo campesino. Establecer el traslado a una ciudad del interior de la capital de la República (...). Limitar y si es posible eliminar la actividad estatal con el predominio de comunidades y comuniones activas". Aclarando que: "Queda por estudiar si el paso hacia este tipo de sociedad nacional implicaría una revolución social o si puede ser la próxima etapa del proceso social". Todo lo cual, en un país donde los ensayistas, generalmente, nos largan sus conclusiones y arreglate como puedas, no deja de ser atractivo.

Quedando como lastre, todo ese empeño machacón del autor por brindarnos una imagen un tanto transitada del argentino-tipo, con su culto del coraje, de la amistad, tristeza, soledad y desarraigo —caracteres que si bien perviven en alguna medida en el argentino de hoy, no valen para una concreción absoluta, ahora, en este momento, que las pautas se multiplican y contraponen a cada instante, borronando la imagen—; la obra de Mafud, no sólo se salva, sino que trasciende, importa. Pueden agregarse, sin mucho riesgo, que, muerto Martínez Estrada y frente al esquematismo de izquierda (Sebreli), y a una sociología objetivista de contornos más bien exasperantes (Imaz, Germani), este libro surge para ser ya, en sí, uno de los aportes más serios —en lo exhaustivo, en lo lúcido de la búsqueda— para una aprehensión de este ser nacional siempre esquivo.

Jorge Carnevale.

*1) Quizá la pauta más certera para una contemporaneidad de argentino, está dada en los personajes de Arlt (Erdosain, sobre todo), más que en la obra de Hernández, tan entablaible a Mafud. Ya que en Arlt, superando la tristeza y la soledad, pasa la cesperación del hombre de hoy.

(viene de pág. 35).

entrecruzados entre los labios, buscando, en fin, visualizar un mundo desconocido, al que no obstante parecen haber tenido acceso.

El hombre del siglo XX ha descubierto la gracia, los elementos mágicos, la espontaneidad, la síntesis y la expresión de los artistas de la prehistoria, de los primitivos. Por ello la actualización del arte negro es una conquista de nuestro siglo que ha ayudado al artista de hoy a profundizar desde un ángulo distinto el hondo lenguaje de las cosas.

Oswaldo Svanascini

AURORA y CREPUSCULO de los BRUJOS



Hace algún tiempo apareció por los escaparates de las librerías de Buenos Aires la carátula demoníamente fascinadora de un libro editado por Plaza & Janés. Del título, *El retorno de los brujos*, una ingeniosa tipografía dejaba vibrando en grandes letras bastardeadas un inquietante alarido vertical: EOOOO. Los cuatro interrogantes de la contraportada completaban el efecto general: ¿Desaparecieron civilizaciones técnicas en épocas inmemoriales? ¿Será la sociedad secreta el sistema de gobierno del futuro? ¿Existen puertas abiertas sobre universos paralelos? ¿Derivamos hacia alguna forma de supra-humanidad?

Amante impenitente de la literatura fantástica, uno no podía menos que sentirse irresistiblemente atraído por una publicación de tales apariencias. Y cuando, apenas vuelta la tapa, encuentra un subtítulo que dice *Introducción al realismo fantástico*, pues ya no tiene alternativa: "clava", si es preciso, a su librero, pero lo compra.

Así comenzó mi encuentro con *El retorno...* de Pauwels y Bergier. Por lo tanto, entré en su lectura con prevención no científica, sino literaria, y encontré en él, precisamente, *realismo fantástico*: una curiosa y (¿por qué no?) embrolladora amalgama de elementos reales e imaginación fantástica, bellamente equilibrada y capaz de atrapar el interés con una potencia notable. Además, la voluntad expresa de crear (un día) una especie de instituto en el que prologaran los estudios apenas esboza-

dos en este libro (1), es decir, apto para desarrollar y difundir la "nueva filosofía" resultante de aquella amalgama. Como se ve, la creación (en términos estrictamente literarios) de un mundo imaginario, que se diferencia de los creados por los grandes escritores (tanto en cada obra, cual un Dostoievsky, cuanto en toda aquella, caso Lovecraft), en el hecho fundamental de su *colectividad*; es decir: el mundo de los brujos, integrado por *El retorno...* y *Planeta* (publicación que concretó la referida voluntad de crear una institución), es una idea vertebral que se apoya en elementos aportados colectivamente por cierta cantidad de individuos de distintas mentalidades (artística, científica, mística); sobre dichas bases, mediante el adecuado manejo de los elementos y de la argamasa que brinda el apoyo del público para mantener unidos los bloques, se levanta una construcción no pétreo sino fluida, palpitante, viva, como una medusa. Claro, ello implica también el riesgo de que muera.

El retorno... es síntesis, no es una novela, aunque su intención sea novelesca (...). Es el relato, a ratos legendaria y a ratos exacto, de un primer viaje a los dominios apenas explorados del conocimiento (2). Creo que tal interpretación de la obra, y no otra, ha dictado a Hervé Bazin la frase que también figura en la tapa del libro: *Yo hubiera votado por El retorno de los brujos, si los estatutos de la Academia Goncourt me lo hubieran impedido*.

Todo lo que antecede debe servir, creo, para aclarar por qué mi actitud frente a la obra de Pauwels y Bergier no fue ni es de rechazo. Entiendo que es válida, desde un punto de vista literario.

Pero luego resulta surgir un elemento distorsionante como consecuencia de la reiterada afirmación, por parte de los brujos, de la *veracidad* de los elementos manejados tanto en *El retorno...* como en *Planeta*. Naturalmente, uno entiende que se trata de dar verosimilitud al asunto. Pero parece ser (y así lo he comprobado entre varios lectores de *Planeta*) que el público, movido por su natural tendencia mítica, supone reales todas las proposiciones: las reales y las fantásticas. El asunto es simple: en lugar de entender correctamente *realismo fantástico*, elimina mentalmente el adjetivo y entiende realismo a secas. Esta comprobación me trajo a la memoria un episodio (que seguramente casi todos conocen) ocurrido hace bastantes años: la famosa transmisión por una emisora, en EE.UU., de *La guerra de los mundos*, de Wells,

Norman G.ENZ



realizada con tal verosimilitud que todo el mundo estuvo convencido de la invasión de nuestro planeta por seres extraterrenos y cundió la histeria colectiva a tal punto que casi termina con el linchamiento del responsable cuando se aclaró la cosa. Algo similar acontece con el fenómeno *Planète & Cia.*, como suelen llamarle en Francia.

Esta credulidad del lector y aquella reiteración de la certeza de sus proposiciones político-económicas cubren esa necesidad, manejando la industria publicitaria, los elementos de la publicidad están también a disposición de la ciencia. Y no es el económico el principal obstáculo para que ésta lo utilice, no es la mentalidad del científico, que se resiste a aceptar aquellos elementos por considerarlos bajos y vulgares.

En síntesis: la pseudo-ciencia sólo penetra en la mentalidad popular a través del vacío que debiera llenar la ciencia, y rorrea en materia de vulgarización científica, las buenas compañías alejan a las masas (4).

Varios de los articulistas de *El fracaso...* reconocen que es real el prejuicio de muchos científicos de no colocar su firma sino en publicaciones estrictamente especializadas. Ese prejuicio da pie a los Pauwels (u otro cualquiera) pueda hablar luego de "sectas", "sociedades secretas" y "comunicaciones cifradas" entre los sabios, todos "genios", prurontos "mutantes" de una especie humana "distinta" y "superior". Y lo

pecho de la opinión de muchos intelectuales de nuestro lado, es decir de la izquierda, que se manifiestan "anticientíficos", no puede menos que aplaudir cálidamente todo lo que implica la publicación de *El fracaso...* Incluso, me siento tentado a pensar que estos artículos (pese a las acusaciones de "deshonestad", "falsedad", etc., que vierten), han de servir para clarificar y afirmar en su debido sitio el mundo literario de *Planeta*, sin marlarlo.

Pero éste mi confeso amor por las ciencias y la complementaria "teoría" de la necesidad de una conciencia científica popular me ha llevado, como consecuencia del encuentro con *El fracaso...*, a formularme algunas consideraciones de peso.

Tanto los brujos como sus censores coinciden en que hay una necesidad, por parte del público, de participar en el progreso científico. En efecto: el público no se conforma (ni tiene por qué), con conocer los resultados del avance de la ciencia y de la técnica. Necesita contar con instrumentos para una correcta formación en lo científico. Un instrumento al nivel, digamos, de *Planeta*, porque ese público no puede (tampoco tiene por qué), convertirse en científico. Como es notorio, no hay quien canalice esa necesidad a nivel de publicación (hablamos de Francia; por lo tanto, huelgan los comentarios respecto de nuestro país). Tal es la jugosa vena que *Planeta* descubrió impensada y azarosamente, como lo demuestra el hecho de que sus gestores son los primeros sorprendidos por el éxito, y que ha explotado luego con habididad envidiable.

Todos los autores de *El fracaso...* por otro lado, están acordes en que *Planeta* posee... el talento, el ingenio, el talento de atraer al interés (3). Claro: talento publicitario. No es este el momento de entrar en consideraciones acerca de la naturaleza de la publicidad; pero parece evidente, a poco que analicemos cuanto nos rodea, que el espíritu humano accede a ella en una forma que obliga a reconocerla como una necesidad, de las tantas que, de puro inmediatas, no aparecen como tales en todo su sentido.

Consecuentemente, así como intereses político-económicos cubren esa necesidad, manejando la industria publicitaria, los elementos de la publicidad están también a disposición de la ciencia. Y no es el económico el principal obstáculo para que ésta lo utilice, no es la mentalidad del científico, que se resiste a aceptar aquellos elementos por considerarlos bajos y vulgares.

En síntesis: la pseudo-ciencia sólo penetra en la mentalidad popular a través del vacío que debiera llenar la ciencia, y rorrea en materia de vulgarización científica, las buenas compañías alejan a las masas (4).

Varios de los articulistas de *El fracaso...* reconocen que es real el prejuicio de muchos científicos de no colocar su firma sino en publicaciones estrictamente especializadas. Ese prejuicio da pie a los Pauwels (u otro cualquiera) pueda hablar luego de "sectas", "sociedades secretas" y "comunicaciones cifradas" entre los sabios, todos "genios", prurontos "mutantes" de una especie humana "distinta" y "superior". Y lo

más lamentable es que entre los articulistas haya quien apoye, en algunos sentidos, aquel prejuicio. La siguiente cita, que encabeza un artículo de Pecker, da la pauta: "Menos que nadie simplifiquemos con esa ciencia de salón, enervada en su forma que trata de ser interesante; ciencia de revistas medio científicas, medio de la calle..." Ernest Renan (5).

Sin embargo, la apertura de espíritu de los miembros de la Unión Racionalista se refleja en esta frase: *Existen en el país espíritus apasionados por la ciencia, curiosos de su fuerza y sus misterios, exasperados por el estoramiento de las publicaciones sabias que les impiden acceder al Saber* (6).

¿Qué impide a los científicos acercarse al público en la forma que *Planeta* lo hace? ¿Qué impide a la ciencia poseer también el inmenso talento de atraer el interés? A menos que se demuestre lo contrario, del análisis parece surgir que la respuesta más valdada a estas interrogantes es: LA ACTITUD DE LOS MISMOS CIENTÍFICOS.

Antes hice referencia a la actitud "anticientífica" arraigada en algunos individuos (y aun algunos grupos) de la izquierda intelectual de Buenos Aires; lamentablemente, dicha actitud se da a nivel ideológico. Se afirma que la conciencia popular debe adquirir proyección política y canalizarse hacia la toma del poder, y que ni al proletariado ni al marxismo les servirá de nada conocer "coherencia" o botánica. Notoriamente, esto es el resultado de una interpretación errónea de la oposición (ciertamente correcta) al "cientificismo" universalitario.

Esta aberración de pretender posible algún tipo de totalización dialéctica partiendo de "parcialidades" y "marginaciones" de tal magnitud explica, mejor que ningún argumento, la índole de la distorsión provocada por nuestras estructuras, así como el grado de la necesidad de crear una correcta conciencia científica popular.

Si se necesita un movimiento de la repercusión del *Planète & Cia.* para suscitar en los científicos la inquietud de hacer oír su voz (primer paso en el camino idóneo para llegar a integrarse adecuadamente a la sociedad de cuyo organismo son parte principalísima), de difundir públicamente la verdad científica, enhorabuena aparecieron *El retorno...* y *Planète*.

Michel Rouzé, en el excelente artículo final de *El fracaso...* sobre vulgarización científica, enfoca con encomiable lucidez todos estos problemas. El mismo es un vulgarizador (periodista especializado en adaptar al público los conocimientos científicos), que siente y conoce los inconvenientes que plantea su materia. Reivindicamos de una buena vez diez— el término vulgarización, que algunos suponen neoyorquino cuando, por el contrario, significa poner a disposición de todos lo que, de otra manera, quedaría reservado a unos pocos. (...) Para la masa de hombres que, a distintos niveles, aspiran a la cultura y quieren comprender su tiempo—masa bastante más numerosa que antes, no sólo en valor absoluto sino en proporción dentro de la sociedad—, para los científicos mismos que sufren por estar encerrados dentro de los límites estrechos

de una especialidad; para todos ellos, la divulgación científica llena una función tan importante como cualquier otra rama de la información general. (...) Su objeto no es permitir que el beneficiario utilice por sí mismo las técnicas o conocimientos que se le describen, ni que domina todas las temáticas y los vocabularios, sino darle una idea adecuada de los progresos de la sabiduría, una actitud de espíritu frente a la investigación y los investigadores, la posibilidad de comprender, por lo menos, el sentido de una u otra invención o descubrimiento (...) La vulgarización mantiene al hombre moderno en contacto con uno de los componentes que forjan su destino: la ciencia (7).

En este mundo Occidental, cuya sociedad vegetal adormecida por los soporíferos que el sistema le administra con la etiqueta de la "democracia", la publicación de *El retorno* y *El fracaso de los brujos* posibilitan un despertar de inquietudes notoriamente enriquecedor. Entre otras cosas, porque esas publicaciones han permitido que por primera vez se difunda, en nuestro país, qué cosa es la Unión Racionalista, al tiempo que se ha establecido un contacto directo y efectivo entre el científico y el gran público. Los autores de *El fracaso...* sabios de renombre en su mayoría, aparecen humanizados ante el lector, son sus iguales, han perdido la aureola de "monstruos sagrados".

Por todo ello, considero la aparición de ambos libros, aquí en Buenos Aires, como un aporte sumamente positivo, particularmente teniendo en cuenta el éxito que lo acompaña.

También porque *El fracaso...* servirá para aclarar las cosas a algunos mal informados lectores argentinos, quienes afirman, por ejemplo, que *Planeta* es la revista de la izquierda intelectual francesa... (2)

Norman G. Enz.

(1) *El retorno de los brujos*, por Louis Pauwels y Jacques Bergier, Plaza & Janés Editores, Col. "Laurio" (edición de bolsillo), Barcelona, 1963; Prefacio, pág. 24.

(2) *El retorno...*; Prefacio, pág. 23.

(3) *El fracaso de los brujos*, Jorge Alvarez Editor, Bs. As., 1966; *El retorno de los brujos* o el mundo al revés, por Evry Schatzman, pág. 75.

(4) *El fracaso...*; *Vulgarización y Antivulgarización*, por Michel Rouzé, pág. 214; *Vulgarización...*; Una fe que... pág. 159.

(5) *El fracaso...*; *A manera de conclusión*, por E. Schatzman, pág. 279.

(6) *El fracaso...*; *Vulgarización y Antivulgarización*, por M. Rouzé, págs. 254, 252, 255.

Revista CERO

Nº.5/6

DIRECCION

Vicente Zito Lema

RESPONSABLES

Ramírez - Carnevale

Manero - Enz

Castro - Casullo

Sánchez

\$ 150.

OBRAS DE LA EDITORIAL

LAS HAMACAS VOLADORAS -

(2ª edición) - M. Briante

LOS PAJAROS DEL BOSQUE - L. Pichetti

TRES MONOLOGOS - H. Constantini

AMARILLO - C. Somigliana

EL OLOR DE LA GENTE - A. Donato

TAL VEZ EL AMOR - Inés Malinow

POEMAS SIN RESPUESTA - R. D. Uset

DIEZ Y PUNTO - 2ª edición) -

N. Etchenique

EVERNESS - M. E. Vázquez

MUNDO, MI CASA - M. R. Oliver

MEMORIAS DE UN HOMBRE DE BIEN -

(2ª edición) - P. Orgambide

RETORNO POR ALGUN TIEMPO - A. Lores

QUE ES INTERPRETAR?

M. Giardino de Zien

CUENTOS DE MARMOL Y HOLLIN -

(3ª edición) - H. Lastra

COSAS DE BUENOS AIRES - J. Tcherkaski y

D. Spigel

LA COMPARSA - (2ª edición)

J. Gómez Bas

HORTIGUERAL DE ALMAGRO - M. de Lel'is

EL LIBRO DE MI NOCHE - Joaquín Pinal

DE ESPINAS Y MADERA - J. Michel

LOS SIGNOS SEGREGADOS -

Edmundo E. Etchelbaum

AMOR DE CIUDAD GRANDE - C. Somigliana

INVITACION A LA MASACRE - M. Fox

LOS HUMANEROS - (2ª edición) -

E. L. Cavado

HISTORIA DEL PAPION SAGRADO -

Santiago Bullrich

LA SALAMANDRA - C. Paschero

ULTIMO LUGAR - Ulises Petit de Murat

BARCELO, RUGGIERITO Y EL POPULISMO

OLIGARQUICO - Norberto Fujino

BALANCE DEL 98 - J. Blanco Amor

LITERATURAS GERMANICAS MEDIEVALES -

J. L. Borges/M. E. Vázquez

POR APARECER

PSICOANALISIS DE UNA PROSTITUTA -

L. Soslavsky

LA GUERRA DE LOS HUERTOS -

M. di Giorgio Médicis

LA GALLINA LOCA - C. Archidiácono

ORO BAJO - J. Gómez Baz

ISABEL ENTRE LAS PLANTAS

Estela Coma

LA CORDILLERA DEL VIENTO - C. Mozzanti

3 CUENTOS ENREDADOS - D. Fernández

DE UFOS Y VEREDAS - J. Clesler

EL REVOLVER - V. Palant

SUR - Nira Etchenique

CUENTOS DE TIERRA Y ESCAPULARIOS -

H. Lastra

CURRICULUM NORTE - Pirracos

COLECCIONISTA DE OTOROS - I. Malinow

MUJER DE CIERTO ORDEN - J. Bignosi

FALBO LIBRERO EDITOR